

แนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2565

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

APPROACH OF MALE CHARACTER PERFORMED BY
FEMALE DANCER IN THAI CLASSICAL DANCE



Mrs. Supavadee Potiwetchakul

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance

Department of Dance

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2022

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง
โดย	นางสุภาวดี โปธิเวชกุล
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรภัย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้หัวข้อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วน
หนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

.....	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)	
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์	
.....	ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)	
.....	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรภัย์)	
.....	กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดิ์ดา ปั่นแห่งเพ็ชร)	
.....	กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจรินสุขสมบูรณ์)	

สุภาวดี โพธิเวชกุล : แนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง. (

APPROACH OF MALE CHARACTER PERFORMED BY

FEMALE DANCER IN THAI CLASSICAL DANCE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.สวภา เวชสุ
รักษ์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การทดลองและการสนทนากลุ่มย่อยประกอบกับประสบการณ์ของผู้วิจัยในการสอนรำไทยมากกว่า 40 ปี สรุปผลการวิจัยด้วยรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ โดยศึกษาจากการฝึกทักษะเพลงช้าเพลงเร็ว(แบบเต็ม)และการสวมบทบาทเป็นตัวละคร(พระ)ในเรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร ผลการวิจัยพบว่า ตัวพระผู้หญิงเริ่มเป็นตัวละครรำของหลวงในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาและรับแสดงได้ทั่วไปในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน สำหรับการฝึกผู้หญิงให้เป็นตัวละครพระนั้นความสำคัญอยู่ที่การจัดระเบียบร่างกายที่ใช้ในการรำ 8 ส่วน ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ ลำตัว แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้าให้ได้ในแบบของตัวละครพระตั้งแต่การทรงตัวตรงโดยกำหนด 5 จุดสำคัญของร่างกายได้แก่ กลางหน้าผาก ระหว่างอก สะตือและหัวไหล่ทั้ง 2 ข้างให้อยู่แนวเดียวกัน หากอยู่ในท่าผสมเท้าไหล่ที่เอียงลงมาด้านข้างจะไม่เกินเข่าที่ยืน แต่หากเป็นการก้าวเท้าปลายไหล่ที่เอียงจะไม่เกินปลายเท้าที่ก้าวหรือที่ยืน ระดับมือสูงที่สุดอยู่ที่แก้มศีรษะส่วนระดับล่างสุดมือจะอยู่ด้านหลังประมาณสะโพกและหากมีการรวมมือเข้าหาลำตัวด้านหน้าต้องกันแขนให้มีช่องว่างระหว่างข้อศอกกับลำตัวอย่างน้อย 1 ฝ่ามือ ในการเคลื่อนไหวให้ร่างกายส่วนล่างตั้งแต่สะโพกลงไปต้องตั้งตรงและนิ่งไว้สามารถย่อให้เกิดเหลี่ยมมุมกว้างตรงเข่าและยึดตัวขึ้นได้โดยมีสามัญลักษณ์เฉพาะของรำไทยคือการห่มตัวหรือที่เรียกว่า “ห่มเช่า” ทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนท่ารำในขณะที่ร่างกายส่วนบนจะเอนไปทางขวาหรือซ้าย จากนั้นจึงเป็นการฝึกรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา ซึ่งพบว่ามีองค์ความรู้ที่เป็นหลักการรำไทย 5 ประการ คือ 1.แบบท่าขององคภาพพในการรำ 2.รูปแบบโครงสร้างท่ารำหลักและท่ารำรอง 3.วิธีการเชื่อมท่ารำ 4.วิธีการเคลื่อนไหวอย่างรำไทยและ 5.การใช้พลังในการรำไทย ขั้นตอนต่อไปเป็นการฝึกรำตีบทเพื่อพัฒนาให้สามารถสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำประกอบด้วยทักษะการรำอย่างตัวพระผู้หญิงจากการรำเพลงช้าเพลงเร็วและวิธีการสวมบทบาทเป็นตัวละครด้วยการตีบทแบบมีและไม่มีเนื้อร้องในบทบรรยาย บทเจรจาและบทแสดงอารมณ์รวมถึงการใช้ใบหน้าร่วมกับท่ารำเพื่อสร้างอารมณ์สในการชม แนวคิดการรำไทยนี้จึงนับเป็นรากฐานและคุณูปการแก่นุเคราะห์ในงานวิทยากรและวิชาชีพศิลปะการแสดงในสังคมไทยได้อย่างยั่งยืน

สาขาวิชา นาฏศิลป์ไทย

ลายมือชื่อนิติ
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก

ปีการศึกษา 2565

6281040535 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE

KEYWORD: The concept of Thai classical dance, Thai classical dance, Pleng Cha & Pleng Rew, The male character performed by female dancer

Supavadee Potiwetchakul : APPROACH OF MALE CHARACTER PERFORMED BY FEMALE DANCER IN THAI CLASSICAL DANCE . Advisor: Prof. SAVAPARR VECHSURUCK, Ph.D.

This thesis aims to approach of male character performed by female dancer in Thai classical dance by qualitative researching method, documentary analysis, interview, observation, experiment and focus group consisting of experience of researcher on field of Thai classical dancer teaching since 1980 to 2022. Conclusion of research by Descriptive Analysis had been studied on the practicing skill of the “Pleng Cha & Pleng Rew” (Slow and speedy melody of songs) and performing of male character on the Thai classical dance, E-Nao, of The Fine Arts Department.

The result of this research found that the female dancer started to be the royal dancer in the end of Krungsri Ayuthya Dynasty and public dancing since the age of King Rama IV of Rattanakosin Dynasty up to present. For a female dancer trained to perform as a male character, the important part is to focus on the correct of physical posting on 8 parts of body as male character. such as Head, Shoulders, Body, Limbs, hands, fingers, legs and feet. Then, the practice of “Pleng Cha & Pleng Rew” dance shall be performed resulting in the understanding of the 5 main principles of knowledge of Thai dancing such as, 1. Posting of all body parts on Thai dance, 2. Pattern and structural of the Thai dance’s postures 3. Mixing and connecting of the Thai dance’s postures 4. Movement methods of Thai classical dance 5. The energy usage of Thai classical dance. The next step is the dancing practice, “Ram Tee-Bot” (the kind of dance for communication), with and without singing words on the role of description, conversation and emotional expression including the facial expression joined with posting positions of dance in order to have the flavor while watching the performance. This concept of Thai classical dance shall be the foundation and advantage of the concerned people related to this thesis and professional fine arts dancing in Thai society for sustainability of Thai dance.

Field of Study: Thai Theater and Dance

Student's Signature

Academic Year: 2022

Advisor's Signature

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีจากความเมตตาของคณาจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. สวภา เวชสุรักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้ความรู้ คำแนะนำในการจัดทำวิทยานิพนธ์ รวมทั้งตรวจแก้ไขจนเป็นรูปเล่มสมบูรณ์ กราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ ได้แก่ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ดา ปั่นเหน่งเพชร รองศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอนและรองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจนสุขสมบูรณ์ โดยเฉพาะขอกราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ประกอบด้วยอาจารย์รัตติยะ วิกิตติพงษ์ อาจารย์เวณิกา บุนนาค อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็งและรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทรสุวรรณ พร้อมทั้งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้แก่ อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่ อาจารย์รติวรรณ กัลยาณมิตรและอาจารย์วิระชัย มีป่อทรัพย์ที่ได้กรุณาถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์การแสดง ตลอดจนให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการเรียบเรียงสาระทางวิชาการด้านศิลปะการแสดงละครรำเกี่ยวกับแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงเล่มนี้

เนื่องจากวิทยานิพนธ์นี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยภาคปฏิบัติ ซึ่งนับว่ามีอุปสรรคในการค้นคว้าข้อมูลพอสมควร เพราะเป็นงานเชิงปฏิบัติการและต้องถ่ายทอดออกมาเป็นลายลักษณ์ ประกอบกับข้อมูลด้านนาฏศิลป์ไทยที่อ้างอิงเป็นตำรามีอยู่ไม่มากนัก ข้อมูลหลักจึงได้จากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ การสังเกตการณ์และประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้ทำการสอนรำไทยมากกว่า 40 ปี ผู้วิจัยมีความตั้งใจใฝ่ใฝ่สนใจและเห็นความสำคัญของศาสตร์ด้านนี้ที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยของเรามากกว่าการมองเป็นเครื่องบันเทิงทางจิตใจเท่านั้น ดังนั้นหากงานวิจัยนี้เป็นประโยชน์ในการศึกษาและวงวิชาการนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยขออุทิศความดีให้แก่พระคุณบิดามารดา ผู้ล่วงลับ ครอบครัวโพธิเวชกุลที่คอยส่งเสริมผู้วิจัยให้ทำงานนี้สำเร็จลงได้ด้วยดี ทั้งนี้รวมถึงนาฏยศิลป์ป็น ครู และอาจารย์ทุก ๆ ท่านที่ได้สืบทอดวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่สืบไป

สุภาวดี โพธิเวชกุล

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญภาพ	1
สารบัญตาราง	3
บทที่ 1 บทนำ	5
1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	5
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย	9
3. ขอบเขตของการวิจัย	9
4. วิธีดำเนินการวิจัย	10
5. ระยะเวลาทำการวิจัย และแผนการดำเนินงาน	12
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
7. นิยามศัพท์เฉพาะ	3
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม.....	6
สรุป	47
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	49
1. รูปแบบการวิจัย.....	50
2. แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย	50
3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	54
4. การเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย	56

5. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลการวิจัย	59
6. การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย	59
7. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล	64
บทที่ 4 ผลวิเคราะห์	65
1. บริบทรำไทย	66
1.1 ความหมายและบทบาทหน้าที่ของการรำ	67
1.2 กำหนดการพ็อนรำของมนุษย์	75
1.3 กายวิภาคและสรีระวิทยาที่เกี่ยวข้องกับการรำ	87
1.4 รำไทยแบบหลวง	91
2. ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ	98
2.1 ที่มาของการให้ผู้หญิงแสดงละครรำ	99
2.2 ประเภทของตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดง	104
2.3 ศิลปินหญิงที่รับบทเป็นตัวพระในรัชกาลที่ 1 ถึงยุครวมศิลปากร	107
2.4 ความหมายและลักษณะของร่างกายที่เหมาะสมกับตัวพระผู้หญิง	116
2.5 การรำเป็นตัวพระผู้หญิงในละครไทย	120
2.6 แบบฝึกรำไทยพื้นฐาน (ตัวพระ) : เพลงช้าเพลงเร็ว	141
2.6.1 ความสำคัญและรูปแบบของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว	142
2.6.2 ลักษณะของเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงลาทางด้านดนตรี	145
2.6.3 การร้องบอกจังหวะและทำนองสำหรับฝึกหัดเพลงช้าและเพลงเร็ว	148
2.6.4 กระบวนรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา	152
3. แนวคิดการรำไทยของตัวพระผู้หญิงจากเพลงช้าเพลงเร็ว	160
3.1 แบบท่าขององคพยพในการรำไทยแบบหลวง	161
3.1.1 แบบมือที่ใช้ในการรำไทย	162

3.1.2 แบบทำลำตัว.....	163
3.1.3 แบบทำศีรษะและไหล่.....	165
3.1.4 แบบทำของแขน มือและนิ้วมือ.....	166
3.2 โครงสร้างทำรำไทย.....	174
3.2.1 โครงสร้างทำรำหลัก.....	175
3.2.2 โครงสร้างทำรำรอง.....	180
3.3 วิธีการเชื่อมทำรำ.....	184
3.4 การเคลื่อนไหวอย่างรำไทย.....	191
4. การสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำของตัวพระผู้หญิง.....	203
4.1 ทักษะการรำอย่างตัวพระผู้หญิงจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว.....	204
4.2 การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ.....	215
4.2.1 ข้อควรรู้ในการแสดงละคร (ตัวพระ).....	215
4.2.2 การตีบทหรือใช้บทละครรำ.....	220
4.2.3 การแสดงอารมณ์ตามภาวะและรสในการแสดงละคร.....	231
สรุป.....	243
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	248
1. สรุป.....	248
2. อภิปรายผล.....	249
3. ข้อเสนอแนะ.....	252
บรรณานุกรม.....	253
ประวัติผู้เขียน.....	257

สารบัญภาพ

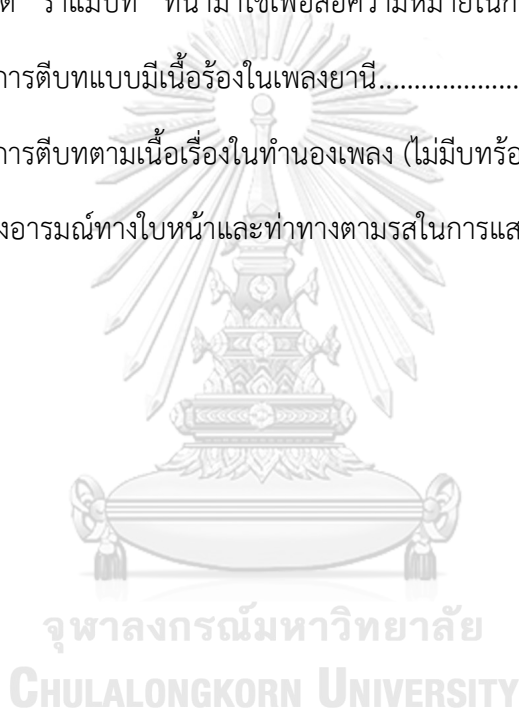
ภาพที่ 1	เปรียบเทียบการสื่อสารในการแสดงกับทฤษฎีการสื่อสาร	32
ภาพที่ 2	การจัดระเบียบแขนและมือของผู้รำยืนจรดเท้าในท่า “สอดสร้อยมาลา”	90
ภาพที่ 3	ตัวอย่างการนำรำไทยแบบหลวงไปใช้ในการแสดงประเภทต่าง ๆ	98
ภาพที่ 4	ศิลปินตัวพระผู้หญิงของกรมศิลปากรที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ	115
ภาพที่ 5	คุณครูเวณิกา บุณนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558	119
ภาพที่ 6	ความแตกต่างทางสรีระระหว่างผู้ชายและผู้หญิง	120
ภาพที่ 7	รูปร่างลักษณะโดยธรรมชาติของผู้ชาย	121
ภาพที่ 8	การออกแบบท่าทางพระบรมราชานุสาวรีย์ 7 วีรกษัตริย์ไทย ณ อุทยานราชภักดิ์	122
ภาพที่ 9	ภาพทั้ง 4 ด้านบนแสดงลักษณะท่าทางการนั่งและการยืนของชายไทยในอดีต	122
ภาพที่ 10	การออกท่ารำตัวละครพระผู้ชาย	123
ภาพที่ 11	ลักษณะการใช้ร่างกายในการรำไทยของตัวพระผู้หญิง	125
ภาพที่ 12	การใช้ศีรษะและแขนกับมือแบตั้งในแบบตัวพระระดับต่าง ๆ	128
ภาพที่ 13	แสดงทิศทางของแขนในการทำท่วงบน ที่เคลื่อนลำแขนเข้ามาหาลำตัวแต่ยังคงระดับเดิม	128
ภาพที่ 14	การวางตำแหน่งของแขนสำหรับทิศทางด้านข้าง	129
ภาพที่ 15	ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ตั้งท่ารำชื่อ “ท่าก่งศิลป์” จากการรำแม่บทใหญ่ คำที่ 5 วรรค 2 “ท่าพระรามาก่งศิลป์”	133
ภาพที่ 16	ท่ารำที่มีการผสมท่าทางของลำตัว ศีรษะ แขน ขา ในท่าสอดสร้อยมาลา	134
ภาพที่ 17	ทำนองร้องบอกจังหวะ	148
ภาพที่ 18	ทำนองร้องบอกจังหวะ “ตูป(tup)/ ทิง(thing) ทิง(thg)/” สำหรับการรำเพลงเร็วซ้ำ 4 ครั้ง	149
ภาพที่ 19	โน้ตเพลงสร้อยสนสำหรับการร้อง “ไล่นอย” ประกอบการรำเพลงช้า	150
ภาพที่ 20	โน้ตเพลงแม่อ่อนลูกสำหรับการร้อง “ไล่นอย” ประกอบการรำเพลงเร็ว	150

ภาพที่ 21	ท่ารำในเพลงลา.....	159
ภาพที่ 22	รหัสคิวอาร์ (QR code) ภาพการอธิบายกระบวนการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ลา	160
ภาพที่ 23	แสดงสมรรถนะที่แตกต่างกันของร่างกายท่อนบนและล่างของผู้รำ	161
ภาพที่ 24	วิธีการทรงตัวในการรำไทยแบบใช้เท้าทั้ง 2 ใช้น้ำหนักเท่ากัน	164
ภาพที่ 25	ทิศทางของแขน (เส้นทึบ) ด้านหน้า ด้านข้างและด้านหลังที่ใช้ในการรำไทย.....	167
ภาพที่ 26	ระดับของมือที่ใช้กำหนดในการรำไทย	168
ภาพที่ 27	ลักษณะมือและการใช้มือในระดับตาในท่า “ป้องกัน”	170
ภาพที่ 28	ลักษณะของท่าเท้าที่รับน้ำหนักเท่ากันทั้ง 2 ข้าง	180
ภาพที่ 29	ลักษณะของท่าเท้าที่รับน้ำหนักเพียงข้างเดียว	181
ภาพที่ 30	โครงสร้างท่าเท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน (2).....	183
ภาพที่ 31	วงจรการเชื่อมท่ารำแบบที่ 1 (แบบเดี่ยว) วิธีที่ 1 และ 2 จากท่ารำเริ่มต้นไปสู่ท่ารำใหม่	185
ภาพที่ 32	การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวทั้ง 2 วิธี เพื่อนำไปสู่ท่ารำเป้าหมาย	186
ภาพที่ 33	การห่มเข้าหรือห่มตัวบอกจังหวะในทำยี่นรำ.....	194
ภาพที่ 34	QR code การตีบทด้วยภาษาท่าในความหมาย “ชวน ไป ที่.....”	209
ภาพที่ 35	QR code การตีบทแบบมีเนื้อร้องในเพลงช้าปี่ใน บทบาทอิเหนา	209
ภาพที่ 36	ตัวอย่างการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนให้สัมพันธ์กันในท่าเดินก้าวซ้าย	211
ภาพที่ 37	ตัวอย่างการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนให้สัมพันธ์กันในบทร้อง	212
ภาพที่ 38	จุดหรือตำแหน่งในการยี่นรำบนเวทีของตัวละครพระพี่และพระน้องที่ต้องยี่นเหลื่อมกัน	218
ภาพที่ 39	จุดหรือตำแหน่งการนั่งรำบนเวทีของตัวละครพระพี่พระน้อง.....	218

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1	ระยะเวลาทำการวิจัย และแผนการดำเนินงาน.....	1
ตารางที่ 2	รส สาเหตุให้เกิดรสและการแสดงออกทางกายตามที่ระบุไว้ในนาฏยศาสตร์	18
ตารางที่ 3	รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิให้ข้อมูลหลัก	52
ตารางที่ 4	ประเด็นพิจารณาการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์การวิจัย	61
ตารางที่ 5	วิธีการปรุงท่าทางจากภาษากายมาเป็นภาษาท่าทางสำหรับการรำไทย	77
ตารางที่ 6	วิธีรำให้เกิดโกศิกหรือเกิดความงามด้วยลีลาที่ละเอียดมากขึ้น	84
ตารางที่ 7	การฝึกคัดร่างกายผู้ฝึกหัดให้พร้อมเพื่อการฝึกหัดท่ารำ.....	95
ตารางที่ 8	รายชื่อนาฏยศิลป์ในรัชกาลที่ 1-6 แยกตามประเภทตัวละครทั้ง 4 ประเภท	104
ตารางที่ 9	นามศิลป์ละครพระผู้หญิงสมัยกรุงรัตน โกสินทร์รัชกาลที่ 1 ถึงกรมศิลป์ากร	108
ตารางที่ 10	ลักษณะทางร่างกายที่เหมาะสมของผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระ	116
ตารางที่ 11	การใช้ขาและเท้าอย่างรำไทยของตัวพระผู้หญิง	130
ตารางที่ 12	ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงช้า	154
ตารางที่ 13	ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงเร็ว	157
ตารางที่ 14	แบบมือที่ใช้ในการรำ 4 แบบหลัก.....	162
ตารางที่ 15	แบบท่าศีรษะและไหล่ 5 แบบ	165
ตารางที่ 16	แบบท่าแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย (ลักษณะมือแบ 15 แบบ).....	169
ตารางที่ 17	แบบท่าแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย (ลักษณะมือจับ 17 แบบ).....	170
ตารางที่ 18	แบบท่าขาและเท้าที่ใช้ในการรำไทย (แบบนั่ง 4 แบบ แบบยืน 14 แบบ).....	172
ตารางที่ 19	โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างเหมือนกัน 14 แบบ.....	175
ตารางที่ 20	โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน 33 แบบ.....	177
ตารางที่ 21	ตัวอย่างการเชื่อมท่ารำแบบเดียวในรำเพลงช้าชุดที่ 2 ชื่อชุดสายแขนเดียว.....	187
ตารางที่ 22	ตัวอย่างการเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 ในการรำเพลงช้าชุดที่ 2 (กระบวนรำสายแขนเดียว).188	

ตารางที่ 23 ตัวอย่างวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำแบบไม่เคลื่อนที่.....	192
ตารางที่ 24 แสดงผลของการวัดค่า Active Kcall, Totle Kcalและ BPMที่ได้จากการรำเพลงช้าเพลงเร็วแบบเต็ม.....	198
ตาราง 25 เปรียบเทียบการใช้พลังงานจากการรำและการเดิน.....	199
ตารางที่ 26 เปรียบเทียบการจัดระเบียบร่างกายในการรำของตัวพระผู้ชายและตัวพระผู้หญิง.....	204
ตารางที่ 27 แสดงการกล่อมหน้าประกอบการรำในแบบของตัวละครพระผู้หญิง.....	207
ตารางที่ 28 ทำรำในชุด “รำแม่บท” ที่นำมาใช้เพื่อสื่อความหมายในการแสดงละครรำ	223
ตารางที่ 29 ตัวอย่างการตีบทแบบมีเนื้อร้องในเพลงยานี้.....	227
ตารางที่ 30 ตัวอย่างการตีบทตามเนื้อเรื่องในทำนองเพลง (ไม่มีบทร้อง).....	229
ตารางที่ 31 การแสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทางตามรสในการแสดง	233



บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การรำไทย เป็นมรดกทางวัฒนธรรมด้านศิลปะที่สำคัญของชาติไทยอย่างหนึ่งที่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องควบคู่กับประวัติศาสตร์ของชนชาติไทย รำไทยเป็นการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมนุษย์ตั้งแต่ศีรษะ ไหล่ แขน ขา มือ เท้า นิ้ว และลำตัวที่มีลักษณะ ทิศทางและระดับที่แตกต่างกันไปตามจังหวะ ท่วงทำนองร้อง ทำนองดนตรี หรือทั้งสองอย่างไปพร้อม ๆ กัน ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป มีท่าทางและแบบทำรำที่หลากหลาย เช่น การรำแบบหลวง การรำแบบพื้นเมือง และการรำอาวุธ เป็นต้น รำไทยนับเป็นเครื่องมือสำคัญในการประกอบเป็นรูปของมหรสพต่าง ๆ นำมาใช้ในโอกาสสมโภช การบวงสรวง การบันเทิง หรือใช้ในกิจกรรมอื่น ๆ ของมนุษย์ โดยท่าทางของรำไทยนั้นเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปว่าเป็นศิลปะที่โดดเด่นแสดงถึงความเป็นชาติเช่นเดียวกับภาษาไทยและศิลปะของไทยแขนงอื่น ๆ

รำไทยปรากฏหลักฐานเป็นจารึกคำเรียกประเภทมหรสพหนึ่งของไทยจากหนังสือไตรภูมิภคาบทที่ 5 แดนมนุษย์ ซึ่งพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 1 ลิไทย พระมหากษัตริย์ลำดับที่ 6 แห่งกรุงสุโขทัย ทรงนิพนธ์ไว้เมื่อพ.ศ.1888 ว่า “บ้างก็พ็อนรำทำเพลงดุริยางคดนตรี บ้างก็ตีตีสตีเป่า ขับร้องกันสนุกสนานเป็นหมู่มากมาย มีเสียงซ้อง กลอง แตรสังข์ กังสดาล มโหระทึกดังกึกก้อง” (กรมศิลปากร, 2555) และจากศิลาจารึกหลักที่ 8 ในสมัยเดียวกันได้กล่าวถึงการแสดงในเทศกาลไหว้พระพุทธรูปบาทบนเขาสุมนภูกว่า “ระบำ (...) เต้น” และการรำนี้ได้มีพัฒนาการสืบเนื่องมายาวนานกว่าเจ็ดร้อยปีเกิดเป็นรูปแบบการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายทั้งแบบชาวบ้านที่เล่นต่างกันไปทุกภูมิภาคและแบบหลวงที่พัฒนาเป็นแบบแผนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 2 (พ.ศ. 2352- 2367) แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) และวิธีรำแบบหลวงนี้ได้สืบทอด

ต่อเนื่องมายังหน่วยงานรับผิดชอบ ได้แก่ กรมศิลปากร¹และสถานศึกษาในปัจจุบันโดยนาฏยศิลป์ป็นรุ่นต่อรุ่นและโดยการศึกษานาฏยศิลป์ที่ขยายวงกว้างและสูงขึ้นจนถึงระดับบัณฑิตศึกษาอย่างทุกวันนี้

ธรรมเนียมปฏิบัติของการฝึกหัดรำไทยแบบหลวง (ละครพระและนาง) ที่สืบทอดต่อเนื่องมายังสถานศึกษาตั้งแต่ พ.ศ.2477 ถึงปัจจุบันนั้น ผู้ฝึกหัดต้องเริ่มด้วยการเข้าพิธีคำนับครูเพื่อให้ครูผู้ใหญ่จับมือรำในท่าถวายบังคมเป็นปฐมฤกษ์ ถือเป็นกรยอมรับการเป็นศิษย์เป็นครูซึ่งกันและกัน จากนั้นจึงเริ่มฝึกหัดรำตามระบบการถ่ายทอดรำไทย เริ่มจากการตัดร่างกายส่วนต่าง ๆ เพื่อรองรับการใช้ร่างกายในการรำไทยต่อไป ได้แก่ การฝึกทรงตัว การตัดนิ้ว การตัดแขน และการฝึกนาฏยศัพท์เบื้องต้นเป็นท่าทางพื้นฐานในการถ่ายทอดท่ารำจากครู ต่อไปเป็นการถ่ายทอดท่ารำและฝึกทักษะการรำเพลงที่ไม่มีเนื้อร้องเบื้องต้นที่เรียกว่า “รำเพลง” ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดเพลงเสมอ จากนั้นจึงฝึกหัดการรำเพลงที่มีเนื้อร้องที่เรียกว่า “การรำตีบทหรือการรำใช้บท” เพลงแรกของการรำใช้บทในยุครวมศิลปการคือเพลงแม่บทใหญ่รวมถึงเพลงระบำต่าง ๆ ต่อด้วยการฝึกรำใช้บทแบบต่าง ๆ ได้แก่ การรำใช้บทพรรณนา การรำใช้บทแสดงอารมณ์ จากการฝึกรำเดี่ยว รำคู่ ระบำและละครรำหลายประเภท ได้แก่ โขน ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครตีกตาบรรพ์และละครเสภา เป็นต้น พร้อมกับการฝึกรำอาวุธและเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่สำคัญอีกด้วย

เพลงช้าและเพลงเร็วเป็นบทเรียนเบื้องต้นของผู้ฝึกหัดรำไทย (ละครพระ นาง) ประกอบด้วยเพลงบรรเลงจำนวน 3 เพลง ได้แก่ เพลงช้า (อัตรา 2 ชั้น) เพลงเร็ว (อัตราชั้นเดียว) และเพลงลา (อัตรา 2 ชั้น) บรรเลงต่อเนื่องกันในเวลาประมาณ 40 นาที ประกอบด้วยท่ารำจำนวนมากที่เชื่อมต่อกันทำให้ท่ารำเหล่านั้นเคลื่อนไหวต่อเนื่องเป็นกระบวนรำ เพลงช้าเพลงเร็วเป็นแบบฝึกการจัดระเบียบร่างกายและการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทยเพื่อให้ผู้เริ่มฝึกหัดสามารถใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ได้แก่ ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้าให้สัมพันธ์กันได้ทุกส่วน อุดม (อังศุธร) กุลเมธพนธ์ ครูนาฏยศิลป์อาวุโส ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน ละคร วิทยาลัยนาฏศิลป์ (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ได้เคยกล่าวกับผู้วิจัยเมื่อครั้งที่ผู้วิจัยทำงานเป็นครูสอนรำไทยที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ว่า “เพลงช้าเพลงเร็วเป็นบทเรียนที่สำคัญมาก หากผู้เรียนสามารถรำเพลงทั้ง 2 ได้อย่างคล่องแคล่วงดงามจะสามารถรำได้ทุกแบบและทุกบทบาทในการแสดงละครรำทุกประเภท” สอดคล้องกับอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญ

¹ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นหน่วยงานราชการรับผิดชอบการอนุรักษ์และพัฒนางานศิลปะของชาติ โดยมีสำนักการสังคีตรับผิดชอบงานด้านดนตรีและนาฏศิลป์

และครูอาวุโสของกรมศิลปากรที่ผ่านการฝึกหัดเพื่อเป็นนาฏยศิลป์ปกรมมหรสพต่อเนื่องมาถึงกรมศิลปากรได้กล่าวว่า “การรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้พวกนักรำเรียกกันว่า “ยาหม้อใหญ่” คือกินไม่รู้จักหมดเป็นที่เอื่อมระอาเป็นที่สุดแต่ก็มีคุณค่ามหาศาลเพราะท่ารำเป็นส่วนมากจะมีอยู่ในเพลงช้าเพลงเร็ว ฉะนั้น ถ้านักรำคนใดจะเป็นนักรำที่ดีได้จะต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่ คือต้องรำเพลงช้าเพลงเร็วมาอย่างน้อยเป็นร้อย ๆ จบขึ้นไป” (ธนิธ อยุธยา, 2516) นอกจากนี้เพลงช้าและเพลงเร็วยังสามารถใช้ฝึกความอดทนของผู้รำในการบังคับใช้ร่างกายทุกส่วนให้อยู่ในท่าทางของการรำไทยได้เป็นเวลานาน เพื่อให้ร่างกายเกิดความเคยชินและสามารถรำในการแสดงละครที่มีความยาวและยากขึ้นได้

เพลงช้าและเพลงเร็วจึงเป็นบทเรียนสำคัญสำหรับผู้เรียนใช้ฝึกทักษะวิธีการรำไทยตั้งแต่เริ่มต้นได้แก่ การทรงตัวให้ตรง ผึ่งผาย การใช้แขนส่วนบนและล่างรวมถึงการใช้มือและนิ้วมือทั้ง 2 ข้างทำท่ามือจีบ มือแบตั้งและมือแบหงายรวมถึงมือล่อแก้วในทิศทางและระดับที่แตกต่างกันไป การใช้ขาและเท้าในแบบต่าง ๆ ทั้งการก้าวเท้า การยกขาและเท้าขึ้นให้เกิดเหลี่ยมด้านหน้าการยกขาส่วนล่างขึ้นด้านหลังที่เรียกว่า “กระดกเท้า” และเมื่อนำท่ามือแบหนึ่งรวมกับท่าเท้าอีกแบบหนึ่งของทั้ง 2 ข้างประกอบกับการใช้ลำตัวและการใช้ศีรษะข้างใดข้างหนึ่งซึ่งอาจเอียงหรือตั้งตรงก็ได้ ปรากฏเป็นลายเส้นของแขน ขา ที่มีความสมดุลและงามอย่างมีองค์ประกอบศิลป์ท่าทางเหล่านั้นได้กลายเป็นท่ารำและเชื่อมต่อกันด้วยวิธีการรำไทยเป็นกระบวนการต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ดังนั้น สถานศึกษาที่เปิดสอนวิชาการนาฏศิลป์ไทยเป็นอาชีพจึงเริ่มฝึกผู้เรียนด้วยเพลงช้าเพลงเร็วขนาดยาวนี้ก่อนการรำบทและการรำเป็นละครเช่นเดียวกับการฝึกละครในอดีตต่อมาถึงปัจจุบัน

ในการแสดงละครรำมีการแบ่งประเภทตัวละครและวิธีการรำออกเป็น 4 แบบหลัก ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง ตัวละครแต่ละประเภทเหล่านั้นพบว่ามีการใช้ผู้แสดงทั้งเพศหญิงและเพศชายมาแล้วทั้งสิ้น

สำหรับการรำเป็นตัวละครพระหรือตัวละครเพศชายของผู้แสดงที่เป็นหญิงนั้นพบว่าเป็นที่นิยมกันมาแต่ครั้งอดีต ดังปรากฏหลักฐานว่ามีชื่อผู้แสดงหญิงรับบทเป็นตัวพระที่มีชื่อเสียงตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน ยกตัวอย่างเช่น

เจ้าจอมมารดาแย้มในรัชกาลที่ 2 เจ้าจอมมารดาวาด เจ้าจอมมารดาเขียนและหม่อมแย้มในรัชกาลที่ 4 รับบทเป็นนิเหนา (ดำรงราชานุภาพ, 2546) ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนีและครูลมุล ยมะ

คุปต์ นาฏยศิลป์รับบทบาทเป็นพระเอกและตัวเอกของคณะละครวังสวนกุหลาบในรัชกาลที่ 6 ซึ่งต่อมาได้เป็นครูละครพระในกรมศิลปากร

ครูส่องชาติ ชื่นสิริ ครูสุวรรณณี ชลานุเคราะห์ ครูรัตติยะ วิกลิตพงศ์ ครูณัฐมัย ไตรทองอยู่ ครูเวณิกา บุนนาค และอีกหลายท่านที่อดีตเป็นนักเรียนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และนาฏยศิลป์ในกรมศิลปากร ได้รับความนิยมนำมาแสดงเป็นพระเอกละครหลายเรื่องได้อย่างสมบทบาทมีผู้ชื่นชอบติดตามชมจำนวนมากโดยเฉพาะผู้ชมที่เป็นหญิง ทั้งนี้ นอกจากความสามารถด้านฝีมือการรำที่เชี่ยวชาญเป็นที่ประจักษ์และได้รับการตอบรับจากผู้ชมแล้วยังต้องมีความสามารถในการสวมบทบาทเป็นตัวละครในเรื่องสื่อให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวและอารมณ์ของตัวละครที่แสดงไปตามสถานการณ์ของเรื่องรวมถึงเกิดความสนุกสนานไปกับการชมละครในแต่ละครั้งด้วย

อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างทางร่างกายของชายและหญิงมีผลทำให้ผู้แสดงหญิงต้องมีวิธีหรือแนวทางในการรำเป็นเทคนิคเฉพาะเพื่อสวมบทบาทเป็นตัวละครชาย (ตัวพระ) ในการแสดงละครรำในบทบาทต่าง ๆ ด้วย ดังนั้นแนวคิดในการรำละครไทยตัวพระที่ใช้ผู้หญิงแสดงซึ่งเกิดขึ้นจากผลึกความคิดของนาฏยศิลป์ในอดีตสำหรับจัดการร่างกายในการรำด้วยท่าทางที่ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงการแสดงและเชื่อว่าเป็นตัวละครชายในเรื่องนั้น ๆ จริง

สำหรับการศึกษานาฏยศิลป์ไทยที่ผ่านมามีประเด็นหลักที่ใช้ในการศึกษาอยู่ที่พัฒนาการนาฏยศิลป์แบบโดยรวมและแบบศึกษาเฉพาะกรณี การสอนและการแก้ไขท่าทางของผู้เรียนและคำศัพท์ที่ใช้และให้ความหมายรู้เฉพาะผู้ศึกษาในวงวิชาการนาฏยศิลป์ไทยเท่านั้น แต่การศึกษานาฏยศิลป์ไทยที่ก่อให้เกิดความเข้าใจแนวคิดที่เป็นแก่นของรำไทยนำไปสู่การวิเคราะห์โครงสร้างและวิธีการรำไทยยังมีอยู่น้อย อีกทั้งยังไม่ชัดเจนเพียงพอที่จะเข้าใจแนวคิดของรำไทยได้ ส่วนข้อมูลเฉพาะด้านแนวคิดและวิธีการรำไทยให้เกิดความงามด้วยหลักการและวิธีฝึกหัดนั้นยังมีในวงจำกัดและพบว่าคนทั่วไปมักไม่เข้าใจศาสตร์แห่งการรำที่เกิดจากผลึกประสบการณ์ของนาฏยศิลป์ที่มีคุณค่า อีกทั้งข้อมูลส่วนใหญ่ถูกผสมผสานอยู่ในการปฏิบัติและเป็นความรู้สะสมเฉพาะในตัวนาฏยศิลป์แต่ละบุคคลที่เป็นผู้สืบทอดแล้วเกือบทั้งสิ้น ดังนั้นการสกัดแนวคิดการรำจากการปฏิบัติจึงเป็นความจำเป็นที่ต้องเร่งศึกษาให้เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

สำหรับการศึกษานวนคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงครั้งนี้ เป็นการศึกษาจากผลที่ปรากฏไปหาเหตุแห่งผลที่ปรากฏในการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว โดยผู้วิจัยนำหลักนาฏยศาสตร์ที่เขียนโดยภรตมุนีมาใช้เป็นแนวทางหลักในการศึกษาแนวคิดการรำละครไทยรวมถึงการใช้ทฤษฎีกายวิภาคศาสตร์เพื่อศึกษาโครงสร้าง ลักษณะ ตำแหน่งที่ตั้งของส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการรำและทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวมาวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทยที่ประกอบด้วยรูปแบบการเคลื่อนไหวเชิงเส้นและเชิงมุมในแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่นำไปสู่การรำไทยและการรำละครของตัวพระผู้หญิง ทั้งนี้ยังได้ศึกษาทฤษฎีทางศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ร่วมกับแนวคิดดังกล่าวข้างต้นเพิ่มเติมอีกด้วย ผู้วิจัยคาดหวังว่าการศึกษานวนคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงจากองค์ความรู้ที่สั่งสมในตัวของนาฏยศิลป์ในเชิงการปฏิบัติทางนาฏยศิลป์ไทยครั้งนี้จะเป็นทางเลือกหนึ่งให้กับผู้สนใจสามารถนำผลการวิจัยนี้มาใช้อธิบายงานทางนาฏยศิลป์ไทยแทนการนำหลักการทางตะวันตกหรือตะวันออกที่นิยมนำมาใช้อธิบายงานนาฏยศิลป์ไทยก่อนหน้านี้ เพื่อให้รำไทยเป็นงานวิชาการที่มีแนวทางและเหตุผลในการปฏิบัติที่ชัดเจน รวมถึงการยอมรับในเชิงวิทยาศาสตร์และเป็นสากลมากขึ้นสามารถเข้าถึงได้แม้ไม่ใช่คนในวงการนาฏยศิลป์ไทยก็ตาม

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวคิดการรำละครไทยและการสวมบทบาทเป็นตัวละครพระผู้หญิง

3. ขอบเขตของการวิจัย

ด้านเนื้อหา

ศึกษาแนวคิดการรำละครไทยแบบหลวงเฉพาะตัวละครพระที่ใช้ผู้หญิงแสดง จากการรำเพลงช้าและเพลงเร็วแบบเต็มที่ใช้เป็นบทเรียนแรกสำหรับผู้ฝึกหัดรำไทยของตัวละครพระ (ผู้หญิง) ตามกระบวนการรำที่ใช้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และการสวมบทบาทเป็นตัวละครพระที่เป็นตัวละครเอกในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาเฉพาะฉากเข้าเฝ้าและรบกะหมังกุหนิง ได้แก่ ท้าวดาหา อิเหนา สังคามาระตา กะหมังกุหนิงและวิหยาสะก่า

ด้านบุคคล

หลักสำคัญในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิให้ข้อมูลหลัก คือ ต้องเป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทยทางละครรำ (พระและนาง) และได้ทำงานเกี่ยวข้องกับงานด้านนาฏยศิลป์ไทยทั้งศิลปินแห่งชาติ นาฏยศิลป์จากกรมศิลปากรและอาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยจากสถาบันการศึกษา

ระดับอุดมศึกษาที่มีการเรียนนาฏศิลป์ไทยเป็นวิชาเอกและทำการสอนนาฏศิลป์ไทยมาแล้วไม่น้อยกว่า 40 ปี ประกอบด้วยบุคคลในกลุ่มต่อไปนี้

1. กลุ่มศิลปินแห่งชาติและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครรำ) สังกัดสำนักงานการสังคีต กรมศิลปากรหรือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2 กลุ่มอาจารย์และครูผู้สอนที่ปฏิบัติหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทย(โขน ละครพระและนาง) สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ด้านสถานที่

ผู้วิจัยได้กำหนดสถานที่ที่เกี่ยวข้อง เป็นแหล่งเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาในการวิจัย ได้แก่

1. วิทยาลัยนาฏศิลป์ (ศาลายา) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2. คณะศิลปศึกษาและคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
3. สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ด้านเวลา ผู้วิจัยกำหนดช่วงเวลาในการดำเนินการวิจัยตั้งแต่ พ.ศ.2563 ถึง พ.ศ.2565

4. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวิธีดำเนินการวิจัยมีองค์ประกอบ ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ประกอบด้วยวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1.1 การศึกษาเอกสาร มีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดการกำเนิดการฟ้อนรำ ส่วนของร่างกายที่ใช้ในการรำไทย โครงสร้างท่ารำไทย หลักการเชื่อมท่ารำ การเคลื่อนไหวร่างกาย แบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่ และที่สำคัญคือวิธีการที่ผู้แสดงหญิงสวมบทบาทเป็นตัวพระหรือตัวละครเพศชายในการรำไทย ด้วยการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ บันทึกทางราชการ ประกาศ คำสั่ง สุจิตร์ บทละคร หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.2 การศึกษาภาคสนาม เพื่อดำเนินการเก็บข้อมูลในประเด็นเกี่ยวกับการรำไทย ได้แก่ ส่วนของร่างกายที่ใช้ในการรำไทย โครงสร้างท่ารำไทย แนวคิดการเชื่อมท่ารำ การเคลื่อนไหวร่างกาย และที่สำคัญคือวิธีการของผู้แสดงหญิงที่สวมบทบาทเป็นตัวละครในการรำไทย ด้วยวิธีต่อไปนี้

1.2.1 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก

1.2.2 การสังเกตการณ์การรำเพลงช้าเพลงเร็วจากวิดีโอของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2.3 การฝึกปฏิบัติซ้ำ ๆ เพื่อตรวจสอบและสังเกตวิธีการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ในการรำที่ประกอบด้วยท่าเคลื่อนไหวร่างกายลักษณะต่าง ๆ การใช้พลังงานในการรำ และประเด็นอื่น ๆ ตามวัตถุประสงค์การวิจัย

1.3 การสนทนากลุ่ม เพื่อศึกษาข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิที่ผ่านการฝึกหัดและพัฒนาตนเอง จากศิลปินและครูนาฏศิลป์ไทยจนได้เป็นศิลปินแห่งชาติและหรือผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันเพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับ “แนวความคิดการรำละครไทยของตัวละครผู้หญิง” โดยเฉพาะวิธีการของผู้แสดงหญิงที่สวมบทบาทเป็นตัวละครในละครรำ

2. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล การวิจัยเรื่องแนวความคิดการรำละครไทยตัวละครผู้หญิงเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมีความยืดหยุ่นสูง ผู้วิจัยนับเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้ในการเก็บข้อมูล เพื่อให้ผลการวิจัยมีความน่าเชื่อถือ และเกิดความไว้วางใจในคุณภาพของงานวิจัยเชิงคุณภาพมากขึ้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องมีการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลก่อนนำไปวิเคราะห์ด้วยวิธีการตรวจสอบแบบสามเส้าเชิงคุณภาพ (Triangulation) ได้แก่

2.1 การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านข้อมูล เป็นการตรวจสอบแหล่งที่มาของข้อมูลในด้านเวลา สถานที่ และบุคคล เพื่อพิจารณาว่าหากเก็บข้อมูลต่างเวลา ต่างสถานที่และต่างบุคคลจะยังคงได้ข้อมูลเหมือนเดิมหรือไม่

2.2 การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านผู้วิจัย เป็นการตรวจสอบข้อมูลว่าหากเปลี่ยนผู้เก็บข้อมูลแล้วข้อมูลที่ได้จะตรงกันหรือไม่

2.3 การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านวิธีการ ได้แก่ วิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ และการศึกษาเอกสาร เป็นต้น โดยเป็นการตรวจสอบข้อมูลที่ได้จาก**วิธีการเก็บข้อมูล**ที่ต่างกันแล้วควรจะได้ผลเหมือนเดิมหรือไม่

3. วิธีวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร โดยนำข้อมูลที่ตรวจสอบความถูกต้องแล้วมาวิเคราะห์ และตีความให้เกิดความเข้าใจแยกเป็นประเด็น เพื่ออธิบายแนวคิดในการรำละครตัวพระผู้หญิงให้ชัดเจน

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การสนทนากลุ่มย่อยรวมถึงการฝึกปฏิบัติ โดยนำข้อมูลที่ได้รับการตรวจสอบความถูกต้องเรียบร้อยแล้วมาจัดระเบียบข้อมูลโดยแบ่งออกเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เรียบเรียงและจัดทำรายงานการวิจัยเพื่อเป็นสารสนเทศทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทยด้านนาฏศิลป์แบบหลวงต่อไป

5. ระยะเวลาทำการวิจัย และแผนการดำเนินงาน

ในการจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงนี้ ผู้วิจัยได้วางระยะเวลาทำการวิจัย และแผนการดำเนินงานให้เสร็จสิ้นเป็นขั้นตอนตามตารางดังนี้

แผนงาน	ระยะเวลาในการดำเนินงาน											
	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน	กรกฎาคม	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม
แก้ไขตามมติ คณะกรรมการ												
พ.ศ.2564												
สอบโครงร่าง วิทยานิพนธ์กับ คณะกรรมการ การภายนอก และดำเนินการ แก้ไขตามมติ คณะกรรมการ									←→			
วิเคราะห์ข้อมูล ที่ได้จาก การศึกษา เอกสาร การ สัมภาษณ์ และ สังเกตการณ์	←											→
ร่าง วิทยานิพนธ์ ฉบับสมบูรณ์		←										→
จัดทำบทความ 2 ฉบับเพื่อ ตีพิมพ์เผยแพร่ ในวารสาร วิชาการ ระดับชาติ/ นานาชาติ	←											→

แผนงาน	ระยะเวลาในการดำเนินงาน												
	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน	กรกฎาคม	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม	
ประชาพิจารณ์ จาก ผู้ทรงคุณวุฒิ								←					→
พ.ศ.2565													
แก้ไขปรับปรุง วิทยานิพนธ์	←							→					
สอบ วิทยานิพนธ์								←	→				
จัดทำรูปเล่ม วิทยานิพนธ์ สมบูรณ์										←	→		

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

เป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยที่สามารถนำไปใช้เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนรำไทยในสถานศึกษา

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

รำไทยแบบหลวง หมายถึง แบบและวิธีการรำประเภทหนึ่งของไทย ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นใช้สำหรับการแสดงในราชสำนักไทยเสมือนเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งสำหรับพระมหากษัตริย์ไทยและสืบทอดต่อเนื่องผ่านการศึกษาและการแสดงมาถึงปัจจุบัน ประกอบด้วยการแสดงที่มีเรื่องราวอย่างละครและการแสดงที่ไม่มีเรื่องราวอย่างระบำ การรำไทยแบบหลวงโดยเฉพาะตัวพระผู้หญิงมีวิธีการจัดวางตำแหน่งและการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายผู้รำตามประเภทของตัวละครที่ชัดเจนซึ่งเกิดจากการฝึกหัดอย่างเป็นระบบและเป็นขั้นตอนอย่างต่อเนื่องเพื่อให้การรำมีคุณภาพประกอบด้วย

1. ท่ารำที่เป็นการจัดระเบียบส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในท่ารำหนึ่งๆ ตามลักษณะ ระดับ ตำแหน่ง และทิศทาง เปลี่ยนท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวตามแบบปฏิบัติรำไทยแบบหลวงของตัวพระ ผ่านการห่มตัวหรือห่มเขาซึ่งจะเกิดขึ้นทุกครั้งหลังการเคลื่อนไหวร่างกายจากท่ารำหนึ่งไปยังท่ารำใหม่อีกท่าหนึ่งในระหว่างการรำ 1 ชุดการแสดง

2. การเคลื่อนไหว เป็นการเคลื่อนองคาศพของร่างกายในการรำจากท่ารำหนึ่งไปยังอีกท่ารำหนึ่ง มีทั้งการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่และการเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่

3. พลังงานในการรำ ที่เกิดขึ้นจากเคลื่อนไหวร่างกายในการรำ มีรูปแบบของพลังงานที่ใช้ในการรำไทยแบบหลวงหลายลักษณะ

ข้อสำคัญในการรำแบบหลวงที่สำคัญคือ ผู้รำต้องปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องและสมบูรณ์ด้วยความกลมกลืนหรือความสัมพันธ์กันของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าเข้ากับจังหวะและทำนองเพลง

แนวคิดการรำละครไทย ในวิทยานิพนธ์นี้คำว่า “แนวคิด” หมายถึงความคิดที่ใช้กำหนดเป็นแนวทางในการรำไทยแบบหลวงเฉพาะตัวพระที่ใช้ผู้หญิงแสดงโดยการถอดองค์ความรู้จากการรำเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นแบบฝึกแรกสำหรับการฝึกหัดรำไทย ประกอบด้วยแนวคิดเกี่ยวกับ

1. ความหมายและองค์ประกอบของการพ็อนรำ
2. องคาศพหรืออวัยวะของร่างกายที่ใช้ในการรำ
3. แบบท่าทางที่ใช้ในรำไทย หรือการใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ ทั้งในส่วนลำตัว ศีรษะ มือและแขน ขาและเท้า ในการท่าทางอย่างรำไทย รวมถึงวิธีการนำท่าทางเหล่านั้นมาผสมเป็นท่ารำและการเชื่อมท่ารำให้ต่อเนื่องเป็นกระบวนรำ

4. โครงสร้างหรือส่วนประกอบของร่างกายแบบต่าง ๆ ซึ่งนำมาคุมเข้าด้วยกันเป็นรูปร่างอย่างรำไทย

5. การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทย ทั้งการเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่และการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่ รวมถึงการใช้พลังในการรำไทย

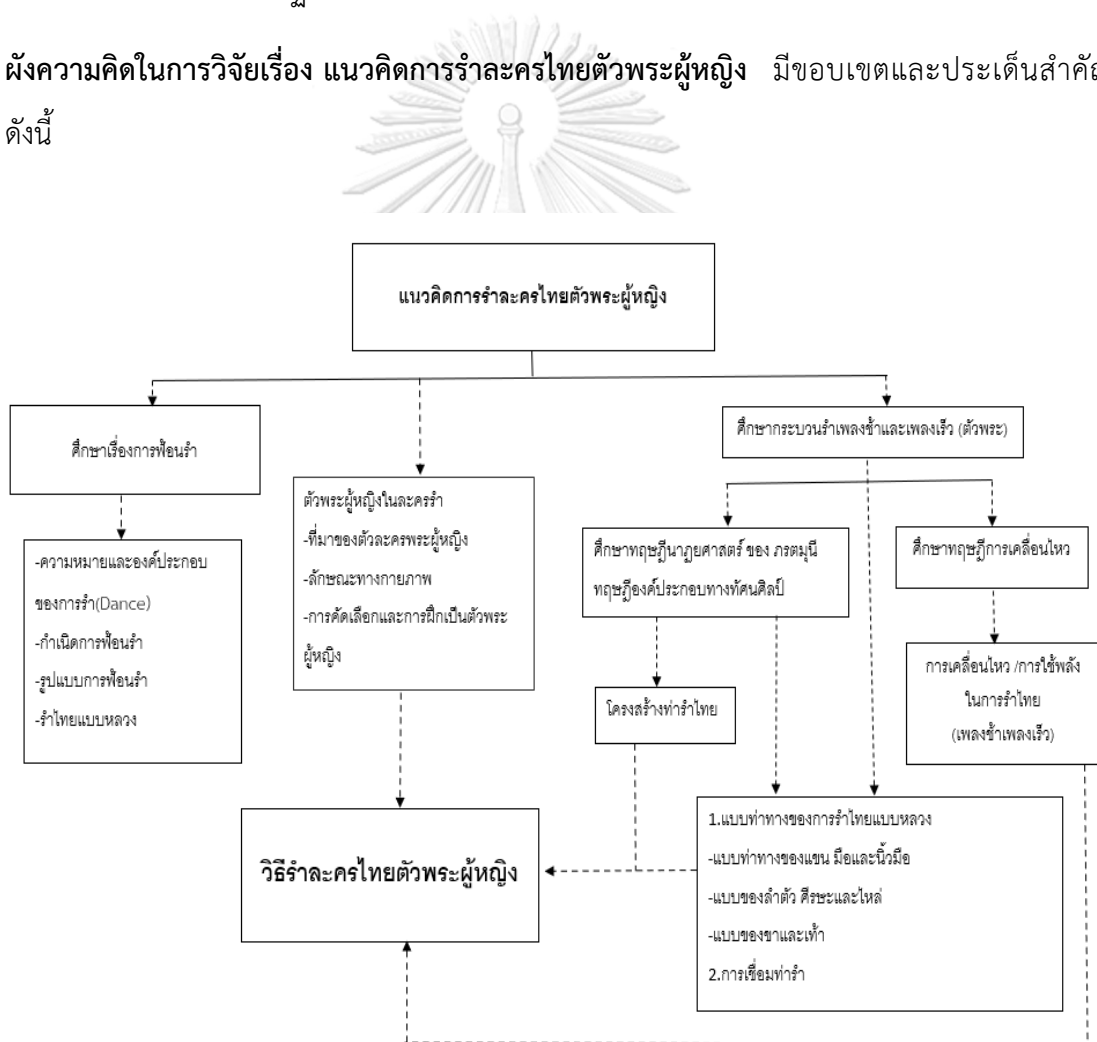
6. วิธีการรำไทยของผู้แสดงหญิงในแบบตัวพระ

7. การสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำไทย (ตัวพระ)

ตัวพระผู้หญิง หมายถึง ผู้แสดงหญิงที่แสดงเป็นตัวละครเพศชายในการแสดงละครรำแบบหลวง มีลักษณะทางกายที่เหมาะสมและมีทักษะในการจัดระเบียบร่างกาย ได้แก่ การใช้ลำตัว ศีรษะ ไหล่ มือและแขน ขาและเท้าในการรำอย่างตัวพระ

เพลงช้าเพลงเร็ว หมายถึง แบบฝึกทักษะปฏิบัติชุดแรกสำหรับผู้ฝึกหัดรำไทย ประกอบด้วย เพลงบรรเลงจำนวน 3 เพลงที่ใช้อัตราจังหวะต่างกัน ได้แก่ เพลงช้าอัตราจังหวะ 2 ชั้น เพลงเร็วอัตราจังหวะ 3 ชั้นเดี่ยวต่อด้วยเพลงลาอัตราจังหวะ 2 ชั้น ที่นิยมบรรเลงต่อจากเพลงเร็ว เมื่อบรรเลงรวม 3 เพลงใช้เวลาเท่ากับ 40.55 นาที ซึ่งเป็นการบันทึกเพลงประกอบการรำสำหรับฝึกหัดผู้เรียนรำไทยเป็นวิชาเอกในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และใช้เป็นกรณีศึกษาในงานวิจัยนี้

ผังความคิดในการวิจัยเรื่อง แนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง มีขอบเขตและประเด็นสำคัญ ดังนี้



บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

รำไทยเป็นศิลปะของชาติเช่นเดียวกับชนชาติอื่น ๆ ที่มีการฟ้อนรำเป็นของตนเอง ถึงแม้ว่าการฟ้อนรำของไทยนั้นน่าจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะการฟ้อนรำของชนชาติอื่น ๆ ในอดีตมาบ้างก็ตาม แต่การรำไทยมีพัฒนาการเป็นของตนเองมิได้เปลี่ยนไปเหมือนการฟ้อนรำของชนชาติอื่นจึงทำให้รำไทยมีลักษณะเฉพาะที่เป็นของตนเอง ดังนั้น ในการศึกษาเรื่องแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงจึงประสงค์จะศึกษาแนวคิดหรือความคิดที่นำไปสู่การปฏิบัติรำไทยที่ใช้แสดงหรือใช้สอนในสถาบันการศึกษาในปัจจุบันนี้ ในเบื้องต้นได้ดำเนินการทบทวนวรรณกรรมจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและนำมาเรียบเรียงตามลำดับอักษรของชื่อผู้เขียนดังต่อไปนี้

ศีกฤทธิ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์ (2541) (ศีกฤทธิ ปราโมช, 2551) ได้อธิบายไว้ในหนังสือลักษณะไทย (ศิลปะการแสดง) ตอนที่ 2 นาฏศิลป์และละครไทยไว้ 15 เรื่อง ได้แก่ เอกลักษณะของการฟ้อนรำไทย ต้นกำเนิดของการฟ้อนรำไทย เล่นตีกดาบหรือชกนาคตีกดาบหรือ โขน การฝึกแม่บท การใช้บท เพลงหน้าพาทย์ การโหมโรง เบิกโรง ละครใน ความแตกต่างระหว่างบทรชนนอกและละครใน ละครนอก ลัทธิธรรมเนียมของโขนละครไทย การไหว้ครูโขนละคร และโขนธรรมศาสตร์ มีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องดังนี้

การฟ้อนรำของไทยนั้นมีเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง ได้แก่ วิธีการทรงตัว ตั้งคอให้แข็งเพื่อมิให้ศีรษะคลอน ช่วงแขนอ่อนไหว ช่วงขาเคลื่อนไปตามเพลง มียึด ยุบเข้า การรับน้ำหนักสลับกันของขาทั้งสองข้างมากกว่าการรับน้ำหนักเท่ากัน ใช้เกลียวข้าง เกลียวหน้าและเกลียวหลัง เอกลักษณะของการฟ้อนรำไทยนี้มีเหมือนกันทุกภาคของประเทศไทย จะแตกต่างกันบ้างอยู่ที่การใช้มือใช้แขน ภาคเหนือกับภาคกลางนั้นคล้ายคล้ายกันมาก ไม่ยกมียอกแขนต่ำหรือสูงเกินไป ส่วนภาคใต้ยกมือให้สูงเกินศีรษะได้และขาที่ย่อลงไปต่ำกว่าการฟ้อนในภาคกลางและภาคเหนือมาก ส่วนนักฟ้อนรำในภาคอีสานจะรำสบายกว่าภาคอื่น ๆ มีการกระทบจังหวะ ย่อ ยืดน้อยกว่าภาคอื่นและไม่ลงทุกจังหวะ

ต้นกำเนิดของการฟ้อนรำไทยคงเหมือนกับชาติอื่น ๆ เป็นการใช้อารมณ์ด้วยมือ เท้า แขน และขาเพื่อแสดงความยินดี และเพื่อให้เกิดความสวยงามที่จะเห็นได้ด้วยตาและเพื่อให้เข้ากับจังหวะดนตรีเท่านั้น ทำรำของไทยมีท่านผู้รู้หลายท่านชี้ให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย หรือ

เป็นการจำทำทางในการฟ้อนรำของอินเดียมาใช้ในการฟ้อนรำของตนเอง อิทธิพลของศิลปะชาติต่าง ๆ ที่มีการติดต่อกันนั้นย่อมเกิดขึ้นได้เสมอ แต่ชนชาติที่มีวัฒนธรรมและศิลปะเป็นของตนเองเช่นไทยย่อมอยู่ในฐานะที่จะคิดทำรำของตนเองขึ้นได้ ไม่ต้องไปหยิบยืมมาจากผู้อื่น ๆ หรือรับอิทธิพลจากผู้อื่น จนเกินไปนัก โดยแนะนำให้สำรวจการฟ้อนรำในอดีตของไทยเช่น โมงครุ่ม กุลาตีไม้ และระเบ็งที่มีการเคลื่อนไหวแบบรำอาวูแสดงเป็นเนื้อเรื่องหรือการสรรเสริญพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ การแสดงเป็นเรื่องราวเช่น ชักนาคศึกดาบรพ โชน ละคร โดยเฉพาะการรำหน้าพาทย์ การฝึกแม่บทและการใช้บท สุดท่ายกล่าวถึงลัทธิธรรมนิยมของโชนละครไทยด้วยพิธีไหว้ครูและพิธีครอบชุดท่ายได้บรรยายถึงความเป็นมาและการแสดงโชนธรรมศาสตร์ที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชได้มีแนวคิดการจัดตั้งขึ้นจากความวิตกกังวลถึงเรื่องการหลงไหลทางวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาในประเทศไทยอย่างรุนแรงตั้งแต่ พ.ศ.2500 และได้ก่อตั้งขึ้นสำเร็จในปี พ.ศ.2509 เพื่อสืบทอดนาฏศิลป์ไทยให้กับเยาวชนไทยสืบไป

สาระสำคัญในหนังสือนี้เน้นว่ามีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับงานวิจัยครั้งนี้โดยตรงในส่วนของลักษณะวิธีของการรำไทย การฝึกหัดสำหรับผู้เรียนโชนละคร และวิธีการวิเคราะห์ท่ารำจากการแสดงโบราณที่น่าจะมีความเกี่ยวข้อง แต่อย่างไรก็ดี หนังสือเล่มนี้แม้ว่าผู้เขียนมีความละเอียดในการวิเคราะห์วิธีรำก็ตาม แต่การรำไทยยังมีหลักและวิธีการใช้ที่กำหนดได้ว่าเป็นหลักอยู่อีกมากและยังไม่ได้เอ่ยถึงไว้ ดังนั้นงานเขียนเล่มนี้จึงนับได้ว่าเป็นสาระตั้งต้นให้ผู้วิจัยได้ดำเนินการต่อให้ครอบคลุมถึงแนวคิดการรำไทยแบบหลวงซึ่งน่าจะอยู่อีกมากที่แทรกอยู่กับการปฏิบัติที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันนี้

จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์ (2562) (จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์, 2562) ได้ศึกษาเรื่องถอดบทเรียนเทพประนม ทฤษฎีแม่บทของพิเชษฐ กลั่นชื่น เป็นหลักคิดเรื่องการนำองค์ความรู้จากนาฏศิลป์ไทยและกระบวนการทำรำไทยมาพัฒนาให้เกิดเทคนิคการเต้นในลักษณะใหม่ในแบบของพิเชษฐ กลั่นชื่น คอมพานี โดยเน้นที่การทำความเข้าใจร่างกาย การจัดระเบียบร่างกายในเชิงเรขาคณิต การเคลื่อนไหวรูปแบบนาฏศิลป์ไทยโดยมุ่งเน้นไปที่พลังงาน ทิศทาง ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย ความคิด จิตใจ ด้วยหลักทางวิทยาศาสตร์และพระพุทธศาสนา ผ่านการใช้ร่างกายที่มองเห็นระบบโครงสร้างที่ประกอบด้วย สี่เหลี่ยม วงกลม การสร้างความสมดุลของร่างกาย เพื่อค้นหาพลังงานความคิดไปพร้อมกับการฝึกฝนปฏิบัติอย่างจริงจัง ควบคู่ไปกับการตั้งคำถามและหาคำตอบขององค์ความรู้ทางด้านศิลปะการเต้นพร้อมกับการฝึกจิตไปด้วย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเพื่อวิเคราะห์การใช้ร่างกายมนุษย์ในการรำไทยโดยศึกษาจากท่ารำแม่บทใหญ่เพื่อดูโครงสร้างท่ารำซึ่งเป็นท่าหนึ่งในเชิงเรขาคณิต เพื่อให้งานนาฏศิลป์ถูกวิเคราะห์ในเชิงวิทยาศาสตร์แทนการมองภาพการรำเท่านั้นทั้งนี้เพื่อนำไปต่อยอดสร้างสรรค์งานต้นของคอมพานีของเขาต่อไป อย่างไรก็ตามงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการมองรำไทยในอีกรูปแบบหนึ่งเพื่อเป็นแนวในการศึกษาแนวคิดการรำไทยแบบหลวงตามวัตฤประสงค์ที่ตั้งไว้

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562) (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2562) ได้ศึกษาวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง การขึ้นลอยในการแสดงโขนซึ่งเป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวขึ้นเหยียบบริเวณลำตัวของคู่ต่อสู้และยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้น การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นกระบวนการที่สำคัญที่ผู้แสดงตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวนาง ได้แสดงความสามารถในการต่อตัวและแสดงท่าทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยผู้แสดงต้องมี ความรู้ ทักษะและความชำนาญในการทรงตัว การถ่ายน้ำหนักและการจัดวางโครงสร้างท่ารำตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ผู้ที่ทำการขึ้นลอยมักเป็นตัวละครสำคัญในบทบาทตัวละครที่ดีและเป็นผู้มีชัยชนะ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองออกแบบสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านรูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนลักษณะอื่น ๆ โดยนำแนวคิดจากงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม วรรณกรรมและกีฬาจากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงโขนในปัจจุบัน ที่สามารถนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องเพื่อสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างจากนักศึกษาที่มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 16 คน ทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยแบบคู่และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม โดยใช้แนวทางหลักวิธีการขึ้นลอยแบบดั้งเดิมโดยออกแบบท่าทางและจัดรูปทรงใหม่จำนวน 8 แบบ วิธีการออกแบบเขียนภาพร่างแล้วนำไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง จากนั้นนำไปทดสอบการถ่ายน้ำหนักด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ และนำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยมีมติเห็นชอบการขึ้นลอยแบบคู่ 2 แบบ และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม 2 แบบ ด้วยเหตุผลทางด้านขนบจารีต เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ บุคลิกของตัวละครและสุนทรียทางด้านนาฏศิลป์ไทย การขึ้นลอยในการแสดงโขนถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญ การทดลองหรือพัฒนาสร้างสรรค์ จำเป็นต้องใช้ระยะเวลาเพื่อให้เกิดการยอมรับ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการบูรณาการองค์ความรู้สาขานาฏศิลป์ไทยเข้ากับศาสตร์สาขาอื่น ๆ และเผยแพร่องค์ความรู้ในเชิงวิชาการ สามารถนำไปใช้ในการแสดงอันจะเป็นประโยชน์แก่วงการศิลปะและสาธารณชนในวงกว้าง เป็นการทดลองสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ไทยในลักษณะอื่น ๆ ต่อไป

สาระสำคัญในงานวิจัยนี้ที่เกี่ยวกับวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง คือแนวทางการวิเคราะห์ร่างกายในการขึ้นลอยโดยวิธีทางวิทยาศาสตร์ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การใช้ร่างกายในการรำด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์กายภาพเช่นเดียวกัน ทั้งนี้เพื่อศึกษาโครงสร้าง ระดับ ทิศทางการเคลื่อนไหว การใช้พลังในการรำไทยในเพลงช้าเพลงเร็วที่เป็นแบบฝึกขนาดยาวสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดการใช้ร่างกายในการรำไทยซึ่งเป็นวัตถุประสงค์สำคัญในวิทยานิพนธ์นี้

ชมนาด กิจจันทร์ (2547) (ชมนาด กิจจันทร์, 2547) ได้ศึกษาเรื่องนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง นาฏยลักษณะเป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างจากนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่ง นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการรำรำที่มีระเบียบแบบแผน สืบทอดมาจากราชสำนักด้วยการฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็วเป็นเวลานานโดยเฉพาะทำรำตัวพระซึ่งเป็นบทบาทของตัวละครผู้ชายแต่มีการใช้ผู้หญิงแสดง

ผลการวิจัยพบว่า องค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณะคือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำมี 16 ทิศทางจำแนกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับสูงคือระดับศีรษะ ระดับกลางคือระดับไหล่และระดับต่ำคือระดับหน้าท้อง ตำแหน่งของแขนที่อยู่ข้างหลังมีเพียงระดับเดียวคือระดับต่ำ มิติของนาฏยลักษณะอยู่ที่การจัดวางเท้าเฉียงออกด้านข้าง ทำให้เกิดเป็นเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง อีกทั้งต้องม้วนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุดเพื่อให้เห็นความโค้งของแขนอันเป็นรูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มีความภูมิฐาน สง่างาม กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้คือ กล้ามเนื้อเกลิยวข้างและเกลิยวหลัง ในด้านของโครงสร้างของนาฏยลักษณะพบว่า ลักษณะของมือมี 3 แบบคือ มือแบ มือจับและมือล่อแก้ว ทำท่ารำที่เรียกว่า แม่ท่ามี 88 ท่าและท่าชุดมี 7 ท่าหลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะประกอบด้วยการรับน้ำหนักตัว หลักการหมุนกิ่งของร่างกายพบว่าท่าทางของศีรษะและลำตัวส่วนบนกับท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขนและมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ ในด้านไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะพบว่าท่ารำประกอบด้วยหน่วยท่าต้น 49 หน่วย หน่วยท่าต่อ 5 หน่วย และหน่วยท่าตกแต่ง 21 หน่วย การประสมท่ารำเกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อและท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นของท่ารำต่อไป ลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเหมือน

ลูกโซ่จนจบเพลงรำ การวิจัยนี้เป็นการประยุกต์ใช้ทฤษฎีลาบานวิเคราะห์ท่ารำ เป็นการเริ่มต้นสร้างแนวคิดการวิเคราะห์นาฏศิลป์ไทยเป็นแหล่งข้อมูลของโครงสร้างและไวยากรณ์ของท่ารำไทยและการจัดระบบองค์ความรู้ของนาฏศิลป์ไทยเผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ในระดับสากล

งานวิจัยนี้เป็นการนำทฤษฎีสากลมาใช้วิเคราะห์วิธีรำของไทยเฉพาะตัวพระ โดยใช้การรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นกรณีศึกษา นับเป็นการศึกษาวิเคราะห์ตั้งต้นที่นำทฤษฎีสากลมาใช้มองการรำของไทย แต่ผลการศึกษามีลักษณะเฉพาะในการสร้างกระบวนรำแบบมีบทอย่างระบำเท่านั้น อย่างไรก็ตามงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการมองรำไทยโดยใช้ทฤษฎีสากลเพื่อศึกษาแนวคิดการรำไทยแบบหลวงตามัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ตำราราชานุกาพ, สมเด็จพระยา (2546) (ตำราราชานุกาพ, 2546) จากหนังสือละครพ็อนรำที่รวมเรื่องราวที่ทรงนิพนธ์เกี่ยวกับประชุมเรื่องละครพ็อนรำกับระบำรำเต้นประกอบด้วย ตำราพ็อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา และตำนานละครตีกคำบรรพไว้ในเล่มเดียวกัน โดยแบ่งเป็นตอนและภาคดังนี้

ในส่วนตำราพ็อนรำแบ่งออกเป็น 3 ตอนได้แก่ ตอนที่ 1 กล่าวถึงการอธิบายตำนานการพ็อนรำประกอบด้วยตำราพ็อนรำของอินเดีย รูปพระนาฏราชและรูปท่ารำแบบอินเดีย 108 กรณีที่เมืองจันทัมพรัม ตอนที่ 2 กล่าวถึงตำรารำของไทยประกอบด้วยภาพเขียนลายเส้นท่ารำที่เรียกว่า “แม่ท่า” จำนวน 66 ท่ารำมีชื่อท่าปรากฏไว้ประจำทุกภาพ ส่วนตอนที่ 3 ซึ่งเป็นตอนสุดท้ายของส่วนนี้กล่าวถึงเพลงพ็อนรำและภาพครุท่าท่ารำแบบต่าง ๆ เช่น รูปหมื่นระบำบรรเลงครุละครโนรา รูปละครชาตรี (โนรา) รูปพระยานัฏกานูรักษ์ ครุละครหลวงและรูปนางสาวเสงี่ยม นาวิเสถียรกับรูปนายวงกาญจนวัจน กรมมทรศพ (สะกดตามต้นฉบับ) เป็นต้น

สาระในส่วนนี้ได้นำมาใช้ประกอบในการวิเคราะห์ที่มาและพัฒนาการท่ารำของไทยในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 6 เพื่อให้มองเห็นถึงรอยต่อของท่ารำไทยที่น่าจะสามารถทำให้เห็นภาพการพัฒนาท่ารำไทยที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ตำนานละครเรื่องอิเหนาที่ได้ทรงนิพนธ์เพื่อถวายพระนางเจ้าสุซุมาลมารศรี พระราชเทวีเนื่องในงานฉลองครบ 60 พรรษา เมื่อพ.ศ.2464 ตามคำแนะนำของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครสวรรค์วรพินิต โดยผู้ทรงนิพนธ์ได้ทรงศึกษาจากหนังสือเก่าหลายเรื่อง ประกอบกับ

ประสบการณ์ที่ผู้ทรงนิพนธ์ได้เคยรู้เห็นมาแต่ก่อน ร่วมกับการสอบถามจากครูละครและผู้ที่ได้เคย
 อำนวยการละครที่ยังคงมีชีวิตอยู่ในสมัยนั้นหลายท่าน เมื่อทรงนิพนธ์เรียบร้อยแล้วได้ทูลให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงช่วยตรวจตราทักท้วงเป็นครั้งสุดท้าย จึง
 นับว่าเป็นหลักฐานการสืบทอดนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงที่ชัดเจนที่สุด ตำนานละครอิเหนาส่วนนี้แบ่ง
 เนื้อเรื่องออกเป็น 3 ภาค ภาคที่ 1 กล่าวถึงละครรำ ประกอบด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับละครนอก ละคร
 ใน เครื่องแต่งตัวละคร ปี่พาทย์สำหรับเล่นละคร ประเพณีเล่นละครรำ ประเพณีละครโนราชาตรี
 ประเพณีละครนอกและละครในจบด้วยสำเนาหมายรับสั่งในรัชกาลที่ 4 ว่าด้วยเรื่องไหว้ครูละครหลวง
 ภาคที่ 2 กล่าวถึงเรื่องละครอิเหนาและพงศาวดารอิเหนา โดยเฉพาะเรื่องละครไทยเล่นเรื่องอิเหนา
 และบทละครอิเหนาครั้งกรุงเก่า ส่วนภาคที่ 3 ซึ่งเป็นภาคสุดท้ายของส่วนนี้กล่าวถึงตำนานละคร
 ประกอบด้วยตำนานละครครั้งกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย กรุงธนบุรี รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 5 รวมถึงบท
 ละครครั้งกรุงเก่าและบทพระราชนิพนธ์ละครในรัชกาลที่ 1 และ 2 จบภาคสุดท้ายด้วยเรื่องการ
 เปลี่ยนแปลงอันเป็นปัจจัยแก่ละครรำ

สาระสำคัญในตอนนี้ได้นำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์พัฒนาการท่าร่าที่เกิดจากวัตถุประสงค์
 ของการใช้ท่าร่าในงานละครหลากหลายประเภทรวมถึงลักษณะงานที่นำท่าร่าไทยไปใช้ได้อย่างชัดเจน
 มากยิ่งขึ้น รวมถึงบัญญัตินิยามทางการร่าและการละครไทยที่สืบทอดต่อเนื่องมาถึงปัจจุบัน

สำหรับส่วนสุดท้ายของหนังสือเล่มนี้ใช้ชื่อว่าตำนานละครดึกดำบรรพ์ เป็นการกล่าวถึง
 ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ฉบับหลวงที่โปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทานช่วยเจ้าคุณพระประยุรวงศ์
 ในงานฉลองอายุครบ 70 ปีบริบูรณ์เมื่อพ.ศ.2467 แต่ไม่ปรากฏบทละครมีเพียงพระนิพนธ์คำนำ
 ประกอบหนังสือเท่านั้น จบหนังสือเล่มนี้ด้วยเรื่องที่มาของละครดึกดำบรรพ์ สาระในส่วนนี้ไม่ได้
 นำมาใช้ประกอบในการวิเคราะห์หลักการร่าไทยโดยตรง แต่เป็นการแสดงให้เห็นประวัติส่วนหนึ่งของ
 ละครไทยที่ใช้ท่าร่าเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเสนอเรื่องราวตามเนื้อเรื่องละคร

ธนิต อยู่โพธิ์ (2516) (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516) ได้เรียบเรียงหนังสือศิลปะละครรำ หรือ คู่มือ
 นาฏศิลป์ไทย จากบทความเกี่ยวกับโขนละครที่ท่านเขียนไว้ร่วมกับตำราเก่าและงานเขียนของศิลปิน
 ชั้นครูในกรมศิลปากร จำนวน 4 ท่านได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท ครูอาคม สายาคม ครูสุวรรณีย์ ชลา
 เคารห์และครูจำเรียง พุทธประดับโดยแบ่งเรื่องราวออกเป็น 4 ภาค ได้แก่ ภาค 1 ตำนาน เป็นการ
 อธิบายภาคทฤษฎีที่ใช้เรียนและใช้สอนผู้สนใจเรียนศาสตร์ด้านนี้กล่าวถึงที่มาและพัฒนาการของ

นาฏยศิลป์ไทยตั้งแต่แนวคิดการเกิดทำนาฏยศิลป์ไทยและพัฒนาการผ่านยุคสมัยตามประวัติศาสตร์ ในประเด็นละครรำสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ ละครและโขนหลวงในรัชกาลที่ 6 ที่ 7 โขนละครรำปัจจุบัน ละครดึกดำบรรพ์ ลักษณะและบทบาทของตัวละครบางตัว ตอนสุดท้ายของ ภาคที่ 1 ได้อธิบายถึงเหตุผลของคำว่า “ละคร” หรือ “ละคร” ภาคที่ 2 ปฏิบัติ เป็นงานเขียนที่มาจาก การปฏิบัตินาฏยศิลป์จนเชี่ยวชาญของศิลปินชั้นครูทั้ง 4 ท่าน ประกอบด้วยการฝึกหัดละครหลวงใน รัชกาลที่ 7 ชีวิตเดินกินรำกิน ฝึกหัดนาฏยศิลป์เบื้องต้น ภาพแสดงทำรำแม่บท การอธิบายวิธีรำของ ระบำไทยบางชุด ตลกและจำอวด เบิกโรงนาฏยศิลป์ การเล่นเบิกโรง ได้แก่ ประเลง ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ เรื่องสุดท้ายของภาคที่ 2 นี้คือดนตรีและขับร้องประกอบการแสดงละครรำ ส่วนภาคที่ 3 เป็นเรื่องเกี่ยวกับนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่ผู้เรียบเรียงได้ชี้แจงถึงการเผยแพร่นาฏยศิลป์พื้นบ้านในรายการ ดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลาในพ.ศ.2494 รวมถึงการอธิบายที่มา องค์ประกอบและวิธีการ แสดงนาฏยศิลป์พื้นบ้านจำนวน 4 ชุด ได้แก่ เกิดเหิงหรือการละเล่นเหิงบ้องกลองยาว เต็นกำรำเคียว รำเหย่อยและเข็งกระต๊อบข้าว ภาคสุดท้ายกล่าวถึงพิธีไหว้ครูและครอบโขนละคร เริ่มด้วยการอธิบาย เบื้องต้นเรื่องตำราไหว้ครูและพิธีครอบ พิธีไหว้ครูและทำครอบ ตำนานละครชาตรี คำกลอนไหว้ครู ละครชาตรี และจบด้วยพระบรมราโชวาทท้ายพระราชนิพนธ์บทละครหลายเรื่อง ได้แก่ เรื่องอุณรุฑ รามเกียรติ์และอิเหนา

สาระสำคัญในคู่มือนาฏยศิลป์ไทยเล่มนี้พิจารณาแล้วเห็นว่าเกี่ยวข้องโดยตรงกับวิทยานิพนธ์นี้ โดยเฉพาะสาระความรู้ในภาคที่ 1 และ 2 เนื่องจากเป็นการวินิจฉัยเบื้องต้นในส่วนที่เป็นทฤษฎี เกี่ยวกับที่มาที่มีความคล้ายคลึงกับข้อสันนิษฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชและท่านอื่น ๆ สำหรับหลักการรำไทยเบื้องต้นเป็นการสกัดมาจากประสบการณ์ในการฝึกปฏิบัติและการแสดงละครของศิลปินชั้นครูทั้งสิ้น ผู้วิจัยจึงนำมาใช้วิเคราะห์ร่วมกับทฤษฎีและแนวคิดอื่นเกี่ยวกับที่มาและพัฒนาการทำรำไทยโดยการเปรียบเทียบเพิ่มเติมจากข้อมูลเบื้องต้นดังกล่าว อีกทั้งยังทำให้มองเห็นวิธีการสกัดองค์ความรู้จากประสบการณ์และการสังเกตการณ์การปฏิบัติทำรำทั้งในส่วนของการเรียนและการแสดง

ประเมษฐ์ บุญยะชัย (2543) (ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2543) ได้ศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับนาฏยศิลป์จากวังสวนกุหลาบซึ่งเป็นแม่แบบสำคัญแห่งหนึ่งในการวางรากฐานละครรำให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และกรมศิลปากรจนได้เขียนหนังสือเรื่องละครวังสวนกุหลาบในพระอุปถัมภ์ของ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นมาของวงสวนกุหลาบ คณะละครที่ประกอบด้วยนาฏศิลป์ทั้งที่เป็นแม่ครูและตัวละครฝึกหัดขึ้นใหม่หลายรุ่น ที่สำคัญคือการฝึกหัดรำละครในวงสวนกุหลาบ สุดท้ายเป็นเรื่องของอิทธิพลของละครวงสวนกุหลาบที่มีต่อวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากรและความสำเร็จของการผลิตนาฏศิลป์ของละครวงสวนกุหลาบที่ประกอบด้วยปัจจัยหลัก 3 ประการ คือ ได้รับการสนับสนุนด้านพระราชทรัพย์ สถานที่ฝึกซ้อมและให้มีครูละครที่เคยเป็นละครหลวงที่มีชื่อเสียงมาสอนเป็นประจำ ที่สำคัญมีผู้ควบคุมข้าหลวงละครและกวดขันการฝึกหัดอย่างเคร่งครัดทุกชั้นตอน

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับวิทยานิพนธ์นี้คือเรื่องวิธีการฝึกหัดข้าหลวงละครที่นำมาประยุกต์ใช้ในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์สำหรับผู้เริ่มฝึกหัดรำไทยและขั้นตอนการฝึกให้พัฒนาเป็นครูและนักนาฏศิลป์ต่อไป ผู้วิจัยจึงนำมาใช้วิเคราะห์และศึกษาวิธีการปรับปรนการใช้เพลงซ้ำเพลงเร็วให้เป็นประโยชน์สูงสุดในการฝึกหัดนักเรียนและนักศึกษาที่สนใจเข้าเรียนรำละคร

พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ (2506) (วิจิตรวาทการ, 2506) ได้เขียนเรื่อง “นาฏศิลป์” (พิมพ์ตามต้นฉบับ) จัดพิมพ์ขึ้นครั้งแรกเพื่อแจกในงานพระราชทานเพลิงศพพระยานัฏกานูรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ในพ.ศ.2479 และได้จัดพิมพ์ต่อมาอีกหลายครั้ง มีสาระสำคัญเกี่ยวกับนาฏศิลป์ตั้งแต่เริ่มต้นจนพัฒนาเป็นนาฏศิลป์ของชาติประกอบด้วยประเด็นที่น่าสนใจ ได้แก่ ความหมายของศิลปะที่มา ความจำเป็นของมนุษย์ในขั้นต้นและสิ่งที่มนุษย์สร้างต่อมากลายเป็นนาฏศิลป์ ความแตกต่างของนาฏศิลป์ทั้งในประเทศและของไทย สุดท้ายเป็นการบอกความหมายของนาฏศิลป์ ประวัติและลักษณะนาฏศิลป์ของไทย

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับวิทยานิพนธ์นี้คือเรื่องที่มาและลักษณะของรำไทย ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาเดชาดิศรและนักการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยศึกษาเพื่อศึกษาแนวคิดการฟ้อนรำทั้งของชาติทางตะวันตก ตะวันออกและของไทยซึ่งเป็นผลส่วนต้นของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

พูนิกะเต็น ทฤษฎีการละครญี่ปุ่น ของ เสะอะมิ แบลโดย ผศ.เสาวลักษณ์ สุริยะวงศ์ไพศาล (2533) ในเล่มนี้ผู้แปลแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ภาค คือ ภาคแรกเป็นการสร้างความเข้าใจกับผู้อ่านเกี่ยวกับงานเขียนทฤษฎีญี่ปุ่นทางศิลปะการแสดงโนด้วยการแนะนำพูนิกะเต็น (ชื่อทฤษฎี)

และเสอะอะมิ (ชื่อผู้แต่ง) ได้แก่ ประวัติของเสอะอะมิ ความหมายของชื่อหนังสือ โครงสร้างการเขียน เนื้อหา ทฤษฎีแห่ง “ฮะนะ” หรือความงามระดับสูงที่เกิดจากการแสดงชั้นเยี่ยม ยูเง็น กำเนิดของฟูมิกะเด็น แนวการเขียนของเสอะอะมิและแนวทางการศึกษาวิจัยและความสำคัญของทฤษฎีฟูมิกะเด็นของเสอะอะมิ ภาคที่ 2 เป็นการแปลเนื้อหาของทฤษฎีฟูมิกะเด็นแบ่งออกเป็นบทนำ ฟูมิกะเด็นรวม 7 บท สุดท้ายของภาคนี้เป็นหมายเหตุของผู้แปล ส่วนภาคสุดท้ายของหนังสือนี้เป็นภาคผนวกแนะนำละครโนโดยสังเขปและระบบการถอดอักษรภาษาญี่ปุ่น

ทฤษฎีการละคร “ฟูมิกะเด็น” (รูปแบบบุปผา) ในภาคที่ 2 มีเนื้อหาสำคัญแบ่งออกเป็น 7 บท ดังนี้

บทที่ 1 อายุผู้ฝึกกับเนื้อหาการฝึกปฏิบัติควรเป็นไปตามลักษณะและการเปลี่ยนแปลงทางร่างกายให้สัมพันธ์กัน

บทที่ 2 วิธีการสวมวิญญาณตัวละครในบทบาทต่าง ๆ 9 ประเภทในการแสดงโน คือ สตรี คนชรา พวกไม่สวมหน้ากาก คนบ้า พระ วิญญาณนักรบ เทพ อสูร และคนจีน ตัวละครหลักเหล่านี้มีวิธีสวมบทบาทของแต่ละตัวแตกต่างกัน

บทที่ 3 รูปแบบการเขียนเป็นลักษณะถาม ตอบเกี่ยวกับ ความสำเร็จของการแสดง การเริ่มแสดง การแข่งขัน การเอาชนะผู้แสดงอาวุโส การจัดลำดับชุดการแสดง การสร้างจุดเด่นของตนเอง การกำหนดความสามารถของตน ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงกับบทละคร ความงามสูงสุด(ชิอาโร่)

บทที่ 4 กำเนิดและประวัติความเป็นมาของโน

บทที่ 5 ว่าด้วยเคล็ดลับที่มีความสำคัญของความสามารถแสดงได้ครบทุกระบวนลีลา และการให้ความสำคัญกับผู้ชม

บทที่ 6 ว่าด้วยการเข้าถึง “ฮะนะ” หรือการฝึกเพื่อความงาม ต้องเข้าใจบทบาทของตัวละครที่ตนจะแสดงให้ถ่องแท้ ความสามารถในการออกเสียง ความกลมกลื่นของการขับร้องพ็อนรำ การปรับการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมคนดู ผู้แสดง สถานที่แสดง และโอกาสที่แสดงต้องประสานสัมพันธ์กัน

บทที่ 7 ศาสตร์ลับของโนะ “ฮานะ” เปรียบเทียบการแสดงกับการเบ่งบานของดอกไม้ “ยูเก็ง” การนำหลักการสร้างความงามที่แฝงเร้นชวนพิณิจมาเป็นแนวการแสดงให้คนดูใช้จินตนาการ

ให้มาก “โมโนมานะ” คือศิลปะการเลียนแบบที่คำนึงถึงทั้งกาย ใจและความคิด (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543a)

ทฤษฎีพหุภุมิยะเต็นนี้ ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ความสำเร็จของผู้ฝึกหัดรำไทยที่มีความสัมพันธ์กับความสามารถปฏิบัติทักษะทางการแสดงตามอายุผู้ฝึกตามแบบแผนการฝึกหัดรำไทยในอดีต และการปรับช่วงอายุผู้ฝึกที่เปลี่ยนตามระบบการศึกษาของไทย

ภรตมุนี (แปลโดยร.ต.ท.แสง มนวิฑูร, 2541) (กรมศิลปากร, 2541) ได้เขียนตำรานาฏยศาสตร์ เป็นคัมภีร์ทางศิลปะการแสดงโดยเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกรรมและนาฏกรรม ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์นั้นครอบคลุมเนื้อหาที่สามารถนำไปปรับใช้กับศิลปะการแสดงได้อย่างกว้างขวาง ประกอบไปด้วยบทและการเขียนบท การออกแบบ งานช่างเวที ฉาก โรงละคร ดนตรี เสียงและคำพูด การแต่งหน้า วิธีพ้อนรำและที่สำคัญอย่างยิ่งคือ ภาวะและรสสำหรับตัวละครและผู้แสดง ตลอดจนความสำเร็จของการแสดง ซึ่งทฤษฎีนาฏยศาสตร์ถือได้ว่าเป็นคัมภีร์ทางด้านศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดแต่ขึ้นจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์การละครสันสกฤตของอินเดียโบราณ แต่สามารถนำมาประยุกต์กับการแสดงละครในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี นาฏยศาสตร์(ตำรารำ) นี้มีทั้งหมด 32 บท กรมศิลปากรโดยชนิด อยู่โพธิ์ได้มอบหมายให้ ร.ต.ท.แสง มนวิฑูร (เปรียญ) แปลจากฉบับสันสกฤตเป็นภาษาไทยจำนวน 7 บท ได้แก่ 1. การเกิดขึ้นของการแสดงละคร 2. วิธีสร้างโรงละคร 3. การบูชาเทวรูปในโรงละคร 4. ลักษณะการพ้อนรำของอินเดีย 5. วิธีโหมโรง 6. รสในการแสดง และ 7.ภาวะในการแสดง

สำหรับสาระที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์แนวคิดการรำไทยในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้แก่

1. ประเภทของการพ้อนรำที่ใช้ลีลาทั้งสิ้นรวม 3 ลักษณะ ได้แก่

1.1 นฤตตะ การพ้อนรำล้วน ๆ การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่มีความหมายเฉพาะ หรือมีอารมณ์ เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียดซับซ้อนของจังหวะท่าทางต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์ความงามบริสุทธิ์ของท่ารำ

1.2 นฤตยะ เป็นการพ้อนรำที่ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวของร่างกาย มือ แขน ขา ตลอดจนการแสดงสีหน้าตามอารมณ์

1.3 นาฏยะ เป็นการผสมผสานการฟ้อนรำและการแสดงเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรม

นาฏยศาสตร์ แสดงให้เห็นว่าการฟ้อนรำ เกิดจากการผสมผสานอย่างต่อเนื่องของท่าทางที่เกิดจากร่างกายมนุษย์ 3 ส่วนหลัก คือ กิ่งของร่างกาย (ได้แก่ แขน ขา มือ เท้า นิ้วและศีรษะ) ลำตัว และใบหน้า ส่วนทั้ง 3 ของร่างกายนี้ ต้องแสดงให้สัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพด้วยอัตราความเร็ว ความละเอียดอ่อน ความสมดุล การควบคุมร่างกาย ความหลากหลาย การใช้สายตา การแสดงสีหน้า ความคิด สรรพสำเนียงและเสียงเพลงในกระแสรวมชาติแห่งความกลมกลืน

ในเบื้องต้นนาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงคุณลักษณะของผู้เรียนและวิธีสอนของครูที่ทำให้การเรียนและการสอนนาฏยศาสตร์บรรลุความสำเร็จได้ ดังนี้

1. ผู้เรียนนาฏยศาสตร์ควรประกอบด้วยคุณสมบัติ 4 ประการ คือ

1.1 ฉลาด คือสามารถเรียนและจำการสอนได้

1.2 แดกฉาน คือ สามารถพินิจพิจารณาขบปัญหาแตก และตัดสินใจด้วยตนเองได้

1.3 งามจากล้ำหาญ คือ ไม่สะทกสะท้านในที่ประชุม

1.4 ร่างกายมีความสามารถ คือ ร่างกายสามารถทำตามบทบาทของการแสดงละคร

2. วิธีการสอนการฟ้อนรำและการแสดงละคร ควรคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

2.1 ควรแบ่งแยกผู้เรียนตามภูมิความสามารถและลักษณะของผู้เรียนตามควรแก่ฐานานุกรม

2.2 สอนวิธีการแสดง โดยให้ผู้เรียนรู้จักพูดเป็น รู้จักนึกคิดทำให้เหมือนตัวละครจริงในเรื่อง และรู้จักทำกิริยาท่าทางให้สอดคล้องไปตามสถานการณ์ในเรื่องนั้น ๆ

2.3 สอนวิธีการที่ทำให้เกิดไคลสี หรือ ความงามน่ารัก ได้แก่ รส ภาวะ และกิริยาอันประกอบด้วยนฤตยะ (รำแม่ท่า) และองคหาระ (รำชุด) ส่วนวิธีการที่ทำให้เกิดไคลสี คือ ศลักษณะ

หรือ ความนุ่มนวลอ่อนช้อยและไฉไลหรือการประดับแต่งตัวอันทำให้เกิดศฤงคารหรือความรู้สึก
รักและชื่นชมตัวละครในเรื่อง

หลักการพ้อนรำตามตำรานาฏยศาสตร์ ประกอบด้วยลักษณะท่าทางการพ้อนรำ 3 ลักษณะ
คือ ภาระ อองคหาระ และ เรจะกะ ดังนี้

1.ภาระ คือรำแม่ท่า หมายถึง การจัดระเบียบร่างกายในการปฏิบัติท่ารำแต่ละท่าโดยใช้
ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายปฏิบัติร่วมกัน 8 ส่วน ได้แก่ มือ เท้า สะเอว สีข้าง ขา ออก หลัง และท้อง ให้
นับว่ามือที่เคลื่อนไหวใช้รำถือว่าเป็นมาติกา หรือเป็นแม่ สะเอวทั้งสองอยู่ตรงระดับหูทั้งสองข้าง
(หมายถึงการตั้งตัวตรง) แสกหน้า ป่า ศีรษะ และอกให้อ่อนได้ระดับกัน (หมายถึงการตั้งตัว ตั้งไหล่)
เรียกว่า “เสาชฐะแปลว่าประกอบด้วยสถานที่ทั้ง 8” ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ออกท่าทางแต่ละท่าที่
เรียกว่า “ภาระ” หรือรำแม่ท่านั้น ปรากฏว่า การใช้มือออกท่าทางนับเป็นสำคัญและการเคลื่อนไหว
มือและเท้าประกอบด้วยสะเอว สีข้างและขาด้วย

2.องคหาระ หรือ รำชุด หมายถึง การพ้อนรำที่ใช้ภาระตั้งแต่ 2 ท่าขึ้นไปปฏิบัติต่อเนื่องกัน
มีทั้งสถียรหัสต์คือมืออยู่ในท่าธรรมดาและประยัสตกะคือมืออยู่ในท่ารำ แต่ละองคหะมีชื่อเรียกตาม
จำนวนการใช้ภาระที่แตกต่างกัน

3.เรจะกะ คือ ท่าขยับ หมายถึง แบบของการเคลื่อนไหวมีทั้งสิ้น 4 แบบ ได้แก่ ท่าขยับเท้า
ท่าขยับสะเอว ท่าขยับมือและท่าขยับคอ

รสและภาวะ

หัวข้อที่สำคัญที่สุดคือ “รสจากการแสดง” หมายถึง สิ่งที่คุณละครรับรู้ได้จากประสาทสัมผัส
เช่น ตาและหู เป็นต้น รสในนาฏยศาสตร์ หรือ นาฏยรส มีทั้งหมด 9 อย่างคือ

1. ศฤงคารรส (รสคือเหตุให้เกิดความรัก) 2. หาสยรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ)
3. เราทรรส (รสคือความดูร้าย/ร้องไห้) 4. กรุณารส (รสคือความกรุณา)
5. วีรรส (รสคือความเพียร) 6. อัทฤตรส (รสคือความอัศจรรย์ใจ)

7. พีภัสสรส (รสคือความข็ง)

8. ภยานกรส (รสคือความกลัว)

9. ศานตรส (รสคือความสงบ)

ภาวะเป็นการแสดงออกของอารมณ์โดยอาศัยปัจจัยต่าง ๆ ทางกาย ได้แก่ ท่าทางของมือ เท้า แขน ขา ลำตัว เป็นภาวะที่คงเดิม แต่เมื่อได้นำมารวมกันเป็นท่ารำจะเกิดเป็นภาวะใหม่ สิ่งเสริมคือดนตรี เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ แสง สี เป็นต้น เพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในลักษณะต่าง ๆ เรียกว่า “รส” ทั้งภาวะและรสนั้นมีลักษณะเป็นเอกเทศอยู่รวมกันเป็นวงจรเพราะในขณะที่พอรำ ภาวะและรสเกิดขึ้นสลับกันไปและอาศัยซึ่งกันและกัน รสที่เกิดขึ้นนี้สะท้อนให้เกิดภาวะใหม่ต่อไป เช่นนี้จนกว่าการพอรำนั้นจะจบลงไป

ภาวะและรส เป็นปรากฏการณ์ที่มีความสลับซับซ้อนกันและเป็นประโยชน์อย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำไปใช้อธิบายด้วยเหตุและผลถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นบนเวทีในขณะที่แสดง ตลอดจนนำไปใช้ในการกำหนดทิศทางการแสดงละคร การตีบทของผู้แสดง และการสร้างความรู้สึกหรือรสนชนิดใด ชนิดหนึ่ง ให้เกิดขึ้นในใจคนดูได้อย่างถูกต้อง อนึ่ง ในการแสดงละครควรมีครบทุกรสจึงจะ น่าสนใจชวนติดตาม ผู้แสดงต้องใช้วิธีการแสดงต่าง ๆ เพื่อให้เข้าถึงตัวละครอย่างเป็นธรรมชาติ ดังที่ ปรตมุนีได้เขียนไว้ในนาฏยศาสตร์ถึงวิธีการแสดงออกตามภาวะและรสดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 รส สาเหตุให้เกิดรสและการแสดงออกทางกายตามที่ระบุไว้ในนาฏยศาสตร์

ลำดับ	ชื่อรส/ความหมาย	เหตุให้เกิดรส	การแสดงออกทางกาย
1	ศฤงคารรส มาจาก“รติ”หมายถึง ความรัก ความชอบ น่าชม ความยินดี ความม่งใสและความสุข	เกิดจากการเห็นหรือได้ยินสิ่งที่ดีที่ไพเราะ เกิดความชอบใจ ความพอใจจากวาจา การแต่งตัว และกิริยา	ทำตาชะมดขม้ม้อย จริตกิริยาแช่มช้อย พูดจาอ่อนหวาน
2	หาสยรส มาจาก หาส หมายถึงความสนุกสนาน ตลกขบขัน	เกิดขึ้นได้จากตัวเองและจากผู้อื่น โดยเกิดจากวาจาที่พูดหรือพูดจา กลับเพศ การแต่งตัวใน ความหมายที่ผิด และร่างกายผู้	ยิ้มเฉื่อย ๆ ปากเผยอพองาม ไม่เห็นไรฟันหรือเห็นนิดหน่อย

ลำดับ	ชื่อรส/ความหมาย	เหตุให้เกิดรส	การแสดงออกทางกาย
		แสดงที่ทำท่าทางผิดปกติด้วย ท่าทางผิด ๆ แปลก ๆ	ตาชำเลื่อง ดวงตาขยายออก ตาหรี่ ลง ตาลอยใบหน้าแดง จมูกบาน หัวเราะด้วยน้ำตา บ่าและศีรษะโยก โคลง ส่งเสียงดัง
3	เราทรรส มาจาก โกรธ หมายถึง ความโกรธ ความฉุนเฉียว	เกิดจากวาจา การแต่งตัวและ ร่างกายผู้แสดงในบทศัตรู ผู้ใหญ่ เพื่อนรัก คนรับใช้ และเกิดขึ้นเอง อาจโกรธจากความเสียใจ การสู้รบ พูดใส่ความ พูดให้เจ็บใจ ดูหมิ่น ความทะนงตัว อาฆาตจองเวร ความดู ถ้อยกัน ทะเลาะ ชัดคอ กัน	เม้มปาก กัดฟัน พุดตะกุกตะกัก ตาโพลง ร้องไห้ ถลึงตา ขมวดคิ้ว แก้มสั่น มือถูกัน ชี้นิ้ว กระทิบเท้า ตัวสั่น สะท้าน เขี่ยน จับอาวุธขวาง ตี ฆ่า ทำลาย ตัด ฉีก
4.	กรุนรส มาจาก โศก หมายถึง ความเศร้า โศก ความกรณา	เกิดจากได้รับความยุติธรรม ความเสื่อมทรัพย์และเหตุแห่งการ เศร้าโศก(การจากเป็นและจาก ตาย) ถูกแข่งด่า ตกทุกข์ได้ยาก การพลัดพรากจากคนรัก ทรัพย์ สมบัติพินาศ ถูกฆ่า ถูกลงโทษ กักขังจองจำ ความวิตกกังวล ความสะเทือนใจ	หุบตาลงต่ำ ตาละห้อย ร้องไห้ น้ำตาตก ส่ายหน้าช้า ๆ หน้าถอดสี เงยหน้าขึ้นแล้วก้มลงช้า ๆ สะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ คร่ำครวญรำพัน สะดุ้งกลัว ถอนใจ ลิ้มตัว บ่นเพ้อ ทุ่มทอดตัวลง ตีอกชกหัว ประหารกันด้วยศาสตราวุธ

ลำดับ	ชื่อรส/ความหมาย	เหตุให้เกิดรส	การแสดงออกทางกาย
5	วีรรส หมายถึง ความกล้า	เกิดจากการกล้าให้ กล้าประพฤติ ธรรมและกล้ารบ ความเพียร ตั้งใจเด็ดเดี่ยวแน่วแน่ ไม่เมา การข่มร่างกาย ความตั้งมั่น ความจองหอง	ความสามารถในการรบ การจู่โจมเอาชนะศัตรูด้วยกำลัง ออกกำลังความสามารถ ความฉลาด ความเสียสละ ความ สงบ ไม่มีความสงสัย ไม่ลังเล
6	อัทฤตรส หมายถึงความ อัศจรรย์ใจแปลกใจ สงสัย สนเท่ห์	เกิดจากเห็นสิ่งที่เป็นทิพย์ ความสุขจากความดีใจ ความ หลอกลวง เล่นกล สิ่งเหลือวิสัย มนุษย์ เห็นเทวดา ได้รับของที่ ปรารถนาโดยไม่คาดคิด(ถูกรางวัล) ไปเที่ยวสวน อุทยาน ชมการเล่น กล เหตุการณ์หรือกิจการที่มี ความหมายพิเศษ	ตาพอง ชะงัก จ้องดูไม่กระพริบตา ขมวดคิ้ว สิ้นศิริชะ จังจั่งงันขลุ่ น้ำตาไหล เหงื่อแตก ดีใจมาก คลั่ง พุดชมไม่หยุด สิ้นแขน สิ้นหน้า กระฉับกระเฉง ลูคลำ สัมผัส กระโดดโลดเต้น
7	พิภัสสรส หมายถึงความข้ง	เกิดจากเห็นความขยะแยงที่ สะอาด เช่นเห็นเลือด เกิดความ เกลียดข้ง ความขยะแยงที่ไม่ สะอาด ได้แก่เห็นของสกปรก ทั้งหลาย การเห็นหรือได้ยินสิ่งที่ไม่ชอบใจ หรือไม่ปรารถนา เช่น ได้กลิ่น รส เสียงที่ไม่พึงใจ	ห่อตัว สยิวหน้า ทำอาเจียน สลดใจ เป็นลม ปิดจมูก ก้มหน้า ก้าวเท้า เดินโซเซ ขมวดคิ้ว ตาชำเลื่องด้วยหางตา แสดงท่ารังเกียจ
8	ภยานกรส หมายถึง ความ กลัว	เกิดจากการหลอกลวง การลงโทษ และการชู้ให้กลัว	มือสั่น ตัวสั่น ตัวแข็ง หน้าแห้ง ตา กลอก ล่อกล่อก ใจเต้นแรง เพดาน ปาก คอแห้งผาก ลิ้นเลียริมฝีปาก ขลุ่ก หน้าซีด เสี่ยงกระเส้า สะดุ้ง

ลำดับ	ข้อสรุป/ความหมาย	เหตุให้เกิดรส	การแสดงออกทางกาย
		เห็นสิ่งน่ากลัว เช่น ภูตผีปีศาจ ไปป่าเปลี่ยว เห็นหรือได้ยินเรื่องญาติพี่น้องถูกฆ่า ต้องโทษหรือจองจำ ได้ยินเสียงผิดปกติ ไปสงคราม ทำผิดต่อครูหรือผู้ใหญ่ที่เคารพ	กลัวหวาดเสียว ตะลึง เหงื่อแตก พุดจาละล่ำละลัก หน้าซีด เป็นลม ก้าวขาไม่ออก หยิบอะไรไม่ถูก
9	ศานตรส หมายถึงความสงบ	ความรู้จริงอันถ่องแท้ ความบริสุทธิ์ในใจ ปราศจากราคะ ไม่ทุกข์ ไม่สุข ไม่เกลียด ไม่ริษยา มีความสม่ำเสมอกับสัตว์ทั้งปวง	การบังคับร่างกาย การประพฤติตามวินัย ความตั้งใจแน่วแน่ ความปราณี ลุบลำดับต้องสัตว์ทั้งปวง

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2541)

ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ นับเป็นทฤษฎีสำคัญที่สุดในการวิจัยนี้ แม้ทฤษฎีนาฏยศาสตร์นี้เป็นทฤษฎีที่เขียนขึ้นนับร้อยนับพันปีมาแล้วก็ตาม แต่ข้อกำหนดในทฤษฎีเหล่านี้ยังสามารถนำมาศึกษาหาคำตอบเพื่ออธิบายเหตุผลทางการแสดงในหลายเรื่อง ตั้งแต่กำเนิดท่ารำ การผสมท่ารำ จนถึงการแสดงให้ได้รับตามเนื้อเรื่องของละคร การสร้างละครให้ประสบความสำเร็จจนถึงการฝึกหัดการเป็นตัวละคร การกำหนดความหมายของคำที่เกี่ยวข้องกับการแสดง และอื่น ๆ ที่สำคัญ ผู้วิจัยจึงใช้นาฏยศาสตร์ทฤษฎีนี้เพื่อวิเคราะห์แนวคิดการรำไทยให้ได้ตามวัตถุประสงค์

ภัณฑิรา กอบศิลป์ (2557) (ภัณฑิรา กอบศิลป์, 2557) ได้ศึกษาเรื่องกลวิธีการรำเฉพาะของครูเวณิกา บุนนาค ซึ่งปัจจุบันได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติ วิธีการศึกษานาฏศิลป์ไทย กระบวนท่ารำในการแสดงละครนอก ละครใน ละครพันทาง และกลวิธีการรำที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูเวณิกา บุนนาค ผลการวิจัยพบว่าคุณครูเวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับการฝึกหัดท่ารำเบื้องต้นกับท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนีตั้งแต่ก่อนเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ในบทบาทตัวละครพระและได้ฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยกับศิลปินละครหลวงและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่านได้แก่ ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นต้น ครูเวณิกา บุนนาคได้รับการคัดเลือกให้แสดงในบทบาทพระเอก และตัวเอกในการแสดงละครนอก ละครใน และละครพันทางหลายเรื่องจนมีชื่อเสียง

และเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ไทยในด้านฝีมือการรำและความสามารถในการแสดงละคร โดยใช้วิธีการศึกษาบทละคร การรับถ่ายถอดท่ารำ การสังเกต การเลียนแบบ และการจับท่าทางเพื่อแก้ไขให้สมบูรณ์ ที่สำคัญคือวินัยในการฝึกฝนด้วยตนเองจากการรำหน้ากระจก ร่วมกับการจดบันทึกท่ารำ จาก การสั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงเป็นเวลากว่า 50 ปีทำให้ครูเวณิกา บุนนาค มีกลวิธีการรำเฉพาะที่สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ วิธีการจัดวางตำแหน่งอวัยวะของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำได้เหมาะสมกับสัดส่วนของตนเองจนเกิดความสวยงามในสายตาของผู้ชม และวิธีการรำเฉพาะรวม 5 วิธี ได้แก่ 1) การใช้การกล่อมหน้าประกอบการเปลี่ยนเสียงศีรษะ 2) การใช้สายตามองตามมือที่เคลื่อนไหวและเปิดปลายคางตลอดเวลา 3) การเตะเท้าไปทางด้านหลังก่อนการก้าวเดิน 4) วิธีการประเท้าก่อนยกเท้าก้าวข้าง 5) การใช้ขาและเท้าในการปฏิบัติท่ารำได้อย่างว่องไวประกอบการกระทบจังหวะด้วยการหมัดเข้า และการยืดยุบ

ครูเวณิกา บุนนาค จึงนับเป็นผู้หนึ่งที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างแท้จริง และยากที่จะหาผู้ใดมาแทนได้ จากการปฏิบัติท่ารำที่ได้คุณภาพตามเกณฑ์มาตรฐานวิธีการปฏิบัติท่ารำอย่างนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงและพัฒนาไปจนถึงขั้นที่เรียกว่า “เอตะทัคคะ” จึงสมควรศึกษาวิธีการรำของครูเพื่อบันทึกไว้เป็นวิธีการรำแบบหนึ่งทางนาฏศิลป์ไทย และอนุรักษ์ไว้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยสำหรับผู้สนใจและต้องการฝึกฝนวิธีการรำต่อไป

วิธีการรำของครูเวณิกา บุนนาค ซึ่งเป็นผลการวิจัยนับเป็นข้อมูลสำคัญอย่างหนึ่งในการศึกษาแนวคิดในการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงของหลวงในครั้งนี้ เนื่องจากครูเวณิกาเปรียบเสมือนนาฏศิลป์ที่มีชื่อตัวละครประจำคือ “อิเหนา” ของกรมศิลปากรอย่างศิลปินละครไทยในอดีต ซึ่งต้องผ่านการฝึกหัดและฝึกซ้อมจากผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน ผู้วิจัยจึงนำผลการวิจัยนี้มาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลจากหลายทางเพื่อตอบวัตถุประสงค์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ในหลายประเด็น

มัญญา เพชรูจี (2560) (มัญญา เพชรูจี, 2560) ได้ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่องสารัตถะของการรำเพลงช้าเพลงเร็วনারายณ์ ซึ่งมีการสืบทอดท่ารำในคณะละครวังสวนกุหลาบต่อเนื่องถึงสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีสาระประกอบด้วยองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงเพลงช้าเพลงเร็วনারายณ์ อันได้แก่ ผู้แสดง เพลง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย สถานที่และโอกาสที่ใช้ในการแสดง เทคนิคการรำเพลงช้าเพลงเร็วনারายณ์ และสัญลักษณ์ที่ปรากฏ สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหว (Kinetic) ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย การกำหนดทิศทางและการเคลื่อนที่และวิเคราะห์สัญลักษณ์ที่ปรากฏในท่ารำเพลงช้าเพลงเร็วনারายณ์ สามารถสรุปคุณลักษณะพิเศษของการรำเพลงช้าเพลงเร็วনারายณ์ ได้ 5 ประการ คือ 1. ชื่อกระบวนท่ารำมาจากเทพเจ้าสูงสุดหนึ่งในสามพระองค์ของศาสนาพราหมณ์ ฮินดูคือ พระนารายณ์ 2. เป็นกระบวนรำอย่าง

พิเศษที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นมาจากสาแทรกเพลงช้าเพลงเร็วที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย 3. เป็นกระบวนรำที่ใช้ในโอกาสพิเศษสำหรับการบวงสรวงเทพยดา 4. เป็นกระบวนรำที่กำหนดคุณสมบัติของผู้รำดังนี้ ผู้รำต้องเป็นตัวแทนโรงหรือเป็นพระเอกและนางเอกของละครคณะนั้นและ 5. เป็นกระบวนทำรำที่ร้อยเรียงโดยเจ้าจอมมารดาวาด ซึ่งเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงและเป็นครูละครหลวงที่สำคัญแห่งยุคผู้หนึ่ง

กระบวนทำรำเพลงช้าเร็ววนารายณ์ทั้งตัวพระและตัวนางใช้ทำรำเดียวกัน ประกอบด้วยท่าหลัก (กรณะ) จำนวน 26 ท่ารำ จากโครงสร้างของแขนและมือที่ชัดเจน 3 ลักษณะ คือ มือแบ มือจับ และมือล่อแก้ว ปรากฏในตำแหน่งและทิศทางต่างกันของร่างกาย อนึ่ง ท่ารำทั้ง 26 ท่า นั้น มีลักษณะของการประสมมือ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะของแขนและมือในตำแหน่งทิศทางและระดับที่เหมือนกัน และลักษณะของแขนและมือในตำแหน่งทิศทางและระดับที่แตกต่างกัน สำหรับองค์การหรือกลุ่มของกรณะหรือแม่ท่า ที่เกิดจากการประกอบกันของท่ารำตั้งแต่ 2 ท่าขึ้นไป อาจมีการสลับทิศทางและสลับข้างของอวัยวะ และมีการเชื่อมท่ารำเพื่อสร้างความสมดุลของร่างกายและทำให้เป็นท่ารำที่มีความต่อเนื่องเป็นลูกโซ่ไปตลอดทั้งเพลง กรณะมีการเคลื่อนที่เปลี่ยนครบทั้ง 4 ทิศ องค์การจะมีทั้งการอยู่กับที่และการเคลื่อนที่ด้านหน้าเวทีไปสู่ด้านหลังเวที เคลื่อนที่จากด้านขวาและกลับมาด้านซ้ายของเวทีในลักษณะของเส้นตรง นอกจากนี้ในกระบวนทำรำเพลงเร็วยังมีลักษณะการใช้ท่ารำตามแบบแผนดั้งเดิม ตั้งแต่การถัดเท้ารำสาย ล่อแก้ว และท่ารำในเพลงลา โดยการลาแบบเดินขึ้น 2 ก้าว เดินลง 2 ก้าวแล้วจึงนั่งลงไหว้ถวายบังคม กลวิธีและเทคนิคการรำสอดคล้องกับหลักปรัชญาของศาสนาฮินดู ปรัชญาของพระพุทธศาสนาและปรัชญาของสังคมไทย ดังนี้

1. ผู้รำเพลงช้าเพลงเร็ววนารายณ์จะต้องรำด้วยความสุภาพ มั่นคง และสงบนิ่ง มีการใช้ลีลาท่ารำแบบโชนและแบบละครใน กระบวนทำรำดูแข็งแรงมีพลัง ราบเรียบ สงบ การเชื่อมต่อท่ารำต้องการความนิ่ง สุภาพและความสง่างามเคร่งขรึม มีการหยุดพักท่ารำชั่วขณะซึ่งเรียกว่า พักท่า การพักท่าเป็นการแสดงให้เห็นท่าต้นหรือท่าตามที่ทำสำเร็จแล้ว เวลาหรือจังหวะที่ร่างกายเคลื่อนไหวท่ารำ แม้จะประกอบไปด้วยเพลงหลายอัตราจังหวะ แต่ท่วงทีการรำก็สม่ำเสมอ และมีความต่อเนื่องตลอดทั้งเพลงด้วยความช้าเร็วคงที่สม่ำเสมอ

2. หลักการความสมดุลและอสมดุล (Symmetry and Asymmetry) ในที่นี้หมายถึงการตั้งท่ารำนั้นจะต้องมีความสมดุลอยู่ในตัวและการออกท่ารำจะใช้พลังงานเพื่อขับเคลื่อนร่างกายแตกต่างกัน โดยกำหนดความหนักเบา ช้าเร็ว อาจจะเป็นท่าที่สมดุลหรืออสมดุล ในขณะเดียวกันอวัยวะทุกส่วนต้องเคลื่อนไหวสัมพันธ์กันและอยู่ในลักษณะสมดุลโดยใช้สมาธิในการควบคุมการเคลื่อนไหว อีกประการหนึ่ง ถ้าไม่บังคับพลังงานแต่ละส่วนให้สอดคล้องกันอาจเกิดการผิดพลาดในตนเอง นอกจากนี้ ความมั่งคั่งของท่ารำจะอยู่ที่การเคลื่อนย้ายน้ำหนักตัวจากขาข้างหนึ่งไปสู่ขาอีก

ข้างหนึ่ง ซึ่งจะต้องมีการหยุดการเคลื่อนไหว ในขณะที่หยุดนิ่งอยู่นั้นเป็นขณะที่ท่ารำนั้นจะเสร็จสิ้น เป็นท่าที่สมบูรณ์

3. การกำหนดท่ารำอยู่ในใจ ในขณะที่รำท่าหนึ่ง ผู้รำควรนึกถึงท่ารำที่จะมาถึงไว้ในมโนทัศน์ล่วงหน้า เพื่อให้การเคลื่อนไหวอวัยวะที่ทำท่ารำเป็นไปอย่างกลมกลืนต่อเนื่อง

4. การฝึกรำจนชำนาญ ความงามของนาฏศิลป์ไทยเกิดขึ้นจากการที่ศิลปินได้ฝึกหัดทักษะการรำรำเป็นเวลานาน เพื่อให้รู้จักอวัยวะอย่างดีและเคลื่อนไหวอย่างสมดุล ฝึกความแข็งแรงของร่างกายและฝึกการฟังจังหวะท่วงทำนองเพลง ฝึกกล้ามเนื้อให้ได้มาตรฐานตามนาฏยลักษณะของท่ารำไทย เพราะฉะนั้นการฝึกมาก รำมาก จึงจะทำให้เกิดความงาม ความสงบ ความแข็งแรงมั่นคง เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการแสดง

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการรำไทยตัวพระผู้หญิงอยู่ในส่วนของการอธิบายลักษณะสำคัญ ประโยชน์ของเพลงช้าเพลงเร็วที่เป็นแบบฝึกพื้นฐานสำหรับผู้เรียน และแสดงวิธีวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะทางกายภาพซึ่งนับเป็นต้นแบบหนึ่งที่น่ามาใช้วิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

มาลินี ดิลกวนิช (2543) ได้ศึกษาเรื่องระบำและละครในเอเชียซึ่งหมายถึงศิลปะการแสดง 2 แขนงคือระบำและละครที่อยู่เคียงข้างกัน แต่บางครั้งอาจเหลื่อมล้ำกันหรือผสมผสานกันจนเกิดเป็นศิลปะการแสดงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งซึ่งพบว่าเป็นปรากฏการณ์ปกติของศิลปะในภูมิภาคเอเชีย โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 เป็นเรื่องนาฏศิลป์ของอินเดีย กล่าวถึงประวัติของระบำและละครอินเดีย แบ่งสาระสำคัญออกเป็นกำเนิดของนาฏศิลป์อินเดียตามความเชื่อโบราณ ภารตนาฏยศาสตร์ซึ่งเป็นคัมภีร์ของนักปราชญ์ภารตใช้เป็นหลักในการอธิบายนาฏศิลป์อินเดีย พัฒนาการของระบำและละครอินเดียแบ่งออกเป็น 6 ยุค ได้แก่ ยุคโบราณ ยุคทอง ยุคเสื่อมของละครสันสกฤต ยุคแห่งอิทธิพลมุสลิม ยุคอาณานิคมของอังกฤษ และยุคอินเดียเป็นเอกราช โดยแบ่งนาฏศิลป์อินเดียออกเป็น 4 ประเภทตามลักษณะการแสดง คือ ภารตนาฏยัม กถักกะลิ กถักและมณีปุรี โดยแต่ละประเภทกล่าวถึงสาระเกี่ยวกับถิ่นกำเนิดและความเป็นมา นาฏลีลาและภาษานาฏศิลป์ และองค์ประกอบของการแสดงซึ่งประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกายและการแต่งหน้า เวทีและฉาก รวมทั้งดนตรี

ส่วนที่ 2 กล่าวถึงประวัติของระบำและละครจีน โดยระบุเฉพาะอุปรากรจีนหรือจิวที่นับเป็นศิลปะการแสดงประจำของชาวจีนและมีพัฒนาการมานานหลายร้อยปี จัดเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีแบบ

แผนสืบต่อมาแต่อดีต จำแนกองค์ประกอบสำคัญได้ 5 องค์ประกอบ คือ เวที ฉากและอุปกรณ์ ดนตรี และการขับร้อง ประเภทและบทบาทของตัวละคร ศิลปะและเทคนิคของการแสดง สูดท้ายคือเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า สูดท้ายของส่วนนี้ได้สรุปลักษณะเด่นของศิลปะการแสดงของจีนไว้ 5 ข้อ คือ 1. นิยมชมชอบความหลากหลายรสชาติของศิลปะบันเทิง นำการแสดงทุกแขนงมาบูรณาการไว้ในจิว ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงประจำชาติประกอบด้วย ดนตรี การขับร้อง ระบำ การแสดงออกด้วยท่วงท่า การแสดงอารมณ์และสื่อความหมาย ตลอดจนการแสดงกายกรรมโลดโผน เนื้อเรื่องที่แสดงมีหลากหลายรสชาติทั้งรัก โศก ตลกขบขันผสมกันไป 2. นิยมใช้สัญลักษณ์ในการแสดงออกเชิงศิลปะไม่ว่าจะเป็นในด้านอุปกรณ์ ฉาก เวที สี สัน ลวดลายบนใบหน้าและเครื่องแต่งกายและการแสดงท่าทางสื่อความหมาย 3. การเคลื่อนไหวตัวและการร่ายรำของผู้แสดง โดยทั่วไปมีลีลาที่นุ่มนวล อ่อนช้อย สง่างามทั้งหญิงและชาย ยกเว้นบทบาทที่แสดงในฉากรบและฉากที่มีการต่อสู้ 4. การใช้ดนตรีประกอบการแสดงโดยทั่วไป เสียงค่อนข้างดังอีกทีก ยกเว้นในฉากที่ต้องการสร้างบรรยากาศเศร้าหรืออ่อนหวานประกอบการขับร้องใช้เสียงดนตรีที่ไพเราะแผ่วเบา และ 5. เน้นการแต่งหน้าและแต่งกายสีสันฉูดฉาด สะดุดตาเป็นที่ตื่นตาตื่นใจและให้เข้ากับความรู้สึกของดนตรี

ส่วนที่ 3 กล่าวถึงประวัติของระบำและละครญี่ปุ่นแบ่งออกเป็นละครยุคโบราณ ละครยุคกลาง ละครยุคเอโดะ ที่มา ลักษณะและองค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ญี่ปุ่นหลายประเภท ได้แก่ โนงากุที่หมายรวมละครโนและละครเคียวเงิน บุนรากุและคาบูกิ โดยสรุปส่งท้ายส่วนนี้ถึงลักษณะเด่นของศิลปะการแสดงของญี่ปุ่นรวม 4 ข้อ ได้แก่ 1. มีความละเอียด ประณีต พิถีพิถันในการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงในงานศิลปะบันเทิง 2. นิยมใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นประกอบการแสดงและใช้อย่างแผ่วเบา สุภาพแต่แม่นยำและเฉียบขาดในการกำกับจังหวะของการแสดง 3. เนื้อเรื่องส่วนมากสะท้อนความจริงแห่งชีวิต นิยมถ่ายทอดความขมขื่น ความทุกข์และความทรมานหรือเป็นเรื่องสะท้อนปรัชญาชีวิต และ 4. ค่านิยมของคนญี่ปุ่นในการให้ความเคารพและเทิดทูนศิลปินชั้นครูในฐานะเป็น “ทรัพย์สินล้ำค่าของชาติ”

ส่วนสุดท้ายที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงนี้คือส่วนที่ 4 ภูมิหลังทางอารยธรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในประเด็นอิทธิพลของอารยธรรมสำคัญที่เป็นมูลเหตุและแรงผลักดันให้เกิดศิลปะการแสดงหลากหลายโดยแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ได้แก่ 1. สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตั้งแต่ 2500 ปีก่อนคริสต์ศักราชถึงค.ศ.100 ศิลปะการแสดงในแถบเอเชีย

ตะวันออกเฉียงใต้คงไม่ใช่ศิลปะระดับสูงมากนัก จุดประสงค์ของการแสดงเพื่อพิธีเช่นไหว้ผีสงเทวดาแบบง่าย ๆ ไม่ใช่พิธีการทางศาสนาที่มีวิวัฒนาการซับซ้อนแต่อย่างใด นอกจากนี้ศิลปะการแสดงต่าง ๆ ล้วนเกิดขึ้นเพื่อฉลองฤดูกาลเกี่ยวกับในระดัชชาวบ้านและเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยในยามว่างงาน ยังไม่มีกลุ่มนักแสดงอาชีพ 2. สมัยอารยธรรมอินเดีย ตั้งแต่ค.ศ.100 ถึง 1000 กลุ่มประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต่างรับอิทธิพลทางศิลปะจากอินเดียแล้วนำมาประยุกต์ใหม่โดยการดัดแปลงให้ผสมผสานกลมกลืนกับศิลปะท้องถิ่นในประเทศของตน พร้อมกันนั้นในกลุ่มประเทศเหล่านี้ยังมีการถ่ายทอดและแผ่ขยายอิทธิพลศิลปะการแสดงของตนไปยังประเทศเพื่อนบ้านอีกด้วย 3. สมัยอารยธรรมจีนและมุสลิม ตั้งแต่ค.ศ.1300 ถึง 1750 อารยธรรมจีนมีบทบาทเด่นชัดแทรกซึมอยู่ในภูมิภาคทางเหนือในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ เวียดนาม พม่า ไทย ลาว เขมร ส่วนอารยธรรมมุสลิมแผ่ขยายไปทางตะวันตกและทางใต้ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่น่าสังเกตคืออารยธรรมทั้งสองต่างมีบทบาทและมีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ในพื้นที่คนละส่วนกันจึงไม่เกิดความซับซ้อนกัน ระยะเวลาพบว่าศิลปะการแสดงต่าง ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีความเจริญอย่างยิ่งโดยเฉพาะในระดับชนชั้นสูงและราชสำนักต่างสนับสนุนและสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงตามประเพณีนิยมอันเป็นแบบแผนที่ได้สืบทอดกันมาจนทุกวันนี้

ในส่วนนี้ผู้เขียนได้อธิบายเพิ่มเติมถึงที่มา องค์ประกอบและลักษณะของศิลปะการแสดงต่าง ๆ ของประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ประเทศอินโดนีเซียมีการแสดงเรียกว่า “วായังและนาฏศิลป์ 4 แบบ” คือ แบบยอกยาการ์ตา ซูราการ์ตา ซุนดาและบาหลี การแสดงของประเทศไทย ได้แก่ นาฏศิลป์พื้นบ้านและนาฏศิลป์หลวง โขน ละครรำ ละครร้อง ละครพูด นอกจากนี้ยังกล่าวถึงศิลปะการแสดงของประเทศมาเลเซีย เขมร ลาว พม่า เวียดนาม ฟิลิปปินส์ สุดท้ายจบด้วยการสรุปลักษณะทั่วไปและลักษณะร่วมของระบำและละครในเอเชีย

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์นี้อยู่ในส่วนที่ 4 โดยมีส่วนอื่น ๆ ประกอบเป็นข้อมูลใช้วิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูลในประเด็นที่มาและแนวทางการเกิดทำรำไทยทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับหลวง นอกจากนี้ยังสามารถนำมาใช้วิเคราะห์หลักและแนวทางปฏิบัติในเชิงทฤษฎีสำหรับการรำไทยอีกด้วย

ฤดีรัตน์ กายราศ (2555) (ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555) ได้เรียบเรียงข้อมูลจากศาสนสมเด็จซึ่งเป็นจดหมายลายพระหัตถ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จฯ กรมพระยา

ตำราฐานภาพทรงมีถึงกันตลอดระยะเวลานับ 10 ปี โดยคัดเลือกวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลเฉพาะฉบับที่เกี่ยวข้องกับสังคีตศิลป์แบ่งออกเป็น 2 เล่ม เล่มที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์นี้คือ หนังสือสังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาเดโชไชย ประทับใจ 2 ประกอบด้วยเนื้อหาเฉพาะเรื่องราวในขอบเขตสังคีตศิลป์แขนงคีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์เพื่อเป็นการบูรณาการความรู้ด้านสังคีตศิลป์ให้ชัดเจน กว้างขวางและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยจัดแบ่งข้อมูลเป็นหมวดหมู่เริ่มจาก ระเบียบวิธีทางดุริยางคศาสตร์และนาฏศิลป์ นาฏศิลป์และการละเล่น ประเภทเพลง ประเภทเครื่องดนตรี ประเภทวงดนตรี ทฤษฎีดนตรีไทย ขนบธรรมเนียมทางดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ ปกิณกะดนตรีและนาฏศิลป์และประวัติบุคคลสำคัญทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์นี้อยู่ในหมวดนาฏศิลป์และการละเล่นและปกิณกะดนตรีและนาฏศิลป์ เนื่องจากเป็นความรู้จากการวิเคราะห์จากผู้ทรงความรู้ของแผ่นดินทั้ง 2 ท่านและผู้เขียนนำมาอภิปรายเพิ่มเติมให้ข้อมูลขยายกว้างขวางยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้นำมาเป็นข้อมูลนำไปสู่การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดการรำไทย และการฝึกหัดที่สอดแทรกอยู่ในเนื้อหาของหมวดนี้ได้อย่างมีเหตุและผลที่ชัดเจนมากขึ้น

วนิดา เฟ่งพิศ (ม.ป.ป.) (วนิดา เฟ่งพิศ, (ม.ป.ป.)) ได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับหลักภาษาไทย (ออนไลน์) ในหลายประเด็นตั้งแต่เรื่องธรรมชาติของภาษาในเชิงความหมายอย่างกว้างและแคบ เสียงในภาษาไทยที่ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 3 ส่วนคือ พยัญชนะ สระและวรรณยุกต์ พยางค์ คำที่มาจาก การสร้างคำหลากหลายรูปแบบจนถึงวิธีการสร้างคำเป็นกลุ่มคำ หรือวลีและประโยค

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้คือ เสียงในภาษาไทย โดยนำแนวคิดการใช้ภาษาเพื่อการสื่อสารนี้มาเทียบกับการใช้ร่างกายผู้รำในการออกท่าทางเพื่อสื่อสารด้วยท่ารำหรือ กระบวนรำ ดังนั้น เนื่องจากรำไทยมีลักษณะที่วิเคราะห์ว่าเป็นแบบแผนใช้ในการสื่อสารจึงนำแนวคิดนี้มาศึกษาวิเคราะห์หลักภาษาไทยที่ใช้ในการสื่อสารระหว่างผู้แสดงและผู้ชม

วิทยาลัยนาฏศิลป์ (2526) (วิทยาลัยนาฏศิลป์, 2526) ได้จัดทำหนังสือคุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพคุณครูลมูล ยมะคุปต์ ต.ม. ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม ในหนังสือเล่มนี้มีเนื้อหาสาระแบ่งออกเป็น 4 ภาค ๆ ที่ 1 กล่าวถึงชีวประวัติคุณครูลมูล ยมะคุปต์ ภาคที่ 2 เป็นการเขียนถึงผลงานการสอนนาฏศิลป์ของคุณครูลมูลในหลายด้าน ได้แก่ ด้านการฝึกหัด

นาฏศิลป์เบื้องต้น ระเบียบมาตรฐาน รำ หน้าพาทย์ รำเดี่ยวและรำคู่ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน ภาคที่ 3 เป็นเรื่องเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์ รำไทยของคุณครูละครและภาคสุดท้ายเป็นภาคผนวกที่ประกอบด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานพระราชทานเพลิงศพในครั้งนั้น ส่วนสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้อยู่ในภาคที่ 2 คือการฝึกหัดนาฏศิลป์เบื้องต้น เพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่นำมาใช้วิเคราะห์แนวความคิดการรำไทยตัวพระผู้หญิงในครั้งนี้

วีระชัย มีป่อทรัพย์ (ม.ป.ป.) (วีระชัย มีป่อทรัพย์, ม.ป.ป.) ได้จัดทำคู่มือประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์โขน (พระ) ชั้นต้นปีที่ 1 เรื่องหลักและวิธีการสอนโขน(พระ) เบื้องต้น เพลงช้าเพลงเร็ว เนื้อหาแบ่งออกเป็น 5 บทโดยเริ่มที่บทนำอธิบายถึงความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับโขน สถานที่ฝึกหัด การฝึกแบบโบราณจนถึงหลักสูตรวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ.2521 (ฉบับปรับปรุง) พ.ศ.2534 บทที่ 1 กล่าวถึงการฝึกหัดนาฏศิลป์โขนของนักเรียนชาย การคัดเลือกผู้ฝึกหัดแยกตามประเภทตัวละคร พระ ยักษ์และลิง พิธีคำนับครู พิธีไหว้ครูโขนละครบทที่ 2 ระบุเฉพาะการฝึกหัดเบื้องต้นโขน(ผู้ชาย) บทบาทตัวพระ ได้แก่ ตบเข้า ถองสะเอว เต็มเสา ถีบเหลี่ยมและการฝึกหัดอิริยาบถต่าง ๆ บทที่ 3 กล่าวถึงเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นการรำเพลงเพื่อการฝึกหัดและดัดร่างกายเบื้องต้นของผู้ศึกษาให้รู้วิธีรำตามแบบหลวง ในช่วงแรกเป็นภาคทฤษฎีได้แก่ประวัติความเป็นมา ความสำคัญและประโยชน์ โอกาสและองค์ประกอบการรำช้าเพลงเร็ว รวมถึงการอธิบายประกอบภาพวิธีรำเพลงช้าเพลงเร็วทีละท่า ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบเพลง บทที่ 4 เป็นการอธิบายความรู้เกี่ยวกับนาฏศัพท์และการแก้ไขข้อบกพร่องในการรำของผู้เรียน สุดท้ายเป็นบทสรุปและเสนอแนะ

สาระสำคัญเกี่ยวกับนาฏศัพท์ การฝึกหัดและการแก้ไขท่ารำในเอกสารนี้ ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ร่วมกับแนวความคิดและข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ เพื่อศึกษาแนวความคิดการรำไทย บัญญัตินิยม การฝึกหัดและการแก้ไขท่าทางในการรำไทยแบบหลวงสำหรับผู้เรียนและผู้แสดงซึ่งเป็นวัตถุประสงค์สำคัญของวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ (2547) (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2547) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการรำตามแบบแผนการแสดงโขนในบทตัวพระ ซึ่งแต่เดิมเป็นการแสดงในราชสำนักและใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กมาฝึกหัด เพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธต่อสู้ รวมทั้งจัดแสดงเพื่อพิธีกรรมหรืองานเฉลิมฉลองอันยิ่งใหญ่ในเมืองหลวง ศิลปินโขนจึงใช้ผู้ชายที่มีการศึกษา เป็นบุตรหลานผู้มีบรรดาศักดิ์

เนื่องจากได้รับอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ สำหรับการแสดงละครเป็นอาชีพของชาวบ้านทั่วไป ใช้ผู้แสดงทั้งหญิงและชาย แม้ในสมัยต่อมาในราชสำนักจะจัดแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุทและอิเหนาก็ใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมามีการนำแบบแผนของโขนกับละครมาผสมกันและใช้ชายจริงหญิงแท้แสดง ตัวพระตัวนางเปิดหน้าสวมชฎา มีเพลงร้องแบบละครทำให้โขนมีความสวยงามน่าชมยิ่งขึ้น นอกจากนั้นเมื่อกรมศิลปากรเปิดโรงเรียนสอนโขนกับละครก็ใช้ครูผู้หญิงที่ชำนาญด้านการละครมาช่วยสอนนักเรียนโขน จากเหตุนี้ทำให้วิธีการรำตามแบบแผนโขนแท้ ๆ ถูกกลายไปเป็นรำแบบตัวพระละครทั้งสิ้น จนคนรุ่นปัจจุบันเห็นเป็นเรื่องธรรมดาและศิลปินยังคงออกท่ารำเหมือนกันหมดทั้งโขนและละคร

ผลการวิจัยพบว่าวิธีการออกท่ารำของโขนตัวพระมีความแตกต่างจากละครตัวพระอย่างเห็นได้ชัด ตั้งแต่ต้นกำเนิดที่เป็นการผสมผสานของปรัชญาและแนวคิดทางพระพุทธศาสนา ปรัชญาเทวนิยมของศาสนาฮินดู ปรัชญาสังคมทางวัฒนธรรมไทยรวมทั้งแนวคิดของปรัชญาและลีลาท่าทางของนักปราชญ์ตะวันตกที่ใช้หลักทฤษฎีสากลของนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งพบว่าสอดคล้องต้องกันอย่างน่าอัศจรรย์ นอกจากนี้ยังพบว่า การจะก้าวเข้าไปสู่ศิลปโขนตัวพระได้จำเป็นต้องมีพื้นฐานที่สั่งสมมาอย่างแตกฉานและใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝนมาพัฒนาบทบาทเพื่อทำหน้าที่แสดงเป็นเทพอวตารผู้ลงมาปราบอธรรมในโลกมนุษย์ ศิลปินผู้แสดงจึงต้องสร้างบุคลิกให้สง่างาม ภาคภูมิ ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์ตามแบบอย่างของกษัตริย์นักรบต้องออกลีลาท่ารำให้ดูเป็นลักษณะผู้ชาย ส่วนความแตกต่างในด้านการใช้ท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ บทพากย์ เจาจาและคำร้อง ซึ่งโขนจะออกท่ารำตามบทเหล่านั้นน้อยกว่าละครและไม่ใช้ท่ารำที่วิจิตรพิสดารมากนัก ส่วนการใช้อวัยวะต่าง ๆ เพื่อออกท่ารำนั้น พบว่าโขนตัวพระไม่ใช่ลีลาอย่างจงใจ ได้แก่ การลักคอก กล่อมหน้า เยื้องตัว กดเกลียวข้าง รวมทั้งไม่แสดงอารมณ์บนใบหน้าเพื่อให้คงรูปแบบเดิมที่เคยสวมศีรษะมาก่อน แต่การใช้แม่ท่าของนาฏยศิลป์ยังคงใช้ขนบวิธีการรำท่าเหมือนกับละคร การวิจัยนี้คาดว่าจะเป็นแนวทางให้ผู้ฝึกหัดโขนตัวพระออกท่ารำตามแบบของผู้ชายที่สืบทอดมาแต่ครั้งโบราณกาล และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้มิให้ถูกกลาย หรือสูญหายไปอีกด้วย

สาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์นี้นำมาใช้เป็นข้อมูลประกอบเป็นข้อมูลใช้วิเคราะห์ และตรวจสอบข้อมูลในประเด็นวิธีรำไทยของตัวพระแบบหลวง นอกจากนี้ยังสามารถนำมาใช้วิเคราะห์แนวคิดหลักและแนวทางปฏิบัติในเชิงทฤษฎีสำหรับการรำไทยอีกด้วย

สรร ถวัลย์วงศ์ศรีและวนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ (2564) (สรร ถวัลย์วงศ์ศรี & วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ, 2564) ได้เขียนเรื่อง “การเต้น Dancing” เพื่อใช้เป็นเอกสารประกอบการเรียนที่ครอบคลุมทฤษฎี หลักการ ความรู้พื้นฐานสำหรับการเต้น สมรรถภาพทางกาย ทักษะการเคลื่อนไหว ในการเต้น ความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของร่างกาย ความปลอดภัย การป้องกันการบาดเจ็บและการปฐมพยาบาลเบื้องต้น ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการเต้น นาฏศิลป์ บัลเลต์ นาฏศิลป์ร่วมสมัยและแจ๊สดานซ์ การเต้นลีลาศ การเต้นและการออกกำลังกายเพื่อสุขภาพ โภชนาการสำหรับการเต้นและการออกกำลังกาย การป้องกันการบาดเจ็บจากการเต้นและการปฐมพยาบาลเบื้องต้น

สาระสำคัญในเล่มนี้นำมาอธิบายเกี่ยวกับการพ้องหรือการเต้นของนาฏศิลป์ตะวันตกซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่เกิดจากธรรมชาติของมนุษย์ที่มีความแตกต่างกันทั้งในด้านสังคม ศาสนาและวัฒนธรรมซึ่งมีพัฒนาการเป็นการเต้นแบบราชสำนักจนถึงการเต้นหลากหลายแบบในปัจจุบัน

สุโขทัยธรรมมาธิราช,มหาวิทยาลัย (ม.ป.ป.) (สุโขทัยธรรมมาธิราช, ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึง ทฤษฎีการสื่อสาร ไว้ว่า ไวยากรณ์มาจากคำว่า “วฺยาकरण” ในภาษาสันสกฤตและคำว่า “เวຍຍາकरण” ในภาษาบาลี คำนี้หมายถึงการอธิบายและระเบียบหรือแบบแผนที่วางไว้เป็นแนวปฏิบัติของภาษาซึ่งตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า “grammar” ไวยากรณ์ไทยจึงหมายถึงระเบียบของภาษา ส่วนพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายของคำ “ไวยากรณ์” ว่าเป็นคำนาม หมายถึง วิชาภาษาว่าด้วยรูปคำและระเบียบในการประกอบรูปคำให้เป็นประโยค (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) โดยทั่วไปใช้คำนี้ในศาสตร์เกี่ยวกับภาษาที่ใช้สื่อสารระหว่างมนุษย์ ซึ่งมีจำนวนตัวอักษรหรือพยัญชนะและสระในการผสมกันให้เป็นคำ เป็นประโยคหรือเป็นข้อความเพื่อสื่อสารกับกลุ่มคนที่เข้าใจภาษาเดียวกัน ดังที่คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี (2539) ได้ให้แนวความคิดเกี่ยวกับความสำคัญของภาษาไว้ดังนี้

“ภาษาเป็นระบบที่สำคัญอย่างยิ่งสำหรับมนุษย์ใช้ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด โลกทัศน์และมโนทัศน์ของตนเพื่อประสานสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ด้วยกันทั้งความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ระหว่างกลุ่มและระหว่างชาติด้วยการพูดและการเขียน”

ไวยากรณ์ไทยหรือการใช้ภาษาไทยมีหลักการเบื้องต้นที่สำคัญคือเรื่องเสียงในภาษาไทย หมายถึง เสียงที่มนุษย์เปล่งออกมาเพื่อสื่อความหมายระหว่างมนุษย์ ระบบเสียงในภาษาไทยมี 3 ชนิด คือ เสียงสระ เสียงพยัญชนะและเสียงวรรณยุกต์ ซึ่งมีความต่างกัน ดังนี้

1. เสียงสระ คือเสียงที่เปล่งออกมาจากลำคอแล้วไม่ถูกอวัยวะในปากสกัดกั้นเลย สระในภาษาไทยมี 21 รูป 21เสียง แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

1.1 สระเดี่ยว(สระแท้) มี 18 เสียง แบ่งออกเป็นสระเสียงสั้น (รัศสระ) และสระเสียงยาว (ที่ขสระ) ได้แก่ อะ อา อี อี้ อือ อุ อู เอะ เอ แอะ แอ เอาะ ออ เออะ เออ โอะ โอ

1.2 สระผสม (สระเลื่อน) คือการเลื่อนเสียงจากสระหนึ่งไปยังอีกสระหนึ่ง โดยการนำสระเดี่ยวมาผสมกันมีทั้งสิ้น 3 เสียง คือ สระผสมเสียงยาว สระผสมเสียงสั้น² และสระเกิน แต่สระผสมที่ยังคงจัดเป็นสระมีเพียงสระผสมเสียงยาวเท่านั้น ได้แก่ อัว (อุ+อา) เอื้อ (อือ+อา) เอีย (อี+ อา)

2. เสียงพยัญชนะ คือเสียงที่เปล่งออกมาแล้วถูกสกัดกั้นโดยอวัยวะส่วนหนึ่งทำให้เสียงต่างกันออกไปตามอวัยวะที่มาสกัดกั้นเรียกอีกชื่อว่า “เสียงแปร” พยัญชนะในภาษาไทยมี 44 รูป 21 เสียง เพราะเสียงพยัญชนะออกเสียงเหมือนกัน เช่น เสียง “ข” มีพยัญชนะออกเสียงซ้ำกัน คือ ข ข ค ค ฆ ฆ นั้นเอง

3. เสียงวรรณยุกต์ ใช้สำหรับผันเสียง มี 4 รูป 5 เสียง คือ เสียงสามัญ(ไม่มีรูป) เสียงเอก (ไม้เอก) เสียงโท (ไม้โท) เสียงตรี (ไม้ตรี)และเสียงจัตวา (เสียงจัตวา)

เสียงในภาษาไทยทั้งระบบนี้เมื่อเปล่งเสียงออกมาพร้อมกันสามารถสื่อความหมายอย่างไรอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างได้เป็นรูปต่าง ๆ ต่อไปนี้

รูปคำหรือพยางค์ หมายถึง เสียงที่เปล่งออกมาในแต่ละครั้งพร้อมกันทั้งเสียงสระ เสียงพยัญชนะและเสียงวรรณยุกต์อาจมีความหมายหรือไม่มีมีความหมายก็ได้

รูปวลี คือคำหลายคำที่นำมาเรียงชิดติดกันมีใจความไม่สมบูรณ์เพราะขาดส่วนใดส่วนหนึ่งในภาคประธานหรือภาคแสดง อาจใช้โดยลำพังได้หรือใช้ประกอบประโยค

² สำหรับสระผสมที่ปัจจุบันไม่จัดเป็นสระ มีดังนี้

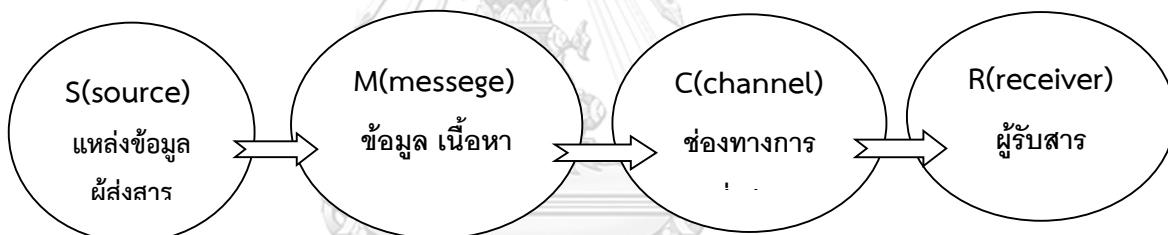
1. สระผสมเสียงสั้น คือ อัวะ เอื้อะ เอียะ ปัจจุบันไม่จัดเป็นสระผสมเพราะไม่ว่าจะออกเสียงเป็นสระเสียงสั้นหรือยาว ความหมายของคำไม่เปลี่ยนและมักนิยมพูดหรือเขียนด้วยสระเสียงยาวมากกว่า นอกจากนี้สระผสมเสียงสั้นส่วนใหญ่พบในคำยืมภาษาจีน เช่น ขนมเปี้ยะ กอเอี้ยะ เป็นต้น
2. สระเกิน ได้แก่ อำ ไอ โอ เออา ฤ ฤ ฎ ฎ ไม่ได้ใช้แทนเสียงสระเท่านั้นแต่ยังแทนเสียงพยัญชนะ จึงเรียกว่า “อักษรแทนพยางค์”

รูปประโยค คือ ถ้อยคำที่นำมาเรียงกันแล้วเกิดใจความที่สมบูรณ์ประกอบไปด้วยภาคประธานและภาคแสดง (ทรูปลูกปัญญา, มปป.)

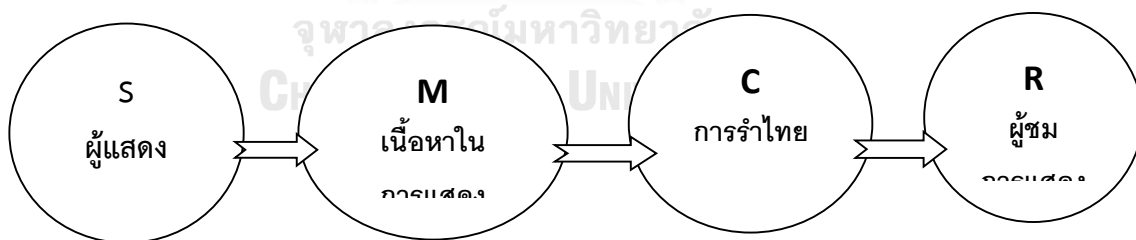
การสื่อสารด้วยภาษาเริ่มจากระบบเสียงในภาษาไทยซึ่งเป็นหน่วยย่อยที่สุด 3 ส่วนคือ สระ พยัญชนะและวรรณยุกต์ ผสมรวมกันเป็นคำ เป็นพยางค์ร้อยเรียงเป็นถ้อยคำวลีและประโยคเพื่ออธิบายหรือสื่อสารซึ่งกันและกันในหมู่ของคนในสังคม ด้วยหลักการนี้การรำไทยจึงควรนับเป็นเครื่องมือสำหรับสื่อสารในการแสดงละครทำให้เข้าใจหมายรู้ซึ่งกันและกันระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมได้

ตามทฤษฎีการสื่อสาร SMCR ของ David K. Berlo (สุโขทัยธรรมมาธิราช, ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงลักษณะของการสื่อสารต้องประกอบด้วย แหล่งข้อมูลหรือผู้ส่งสาร ข้อมูล ช่องทางการส่งสารและผู้รับสาร ซึ่งทฤษฎี SMCR นี้มีปัจจัยความสำเร็จของการสื่อสารอยู่ที่ขีดความสามารถของผู้ส่งสารและผู้รับสารที่จะทำให้การสื่อสารได้ผลสำเร็จหรือไม่เพียงใด ดังนี้

ทฤษฎีการสื่อสาร SMCR



หากเทียบกับการสื่อสารทางการแสดงละครรำ สร้างเป็นแผนผังเทียบเคียงได้ดังนี้



ภาพที่ 1 เปรียบเทียบการสื่อสารในการแสดงกับทฤษฎีการสื่อสาร

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

ดังนั้น รำไทยนอกจากการเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่คนไทยสร้างขึ้นและพัฒนามากกว่า 700 ปี ที่ให้เรื่องราว สะท้อนความเชื่อ วิถีชีวิตพร้อมกับให้ความบันเทิงกับชนชาติไทยสืบมานั้น วัตถุประสงค์หนึ่งของศิลปะรำไทยนั้นคือการสื่อสารการแสดงระหว่างผู้แสดงและผู้ชมโดยใช้องค์ภาพพของผู้รำแสดงท่าทางต่าง ๆ ทั้งที่มีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องประกอบให้เข้าใจและติดตามเนื้อเรื่องหรือบทรำ

ตลอดการแสดง ดังนั้น การสื่อสารในการรำไทยจึงนับเป็นภาษาหนึ่งที่มีหลักและวิธีในการสร้าง กระบวนรำด้วยการผสมท่าทางขององคาศาพพแต่ละส่วนของผู้รำมาเป็นท่ารำและวิธีเชื่อมต่อท่ารำให้เป็นกระบวนรำที่ต่อเนื่อง เมื่อหลักและวิธีการใช้ท่ารำนี้มีวิธีและจุดประสงค์หนึ่งเพื่อประโยชน์อย่างเดียวกับภาษาในการสื่อสาร ฉะนั้นหลักและวิธีการที่ผู้รำสื่อสารกับผู้ชมจึงจัดว่าเป็น “ไวยากรณ์รำไทย” หรือ “หลักรำไทย” (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2565) (ไพฑูริย์ เข้มแข็ง, 2565) ที่ควรศึกษาเป็นหลักและวิธีการรำไทยเพื่ออธิบายให้กับผู้สนใจทั้งในและนอกรวงรำไทยได้

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542) (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542) ได้เขียนเรื่อง “ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม” แบ่งออกเป็น 7 ส่วนได้แก่ ร้อง รำ ทำเพลง ละคร โขนและ “ผู้เล่น” ร้องรำทำเพลงเป็นใคร มีคำอธิบายแต่ละส่วนดังนี้

ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ประกอบด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับประเพณีราชฎ์ ประเพณีหลวง การละเล่นดั้งเดิมของชาวสยามดึกดำบรรพ์ เลือกสรรแบบแผนต่างประเทศ แบบแผนต่างประเทศเพื่อศาสนาและการเมือง แตรสังข์บัณเฑาะว์ในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ ปี่ไฉนกลองชนะ เบญจดุริยางค์ ซับไม้บรรเลงพิณ นาฏยศาสตร์ของ “ศิวนาฏราช” และร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์

ต่อมากล่าวถึงเรื่องสำคัญ 3 ส่วน ได้แก่ ร้อง รำ และทำเพลง เกี่ยวกับลักษณะของร้อง ประกอบด้วยซับและลำตระกูลไทยลาว คำซับลำกลอน โคลง ร่ายและเสภาเพลงซับของชาวบ้าน ลักษณะของรำประกอบด้วยฟ้อน ต้นในพิธีกรรมดึกดำบรรพ์ ยืด ยุบ ยุคโลหะและฟ้อนระบำรำเต้น สุดท้ายเป็นเรื่องของทำเพลงประกอบด้วยเรื่องลักษณะของเครื่องตีตระกูลกระบอกไม้ไผ่ เครื่องเป่าตระกูลปี่ ขลุ่ย แคน เครื่องตีและสีตระกูลมีเส้นสาย ซึ่งนำมาผสมเป็นวงปี่พาทย์ มโหรีและเครื่องสาย

อีก 2 ส่วนต่อมาก็คือเรื่องของละครและโขน ส่วนละครเริ่มด้วยเรื่องราวของระบำผู้ชาย-ผู้หญิง ชายจริงหญิงแท้ ละครผู้ชาย-ผู้หญิง ชายจริงหญิงแท้ ระบำครอบละครแล้วเป็นละครใน ละครชาตรีที่เมืองเพชร ระบำกรุงศรีอยุธยาและโนราชาตรีภาคใต้ ระบำผู้หญิงล้วน ละครในผู้หญิงล้วน ละครนอก ละครใน ส่วนโขนเริ่มจากรำเต้นเล่นอาวุธสู้รบ ก่อนจะเต้นโขนต้องคั่นกับรามเกียรติ์ ทวารวดี ละโว้-อโยธยา รามเกียรติ์ประดับศาสนสถาน ชัคนาคกวนน้ำและจักรพรรดิราช ชัคนาคดึกดำบรรพ์ในดินแดนสยาม หน้ากากรามเกียรติ์ หน้า-รามเกียรติ์เพื่อประชาชน โขน การละเล่นรวมหมู่ เศรษฐกิจ

การเมือง กว่าจะเป็นโชน สุดท้ายคือโชน - ละครมสมกันเอง และสุดท้ายของหนังสือได้กล่าวถึงเรื่อง “ผู้เล่น” ร้องรำทำเพลงเป็นใคร

สาระสำคัญจากหนังสือเล่มนี้ได้เสนอแนวคิดอีกแง่มุมหนึ่งเกี่ยวกับการเกิดการฟ้อนรำในดินแดนสุวรรณภูมิจนพัฒนาไปสู่การบันเทิงรูปแบบต่าง ๆ ของชาวสยาม ผู้วิจัยได้นำไปเป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์เกี่ยวกับที่มาของการรำไทยจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของชาวสยามที่ปรากฏเกี่ยวกับประเพณีราชฎ์ประเพณีหลวง การละเล่นดั้งเดิมของชาวสยาม การเลือกสรรแบบแผนต่างประเทศ การศาสนาและการเมือง

สุภาวดี โปธิเวชกุล (2551) (สุภาวดี โปธิเวชกุล, 2551) ได้ศึกษาเรื่องพัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของท่ารำแม่บทในนาฏศิลป์ไทย และการศึกษาทวิวิธีการสร้างท่ารำแม่บทใหญ่จากภาพถ่ายโบราณของครูลมุล ยมะคุปต์ ครูมลลี คงประภัสร์ และ หม่อมครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก การศึกษาพัฒนาการการรำแม่บทในนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดต่อเนื่องมาโดยลำดับตั้งแต่ภาพจิตรกรรมในรัชกาลที่ 1 จนเริ่มพัฒนาเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยในสมัยรัชกาลที่ 7 และเป็นบทเรียนบทหนึ่งสำหรับผู้เริ่มเรียนนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร โดยการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์การรำแม่บทใหญ่ในสถานศึกษาที่เรียนวิชานาฏศิลป์เป็นวิชาเอกในปัจจุบัน ผลการศึกษาพบว่า แม่บท เป็นชื่อชุดการแสดงและชุดฝึกปฏิบัติสำหรับผู้เรียนด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นวิชาชีพที่มีเนื้อร้องเป็นชื่อท่ารำเรียกว่า “แม่ท่า” พัฒนาการของแม่บทในนาฏศิลป์ไทยเริ่มปรากฏเป็นหลักฐานชัดเจนในรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการเลียนแบบและปรับปรุงวิธีการบันทึกเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันในรูปของงานจิตรกรรม งานภาพถ่าย และงานนาฏศิลป์ไทย สำหรับงานแม่บทในนาฏศิลป์ไทย มีอยู่ 4 ชุดคือ แม่บทโนรา แม่บทใหญ่ แม่บทนางนารายณ์(แม่บทเล็ก) และแม่บทสลัคำ

วิธีการประดิษฐ์ท่ารำแม่บทใหญ่ ของคุณครูทั้ง 3 ท่านได้ใช้ท่ารำจากภาพถ่ายในรัชกาลที่ 6 มาปรุงประดิษฐ์เป็นท่าต่อเนื่องในการแสดงจำนวน 63 ท่า ประกอบการร้องเพลงขมตลาดโดยใช้กลอนตำรารำของเก่าจำนวน 18 คำกลอน ทำให้มีท่ารำเพิ่มขึ้นอีกจำนวน 34 ท่ารำ รวม 97 ท่ารำ โดยมีวิธีการเชื่อมต่อท่ารำระหว่างท่าสมบูรณ์ทั้ง 97 ท่ารำ รวม 7 วิธี คือ

1. การเปลี่ยนทิศทางการท่ารำ

2. การหมุนตัวตั้งแต่การหมุน $\frac{1}{4}$ รอบ $\frac{1}{2}$ รอบ $\frac{3}{4}$ รอบ 1 รอบ และ $1\frac{1}{4}$ รอบ โดยใช้ การก้าวเท้า และการชวยเท้า เพื่อเปลี่ยนทิศทางในการรำ

3. การใช้ศีรษะ ใช้การเอียงศีรษะซ้ายและขวาเป็นหลัก และใช้การลัดคอหรือการเอียง ศีรษะตรงข้ามกับการกดไหล่บ้างในบางท่า

4. การใช้มือ มีการเปลี่ยนแปลงแบบการใช้มือจำนวน 13 แบบ จัดเป็นแบบหลัก 4 แบบ ได้แก่ จีบหงาย จีบคว่ำ มือตั้ง และมือแบ ส่วนแบบรอง 9 แบบ ได้แก่ มือชี้คว่ำ มือชี้หงาย ล่อแก้วตั้ง ล่อแก้วหงาย ล่อแก้วคว่ำ เท้าเอว ท่ายืน และมือตั้งกดปลายมือลง

5. การใช้เท้า เพื่อเชื่อมท่ารำในการแสดงชุดแม่บทใหญ่มี 11 วิธี

6. การยัด ยุบ ใช้ตลอดการปฏิบัติท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบโดยการยัด ยุบ 1 ครั้งในการเชื่อมท่า รำทุกครั้ง และอีก 1 ครั้งในการปฏิบัติท่าสมบูรณ์ทุกท่ารำ

7. การเอียง ใช้ตลอดเพลงเพียง 4 ครั้งในการเอื้อนระหว่างคำร้อง ได้แก่ ในระหว่างท่า รามากับโค้งศิลป์ ท่านายกับสารถี เลียบถ้ำกับหนังหน้าไฟและสามสายกับย้ายลำนำ

ข้อสำคัญยิ่ง ในการสร้างท่ารำชุดแม่บทใหญ่สำเร็จสมบูรณ์เป็นรูปธรรมของคณะผู้ประดิษฐ์ คือ ประสพการณ์และความเชี่ยวชาญในงานนาฏศิลป์ไทยทั้งในการเป็นศิลปินและผู้ถ่ายทอดของคณะ ผู้ประดิษฐ์เท่ากับเป็นคลังความรู้ภูมิปัญญาไทยที่สั่งสมเป็นเวลานานนับสิบๆ ปี ทำให้งานประดิษฐ์ท่า รำจากภาพที่มีความยาวขนาด 18 คำกลอน และต้องใช้เวลาในการปฏิบัติท่ารำรวมแล้วไม่ต่ำกว่า 20 นาที เป็นเรื่องง่ายของคณะครูผู้ประดิษฐ์ท่ารำสามารถทำสำเร็จได้ในเวลาเพียง 1 วัน ซึ่งผลของการ ประดิษฐ์ท่ารำในครั้งนั้นได้ส่งผลเป็นอนุสรณ์แก่วงการนาฏศิลป์ไทยจนทุกวันนี้ที่ได้มีบทเรียนชั้น ครูเป็นหลักสำหรับการปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยให้กับผู้สนใจในวงวิชาการด้านนี้ต่อมา

สาระสำคัญในงานวิจัยนี้เป็นการนำเสนอภาพท่ารำโบราณทั้งภาพเขียนสี ภาพลายเส้นและ ภาพถ่ายท่ารำไทยรวมถึงการนำไปใช้ในการรำชุดแม่บทใหญ่ ผู้วิจัยนำผลของการวิจัยเป็นข้อมูล ประกอบในการวิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูลในประเด็นที่มาและแนวทางการเกิดท่ารำไทยแบบหลวง นอกจากนี้ยังสามารถนำมาใช้วิเคราะห์หลักและแนวทางปฏิบัติในเชิงทฤษฎีสำหรับการรำไทยอีกด้วย

สุภาวดี โปธิเวชกุล (2552) (สุภาวดี โปธิเวชกุล, 2552a) การแก้ไขท่าทางในการปฏิบัติท่ารำให้ได้มาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีปฏิบัติท่ารำที่ถูกต้องและไม่ถูกต้อง รวมถึงวิธีการแก้ไขท่าทางในการปฏิบัติท่ารำให้ได้มาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงขั้นพื้นฐาน โดยการศึกษาจากวิธีปฏิบัติท่ารำแบบกรมศิลปากร ที่ใช้ฝึกฝนถ่ายทอดกันมาตั้งแต่เริ่มตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในพ.ศ.2477 ถึงปัจจุบัน และได้รับการยอมรับว่าเป็นแบบฉบับนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง โดยเป็นการศึกษาเพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้อวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายผู้ปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย ซึ่งนับเป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงผลงานศิลปะทางนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดจากนาฏศิลป์รุ่นต่อรุ่นโดยการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และการสังเกตการณ์การสอนนาฏศิลป์ไทยภาคปฏิบัติเป็นหลัก จากการศึกษาพบว่า การปฏิบัติท่ารำตามมาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงระดับพื้นฐานนั้นประกอบด้วยวิธีการปฏิบัติท่ารำที่เรียกเป็นคำศัพท์จำนวนมากแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มหลัก คือ

1. กลุ่มคำศัพท์ที่เรียกวิธีการปฏิบัติท่ารำที่ถูกต้อง ประกอบด้วยคำศัพท์เกี่ยวกับการจัดระเบียบอวัยวะของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้าตามลักษณะ ตำแหน่ง ระดับ ทิศทาง และวิธีการเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องตามเกณฑ์ขั้นพื้นฐานที่ผู้ปฏิบัติต้องแยกฝึกให้ได้ตามเกณฑ์ของการปฏิบัติท่ารำแบบตัวพระ และแบบตัวนาง

2. กลุ่มคำศัพท์ที่เรียกการปฏิบัติท่ารำที่ไม่ถูกต้อง แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

ประเภทที่ 1 คำศัพท์ที่เรียกการจัดระเบียบอวัยวะของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำไม่ถูกต้อง จำนวน 26 คำ แบ่งออกเป็น ส่วนศีรษะ จำนวน 3 คำ ได้แก่ เกร็งคอ คอตึ่ม คออ่อน และฟาดคอ ส่วนลำตัว จำนวน 9 คำ ได้แก่ ก้นยื่น ยกไหล่ ไม่กตเกลียวข้าง ไม่กตไหล่ ไม่กระทบจังหวะ ก้นหนัก ไม่ทับหน้า รำหงาย สะโพกบิด หลังงอ ออกแอ่น และ แอ้ ส่วนแขนถึงมือ จำนวน 9 คำ ได้แก่ ไม่หักข้อมือ มือแล่นใบ วงคว่ำ วงล้ำ วงล้น วงหัก วงหนีบ วงเหยียด ท่อนิ้ว ท่อมือ ส่วนขา จำนวน 5 คำ ได้แก่ ไม่ก้นเข่า ไม่เก็บสัน ไม่ตั้งปลายเท้า เท้าสอบ และเหลื่อมล้ำ รวมทั้งสิ้น 26 คำ

ประเภทที่ 2 คำศัพท์ที่เรียกวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในการปฏิบัติท่ารำที่ไม่ถูกต้องตามมาตรฐานขั้นพื้นฐาน มีจำนวน 7 คำ ได้แก่ รำยักหน้า รำลน รำล้ำจังหวะ รำไม่มีจังหวะ รำเลื่อย รำหน่วงจังหวะ การรำที่มองอยู่จุดเดียว และรำปักหลัก

3. กลุ่มคำศัพท์ที่บอกผู้ปฏิบัติเกี่ยวกับวิธีแก้ไขปรับปรุงข้อบกพร่องในการปฏิบัติท่ารำ มีจำนวนรวมทั้งสิ้น 28 คำ ได้แก่ ส่วนศีรษะ จำนวน 5 คำ ได้แก่ กตคาง กตไหล่ กตเอว กตเกลียวข้าง

ทิ้งหน้า เปิดคาง เปิดปลายคาง หมดหน้า ส่วนลำตัว จำนวน 3 คำ ได้แก่ กตตะคาก ดันเอว ตึงเอว ตึงไหล่ ทรงตัว ทับหน้า ทับหน้าขา ทับตัว ส่วนแขน จำนวน 8 คำ กรีดนิ้ว ก้นวง ตึงมือ ตึงนิ้วมือ ลดวง ส่งมือ หมดมือ หลบศอก ตกศอก หักข้อมือ ส่วนขา จำนวน 12 คำ ได้แก่ ก้นเข้า แข็งเข้า แข็งหน้าขา ชักสั้น ตึงนิ้วเท้า ดันปลายเท้า หักข้อเท้าขึ้นและลง ถีบเข้า ส่งเข้า ทิ้งน้ำหนัก เปิดสั้น เท้า ย่อเข้า ยืดเข้า ยืดตัว หนีบน่อง และหลบเข้า

ส่วนการแก้ไขท่ารำ โบราณจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยกำหนดไว้ 4 วิธี คือ 1. การแก้ไขโดยครูใช้ การกด การดัน และการกั้นอวัยวะต่าง ๆ ของผู้ปฏิบัติเพื่อบังคับให้อยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้อง เรียกว่า “การจับท่า” ถือเป็นหัวใจในการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย 2. การแก้ไขโดยการใช้อำนาจที่ใช้เรียกการ ปฏิบัติท่ารำที่ไม่ถูกต้องบอกผู้ปฏิบัติให้ทราบว่ากำลังจัดวางอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่า รำในตำแหน่งและทิศทางที่ไม่ถูกต้องตามเกณฑ์ขั้นพื้นฐาน 3. การแก้ไขโดยการใช้อำนาจบอกวิธีการ ปรับปรุงและแก้ไขท่ารำ เพื่อบอกผู้ปฏิบัติให้รู้วิธีการแก้ไขและปรับปรุงท่ารำของตนเองให้ถูกต้อง ยิ่งขึ้น และ 4. การแก้ไขตนเองโดยการรำหน้ากระจกเงา และปฏิบัติท่ารำตามที่ครูผู้สอนได้เคยแก้ไข

สาระสำคัญในงานวิจัยนี้นับเป็นข้อมูลสำคัญอย่างหนึ่งนำไปประกอบการวิเคราะห์แนวคิด การรำไทยในประเด็นวิธีฝึกหัดและฝึกซ้อมการเป็นนาฏศิลป์ป็นรวมถึงวิธีการแก้ไขท่ารำของศิษย์ละคร รำ (พระและนาง)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543b) อธิบายไว้ในหนังสือ วิวัฒนาการ นาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477 เกี่ยวกับประวัติศาสตร์สังคม เศรษฐกิจ และ วัฒนธรรมของไทยที่มีผลทำให้เกิดวิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยเริ่มตั้งแต่หน่วยย่อยของสังคมคือวิถีชีวิต ของคนไทยตั้งแต่อดีตกาลมีการร้องรำทำเพลง และระบำ รำ เต้นเพื่อการบันเทิงและพิธีกรรม อันเป็น จุดเริ่มต้นในการพัฒนาจนเกิดเป็นนาฏศิลป์ขึ้น การพัฒนาส่วนหนึ่งเกิดจากภายในสังคมไทย อีกส่วน หนึ่งมาจากชนชาติเพื่อนบ้านที่มีนาฏศิลป์รุ่งเรือง เช่น เขมร มอญ หลังจากพัฒนามาหลายร้อยปี นาฏศิลป์ไทยในยุคอยุธยาตอนปลายจึงรุ่งเรือง สุดท้านนาฏศิลป์และละครละครได้ถูกกวาดต้อนไป พม่าเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2

ในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้พยายามรวบรวมและตั้งคณะละครหลวง ขึ้นในพระราชวัง รวมถึงการรวบรวมนาฏศิลป์หลากหลายประเภททั้งในส่วนที่เป็นของไทยและ นาฏศิลป์ต่างชาติเข้ามาไว้ในอาณาจักรของพระองค์เพื่อส่งต่อนาฏศิลป์ราชสำนักไปพัฒนาเข้าสู่ ความเป็นมาตรฐานในสมัยต่อมา

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานีนั้น ได้ทรงฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมไทยในด้านวรรณคดี การแสดง ตำรา กฎเกณฑ์ ให้เป็นสมบัติของแผ่นดิน เป็นเครื่องบันเทิงของทวยราษฎร์ และทำให้เห็นว่าบ้านเมืองมั่นคง ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพัฒนาละครในให้วิจิตรและทรงคิดละครนอกแบบหลวงขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบวิธีรับแบบหลวงได้รับการพัฒนาเข้าสู่ความเป็นมาตรฐานอย่างแท้จริง นำไปใช้เป็นรูปแบบการฝึกหัดให้ได้มาตรฐานนี้ทั่วทั้งเมือง เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์ทรงละเลิกนาฏศิลป์ในราชสำนักหันไปสนพระทัยการพระพุทธศาสนาแต่ละครกลับไปเจริญอยู่ภายนอก อีกทั้งมีโนราแฉ่วลาว สวดแขกและงิ้ว ติดตามผู้อพยพเข้ามาแสดงในกรุง ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้กลับมีละครผู้หญิงของหลวงอย่างเดิมและโปรดให้มีผู้หญิงแสดงละครได้ ไม่ห้ามละครผู้หญิงแพร่หลายเพราะคนนิยมดูผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย มีการจ้างเหมาการแสดงในวิกโรงบ่อนทั่วกรุงเพื่อดึงดูดลูกค้า อนึ่ง วรรณคดี ดนตรี นาฏศิลป์ของชนหลายชาติหลายภาษาที่ตั้งรกรากในกรุงเทพมหานครทำให้การเล่นออกภาษาแพร่หลายและกลายเป็นไทย การเล่นออกภาษานี้เป็นปัจจัยให้เกิดละครพันทางซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของนาฏศิลป์ไทย ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งพบว่ามีความเจริญทางสังคม เศรษฐกิจ การปกครอง การสาธารณสุข โภค และศิลปะวิทยาการทางตะวันตก ทำให้มีนาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่เกิดขึ้นมาก ได้แก่ ละครพูด ละครพูดสลบลำ ละครดึกดำบรรพ์ ลิเก ละครร้อง เสภา รำ และเพลงทรงเครื่อง นาฏศิลป์ในรัชกาลนี้กลายเป็นนาฏยพาดิขจึงมีเนื้อหาและรูปแบบหลากหลายตามรสนิยมคนดู ภาพยนตร์กับดนตรีเริ่มมีเข้ามาประปราย ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้ละครเพื่อพัฒนาอุดมการณ์ของชาติ ขณะเดียวกันก็ทรงทำนุบำรุงนาฏศิลป์ดั้งเดิมโดยเฉพาะโขน ส่วนละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ยังมีคณะละครบรรดาศักดิ์แสดงอยู่บ้าง ละครร้องและลิเกนั้นแสดงออกภาษามากขึ้นและเป็นยุคทองของละคร 2 ชนิดนี้ การแสดงอื่น ๆ ถูกกระทบกระเทือนจากการปิดบ่อนการพนันและการแย่งคนดูของภาพยนตร์ ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวบ้านเมืองตกอยู่ในภาวะวิกฤติทางเศรษฐกิจทำให้ต้องลดการสนับสนุนนาฏศิลป์ไทยในราชการลง แต่ละครร้องยังคงพัฒนาต่อไปเป็นละครเพลงด้วยวงดนตรีสากลและเพลงไทยสากล พระองค์ทรงสนพระราชหฤทัยด้านดนตรีไทย ดนตรีสากลและภาพยนตร์ไทย โปรดให้สร้างโรงภาพยนตร์ทันสมัยขึ้นฉลองพระนครครบ 150 ปี มีการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นในกรมศิลปากรและเชิญครูนาฏศิลป์ฝีมือดีจากคณะละครต่าง ๆ มาถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยให้อนุชนรุ่นหลังได้อนุรักษ์และพัฒนาต่อไป

การนำเสนอพัฒนาการนาฏศิลป์ที่มีความเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย โดยเฉพาะสมัยกรุงรัตนโกสินทร์สามารถแบ่งเป็นรัชกาล เพราะการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ นั้น เชื่อมโยงโดยตรงกับพระบรม-ราชาไชบาย สภาพสังคม เศรษฐกิจ งานพระราชพิธี งานพิธีที่ใช้นาฏศิลป์เพื่อการสมโภชและเฉลิมฉลอง และรูปแบบนาฏศิลป์ที่มีการพัฒนาขึ้นกว่ายุคก่อน รวมถึงบุคคลที่มีความสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ด้วย ลักษณะเช่นนี้สามารถสะท้อนถึงลักษณะ วิธีการและพัฒนาการรำไทยที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนจากวิธีการแสดงนาฏศิลป์ต่างรูปแบบ จะมีวิธีรำแตกต่างกันไป เช่น วิธีการรำสำหรับละครใน ละครนอก หรือละครพันทาง เป็นต้น

สาระสำคัญในหนังสือนี้ได้นำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์พัฒนาการท่ารำที่เกิดจากวัตถุประสงค์ของการใช้ท่ารำในงานละครหลากหลายประเภทรวมถึงลักษณะงานที่นำท่ารำไทยไปใช้ได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้นโดยเรียงลำดับการเปลี่ยนแปลงตามกาลานุกรมของแต่ละรัชกาล รวมถึงบัญญัตินิยมทางการรำและการละครไทยบางประการที่สืบทอดต่อเนื่องมาถึงปัจจุบัน

สรุปผล วิรุฬห์รักษ์ (2543) (สรุปผล วิรุฬห์รักษ์, 2543a) อธิบายในหนังสือ นาฏศิลป์ปริทรรศน์ กล่าวถึง นาฏยทฤษฎี นาฏยนิยาม นาฏยประวัติ นาฏยวิจัย นาฏยวรรณกรรม นาฏยดนตรี นาฏยประดิษฐ์ นาฏยลักษณะ นาฏย-อสังการ โดยแบ่งข้อมูลออกเป็นบท มีนัยสำคัญของการศึกษา การพ่อนรำและการละครทั้งของไทย ตะวันออกและตะวันตก ทั้งทฤษฎี การกำหนดความหมาย บทบาทหน้าที่ ปัจจัยที่ก่อให้เกิดนาฏกรรม องค์ประกอบของนาฏกรรมและการประกอบสร้าง เช่น การใช้ท่ามือ และส่วนอื่น ๆ ของร่างกายประกอบเป็นท่ารำ การปฏิบัติให้เกิดความงามในรสและภาวะที่เกิดขึ้นขณะแสดง วยของผู้ฝึกปฏิบัติที่เหมาะสม วิธีการฝึกและการสอนให้เกิดผลสัมฤทธิ์ที่พึงประสงค์ เป็นต้น สาระสำคัญในหนังสือเล่มนี้มีความสำคัญเกี่ยวโยงหลักทฤษฎีจำนวนมากทั้งทฤษฎีทางตะวันตกและตะวันออกโดยเฉพาะทฤษฎีทางนาฏศาสตร์และพหุมิถิเคชั่น เพื่อนำมาใช้วิเคราะห์แนวคิดการรำไทย ทั้งในด้านท่ารำ การผูกผสมท่ารำเป็นกระบวนรำ การฝึกหัด การรำให้ถึงซึ่งความงาม การใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายและอื่น ๆ ล้วนเป็นข้อมูลจำเป็นในการใช้วิเคราะห์ทั้งสิ้น

สำหรับงานวิจัยนี้ทฤษฎีที่นับว่าจำเป็นปรากฏในหนังสือนาฏศิลป์ปริทัศน์ คือทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวและระบบสถานีสถาปสก็ มีสาระสำคัญดังนี้

ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543a) ที่ว่าด้วยเรื่องของการเคลื่อนไหว (Kenetology) หมายถึง หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันของคนล้วนต้องมีกิจกรรมที่ต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา สรีระทุกส่วนต้องทำงานอย่างสัมพันธ์กัน การเคลื่อนไหวร่างกายต้องอาศัยอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของการแสดงในนาฏศิลป์ ทฤษฎีของการเคลื่อนไหวใช้พื้นฐาน คือ การใช้พลัง (Energy) และการใช้ที่ว่าง (Space)

การใช้พลัง (Energy)

การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏศิลป์ มี 3 ประเภทคือ 1. ความแรงของพลัง 2. การเน้นพลัง และ 3. ลักษณะของการใช้พลัง อธิบายได้ดังนี้

1. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสไม่ได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การพ้อนรำด้วยพลังมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกข์ ในทางตรงกันข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบเทียบให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกที่แผ่เร้นอยู่ภายใน และการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังงานน้อยแต่อย่างใด

2. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหว ในขณะที่ขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดูการเน้นพลังเป็นวิธีการจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการพ้อนรำอย่างชัดเจนโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกันทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน ซึ่งการเน้นพลังของนาฏศิลป์ไทยอาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเตาะแซน การห่มเข้า และการย่ำเท้า

3. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่ง แบ่งออกได้เป็น 5 ประเภทคือ 1. การแกว่งไกว 2. การระเบิด 3. การสืบเนื่อง 4. การสั้นพลั่ว และ 5. การลอยตัว ดังนี้

3.1 การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า

3.2 การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจนคล้ายการตีกลอง

3.3 การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลังเป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

4. การสั้นพลั่ว คือการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดขึ้น ทุอย่างรวดเร็วก้เกิดเป็นการสั้นพลั่วเหมือนการรวกลองนั่นเอง

5. การลอยตัว คือ เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศโดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้ที่ว่าง (Space)

การใช้ที่ว่างหรือพื้นที่ว่าง การเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว ความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด 1. ตำแหน่ง 2. ขนาด 3. ทิศทาง

1. ตำแหน่ง คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้นผู้แสดงอาจทำท่าหนึ่งหรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะเพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่าหรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของการฟ้อนรำผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้น ๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

2. ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมากที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

3. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ในทิศ 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ 1. การเข้าหาคนดู 2. การถอยออกจากคนดู 3. การขนานกับคนดู 4. การทแยงมุมกับคนดู 5. การวนเป็นวงหน้าคนดู 6. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา 7. การยกสูง และ 8. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็น

วงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ กันย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

1. การเดินเข้าหาคนดู เป็นการเรียกร้องความสนใจ สร้างความน่าเกรงขามและความยิ่งใหญ่
2. การถอยหนีคนดู เป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล
3. การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่า ๆ กัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง
4. การเคลื่อนที่ทแยงมุมกับคนดู เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้นขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรง ๆ แบบตั้งฉาก
5. การวนเป็นวง เป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี
6. การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากการเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย
7. การยกสูง แสดงความเบา ความสง่า ความยิ่งใหญ่
8. การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนโยน อ่อนน้อม ความต่ำต้อย

หลักทฤษฎีของการเคลื่อนไหวนี้ เป็นตัวกำหนดท่าทางที่แสดงออกต่าง ๆ ให้เกิดความเหมาะสมและชัดเจน เมื่อแสดงออกผู้ชมสามารถรับรู้ได้ถึงความรู้สึกและอารมณ์ของผู้แสดง เกิดความสวยงาม สมจริงด้วยการใช้พลัง ไม่ว่าจะเป็นความแรงของพลังที่แสดงออก การเน้นพลังและทิศทาง โดยเฉพาะฉากการรำอาวุธ การต่อสู้ ซึ่งต้องมีความสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของร่างกายและทิศทางในการเคลื่อนที่ประกอบไปด้วย

การรำไทยย่อมมีการเคลื่อนไหวในหลากหลายแบบ ตั้งแต่การเคลื่อนไหวของร่างกายผู้แสดง และการเคลื่อนที่เป็นรูปต่าง ๆ บนเวที ดังนั้นการเคลื่อนไหวจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการเชื่อมต่อท่าทางเป็นกระบวนรำและการแสดงให้ได้ตามอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของการแสดงทางนาฏยศิลป์ ดังนั้นทฤษฎีนี้จึงมีความสำคัญสำหรับใช้วิเคราะห์เหตุผลในวิธีการเคลื่อนไหว

การรำไทยทั้งรูปแบบระบำและรูปแบบละคร เพื่อสร้างความเข้าใจในวิธีการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นบนเวทีการแสดงให้เกิดความงามและความสมเหตุสมผลทางการแสดง

ระบบสตานิสลาฟสกี (Stanislavskis system) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543a) มีแนวคิดว่าการแสดงละครเป็นเรื่องจริงจัง ต้องอุทิศตนให้กับการทำงานอย่างเต็มที่ ต้องมีระเบียบวินัย ต้องมีความมุ่งมั่น การแสดงเป็นการทำงานสุนทรีย์ สตานิสลาฟสกีอุทิศตนศึกษาวิเคราะห์พิพากษ์การทำงานการแสดง เพื่อแสวงหาแนวทางปฏิบัติในการแสดงละครให้เหมาะสมที่สุด ด้วยการนำสิ่งแวดล้อมภายในและภายนอกของตัวละคร เช่นจิตวิทยาบุคคล จิตวิทยาชุมชน จิตวิทยามวลชน จิตวิทยาสังคม ฯลฯ มาพิจารณาอย่างละเอียดลึกซึ้ง และกำหนดเรียกวิถีทางการแสดงของตนว่า “Spiritual Realism” (ความสมจริงทางจิตวิญญาณ) วิธีนี้มีความเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าเหมือนกับวิถีของอเมริกันที่เรียกว่า “The Method” ซึ่งมุ่งเน้นเฉพาะจิตวิทยาบุคคลเท่านั้น

นาฏยทฤษฎีของสตานิสลาฟสกี ได้อิทธิพลจากกระแสความคิดในการปฏิวัติศิลปะในรัสเซียและยุโรป อาทิ Modernism, Avant-garde, Naturalism, Symbolism, Constructivism, Russian Formalism, Yoga, Pavlovian behavioural psychology, James-Lange psychophysiology, ตลอดจน ความคิดของนักทฤษฎียุคนั้น เช่น Pushkin, Gogol และ Tolstoy สตานิสลาฟสกีเขียนนาฏยทฤษฎีไว้หลายเล่ม ที่สำคัญ คือ An Actor Prepares, An Actor's Work on a Role, และในประวัติชีวิตของตนคือ [My Life in Art](#) สำหรับเนื้อหาทฤษฎีของ สตานิสลาฟสกี มีดังนี้

1. The Magic “IF” สมมติภาวะ ผู้แสดงต้องเชื่อและทำให้คนดูเชื่อว่าการแสดงละครของตนเป็นจริง ผู้แสดงต้องใช้จินตนาการช่วยในการตัดสินใจว่า ตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่นั้นจะมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ในท้องเรื่องอย่างไร

2. Given Circumstances สถานการณ์จำลอง คือ สถานที่ ยุค เวลาในรอบวัน ที่สมมุติขึ้นบนเวที เหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้แสดงต้องเข้าใจ เข้าถึงการตีบทให้ดูสมจริง

3. Imagination จินตนาการที่ผู้แสดงต้องใช้อย่างมากในการสร้างความสมจริงให้แก่ตัวละครที่ตนกำลังแสดงอยู่

4. Concentration of Attention การสร้างสมาธิ ซึ่งไม่ใช่การนั่งสงบจิตใจมิให้ฟุ้งซ่าน แต่เป็นการที่ผู้แสดงแต่ละคนต้องมุ่งจิตจดจ่อไปยังละครที่ตนกำลังแสดงไม่วอกแวกไม่สะดุดหยุดลงกลายเป็นตัวเดิมคือตนเองซึ่งจะทำให้กลับเข้าไปสู่สภาวะการเป็นตัวละครนั้นอีกได้ยาก

5. Truth and Belief ความจริงและความเชื่อ ความจริงขณะแสดงละครไม่ใช่ความจริงในธรรมชาติ เป็นความจริงที่จำลองขึ้น (Virtual Reality) ผู้แสดงต้องทำให้ดูสมจริงให้จงได้

6. Communion การสื่อสารกับผู้อื่น ผู้แสดงต้องมีกลวิธีในการสื่อสารกับคนดูให้รับทราบความในใจของตนอย่างแนบเนียน เช่น เสียงดังฟังชัด ท่าทางเข้าใจได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม ไม่ใช่การบอกกับคนดูตรง ๆ เพราะจะทำให้มายาการของละครหมดไป

7. Adaptation การปรับเปลี่ยน ผู้แสดงต้องปรับการแสดงของตนให้สอดคล้องกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปเสมอ เพื่อให้การแสดงสดใหม่ประทับใจคนดูทุกครั้ง

8. Tempo and Rhythm ความเร็ว และ จังหวะ เป็นเงื่อนไขของเวลาที่คนดูเกิดความรู้สึกได้ว่าการแสดงที่ตนสัมผัสอยู่นั้น มีความเร็วมีจังหวะจะโคนสอดคล้องกัน ความเคยชินของตน ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ไม่ยืดขาดหรือรุกรันจนรับไม่ได้

9. Emotional Memory การรำลึกอารมณ์ เป็นกลวิธีในการแสดงละครที่ผู้แสดงอาจไม่มีประสบการณ์จริงเหมือนที่เกิดขึ้นกับตัวละคร เช่น การเสียใจที่คนรักตาย หากผู้แสดง“สร้าง”อารมณ์นั้น ๆ มิได้ ผู้แสดงต้องนำความรู้สึกที่ตนเองเคยสูญเสียสิ่งที่ตนรักและเคยเสียในมากมายใช้ศึกษาและสร้างความรู้สึกดังกล่าวให้ได้

ทฤษฎีตามระบบสตานิสลาฟสกีนี้ ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ร่วมกับทฤษฎีทางนาฏยศาสตร์ การเคลื่อนที่และพยางค์เด่นถึงวิธีการฝึกหัดการสวมบทบาทตัวละครสำหรับการแสดงละครรำไทยที่มุ่งเน้นการรำงามแต่ยังคงต้องสวมบทบาทตามอารมณ์ของตัวละครที่ผันแปรไปตามเนื้อเรื่องละคร

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2549) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549) ได้อธิบายในหนังสือ นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 กล่าวถึงการศึกษาสถานภาพของนาฏยศิลป์ในรัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 อันเป็นปีที่เสด็จขึ้นครองราชย์จนถึงปี พ.ศ.2542 ซึ่งเป็นปีที่พระองค์มีพระชนมพรรษาครบ 6 รอบ สารระในหนังสือนี้ประกอบด้วย การละครและการฟ้อนรำที่ปรากฏในประเทศไทยในช่วงเวลาดังกล่าว เริ่มด้วยบทบาทสำคัญของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชต่อวงการนาฏยศิลป์ 5 ประการ คือ 1. พระองค์ทรงสนับสนุนสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถและพระเจ้าลูกเธอทุกพระองค์ให้มีความสามารถในการแสดงหรือสนับสนุนงานนาฏยศิลป์ ทำให้นาฏยศิลป์เป็นที่ยอมรับในสังคมไทยมากกว่าแต่ก่อน 2. พระองค์ทรงเป็นปราชญ์ผู้ทรงรอบรู้ในนาฏยศาสตร์และ

หน้าที่ของนาฏศิลป์ 3. ทรงเป็นองค์อัครศิลปินผู้ทรงพระราชนิพนธ์เพลงและวรรณกรรมที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในวงการนาฏศิลป์ของไทย 4. ทรงเป็นพระพรหมผู้พระราชทานกรอบให้มีครูใหญ่สามารถทำพิธีไหว้ครูโขนละครสืบทอดนาฏศิลป์ไทยไม่ให้ขาดสาย และ 5. ทรงเป็นองค์ราชูปถัมภ์แห่งนาฏศิลป์

การศึกษาด้านนาฏศิลป์ในรัชกาลนี้เริ่มต้นจากโรงเรียนนาฏศิลป์เพียงแห่งเดียวเพิ่มเป็นสถาบันอุดมศึกษาทำการสอนนาฏศิลป์ไทย สากและศิลปะการละครถึง 56 แห่ง เริ่มต้นจากหลักสูตรนาฏศิลป์ระดับเทียบเท่ามัธยมศึกษาขยายสูงขึ้นไปถึงระดับปริญญาเอก ขณะเดียวกัน การศึกษาด้วยประสบการณ์อาชีพกับคณะละครอาชีพเช่นในอดีตกาลยังดำเนินไปด้วยดี นอกจากนี้ยังมีสถาบันอื่น ๆ ที่สนับสนุนการศึกษา การวิจัย และการแสดงด้านนาฏศิลป์อาทิ ยูเนสโก เอเชียสเปาฟา มูลนิธิและกองทุนต่าง ๆ แต่ก็ยังมีความต้องการวิจัยและตำราอีกมาก

สำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่าง ๆ ในรัชกาลนี้พบว่าโขน หนังใหญ่และละครรำ ประเภทต่าง ๆ ได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดจารีตประเพณีของการแสดงมาจากอดีต พร้อมทั้งมีการพัฒนารูปแบบวิธีการนำเสนอมากขึ้น ละครพื้นบ้านที่เป็นนาฏยพาดิชาจำเป็นต้องเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้คนดูนิยมดูตลอดเวลา ขณะเดียวกันก็มีการฟ้อนรำย้อนกลับไปหาเอกลักษณ์จากอดีต ละครร้องและละครเพลงยังคงได้รับการอนุรักษ์ไว้ รวมถึงสื่อมวลชนโดยเฉพาะทางโทรทัศน์มีบทบาทสำคัญต่อการรักษาส่งเสริมและการแลกเปลี่ยนนาฏศิลป์ ส่วนระบำเป็นนาฏศิลป์อีกประเภทหนึ่งที่มีการประดิษฐ์ขึ้นเป็นจำนวนมากส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากกระแสของการส่งเสริมวัฒนธรรมและการท่องเที่ยว

ลักษณะสำคัญของนาฏศิลป์รัชกาลที่ 9 คือ การสืบทอดจารีตนาฏศิลป์ดั้งเดิมพร้อมกับการปรับปรุงองค์ประกอบการแสดงบางอย่างที่ไม่ผิดธรรมเนียมนิยม การฟื้นฟูนาฏศิลป์บางประเภทพร้อมการนำเสนอในแนวที่แตกต่างออกไปจากเดิมบ้าง การพยายามสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์ท้องถิ่นซึ่งปราศจากอิทธิพลของนาฏศิลป์ราชสำนักและการแสวงหาลักษณะร่วมสมัยโดยบูรณาการปัจจัยต่าง ๆ ทางการแสดงอันงดงามและหลากหลายในอดีตเพื่อนำค่านิยมและภูมิปัญญามานำเสนอในมิติใหม่

สาระสำคัญในหนังสือนาฏศิลป์รัชกาลที่ 9 นี้ เป็นการแสดงปริมาณของงานนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 9 นี้ ทั้งด้านการแสดงและการศึกษา ผู้วิจัยได้ใช้ประโยชน์จากสาระเหล่านี้ในการตี

กรอบงานงานวิจัยให้รัดกุมมากยิ่งขึ้น ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงการนำหลักรำไทยที่แทรกอยู่ในการปฏิบัติ ไปใช้ในงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นมากมายในรัชกาลนี้อย่างไรบ้าง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553) อธิบายในหนังสือนาฏศิลป์รัชกาลที่ 5 เกี่ยวกับสภาพบ้านเมืองและสภาพนาฏศิลป์ในรัชกาลที่ 5 ที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นมากมาย ในด้านสภาพบ้านเมืองภายหลังเสด็จกลับจากยุโรปครั้งที่ 1 มีการก่อตั้งเรือกลไฟ ไฟฟ้า โทรเลข โทรศัพท์ รถราง รถไฟ การใช้แรงดัน ไอน้ำ แรงไฟฟ้า การปฏิรูประบบบริหารราชการแผ่นดินจากระบบจตุสดมภ์เป็นการบริหารส่วนกลาง 12 กระทรวง (ภายหลังลดลงเหลือ 10กระทรวง) การเลิกระบบไพร่ ริเริ่มการศึกษาระบบโรงเรียนอย่างในปัจจุบัน ประชนชนนิยมการสัญจรทางบกเพิ่มขึ้น จากเดิมที่นิยมทางเรือเนื่องจากการตัดถนนหลายสายในรัชกาลนี้ สำหรับสภาพนาฏศิลป์ในรัชกาลที่ 5 มีงานนาฏศิลป์สืบเนื่องมาจากรัชกาลที่ 4 โดยพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์ตลอดจนขุนนางผู้ใหญ่พยายามรักษาการแสดงแบบแผนดั้งเดิม ได้แก่ ละครผู้หญิงของหลวงวังหน้า ละครหลวงผู้ชาย ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (พร้อม ณ นคร) โขนกลางแปลง เป็นต้น ส่วนนาฏศิลป์ที่ปรากฏขึ้นใหม่ในรัชกาลนี้ได้แก่ ระบำตลิ่ง ละครพุดสลับลำ ละครพุด นอกจากนั้นยังปรากฏการแสดงประเภทอื่น ได้แก่ เพลงทรงเครื่อง ลำตัด จั้ว ละครแขก ภาพยนตร์ โดยเฉพาะในรัชกาลนี้มีนาฏศิลป์ที่พัฒนาขึ้นจนสมบูรณ์หลายประเภทและที่ปรากฏในหนังสือนี้มีจำนวน 5 ประเภท คือ ละครพันทาง ละครตีกดำบรรพ์ ลีเก หุ่นกระบอก และละครร้อง รวมถึงบุคคลสำคัญในการสืบทอดต่อเนื่องนาฏศิลป์ไทยสู่กรมมหรสพและกรมศิลปากรในสมัยต่อมา

จากข้อมูลในหนังสือนี้ ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นข้อมูลวิเคราะห์การปรับเปลี่ยนหลักและวิธีรำไทย เป็นแบบใหม่ให้แปลกไปจากเดิมโดยใช้หลักและวิธีการรำที่มีอยู่เดิมเป็นพื้นฐาน โดยเฉพาะการออกท่ารำให้กับตัวละครต่างชาติ การปรับเปลี่ยนวิธีรำให้สอดคล้องกับแบบแผนการแสดงที่คิดขึ้นใหม่ในรัชกาลนี้

อาคม สายาคม (2545) (อาคม สายาคม, 2545) ได้อธิบายเกี่ยวกับงานนาฏศิลป์ไทยไว้ในที่ต่าง ๆ หลายเรื่อง และกรมศิลปากรได้นำมารวมเป็นเล่มในชื่อ “รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม” ประกอบด้วยเนื้อหารวม 3 ภาค ๆ ที่ 1 เป็นการรวมคำบรรยายและบทความวิชาการว่าด้วยเรื่องนาฏศิลป์ไทยจำนวน 5 เรื่องที่ท่านมีประสบการณ์ตรงอย่างเชี่ยวชาญและนำมาเขียนเป็นงานวิชาการทางนาฏศิลป์ที่มีผู้เขียนในขณะนั้นน้อยมาก คำบรรยายและบทความต่าง ๆ นั้น ได้แก่

นาฏศิลป์กับวัฒนธรรมของไทย ฝึกหัด ละครหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ความสำคัญของหัวโขน หน้าใหญ่และ นาฏยศัพท์ ดังนั้น คำบรรยายในภาคที่ 1 จึงมีความสำคัญที่สามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์แบบแผนของรำไทยรวมถึงวิธีการฝึกหัดก่อนที่วิชานาฏศิลป์ไทยจะเข้าสู่ระบบโรงเรียน ภาคที่ 2 เป็นภาพลายเส้นทำรำแม่บทของโบราณและภาพครุฑนาฏศิลป์โขนละคร อวูโสของกรมศิลปากรหลายท่าน (ขณะนี้ครุฑหลายท่านในภาพได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติแล้ว) ทำท่ารำสำคัญในการแสดงชุดต่าง ๆ ประกอบการอธิบายที่ละเอียดมาก เช่น ท่ารำแม่บท กลมเงาะ ท่ารบในโขน ท่าขึ้นลอย เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการอธิบายวิธีการรำชุดตระนฏราช รำเสนง รำพัดชา รำพระแสงขอบนคอช้าง รวมทั้งท่ารำเบ็ดเตล็ดชุดรำสีนวลและรำพลายชุมพลอีกด้วย ในภาคที่ 3 ซึ่งเป็นภาคสุดท้ายเป็นการรวมผลงานประพันธ์เพลงที่มีทั้งการประพันธ์ทำนองและการประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนองด้วย สุดท้ายเป็นการบันทึกเป็นโน้ตเพลง

ส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้อยู่ในภาคที่ 1 และ 2 เนื่องจากข้อมูลที่เป็นสาระสำคัญนี้สามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์หลักและแบบแผนของรำไทย รวมถึงวิธีฝึกการรำในยุคที่งานนาฏศิลป์อยู่ในความดูแลของคณะละครของเจ้านายหลายแห่งก่อนและหลังการยุบกรมมหรสพในรัชกาลที่ 7 น่าจะทำให้มองเห็นสัดส่วนของการใช้ร่างกายในการรำ วิธีการฝึกหัดตั้งแต่งานนาฏศิลป์อยู่ในความดูแลของกรมมหรสพจนถึงยุคกรมศิลปากรที่ได้เผยแพร่สู่การแสดงและการศึกษาในปัจจุบัน

สรุป

ในการทบทวนวรรณกรรมสำหรับการศึกษานิพนธ์เรื่องแนวคิดการรำละครไทยตัวพระ ผู้หญิงนี้แบ่งการทบทวนเอกสารออกเป็น 3 ลักษณะ คือลักษณะที่ 1 เป็นการทบทวนเอกสารประเภทหนังสือ 2. เป็นการนำเสนอทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและสามารถนำมาใช้วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ และลักษณะที่ 3 เป็นการทบทวนงานวิจัยที่มีผู้วิจัยอื่นได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการรำไทย ดังนี้

1. แนวความคิดเกี่ยวกับมนุษย์กับการฟ้อนรำ
2. วิวัฒนาการการละครของไทยตั้งแต่เริ่มมีหลักฐานชัดเจนในยุคกรุงสุโขทัยผ่านกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีการถ่ายทอดและพัฒนาตามความนิยมของนาฏศิลป์ ประชาชนในชาติและสังคมขณะนั้น

3. วรรณคดีเพื่อการแสดงละคร

4. การเรียนการสอนและการฝึกหัดรำไทยขั้นพื้นฐานตั้งแต่การตัดตัว การรำเพลงจนกระทั่งการรำบทหรือใช้บทในละครรำ รวมถึงการแก้ไขข้อบกพร่องในการใช้ร่างกายเพื่อการรำไทยสำหรับผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยเป็นวิชาเอกในสถานศึกษา

5. ลักษณะเฉพาะของการปฏิบัติท่ารำตามแบบแผนตัวโขนพระและละครพระแบบหลวง

6. นาฏศัพท์ที่อธิบายลักษณะของท่าทางในการรำไทยเบื้องต้น ประกอบด้วยคำศัพท์และการอธิบายวิธีปฏิบัติตามคำศัพท์นั้น

7. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์แนวคิดการรำละครไทย ได้แก่ ทฤษฎีนาฏศาสตร์ พุฒิกะเด็น ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวและระบบสถานีสลาฟส์

จะเห็นได้ว่าเท่าที่ผ่านมาการศึกษานาฏศิลป์ไทยมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการรำไทยอยู่บ้าง แต่อย่างไรก็ตามการศึกษาดังกล่าวยังคงมีประเด็นหลักอยู่ที่พัฒนาการนาฏศิลป์แบบโดยรวมและแบบศึกษาเฉพาะกรณี การสอนและการแก้ไขท่าทางของผู้เรียนและคำศัพท์ที่ใช้และให้ความหมายรู้เฉพาะ ผู้ศึกษาในวงวิชาการนาฏศิลป์ไทยเท่านั้น แต่การศึกษารำไทยเพื่อนำมาใช้อธิบายวิธีการออกท่าทาง รำไทยในโครงสร้างแบบต่าง ๆ วิธีการสวมบทบาทอย่างการรำในละครไทยยังคงกระจัดกระจายอยู่ในงานวิจัยหลายเล่มและงานเหล่านั้นมักวิเคราะห์ท่าทางที่เป็นกระบวนการในการแสดงที่ระบุชัดเจนรวมถึงใช้วิธีการอธิบายด้วยภาษาที่เรียกและสื่อให้เข้าใจเฉพาะกลุ่มผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยเท่านั้น ที่สำคัญคือยังไม่มีงานวิจัยใดที่ศึกษาแนวคิดการรำไทยอย่างแท้จริงเพื่อนำแนวคิดเหล่านั้นไปอธิบายวิธีการใช้ร่างกายอย่างรำไทย ความสัมพันธ์ของร่างกาย ความคิดและจิตใจพร้อมกับการฝึกฝนปฏิบัติอย่างจริงจัง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์ เรื่องแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการรำละครไทยแบบหลวงเฉพาะตัวพระที่ใช้ผู้หญิงแสดงที่สืบทอดต่อเนื่องมาสู่กรมศิลปากรและกระจายไปยังสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาที่เปิดสอนนาฏศิลป์ไทยเป็นวิชาเอก ผู้วิจัยได้กำหนดแนววิธีดำเนินการวิจัยเพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ไว้เป็นประเด็น ดังนี้

1. รูปแบบการวิจัย
2. แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย
 - 2.1 ด้านสถานที่
 - 2.2 ด้านบุคคล
3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย
 - 4.1 การศึกษาเอกสาร
 - 4.2 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก
 - 4.3 การสังเกตการณ์
 - 4.4 การสนทนากลุ่ม
5. การตรวจสอบข้อมูลการวิจัย
6. การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย
7. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

1. รูปแบบการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Method) โดยประยุกต์ระเบียบวิธีการศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research) ในการศึกษาเกี่ยวกับการฟ้องร้องของนักนาฏศิลป์ไทยในอดีตได้สืบทอดต่อเนื่องมาถึงกรมศิลปากร พร้อมกับการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในการศึกษาข้อมูลเชิงลึกจากการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มย่อยเพื่อวิเคราะห์แนวความคิดการรำไทยที่อยู่กับการปฏิบัติตลอดมาสำหรับนาฏศิลป์และ ผู้ประกอบอาชีพที่เกี่ยวข้องกับงานด้านนาฏศิลป์ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม (Participation Observation) และการสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วม (Non-Participation Observation) มาทำการศึกษาเพื่อให้เข้าใจและเข้าถึงภาคปฏิบัติในการฝึกหัด การฝึกซ้อมที่นิยมศึกษาทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน

สำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) การพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และการวิเคราะห์เชิงตีความ (Interpretative Analysis) โดยผู้วิจัยนำแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 ได้แก่ ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ ทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว เป็นต้น มาใช้เป็นแนวทางสำหรับดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์การวิจัย

2. แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แหล่งข้อมูลด้านสถานที่ หมายถึงสถานที่ที่รวบรวมเอกสารทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์นี้ รวมถึงสถานที่ในการสังเกตการณ์การซ้อมการแสดงและการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่สถานที่ต่อไปนี้

2.1.1 สำนักหอสมุดแห่งชาติ

2.1.2 สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

2.1.3 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.5 ศูนย์รักษาศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.1.6 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

2.1.7 วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.1.8 กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีตและกลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
กระทรวงวัฒนธรรม

2.2 แหล่งข้อมูลด้านบุคคล หมายถึงกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยที่ให้ข้อมูลหลัก
เกี่ยวข้องกับแนวคิดการรำไทยแบบหลวง โดยมีหลักสำคัญในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิต่างด้าน
นาฏศิลป์ไทยจากผู้ทรงคุณวุฒิต่างการละคร (ตัวพระ) และทำงานเกี่ยวข้องกับงานด้านนาฏศิลป์
ไทยทั้งในลักษณะผู้บริหาร ศิลปินแห่งชาติ ศิลปินจากกรมศิลปากร และอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทย
และดุริยางคศิลป์ไทยจากสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาที่มีการเรียนนาฏศิลป์ไทยเป็นวิชาเอก
และทำการสอนนาฏศิลป์ไทยมาแล้วไม่น้อยกว่า 40 ปี ประกอบด้วยบุคคลในกลุ่มต่อไปนี้

2.2.1 กลุ่มศิลปินแห่งชาติด้านศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ละคร) และผู้ทรงคุณวุฒิด้าน
นาฏศิลป์ไทย (ละคร) ที่สอนนาฏศิลป์ไทยให้แก่ผู้เรียนมาแล้วไม่น้อยกว่า 40 ปี เพื่อศึกษาแนวคิด
การรำละครไทยตัวพระผู้หญิง

2.2.2 กลุ่มอาจารย์และผู้บริหารหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทย
และ ดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการใช้ท่ารำไทยที่ใช้เรียนและใช้สอนใน
สถาบันอุดมศึกษา

โดยมีรายชื่อผู้ให้ข้อมูลหลักตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิให้ข้อมูลหลัก

ที่	ชื่อ สกุลผู้ให้ข้อมูลหลัก	ตำแหน่ง/หน่วยงาน
1	นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ (ละครพระ)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2560 และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2	นางสาวเวณิกา บุณนาค (ละครพระ)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2558 และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3	รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ (โขนพระ)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
4	นางนฤมัย ไตรทองอยู่ (ละครพระ)	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5	นางรติวรรณ กัลยาณมิตร (ละครพระ)	ดุริยางค์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ (นาฏศิลป์ไทย) มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6	นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง (โขนพระ)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2565 ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7	นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ (โขนพระ)	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่	ชื่อ สกุลผู้ให้ข้อมูลหลัก	ตำแหน่ง/หน่วยงาน
8	นางพัชรา บัวทอง (ละครพระ)	ข้าราชการบำนาญ (นาฏศิลป์นาฏศิลป์) สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
9	นายชวลิต สุนทรานนท์ (โขนพระ)	นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
10	ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรกี	สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
11	รศ.อมรา กล้าเจริญ	สาขานาฏศิลป์ไทย คณะมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏอยุธยา
12	ผศ.ดร.ดุชนิ มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ในการสัมภาษณ์ผู้วิจัยใช้คำถามที่ประกอบด้วยคำถามที่กำหนดไว้ก่อนแล้วและคำถามที่เกิดขึ้นใหม่ระหว่างการสัมภาษณ์ประกอบด้วยประเด็นที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. ความหมายและบทบาทหน้าที่ของรำไทย
2. กำเนิดและรูปแบบการฟ้อนรำ
3. แนวคิดและวิธีรำละครไทยบทบาทตัวพระที่ใช้ผู้หญิงแสดง ทั้งในเรื่องลักษณะทางร่างกายที่เหมาะสมของผู้หญิงที่ต่างกับชาย แต่ต้องใช้ร่างกายแสดงวิธีรำให้เห็นว่าเป็นตัวละครเพศชาย
4. ประวัติการฝึกรำไทยด้วยเพลงช้าเพลงเร็วในอดีตจนถึงการนำมาใช้ฝึกนักเรียนโขน ละครพระและนางในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร
5. ลักษณะและประเภทของเพลงช้าและเพลงเร็วที่นำมาใช้เป็นแบบฝึกแรกสำหรับผู้ฝึกหัดรำไทย
6. ขั้นตอนการฝึกหัดเบื้องต้นและการฝึกกระบวนการรำชุดในเพลงช้าเพลงเร็ว

7. การถอดองค์ความรู้จากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว
 - 7.1 กระทบท่ารำในเพลงช้าเพลงเร็ว
 - 7.2 แนวคิดการรำไทย ประกอบด้วย การใช้ร่างกายตั้งแต่ศีรษะ ลำตัวและกึ่งของร่างกายตามระเบียบปฏิบัติอย่างรำไทยแบบหลวง ลักษณะท่าทาง
 - 7.3 การผสมท่าทาง วิธีการเชื่อมท่ารำ
 - 7.4 โครงสร้างของท่ารำ วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายเชิงมุมและเชิงเส้นในการรำไทย
 - 7.5 การเคลื่อนไหวร่างกายและการใช้พลังในการรำไทย
8. วิธีการรำของผู้แสดงหญิงในบทบาทตัวพระ
 - 8.1 ลักษณะทางร่างกายผู้หญิงที่เหมาะสมในการรำตัวพระและท่าทางที่แตกต่างกันระหว่างผู้ชายและผู้หญิง
 - 8.2 วิธีการใช้ร่างกายของผู้ชายในการรำตัวพระ
 - 8.3 วิธีการรำของผู้แสดงหญิงในการรำตัวพระ
 - 8.4 การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ

2.3 ประสบการณ์ของผู้วิจัยตั้งแต่เริ่มเป็นนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป์ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2509 ต่อเนื่องการเป็นครูสอนรำไทยเป็นเวลา 37 ปีแบ่งเป็นการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นเวลา 24 ปี และที่สาขาวิชาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทาอีก 13 ปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

3.1 แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง ใช้สำหรับสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิเรื่องวิธีการรำเพลงช้าเพลงเร็วในประเด็นเกี่ยวกับการใช้ร่างกายแต่ละส่วนในการรำไทย ได้แก่ การใช้มือ เท้า แขน ขา ลำตัวและศีรษะในลักษณะ ทิศทางและระดับต่าง ๆ การเคลื่อนไหวทั้งเชิงเส้นและเชิงมุม การใช้พลังของร่างกายขณะรำไทย วิธีการรำไทยของตัวพระผู้หญิง ในการสร้างแบบสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้จัดทำแนวคำถาม (Guideline) เพื่อใช้เป็นประเด็นในการศึกษาด้วยระเบียบวิธีต่าง ๆ ในการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่ง

ประกอบไปด้วยแนวคำถามการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก และแนวคำถามการสัมภาษณ์กลุ่มเพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์

3.2 แบบสังเกตการณ์ ใช้สำหรับเก็บรวบรวมข้อมูลการรำเพลงช้าเพลงเร็วในประเด็นเกี่ยวกับโครงสร้างท่ารำ การเคลื่อนไหวร่างกายในการรำ การเชื่อมกระบวนท่ารำตั้งแต่เริ่มต้นจนจบทุกกระบวนท่าตามจังหวะและทำนองเพลงโดยเฉพาะวิธีรำไทยของตัวพระผู้หญิง ในการสร้างแบบสังเกตการณ์นี้ ผู้วิจัยได้สร้างประเด็นที่ใช้ในการสังเกตการณ์เกี่ยวกับการใช้ร่างกายในแต่ละส่วนและการใช้ร่างกายโดยรวมของผู้เรียนในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งเป็นผลมาจากผลึกประสบการณ์ของนาฏยศิลป์ในอดีตที่ส่งต่อและพัฒนาอย่างต่อเนื่องถึงปัจจุบัน

สำหรับการสร้างเครื่องมือดังกล่าวผู้วิจัยดำเนินการเป็นขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเพลงช้าเพลงเร็ว การใช้ร่างกายในการรำไทย การรำเข้ากับจังหวะและทำนองเพลง การรำละครไทยตัวพระผู้หญิงและการสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ เพื่อนำมารวบรวมและจัดจำแนกข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่เพื่อเป็นพื้นฐานในการออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยทั้งแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ จากนั้นได้นำเครื่องมือที่สร้างขึ้นไปขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความเชื่อมั่นในเบื้องต้นว่าจะได้ข้อมูลที่มีคุณภาพและขอคำแนะนำเพิ่มเติมหากมีข้อที่สมควรต้องปรับปรุงแก้ไข

ขั้นที่ 2 การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ โดยนำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยทั้งแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ที่ปรับปรุงตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาเรียบร้อยแล้วไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิทางการวิจัยจำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเชื่อมั่นในการนำเครื่องมือไปใช้ว่าจะได้ข้อมูลที่มีประสิทธิภาพและได้ข้อมูลที่แม่นยำตรงสามารถนำไปใช้วิเคราะห์ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่แท้จริง โดยมีข้อตกลงว่าข้อคำถามใดที่ผู้ทรงคุณวุฒิเห็นว่ามีประสิทธิภาพตรงกันตั้งแต่ 2 ท่านขึ้นไปถือว่าเป็นคำถามที่มีคุณภาพ ส่วนคำถามที่ยังมีประสิทธิภาพไม่เพียงพอจะได้นำมาแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิให้เรียบร้อย

สำหรับรายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ทั้งแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุตินา มณีวัฒนา ประธานหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร ประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมา วัฒนบุญญา หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

3.3 นำเครื่องมือที่ออกแบบและแก้ไขแล้วจนสมบูรณ์และมีคุณภาพไปจัดพิมพ์เข้าชุดไว้เพื่อสะดวกในการนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

4. การเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อนำไปวิเคราะห์ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์นั้น ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัยไว้ 3 วิธี คือ

4.1 การศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research)

ในการศึกษาจากเอกสาร เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับแนวคิดเรื่องการฟ้อนรำการรำไทยแบบหลวงในสังคมไทยใช้ในการแสดงและการสอนสืบทอดต่อเนื่องถึงปัจจุบัน แนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตลอดจนการศึกษาเกี่ยวกับหลักปฏิบัติทำรำไทยแบบหลวงจากวารสาร เอกสาร สื่อ และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอนรำไทยแบบหลวงที่สืบทอดต่อเนื่องมายังกรมศิลปากรและสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาในปัจจุบัน ทั้งจากแหล่งข้อมูลที่เป็นหน่วยงานต่าง ๆ ของภาครัฐและแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

4.2 วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

สำหรับระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการศึกษาให้ได้ข้อมูลสำหรับนำไปวิเคราะห์ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่ครอบคลุมรายละเอียดในเชิงลึกของประเด็นด้านต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพหลายวิธีร่วมกันในการศึกษาและรวบรวมข้อมูล ได้แก่ วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก

(In-depth Interview) การสัมภาษณ์กลุ่ม (Group Interview) การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม (Participation Observation) การสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วม (Non-Participation Observation) ทั้งนี้เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อเท็จจริงจากปรากฏการณ์ที่ศึกษาซึ่งจะส่งผลต่อความถูกต้องของข้อมูลและการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นให้เป็นไปด้วยความราบรื่นในขณะทำการวิจัย โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา ดังนี้

4.2.1 การสัมภาษณ์ มีรายละเอียดดังนี้

4.2.1.1 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกกับผู้ให้ข้อมูลหลัก (key Informants) ทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการโดยกำหนดเกณฑ์ผู้ให้ข้อมูลหลักในงานวิจัยนี้ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทยทางละครรำ (ตัวพระ) ที่เคยเรียนจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากรและทำงานเกี่ยวข้องกับงานด้านนาฏศิลป์ไทย ทั้งในลักษณะผู้บริหาร นาฏศิลป์ปินหรือเคยผ่านการเป็นนาฏศิลป์ปินในอดีตแต่ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ทรงคุณวุฒิหรืออาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยจากสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาที่มีการเรียนนาฏศิลป์ไทยเป็นวิชาเอก โดยเฉพาะต้องทำการสอนนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษามาแล้วอย่างน้อย 40 ปี และในการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดลำดับขั้นตอนไว้ 4 ขั้นตอนคือ ขั้นตอนเตรียมการสัมภาษณ์ ขั้นตอนการสัมภาษณ์ ขั้นตอนการจดบันทึกการสัมภาษณ์และขั้นตอนปิดการสัมภาษณ์

4.2.1.2 การสัมภาษณ์กลุ่ม (Group Interview) ในการสัมภาษณ์กลุ่มนี้ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นแบบไม่เป็นทางการ โดยผู้วิจัยได้ใช้คำถามในการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ในขณะที่ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้วิจัยต้องการให้บรรยากาศของการสัมภาษณ์เป็นอย่างไรๆ ไม่มีพิธีรีตอง ไม่เป็นทางการ และไม่เคร่งครัดในเรื่องขั้นตอนและลำดับของคำถาม แต่ทั้งนี้ก็ได้ทำให้ข้อมูลที่ผู้วิจัยสนใจศึกษาต้องขาดหายไป หรือขาดความสมบูรณ์ไปแต่อย่างไร

4.2.2 การสังเกตการณ์ มีรายละเอียด ดังนี้

4.2.2.1 การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม (Participation Observation) ผู้วิจัยได้เข้าร่วมในกิจกรรมการเรียนการสอนในฐานะครูคนหนึ่งเพื่อสังเกตวิธีการใช้ร่างกายในการฝึกหัดรำไทยของตัวพระผู้หญิง การถ่ายทอดท่ารำให้กับนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย เพื่อนำมาเป็น

ส่วนหนึ่งของข้อมูลประกอบในการวิจัย การดำเนินการสังเกตการณ์เช่นที่ว่านี้เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นธรรมชาติ และเป็นข้อมูลที่เป็นปรากฏการณ์จริงในการเรียนการสอนและการแสดง

4.2.2.2 การสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วม (Non-Participation Observation)

ผู้วิจัยได้ใช้การสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วมในฐานะผู้สังเกตการณ์และผู้ชมเพื่อใช้ในการศึกษาเกี่ยวกับแบบแผนการฝึกหัด เพื่อสังเกตวิธีการฝึกหัดรำไทยของนักเรียน นักศึกษาและการแสดงของนาฏยศิลป์เพื่อสังเกตวิธีการสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำโดยสังเคราะห์เป็นหลักการที่นำมาใช้จริงในการแสดง และสังเกตผลจากการฝึกหัดและฝึกซ้อมรำไทย ทั้งนี้ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วมนี้ ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลที่ได้มาจากเทคนิควิธีการวิจัยอื่น

4.2.3 การสนทนากลุ่ม (Focus Group) ดำเนินการ ดังนี้

การจัดสนทนากลุ่มนี้ผู้วิจัยได้ใช้พลวัตของกลุ่ม (Group Dynamic) เข้ามาเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ในการกระตุ้นให้สมาชิกในกลุ่มได้แสดงความคิดเห็นและทัศนคติอย่างเปิดเผยและจริงใจ ขณะที่สนทนากลุ่มกันนั้นความคิดเห็นของคนหนึ่งในกลุ่มสามารถไปกระตุ้นให้สมาชิกคนอื่น ๆ ให้ต้องการแสดงความคิดเห็นเพื่อแสดงทัศนคติและประสบการณ์ของตน ทั้งนี้ในการจัดสนทนากลุ่มนี้ผู้วิจัยทำการจัดขึ้นหลังจากการที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกเสร็จสิ้นแล้วในประเด็นสำคัญเกี่ยวกับ “แนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง”

4.3 การทดลองรำเพื่อหาค่าเฉลี่ยการใช้พลังงานในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว โดยผู้วิจัยเป็นผู้รำ เพลงช้าเพลงเร็วแบบเต็มใช้เวลารำ 5 ครั้งเป็นเวลา 5 วัน ๆ ละ 1 รอบ ๆ ละ 40.55 นาที โดยใช้เครื่องมือวัดเป็นนาฬิกา Apple Watch รุ่น Series 4 (Nike+) ขนาดหน้าจอ 44 mm โดยสวมที่ข้อมือซ้ายขณะรำ ใช้โปรแกรมการออกกำลังกายแบบโยคะและเทียบกับการออกกำลังกายด้วยการเดินลู่วิ่งไฟฟ้า ในความเร็วเท่ากับ 4.0 ในเวลา 40.55 นาทีเท่ากัน ทั้งนี้เพื่อเทียบประโยชน์ของการรำกับการเดินออกกำลังกาย

5. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลการวิจัย

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบกันตามที่ได้อธิบายไว้ดังกล่าวข้างต้นแล้ว เพื่อให้การวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนต่อไปเป็นไปด้วยความถูกต้อง ผู้วิจัยจึงได้ทำการตรวจสอบข้อมูลที่ได้รวบรวมมาว่ามีความครบถ้วนสมบูรณ์ มีความครอบคลุมตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้หรือไม่เพียงใด โดยผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลในทุกประเด็นที่ทำการศึกษาดังกล่าวด้วยวิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) ซึ่งมีรายละเอียดคือ

5.1 การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) โดยทำการตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่ทำการศึกษาประกอบไปด้วยแหล่งเวลา แหล่งสถานที่และแหล่งบุคคล จากนั้นจึงดูว่าหากข้อมูลที่ได้นั้นต่างเวลา ต่างสถานที่และต่างบุคคลที่ให้ข้อมูล ข้อมูลจะมีความเหมือนกันและต่างกันหรือไม่ ถ้าหากว่าข้อมูลที่ได้นั้นมีความเหมือนกันหรือมีแบบแผนของคำตอบที่ซ้ำ ๆ กัน ผู้วิจัยจะถือว่าข้อมูลนั้นมีความเชื่อถือได้และเป็นข้อมูลที่ตรงตามข้อเท็จจริง เมื่อผู้วิจัยได้แบบแผนของข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจะทำการจดบันทึกข้อมูลเหล่านั้นไว้แยกเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์การวิจัย

5.2 การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลหลายวิธีการเข้ามาเป็นเครื่องมือเพื่อตรวจสอบแบบแผนของข้อมูลว่ามีแบบแผนของการตอบที่ตรงกันมากน้อยเพียงใด ถ้ามีข้อมูลใดที่ผู้วิจัยไม่แน่ใจ ผู้วิจัยจะทำการตรวจสอบซ้ำจนกว่าจะได้แบบแผนของข้อมูลที่เป็นคำตอบตรงกันในทุกวิธีการของการเก็บรวบรวมข้อมูล

5.3 การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Investigation Triangulation) เป็นการตรวจสอบข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยผู้วิจัยและได้ทำการตรวจสอบข้อมูลในทุก ๆ ระยะเวลาของการศึกษา

6. การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยจำแนกออกมาเป็นประเด็นไปตามวัตถุประสงค์ที่ใช้เป็นกรอบในการศึกษา ทั้งนี้ประเด็นต่าง ๆ ได้มาจากข้อมูลซึ่งเป็นผลของการศึกษา

จากเอกสาร การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม การสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์กลุ่ม การสนทนากลุ่ม และวิธีการอื่น ๆ ที่ได้ทำการตรวจสอบข้อมูลเรียบร้อยแล้ว จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์ร่วมกันและทำการจัดกระทำข้อมูลให้เป็นระบบตลอดจนหาความหมาย แยกแยะองค์ประกอบทั้งในลักษณะเชื่อมโยงและลักษณะหาความสัมพันธ์ของข้อมูลทั้งหมด

ในการวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุป โดยการจำแนกชนิดข้อมูล (Typological analytic) ที่วิเคราะห์ตามความเหมาะสมของข้อมูล โดยใช้ความรู้และประสบการณ์ของผู้วิจัย ประกอบกับคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์(ละคร) โดยทำการจำแนกเป็นข้อมูลชนิดง่าย ๆ ก่อน แล้วจึงพิจารณาหาความสัมพันธ์ของข้อมูลโดยการวิเคราะห์ในเบื้องต้นเป็นระยะ ๆ ด้วยวิธีอุปนัย (Analytic Induction) คือการตีความสร้างข้อสรุปจากรูปธรรมและปรากฏการณ์ที่ได้รับซึ่งจะได้ข้อสรุปในระดับหนึ่ง จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์ข้อมูลร่วมกับการวิเคราะห์แบบเปรียบเทียบข้อมูล (Constant Comparison) กับปรากฏการณ์อื่นที่เกิดขึ้น แล้วจึงหาความสัมพันธ์ของแต่ละกลุ่มข้อมูลและค้นหาคุณลักษณะร่วมของข้อมูลเพื่อนำมาสร้างเป็นข้อสรุปที่ใช้เป็นผลในการศึกษา ทั้งสามารถสรุปวิธีการที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลการเปรียบเทียบเหตุการณ์ (Incidents) ต่าง ๆ จากข้อมูลภาคสนามโดยจำแนกข้อมูลออกเป็นประเภท (Categories) ตามขอบเขตประเด็น ต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ ดังนี้

6.1 ประมวลประเภทและคุณลักษณะของข้อมูลเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นวิธีการสังสมข้อค้นพบหรือข้อสรุปย่อยที่ได้จากการสังเคราะห์การกำเนิดการฟ้อนรำ การรำแบบหลวง แนวคิดการรำไทย โครงสร้างท่ารำ ภาษาท่า การรำเพลงช้าเพลงเร็วกับดนตรีและการรำละครไทยของตัวพระที่ใช้ผู้หญิงแสดง ดังนั้นขั้นตอนนี้จึงเป็นขั้นตอนการเชื่อมโยงข้อมูลของประเด็นต่าง ๆ เข้าด้วยกัน

6.2 ขยายการเปรียบเทียบให้กว้างขึ้น โดยผู้วิจัยทำการเลือกเน้นเหตุการณ์ที่เป็นประเด็นสำคัญ โดยพิจารณาจากการวิเคราะห์โครงสร้างท่ารำ การเคลื่อนไหวร่างกายในการรำละครไทยตัวพระที่ใช้ผู้แสดงหญิงซึ่งเกิดขึ้นนอกเหนือจากประเด็นต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ ซึ่งจะเป็นการช่วยให้ได้ข้อสรุปที่ลึกและกว้างขวางมากขึ้น ช่วยให้ข้อค้นพบแนวคิดการรำที่ชัดเจนและคาดว่าจะเป็นที่ยอมรับของคนในวงการนาฏศิลป์ คือประเด็นสำคัญหรือมีความหมายมากที่สุดต่อประเด็นที่ศึกษา และการรักษาคุณภาพในการรำไทยแบบหลวง เมื่อผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์คุณลักษณะของข้อมูลดังกล่าวเรียบร้อยแล้ว จากนั้นจึงทำการตัดทอนหรือแยกข้อมูลส่วนที่แตกต่างลงให้คงข้อมูลส่วนที่เป็น

คุณลักษณะร่วม โดยแยกอธิบายส่วนที่แตกต่างเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละประเด็นเพื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของข้อมูลแล้วสร้างข้อสรุปขึ้นมาดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 ประเด็นพิจารณาการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์การวิจัย

ประเด็นการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์	เอกสาร/ทฤษฎีที่ใช้/วิธีวิเคราะห์
1. บริบทร้านค้า 1.1 ความหมายและบทบาทหน้าที่ของการ ร้านค้า 1.2 กำเนิดการพ็อนร่ำ 1.2.1 แนวคิดของสมเด็จพระยา ดำรงราชานุภาพ 1.2.2 การปรุรงทำร่ำจากทำธรรมชาติ ของมนุษย์ 1.3 การพ็อนร่ำในนาฏกรรมของโลก 1.4 การพ็อนร่ำในนาฏกรรมไทย 1.4.1 ร่ำโนรา 1.4.2 ร่ำพื้นเมือง 1.4.3 ร่ำแบบหลวง 1.5 องค์ประกอบกร่ำไทยแบบหลวง	1. การวิเคราะห์จากเอกสาร 1.1 ละครพ็อนร่ำ โดย สมเด็จพระยาตำรง ราชานุภาพ 1.2 ศิลปะละครร่ำหรือคุ่มือนาฏศิลป์ไทย โดย ธนิต อยุ์โพธิ์ 1.3 วิวัฒนาการนาฏศิลป์ยุคกรุงรัตนโกสินทร์ โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 1.4 กรมศิลปากร, นาฏยศาสตร์ โดย ภรตมุนี 1.5 ฝึกหัดละครหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยอาคม สายาคม 1.6 ชีวิตเต็นกินร่ำกิน โดย สุวรรณิ ชลานุเคราะห์ 1.7 ละครวังสวนกุหลาบ โดยประเมษฐ์ บุณยะชัย 1.8 ระเบียบและละครในเอเชีย โดยมาลินี ดิลกวัฒนช 1.9 การเต็น โดย สรร ถวัลย์วงศ์ศรีและวนศักดิ์
2. ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครร่ำ 2.1 ที่มาของการให้ผู้หญิงแสดงละครร่ำ 2.1.1 ผู้หญิงเริ่มเป็นผู้แสดงละครหลวง 2.1.2 ผู้หญิงแสดงละครร่ำได้ทั่วไป 2.2 ประเภทของตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดง 2.3 ความหมายและลักษณะร่างกายของตัว พระผู้หญิง	ผดุงเศรษฐกิจ 1.10 สื่ออิเล็กทรอนิกส์ 2. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ 2.1 ใช้ทฤษฎีเกี่ยวกับวิธีการฝึกพ็อนร่ำตามแนว นาฏยศาสตร์ของภรตมุนีเป็นหลักและใช้ทฤษฎีพุมิ กะเต็นประกอบ

ประเด็นการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์	เอกสาร/ทฤษฎีที่ใช้/วิธีวิเคราะห์
<p>2.4 ศิลปินละครหลวงที่รับบทเป็นตัวพระผู้หญิงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์</p> <p>2.5 ขั้นตอนการฝึกหัดเป็นตัวละครพระผู้หญิง</p>	<p>2.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม</p>
<p>3. รำเพลงช้าเพลงเร็ว: แบบฝึกแรกของการรำไทย</p> <p>3.1 ลักษณะของเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงลาทางด้านดนตรี</p> <p>3.2 ประวัติและประเภทของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว</p> <p>3.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงช้าเพลงเร็ว ลา</p> <p>3.3.1 จังหวะหน้าทับเพลงช้า เพลงเร็ว ลา ที่ใช้ในการฝึกหัด</p> <p>3.3.2 ทำนองเพลงช้า เพลงเร็ว ลา ที่ใช้ในการฝึกหัด</p> <p>3.3.3 กระบวนรำเพลงช้า เพลงเร็ว ลา ที่ใช้ในการฝึกหัด</p>	<p>1. การวิเคราะห์จากเอกสาร</p> <p>1.1 ละครพ็อนรำ โดย สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ</p> <p>1.2 ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย โดย ธนิต อยุธยา</p> <p>1.3 นาฏยศาสตร์, ภารตมูณี โดย กรมศิลปากร</p> <p>1.4 ฝึกหัดละครหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดย อาคม สายาคม</p> <p>1.5 ชีวิตเต็นกินรำกิน โดย สุวรรณิ ชลานุเคราะห์</p> <p>1.6 ละครวังสวนกุหลาบ โดย ประเมษฐ์ บุณยะชัย</p> <p>1.7 หลักและวิธีการสอนโขน(พระ)เบื้องต้น เพลงช้าเพลงเร็ว โดย วีระชัย มีป่อทรัพย์</p> <p>2. การวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป์ และ ดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม</p> <p>3. การสังเกตการณ์การรำเพลงช้าเพลงเร็วจากการเรียนการสอนรำเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป์ และจากวีดิทัศน์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในการรำเพลงช้าโดย เวณิกา บุนนาค</p>

ประเด็นการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์	เอกสาร/ทฤษฎีที่ใช้/วิธีวิเคราะห์
	การรำเพลงเร็ว ลา โดยครูสมพิศ ธรรมศิริ รวมเวลาเท่ากับ 40.55 นาที
<p>4. แนวคิดการรำละครไทยของตัวพระผู้หญิงจากเพลงช้าเพลงเร็ว ลา</p> <p>4.1 ไวยากรณ์หรือหลักรำไทย</p> <p>4.1.1 แบบท่าขององคพยพในการรำไทยแบบหลวง</p> <p>4.1.2 โครงสร้างท่ารำไทย</p> <p>4.1.3 วิธีการเชื่อมท่ารำ</p> <p>4.1.4 วิธีการเคลื่อนไหวอย่างรำไทย</p> <p>4.1.5 การใช้พลังในการรำไทย</p>	<p>1.การวิเคราะห์จากเอกสาร</p> <p>หลักการทางภาษา ระบบเสียงในภาษาไทยจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์</p> <p>2.การวิเคราะห์จากการปฏิบัติโดยถอดองค์ความรู้จากเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นแบบฝึกรำไทยขนาดยาว</p> <p>3.ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์</p> <p>ใช้ทฤษฎีเกี่ยวกับหลักการพ้องรำตามแนวนาฏยศาสตร์ของภรตมุนีเป็นหลัก และใช้หลักการทางภาษา หลักโครงสร้างอาคาร ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้พลังงานในการเคลื่อนไหว การใช้ที่ว่างประกอบ</p> <p>4. การวิเคราะห์จากสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม</p> <p>5.การสังเกตการณ์การรำเพลงช้าเพลงเร็วจากการเรียนการสอนรำเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป์ และจากวีดิทัศน์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในการรำเพลงช้าโดย เวณิกา บุนนาค การรำเพลงเร็ว ลา โดยครูสมพิศ ธรรมศิริ รวมเวลาเท่ากับ 40.55 นาที</p>
<p>5. แนวคิดการสวมบทบาทเป็นตัวละครพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ</p> <p>5.1 การใช้ร่างกายผู้หญิงในการรำตัวพระ</p> <p>5.2 วิธีการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง</p>	<p>1.การวิเคราะห์จากเอกสาร</p> <p>2.ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์</p> <p>ใช้ทฤษฎีเกี่ยวกับหลักการพ้องรำตามแนวนาฏยศาสตร์ของภรตมุนีเป็นหลัก และใช้</p>

ประเด็นการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์	เอกสาร/ทฤษฎีที่ใช้/วิธีวิเคราะห์
5.3 การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ	<p>นาฏยทฤษฎีของสตานิสลาฟสกี เกี่ยวกับการสร้างสมาธิในการรำและทฤษฎีของฟูมิกะเด็นเกี่ยวกับการสวมบทบาทเป็นตัวละคร</p> <p>3.การวิเคราะห์จากการปฏิบัติโดยถอดองค์ความรู้จากเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นแบบฝึกรำไทยขนาดยาว</p> <p>4. การวิเคราะห์จากสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม</p> <p>5.การสังเกตการณ์การรำเพลงช้าเพลงเร็วจากการเรียนการสอนรำเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป์ และจากวีดิทัศน์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในการรำเพลงช้าโดย เวณิกา บุนนาค การรำเพลงเร็ว ลา โดยครูสมพิศ ธรรมศิริ รวมเวลาเท่ากับ 40.55 นาที</p> <p>6. การสังเกตการณ์จากวีดิทัศน์การแสดงละครรำ โดยเฉพาะละครใน เรื่องอิเหนาของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร</p>

7. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามขั้นตอนต่าง ๆ ดังได้กล่าวข้างต้นจนได้ข้อสรุปซึ่งเป็นผลของการศึกษาเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอผลการศึกษาดังกล่าว

7.1 เอกสารรายงานวิทยานิพนธ์เป็นการบรรยายเชิงพรรณนาประกอบภาพ

7.2 บทความเผยแพร่ในวารสารวิชาการ จำนวน 2 บทความ ได้แก่

7.2.1 เรื่อง แนวคิดการรำไทยจากบทเรียนเพลงช้าเพลงเร็ว

7.2.2 เรื่อง ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ

บทที่ 4

ผลวิเคราะห์

การศึกษาแนวคิดการรำไทยเป็นความคิดหรือการพัฒนาความคิดนำไปสู่แนวทางการใช้ร่างกายมนุษย์ในการรำไทยแบบหลวมจากการสังเกต การสัมภาษณ์ การเปรียบเทียบความคล้ายกับความแตกต่างของการจัดระเบียบร่างกายในการรำของตัวพระผู้หญิงและผู้ชาย การสังเคราะห์การจัดแยกประเภทและรวมหมวดหมู่โดยใช้การรำพื้นฐานเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นแบบฝึกแรกของผู้ฝึกหัดตัวละครพระนำไปสู่การสวมบทบาทเป็นตัวละครในเรื่อง ทั้งนี้เพื่อเป็นการจัดสำรับองค์ความรู้รำไทยและส่งเสริมความเข้าใจให้กับผู้ปฏิบัติควรได้ตระหนักรู้ถึงองค์ความรู้สำรับใหญ่ที่ได้จากการฝึกปฏิบัติ ดังนั้น แนวคิดการรำไทยที่จะกล่าวถึงนี้จึงเป็นการกล่าวถึงองค์ความรู้หลักซึ่งใช้ความเชื่อ ความรู้สึก ทัศนคติ แรงคิด ความรู้และผลึกประสบการณ์ของนาฏยศิลปินในอดีตเข้าร่วม ประกอบด้วยประเด็นสำคัญต่อไปนี้

1. บริบทรำไทย

- 1.1 ความหมายและบทบาทหน้าที่ของการรำ
- 1.2 กำเนิดการฟ้อนรำของมนุษย์
- 1.3 กายวิภาคและสรีระวิทยาที่เกี่ยวข้องกับการรำ
- 1.4 รำไทยแบบหลวม

2. ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ

2.1 ที่มาของการให้ผู้หญิงแสดงละครรำ

2.1.1 ผู้หญิงเริ่มเป็นผู้แสดงละครหลวง

2.1.2 ผู้หญิงแสดงละครรำได้ทั่วไป

2.2 ประเภทของตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดง

2.3 ศิลปินละครหลวงที่รับบทเป็นตัวพระผู้หญิงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

2.4 ความหมายและลักษณะทางกายที่เหมาะสมของตัวพระผู้หญิง

2.4.1 การใช้ร่างกายผู้หญิงในการรำตัวพระ

2.4.2 การรำละครไทยตัวพระผู้หญิง

2.4.3 การฝึกหัดผู้หญิงเป็นตัวละครพระ

- 2.5 การฝึกหัดเป็นตัวละครพระผู้หญิง
- 2.6 แบบฝึกงำไทยพื้นฐาน : เพลงช้าเพลงเร็ว
 - 2.6.1 ความสำคัญและรูปแบบของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว
 - 2.6.2 ลักษณะของเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงลาทางด้านดนตรี
 - 2.6.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา
 - 2.6.4 กระบวนรำในเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา
- 3. แนวคิดการรำไทยของตัวพระผู้หญิงจากเพลงช้าเพลงเร็ว
 - 3.1 แบบท่าขององคพายพในการรำไทยแบบหลวง
 - 3.1.1 แบบท่ามือที่ใช้ในรำไทย
 - 3.1.2 แบบท่าลำตัว
 - 3.1.3 แบบท่าศีรษะและไหล่
 - 3.1.4 แบบท่าแขน มือและนิ้วมือ
 - 3.1.5 แบบท่าขาและเท้า
 - 3.2 โครงสร้างท่ารำไทย
 - 3.2.1 โครงสร้างท่ารำหลัก
 - 3.2.2 โครงสร้างท่ารำรอง
 - 3.3 การเชื่อมท่ารำ
 - 3.4 การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทย
 - 3.5 การใช้พลังในการรำไทย
- 4. การสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำของตัวพระผู้หญิง
 - 4.1 ทักษะการรำอย่างตัวพระผู้หญิงจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว
 - 4.2 การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ

1. บริบทรำไทย

การรำเป็นแขนงหนึ่งในบรรดาศิลปะหลากหลายประเภทที่มีความจำเป็นและมีประโยชน์แก่มนุษย์ เห็นได้ว่าทุกประเทศย่อมใส่ใจบำรุงศิลปะของตนเพราะต้องอาศัยศิลปะเป็นอุปกรณ์สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับเชิดชูเกียรติประเทศของตน ประเทศยิ่งเจริญมากเท่าไรศิลปะยิ่งได้รับการบำรุงมากขึ้นเท่านั้น ฉะนั้นศิลปะทั้งหลายจึงไม่ใช่สิ่งที่ทำเล่น ๆ อย่างพุ่มเฟิยที่มีหรือไม่มีก็ได้ ดังที่ว่าศิลปะเกิดขึ้นด้วยความจำเป็นของมนุษย์ ๆ ต้องใช้ศิลปะเพื่อดำรงตนอยู่ในโลก ดังเช่น ลาฟองเตน (La Fontaine) ปราชญ์ฝรั่งเศสคนหนึ่งกล่าวว่า “ศิลปะคือบุตรแห่งความจำเป็น” และวอลแตร์

(Voltaire) กล่าวว่า “พลเมืองทุกชาติที่มีได้รับการอบรมในทางศิลปะต้องได้รับโทษให้เป็นชาติที่ลึกลับไม่มีใครรู้จัก” ซึ่งหมายความว่าต้องเป็นป่าเถื่อนอยู่นั่นเอง (วิจิตรวาทการ, 2506)

ดังนั้น การรำของไทยในฐานะที่เป็นหนึ่งในบรรดาหลายสิ่งทีนับเป็นศิลปกรรมของชาติ ย่อมมีบทบาทที่เป็นประโยชน์ต่อคนในสังคมของทุกท้องถิ่น ที่สำคัญคือการรำนับเป็นเครื่องแสดงลักษณะเฉพาะและความเจริญรุ่งเรืองอย่างหนึ่งของท้องถิ่นและสังคมของประเทศที่มีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามความเชื่อ วิถีชีวิตและความนิยมของคนในสังคมนั้น ๆ การรำจึงเป็นเรื่องจำเป็นควรศึกษาทั้งความหมาย บทบาท แนวคิดเริ่มต้นของการเกิดการฟ้อนรำและพัฒนาปรับปรุงมาเป็นเวลานานร้อยปีจนมีลักษณะเฉพาะที่ชัดเจนว่าเป็นแบบแผนการรำซึ่งมีอยู่หลายแบบ เช่น แบบหลวงและแบบพื้นเมืองของแต่ละภูมิภาค เป็นต้น ดังจะได้อธิบายต่อไปเป็นลำดับต่อไป

1.1 ความหมายและบทบาทหน้าที่ของการรำ

คำว่า “รำ” ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า “Dance” ซึ่งมีความหมายพื้นฐานไปในทางเดียวกัน ดังที่ จูดีทอาร์ แมคเคลล (Judith R. Mackrell. (n.d.)) ได้เสนอแนวคิดของการเต้นรำ (Dance) ออกเป็น 2 ประการคือ

1. การเต้นรำ เป็นศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายเข้ากับจังหวะและทำนองเพลงภายในขอบเขตของพื้นที่ที่กำหนด เพื่อนำเสนอความคิด อารมณ์ความรู้สึก หรือเพื่อความเพลิดเพลินจากการเคลื่อนไหวนั้น ความสั้นยาวของการเต้นย่อมสัมพันธ์กับระยะเวลาแสดง

2. ศิลปะการเต้นรำเป็นการนำเสนอแรงกระตุ้นที่ทรงพลังส่งผ่านโดยนักแสดงที่มีทักษะและสามารถสร้างความพอใจในการแสดงให้กับผู้ชมได้

แนวคิดทั้ง 2 นี้ต่างเชื่อมโยงซึ่งกันและกัน ดังนั้นการเต้นจึงต้องอาศัยศิลปะการออกแบบและการฝึกฝนท่าเต้นอย่างเข้มข้นให้เกิดความเชี่ยวชาญ จูดีท อาร์ แมคเคลล (Judith R. Mackrell. (n.d.)) ยังกล่าวเพิ่มเติมอีกว่า การให้แนวคิดของคำว่า Dance ข้างต้นเป็นการอธิบายกว้าง ๆ ที่ครอบคลุมศิลปะการเต้นทุกรูปแบบ ส่วนในรายละเอียดมักเป็นเรื่องเทคนิควิธีการเต้นที่แตกต่างกันในแต่ละสำนัก เช่น

อริสโตเติล (Aristotle) ประชาญ์ชาวกรีก กล่าวไว้ในกวีนิพนธ์ว่า การเต้นเป็นการเคลื่อนไหวเข้าจังหวะที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความรู้สึกทนทุกข์ทรมานของตัวละครผู้ชาย โดยอ้างอิงจากการเต้นที่แสดงในโรงละครกรีกคลาสสิกประกอบการขับร้องผ่านการเคลื่อนไหวตามบทเพลงของละครระหว่างบทกลอน

จอห์น วีเวอร์ (John Weaver) ปรมาจารย์บัลเลต์ชาวอังกฤษ กล่าวไว้ในปี ค.ศ. 1721 ว่า “การเต้นเป็นการเคลื่อนไหวที่สง่างามและสม่ำเสมอ ประกอบด้วยทัศนคติที่สวยงามอย่างกลมกลืนและเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างของท่าทางของร่างกายและส่วนต่าง ๆ ของท่าทางที่สง่างาม ”

คำอธิบายของ วีเวอร์ นี้สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของบัลเลต์ที่มีแบบการเคลื่อนไหวที่สง่างาม นำเกรงขามแสดงถึงสุนทรียศาสตร์ที่เป็นแบบแผนแต่ขาดอารมณ์ที่มีพลัง

แกสตัน วูลลิแยร์ (Gaston Vuillier) นักประวัติศาสตร์การเต้นชาวฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 19 เน้นย้ำถึงคุณสมบัติของความสง่างาม ความกลมกลืนและความงามของการเต้นโดยแยกการเต้นที่ "แท้จริง" ออกจากการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติ

จอห์น มาร์ติน (John Martin) นักวิจารณ์การเต้นในศตวรรษที่ 20 มีมุมมองของการเต้นว่า พื้นฐานของการเต้นควรเน้นการแสดงออกจากอารมณ์ภายใน

จะเห็นได้ว่า การให้คำจำกัดความของการเต้นที่เป็นสากลที่มีหลักการพื้นฐานว่า การเต้นรำ เป็นรูปแบบศิลปะหรือกิจกรรมที่ใช้ร่างกายและการเคลื่อนไหวที่ร่างกายสามารถทำได้ ท่าเต้นไม่เหมือนกับการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน ท่าเต้นไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการทำงาน การเดินทาง หรือการเอาตัวรอด แต่การเต้นรำประกอบด้วยการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมเหล่านี้ เช่นเดียวกับการเต้นรำในงานที่มีหลายวัฒนธรรมและอาจมาพร้อมกับกิจกรรมดังกล่าวด้วย ดังนั้น การเต้นจึงเกี่ยวข้องกับคุณสมบัติพิเศษบางประการ เช่น การแสดงออก ความเพลิดเพลินในสุนทรียภาพและความบันเทิง

ส่วนความหมายของคำว่า “การรำ” ด้วยการพิจารณาแยกเป็นคำย่อยได้ดังนี้คำว่า “การ” เป็นคำนาม หมายถึง งาน สิ่งหรือเรื่องที่ทำ ถ้าอยู่หน้านามหมายความว่าเรื่อง ชูระ หน้าที ถ้าอยู่หน้า กิริยา ทำกิริยานั้นให้ เป็นคำนาม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

คำว่า “รำ” เป็นคำนาม หมายถึง การแสดงที่มีการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น แขน ขา ลำตัว นิ้ว มือและเท้าไปตามทำนองและจังหวะของเพลงร้องและดนตรีที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป มีลีลา และแบบท่ารำสวยงาม เช่น รำแม่บท รำฉุยฉายพราหมณ์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

รวมความแล้ว การรำ หมายถึง เรื่องที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ตั้งแต่ศีรษะ แขน ขา มือ เท้าและลำตัวที่มีการปรุงผสมกันแล้วเป็นท่าทางและการเคลื่อนไหวอย่างมีรูปแบบและลักษณะที่หลากหลายไปพร้อมกับจังหวะ ทำนองร้องและ/หรือทำนองดนตรี เกิดเป็นศิลปะทางการแสดงของมนุษย์ประเภทหนึ่งที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป มีชื่อเรียกต่าง ๆ กันในแต่ละประเทศ สำหรับประเทศไทย เรียกการเคลื่อนไหวเช่นนี้ว่า “การรำ” หรือ “การฟ้อนรำ” เรียกท่าทางที่ใช้ สำหรับการรำว่า “ท่ารำ”

การรำหรือการฟ้อนรำ เป็นแหล่งรวมศาสตร์หลายสาขา ดังที่ภรตมุนีได้เขียนไว้ในตำรา นาฏยศาสตร์ อธิบายที่ 1 ว่า “ศาสตร์ทั้งปวง ศิลปะทั้งปวงและกรรมชนิดต่าง ๆ รวมอยู่แล้วใน นาฏยศาสตร์นี้” (กรมศิลปากร, 2541) ดังนั้น นาฏยศาสตร์หรือศาสตร์แห่งการฟ้อนรำนี้จึงพบว่า มี ศาสตร์แห่งวิชาการ ศิลปะและกิจกรรมต่าง ๆ รวมกันไว้ 7 สาขา ดังนี้

1. วรรณศิลป์ (Literary Arts)

2. ทักษะศิลป์ (Visual Arts)

- | | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| 3. ดุริยางคศิลป์ (Music) | 4. จลนศิลป์ (Kinetic Arts) |
| 5. สาตวิกศิลป์ (Imitative Arts) | 6. นิเทศศิลป์ (Communication Arts) |
| 7. วัฒนธรรม (Culture) | |

วรรณศิลป์ เป็นศิลปะที่เกี่ยวกับตัวอักษรที่ร้อยเรียงเป็นเรื่องราวนำมาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญในการพ่อนรำมีหลายประเภท ได้แก่ เทพนิยาย ประวัติศาสตร์ พงศาวดาร นิทาน นิยายชีวประวัติและกวีวรรณ วรรณศิลป์ทุกประเภทเหล่านี้ได้ถูกเลือกมาจัดทำเป็นเรื่องราวใช้ในการแสดงละครมาแล้วทั้งสิ้น เพื่อจูงใจผู้ชมให้ชมการแสดงเป็นเวลานานได้ด้วยการติดตามเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่น่าสนใจที่ถูกจัดขึ้นในแต่ละฉากจนจบเรื่อง

ทัศนศิลป์ เป็นศิลปะที่ผู้ชมเสพความงามได้ด้วยตามีส่วนสัมพันธ์กับการพ่อนรำทั้งในเรื่องของภาพฉากต่าง ๆ ใช้ประกอบเหตุการณ์ในเรื่อง สีสันทองเครื่องแต่งกายตัวละครล้วนเป็นส่วนส่งเสริมให้การแสดงสมจริงและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ที่สำคัญท่ารำที่มองเห็นเป็นลักษณะและรูปร่างต่าง ๆ นั้นพบว่า มีลักษณะขององค์ประกอบทางทัศนศิลป์อย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างประกอบกันทั้งสิ้น อันได้แก่ เส้นสาย รูปร่าง สีสันทิวพรรณ ความกลมกลืนและความแตกต่าง ในส่วนของความกลมกลืนอธิบายได้จากความเหมือน ความคล้าย ระยะทาง ความสมดุล ความต่างและเอกภาพของท่ารำ ส่วนความแตกต่างได้มาจากท่ารำที่แตกต่างกัน ตรงกันข้าม แปรปรวน สับสน เป็นต้น

ดุริยางคศิลป์ นับว่าเป็นส่วนสำคัญควบคู่ไปกับการพ่อนรำ เนื่องจากการรำไม่ว่ารูปแบบใดหรือลักษณะอย่างไรย่อมต้องมีทำนองดนตรีหรือเพลงร้องประกอบเสมอ อีกทั้งยังเป็นส่วนช่วยสร้างความรู้สึกของตัวละครทำให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้มากขึ้นอีกด้วย ดนตรีหรือดุริยางคศิลป์นี้ประกอบด้วยเสียงทั่วไป เสียงมนุษย์ ท่วงทำนอง จังหวะและเสียงประสาน

จลนศิลป์ เป็นการเคลื่อนที่หรือการเคลื่อนไหวอย่างมีศิลปะเพื่อให้งานนั้นสร้างความน่าสนใจเช่นเดียวกับการพ่อนรำที่ย่อมมีการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เคลื่อนที่หรือไม่เคลื่อนที่ไปในรูปแบบและทิศทางต่าง ๆ การเคลื่อนที่ที่เร็วหรือช้า เคลื่อนไปทางขวาหรือซ้าย บนหรือล่างย่อมขึ้นอยู่กับการใช้พลัง เวลา ความว่างเปล่า ทิศทาง การเคลื่อนที่และเจตนาของศิลปินที่เคลื่อนที่อยู่บนเวที

สาตวิกศิลป์ เป็นศิลปะที่เกิดจากการเลียนแบบจากหลายที่มา ได้แก่ ต้นแบบคือธรรมชาติแบบเลียน การเลือก การผสมผสาน การเลียนภายในและการเลียนภายนอก

นิเทศศิลป์ เป็นเรื่องของการสื่อสาร การพ่อนรำเป็นการสื่อสารระหว่างผู้แสดงไปสู่ผู้ชมด้วยภาษาพูดด้วยการเจรจาระหว่างตัวละคร การร้อง ภาษากายในการแสดงละครรำได้ปรุงแต่งเป็นภาษาท่ารำที่มีความหมาย รวมถึงการแสดงออกทางสีหน้า น้ำเสียง สัญญะและท่าทาง

วัฒนธรรม คือสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง หรือสร้างขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวมสามารถถ่ายทอดและเอาอย่างกันได้ วัฒนธรรมจึงเป็นผลิตผลของส่วนรวมที่

มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อนสืบทอดกันมาปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือและระเบียบ ประเพณี เป็นต้น (วัฒนธรรม, 2556) การฟ้อนรำจึงนับเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมซึ่งเป็นมรดกแห่ง สังคม ซึ่งสังคมนั้น ๆ รับผิดชอบไว้ให้เจริญงอกงามเป็นประเพณีสืบทอดกันมา

สำหรับบทบาทหน้าที่ของการรำ ซึ่งเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สามารถสร้างสรรค์สุนทรียะด้านจิตใจ และอารมณ์ให้กับคนในสังคมและมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ที่สามารถสะท้อนวิถีชีวิตและ กิจกรรมของคนในสังคมทั้งที่เป็นกิจกรรมส่วนตัวและกิจกรรมส่วนรวม ดังพิจารณาได้จากบทบาท หน้าที่ของการฟ้อนรำที่มีผลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. บทบาทในพิธีกรรม การรำในพิธีกรรมสามารถแสดงถึงความเชื่อในพลังเหนือธรรมชาติ ของภูติผีปีศาจและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เช่น การฟ้อนรำในพิธีไล่ผีฟ้า เพื่อรักษาโรค หรือ สะเดาะ เคราะห์ของภาคอีสาน การฟ้อนผีมดผีเม็งในภาคเหนือที่มีผู้หญิงมาเข้าทรงและฟ้อนรำร่วมกันเป็นหมู่ เพื่อการสะเดาะเคราะห์หรือรักษาโรค การแสดงแก้บนในลักษณะละครแก้บน หรือลิเกแก้บน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการฟ้อนรำบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และบูชาครูบาอาจารย์ต่าง ๆ เช่น การรำไหว้ครูมวยไทย การรำอาวุธบนหลังช้าง การรำถวายมือในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย เป็นต้น

2. บทบาทในพิธีการของรัฐพิธีและพระราชพิธี การรำในพิธีการของรัฐทั้งที่เป็นรัฐพิธีและ พระราชพิธีมีอยู่มากมาย ได้แก่ การต้อนรับอาคันตุกะต่างเมือง การพระเมรุ การมหรสพสมโภช พระนครในโอกาสต่าง ๆ เช่น การเสด็จนิวัติพระนคร การฉลองพระนครเมื่อชนะศึก เป็นต้น งาน เหล่านี้มักใช้การรำประกอบเป็นมหรสพหลายประเภทร่วมเฉลิมฉลองด้วยทุกครั้ง

3. บทบาทในการสร้างสรรค์เพื่อความบันเทิง มนุษย์หรือคนในสังคมย่อมมีการพบปะสังสรรค์ เพื่อการบันเทิงร่วมกันในหมู่เครือญาติ เพื่อนฝูงในท้องถิ่นเดียวกันและต่างท้องถิ่นอยู่เสมอในงาน ประเพณี งานต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในวิถีครอบครัวและงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานบุญประเพณีสงกรานต์ หรืองานเฉลิมฉลองต่าง ๆ เป็นต้น การรำเป็นอุปกรณ์สำคัญในการสร้างสรรค์การแสดงต่าง ๆ มากมายทั้งการพัฒนางานเดิมและการสร้างสรรค์งานใหม่เพื่อเป็นโอกาสให้ผู้คนในท้องถิ่นทั้งหญิงและ ชายได้พบปะสังสรรค์สนุกสนานร่วมกัน

4. บทบาทในการสื่อสาร การฟ้อนรำเป็นกระบวนการหนึ่งใช้ในการสื่อสารที่ทำให้มนุษย์ สามารถเข้าใจกันได้โดยใช้ภาษาท่าทาง หรือท่ารำที่มีความหมายแทนภาษาพูดอีกแบบหนึ่งจากการ เคลื่อนไหวร่างกายประกอบการพูด การร้องหรือการเล่าเรื่องต่าง ๆ หรือการใช้ภาษาท่าทางในละคร ใบบ่ที่สามารถสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจได้โดยการแสดงออกด้วยท่าทาง สีหน้า อารมณ์และดนตรีที่ ช่วยกระตุ้นอารมณ์ให้เข้าใจยิ่งขึ้น ซึ่งท่าทางหรือท่ารำต่าง ๆ นี้ อาจกำหนดขึ้นจากการเลียนแบบ ลักษณะธรรมชาติ เช่น กิริยาท่าทางของมนุษย์หรือสัตว์เมื่อเกิดอารมณ์ความรู้สึกและท่าทางที่มนุษย์ กำหนดขึ้นมาจากข้อมูลทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคม

5. บทบาทในทางการศึกษา การรำเป็นการศึกษาด้านศิลปะแขนงหนึ่งซึ่งพัฒนาควบคู่มากับความเจริญของมนุษย์ โดยเฉพาะความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีการสร้างสรรค์และทำนุบำรุงศิลปะให้รุ่งเรืองด้วยการสร้างสถาบันการศึกษาด้านนาฏศิลป์ เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ที่เน้นการเรียนการสอนด้านรำไทยให้กับนักเรียนนักศึกษาของไทย โรงเรียนสอนการแสดงหรือสอนการรำขององค์กรเอกชนต่าง ๆ ที่จัดการเรียนขึ้นเป็นระยะสั้น ๆ ให้กับเยาวชนไทยหรือผู้สนใจทั่วไป หรือเป็นวิชาหนึ่งในกลุ่มวิชาศิลปะในโรงเรียนชั้นพื้นฐาน เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการเสริมสร้างบุคลิกภาพ ความกล้าแสดงออกและส่งเสริมคุณภาพชีวิตของผู้ศึกษารวมทั้งยังเป็นการสร้างนาฏศิลป์ที่มีความเชี่ยวชาญและสามารถใช้การฟ้อนรำเป็นอาชีพเลี้ยงตนเองได้

โดยเฉพาะในปัจจุบัน (พ.ศ.2564) รำไทยได้พัฒนาเป็นกลุ่มรายวิชาหลักที่ต้องศึกษาเป็นวิชาเอกในระดับอุดมศึกษาตั้งแต่ระดับปริญญาตรี ปริญญาโทและปริญญาเอกในหลายกลุ่มสถาบันการศึกษาทั่วประเทศ ได้แก่ กลุ่มวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กลุ่มมหาวิทยาลัยราชภัฏและกลุ่มมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ล้วนเปิดหลักสูตรสอนรำไทยในชื่อสาขาและแขนงวิชาว่า “นาฏศิลป์หรือนาฏศิลป์ไทย” จากชื่อหลักสูตรที่ต่างกัน ได้แก่ หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิตและศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ซึ่งมีวัตถุประสงค์สำคัญในการผลิตบุคลากรที่สามารถทำงานที่เกี่ยวข้องกับสายงานนาฏศิลป์ไทยทั้งโดยตรงและโดยอ้อม คือ การผลิตครูสอนรำไทย นาฏศิลป์ป็น นักวิชาการและนักจัดการการแสดงเพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริมและสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์อย่างมีคุณภาพ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549)

6. บทบาทในการเผยแพร่เอกลักษณ์ของชาติ การรำใช้เป็นการแสดงเอกลักษณ์ประจำชาติอย่างหนึ่งที่นับเป็นเครื่องหมายแสดงถึงศิลปวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากชนชาติอื่น ๆ โดยเฉพาะท่าทางการฟ้อนรำ เครื่องแต่งกายและเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่มีอยู่หลากหลายแบบและหลากหลายประเภท ซึ่งความหลากหลายย่อมมีความแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่นและสังคมมนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ต่างมีการฟ้อนรำที่ใช้ท่าทางแตกต่างกันออกไป ทั้งหมดนี้ย่อมเกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานการฟ้อนรำของมนุษย์ให้เพิ่มพูนและสืบทอดไปยังคนรุ่นต่อ ๆ ไป ซึ่งนับเป็นภารกิจของคนในท้องถิ่นหรือประเทศชาตินั้น ๆ ที่ต้องมาร่วมมือกันด้วยความรักความชื่นชมและภาคภูมิใจในศิลปะการฟ้อนรำของชาติตนช่วยกันทำนุบำรุงรักษาและสืบทอดศิลปะการฟ้อนรำของบรรพบุรุษให้คงอยู่ และเป็นที่ยอมรับแพร่หลายต่อไป

7. บทบาทในการส่งเสริมสุขภาพพลานามัย การรำเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายให้งามและมีความหมายซึ่งต้องใช้การฝึกหัดและฝึกซ้อมซ้ำ ๆ หลายครั้งเพื่อให้จดจำท่าทางต่าง ๆ ได้ จึงนับเป็นการออกกำลังกายอย่างหนึ่งที่มีการใช้กำลังยกแขน ขา มือ หรือเคลื่อนไหวศีรษะและใบหน้า เพื่อให้เกิดท่าทางและความสนุกสนานไปพร้อม ๆ กัน เช่น การรำกระบี่กระบอง เชิ้ง การรำดาบสองมือ การ

รำพลอง การรำง้าว เป็นต้น ซึ่งเป็นการผสมผสานท่าทางนาฏศิลป์กับการกีฬาแบบไทย นอกจากนี้ในปัจจุบันยังมีการนำท่ารำไทยไปปรุงเป็นการเต้นแอโรบิกหรือการเต้นออกกำลังกายประกอบเพลง รวมถึงการนำท่ารำไปดัดแปลงเป็นท่าบำบัดอาการต่าง ๆ เช่น การเสริมสร้างกล้ามเนื้อให้ผู้ป่วย การยืดเหยียดกล้ามเนื้อสำหรับผู้ป่วยพากินสัน เป็นต้น ซึ่งเป็นการนำท่ารำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบท่าทางเพื่อเสริมสร้างสุขภาพและความแข็งแรงให้กับร่างกายไปพร้อม ๆ กัน

องค์ประกอบการรำ

เนื่องจากการรำ (Dance) มีลักษณะพื้นฐานกว้าง ๆ เช่นเดียวกัน ดังนั้นการศึกษาขององค์ประกอบการรำในครั้งนี้อ้างอิงจาก ดาวนดี. ลอริง และ จูลี แอล. เพนทซ์ (DAWN D. LORING & JULIE L. PENTZ. (N.D.)) ที่ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของการเต้น (Elements of Dance) ที่เป็นหลักการสำคัญ 3 ประการ คือ Time Space และ Energy ดังนี้

1. Time หมายถึง ระยะเวลาในการเต้นหรือการออกแบบท่าเต้นที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเป็นปัจจัยสำคัญ อย่างไรก็ตามการเต้นรำสามารถเกิดขึ้นได้ในความเงียบหรือคำพูดและดนตรีประกอบประเภทอื่นด้วย “Time” จึงเป็นการเชื่อมโยงจังหวะของการเคลื่อนไหวกับจังหวะดนตรีประกอบในการฝึก ควรใช้ดนตรีที่มีจังหวะมั่นคงและสม่ำเสมอในการเรียนรู้เป็นแบบฝึกหัดเฉพาะ การฝึกนี้ช่วยให้นักเต้นทั้งฟังและตอบสนองต่อดนตรีได้อย่างละเอียดอ่อน อย่างไรก็ตามภายหลังการฝึก นักเต้นยังต้องเผชิญกับโครงสร้างจังหวะที่แตกต่างกันหรืออาจมีเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นโดยไม่คาดคิด ดังนั้นจึงควรได้รับการแนะนำให้รู้จักกับการใช้เสียงหรือความเงียบเป็นส่วนประกอบในการเต้นด้วย ในสถานการณ์เหล่านี้นักเต้นอาจทำตามจังหวะของเสียงหรือเต้นโดยไม่สนใจดนตรีและอาจทำตามจังหวะอื่นหรือกำหนดจังหวะด้วยการหายใจของตนเองแทน วิธีการเหล่านี้เป็นทักษะที่มีประโยชน์ในการเป็นนักแสดงที่ยืดหยุ่นและมีความสามารถในการตอบสนองต่อความท้าทายในการเต้นภายในเวลาที่กำหนด

สำหรับเรื่องจังหวะ (Rhythm) นั้น นักเต้นและนักออกแบบท่าเต้นต้องควบคุมจังหวะของการเคลื่อนไหวเพื่อตอบสนองต่อดนตรีหรือสิ่งประกอบอื่นๆ เพื่อให้เกิดความหลากหลายในการเต้นหรือเพื่อระบุรูปแบบในงานเต้นนั้น ในบางครั้งนักเต้นอาจไม่เคลื่อนไหวตามจังหวะที่สม่ำเสมอ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของจังหวะอาจทำให้การเต้นดูน่าตื่นเต้นและคาดเดาไม่ได้

วิธีหนึ่งในการใช้จังหวะที่ไม่สม่ำเสมอคือการใช้ลมหายใจ เมื่อลมหายใจเป็นตัวกระตุ้น การเต้นรำ หรือชุดของการเคลื่อนไหวที่มีจุดเริ่มต้น ตรงกลางและจุดสิ้นสุดมีอยู่ภายในระยะเวลาของการหายใจเข้าและออกหนึ่งรอบหรือมากกว่านั้น ตามจังหวะธรรมชาติของร่างกายที่ออกแรงเคลื่อนไหว ความแปรผันของเวลา เนื่องจากการเต้นนี้ไม่ได้ขึ้นอยู่กับชีพจรปกติ อีกวิธีหนึ่งในการอ้างถึงจังหวะของการเต้น หรือความเร็วหรือช้าของการเต้น ดังนั้นการใช้จังหวะในการเต้นขึ้นอยู่กับส่วนสำคัญ 3 ประการที่เชื่อมสัมพันธ์กัน คือ หน่วยวัดจังหวะในเพลง (Meter) การเน้นน้ำหนัก (Accent) และ การประสาน (Syncopation)

กล่าวคือ เมื่อเต้นไปกับดนตรีบรรเลงซึ่งเพลงส่วนใหญ่มักกำหนดจังหวะการเต้นและรูปแบบที่สอดคล้องกันของจังหวะเรียกว่า “หน่วยวัด (meter)” ดนตรีสำหรับการเต้นส่วนใหญ่มีหน่วยเป็น “duple meter” คือ มี 2 จังหวะต่อ 1 หน่วยวัด หรือ “triple meter” คือมีสามจังหวะต่อ 1 หน่วยวัด เพลง Duple meter คล้ายกับการเดินขบวนและนับเป็น 1-2, 1-2 ... ในขณะที่เพลง triple meter คล้ายกับวอลทซ์ นับเป็น 1-2-3, 1-2-3 ... แนวเพลงส่วนใหญ่มักอยู่ในหน่วย duple meter ซึ่งเป็นพื้นฐานสำหรับการนับที่ครูใช้ในชั้นเรียนเต้นรำ เพื่อให้เป็นป้ายบอกทางสำหรับการจัดระเบียบวิธีการเต้นให้เข้ากับดนตรี ครูมักใช้โครงสร้างการนับ “8” สำหรับบอกท่าร่วมกับจังหวะเพลงเป็น 1 2 3 4 5 6 7 8 และทำซ้ำโครงสร้างการนับนั้นจนกระทั่งสิ้นสุดการเคลื่อนไหวทั้งหมด แม้ว่าการนับ “แปด” เป็นเรื่องปกติ แต่ไม่ใช่วิธีเดียวที่ดนตรีใช้นับสำหรับการเต้น เนื่องจากนักแต่งเพลงบางคนใช้หน่วยวัดอื่นหรือใช้หน่วยวัดที่แปลกไปสลับกันในระหว่างเพลง

การเน้นน้ำหนัก (Accent) ในการนับ เช่น (ให้สังเกตจากตัวเลขที่ใช้ตัวพิมพ์ตัวหนาเป็นจังหวะที่เน้นเสียง) 1-2, 1-2, 1-2 หรือ 1-2-3, 1-2-3 ทำให้เกิดความรู้สึกที่มีพลังในการเต้น และเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงเน้นเป็น 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3 หรือ 1-2-3-4-5-6-7-8 จะทำให้ทั้งผู้ชมและนักแสดงได้รับผลที่คาดเดาไม่ได้ การเคลื่อนไหวที่เน้นจังหวะน้อยกว่าหรือผิดจังหวะในบทดนตรีเรียกว่า “การประสาน (syncopation)” นักเต้นที่มีทักษะสูงจะสามารถสลับไปมาระหว่างการนับที่ระบุไว้ในท่าเต้นและความไม่แน่นอนและนับได้ว่าเป็นการแสดงดนตรีที่ยอดเยี่ยม

นอกจากนี้ ยังมีสิ่งเสริมประกอบการเต้นเพิ่มเติม (Other Types of Accompaniments) เช่น การเต้นสามารถทำตามการขึ้นลงของเพลงหรือควบคู่ไปกับดนตรีโดยไม่มีความสัมพันธ์กับหน่วย

วัด (meter) ของดนตรีได้ ในทางกลับกัน ดนตรีประกอบอาจประกอบด้วยเสียงที่ไม่มีจังหวะดนตรีหรือความเรียบ ในกรณีนั้นการเต้นรำจะมีจังหวะภายในขึ้นอยู่กับนักแสดงขณะเต้น

การเต้นรำสามารถเต้นกับข้อความ คำพูดหรือบทกวี (ทั้งแบบสดหรือที่บันทึกไว้ล่วงหน้า) ทั้งสองประเภทขึ้นอยู่กับจังหวะของผู้พูดและมักให้มีโครงสร้างเวลาสำหรับบทเต้นรำที่ดำเนินการในเวลาเดียวกัน การเต้นรำอาจสะท้อนหน่วยวัดของบทกวีหรือนักออกแบบท่าเต้นอาจใช้คำเฉพาะเป็น "ป้ายบอกทาง" เพื่อให้นักแสดงปฏิบัติตามเพื่อที่จะอยู่ "ตรงเวลา" ภายในการเต้นรำเพื่อให้ถึงจุดสิ้นสุดที่จุดที่ต้องการ

2. Space คือ ช่องว่างของพื้นที่ เป็นการออกแบบการเคลื่อนไหวและการออกแบบท่าเต้นที่เกี่ยวข้องกับการใช้พื้นที่บนเวที ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ที่ร่างกายของนักเต้นครอบครองกับพื้นที่รอบตัวเรียกว่า "พื้นที่บวกและลบ" เมื่อนักเต้นครอบครองพื้นที่ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง พวกเขาจะถือว่าพวกเขาครอบครองพื้นที่ในเชิงบวก ส่วนพื้นที่รอบตัวพวกเขาและแม้กระทั่งระหว่างพวกเขาเรียกว่าพื้นที่เชิงลบ วิธีที่นักออกแบบท่าเต้นใช้แนวคิดที่ตัดกันทั้งสองนี้เพื่อสร้างพื้นที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้การเต้นแต่ละครั้งมีรูปลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง

การออกแบบการเคลื่อนไหวและการจัดกลุ่มนักเต้น ไม่ว่าจะสมมาตรหรือไม่สมมาตร มีส่วนทำให้การเต้นมีความสมดุล การเต้นรำส่วนใหญ่ใช้การผสมผสานระหว่างการเคลื่อนไหวแบบมีการเคลื่อนที่ และการเคลื่อนไหวแบบไม่มีการเคลื่อนที่ กระบวนท่าเต้นในการเต้นรำมักมีการจัดการการเคลื่อนไหวทั้ง 2 รูปแบบ ตัวอย่างของการเคลื่อนไหวแบบมีการเคลื่อนที่ เช่น การเดิน การกระโดด การกระโดด การเลื่อน การกระโจน การเลี้ยว เป็นการเคลื่อนไหวพื้นฐานที่เคลื่อนที่ไปรอบ ๆ พื้นที่การแสดง ส่วนใหญ่มักจะอยู่บนเวที ส่วนการเคลื่อนที่แบบไม่เคลื่อนที่ ได้แก่ การบิด การเอื้อม การละลาย การโยก การยกขึ้น เป็นการเคลื่อนไหวพื้นฐานที่ไม่เคลื่อนที่ไปรอบ ๆ พื้นที่แสดง

3. Pathways and Patterns คือ เส้นทางและรูปแบบ หมายถึง คุณภาพของพลังงาน (Energy) จากการเคลื่อนไหวภายในการเต้นรำหนึ่ง ๆ การเต้นรำเป็นการสร้างพื้นที่บนเวทีโดยดึงความสนใจไปยังพื้นที่เฉพาะที่ใช้แสดง การเดินไปตามทางเดินหรือทิศทางเฉพาะ หรือแนวการเคลื่อนไหว บ่งบอกถึงความสำคัญของทิศทางที่การเต้นรำเคลื่อนที่หรือรูปร่างที่สร้างขึ้นบนพื้นที่โดยนักเต้น พื้นที่ที่ใช้ในงานเต้นรำอาจมีขนาดเล็ก เพียงแค่ใช้พื้นที่บางส่วนหรือครอบคลุมทั้งเวที และ

ระยะทางระหว่าง การเต้นกับผู้ชมสามารถสร้างผลกระทบต่อผู้ชมได้เช่นกัน การเต้นรำที่เกิดขึ้นในระยะใกล้ ๆ สามารถกระตุ้นความคุ้นเคยหรือเน้นอารมณ์ขันหรือรายละเอียดท่าทางที่เล็กลง การเต้นรำที่อยู่ระยะห่างออกไปอาจสร้างความรู้สึทางอารมณ์และทางกายภาพที่มากขึ้น ความกว้างของการเต้นรำสามารถส่งผลต่อผู้ชมที่ต้องการชมการเต้นโดยการสร้างความจำเป็นในการเปลี่ยนโฟกัสจากด้านหนึ่งของเวทีเป็นอีกด้านหนึ่ง หรืออนุญาตให้ผู้ชมสำรวจพื้นที่บนเวทีได้อย่างอิสระ เส้นทางและรูปแบบเกิดขึ้นจาก 3 ส่วน ได้แก่ ตำแหน่ง (Position) ระดับ (Level) และทิศทางการหันหน้า(Facing) อธิบายได้ดังนี้

การวางแผนหรือตำแหน่งของการเคลื่อนไหวไปยังการกำหนดพื้นที่ในการเต้น การเคลื่อนไหวอาจมีตั้งแต่รูปร่างเชิงเส้นหรือเส้นตรงไปจนถึงรูปร่างโค้งหรือเส้นโค้งและสามารถทำได้ในระดับต่างๆ เช่น บนพื้น ยืนขึ้น ในอากาศและหันหน้าไปทางอื่นที่ไม่ใช่ผู้ฟัง แม้ว่าการเต้นรำส่วนใหญ่สร้างขึ้นเพื่อให้ผู้ชมได้ดู แต่การเต้นรำไม่จำเป็นต้องหันเข้าหาผู้ชมทั้งหมด การเปลี่ยนระดับหรือการหันหน้าหรือการวางแผนทิศทาง มีส่วนเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทการเต้นได้ อีกทั้งในความเป็นมนุษย์ซึ่งเป็นสิ่งมีชีวิตสามมิติ ดังนั้นระนาบของการเคลื่อนไหวจึงมีอยู่ 3 แนว ได้แก่ แนวตั้ง แนวนอน และแนวลึก

จากคำอธิบายข้างต้นเห็นได้ว่า การเต้นรำของตะวันตกมีแนวคิดสอดคล้องกันกับรำไทย เพียงแต่วิธีการนำเสนอลักษณะท่าทางของการใช้ร่างกายต่างกันเท่านั้น อย่างไรก็ตาม การใช้องค์ประกอบหลักที่สอดคล้องกันกับองค์ประกอบของการเต้น (Elements of Dance) ดังกล่าวเป็นหลักการสำคัญ 3 ประการ คือ Time Space และ Energy เช่นเดียวกัน

1.2 กำเนิดการฟ้อนรำของมนุษย์

การฟ้อนรำเป็นกิจกรรมเฉพาะของมนุษย์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ กล่าวได้ว่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษาล้วนมีวิธีการฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนทั้งสิ้น ดังนั้น กำเนิดการฟ้อนรำของทุกชาติทุกภาษาในโลกรวมถึงของไทยล้วนเริ่มจากธรรมชาติของมนุษย์เช่นเดียวกัน ดังที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) กล่าวว่า มูลเหตุของการฟ้อนรำมาจากลักษณะธรรมชาติของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาที่มีวิธีฟ้อนตามวิสัยชาติของตนซึ่งมีพัฒนาการรูปแบบท่าทางมาเป็นท่าฟ้อนรำมี 5 ขั้นตอนคือ

ขั้นที่ 1 เริ่มจากท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาหรือทุกข์เวทนาจก็ตาม ถ้าเกิดอารมณ์แรงกล้าไม่สามารถกลั้นไว้ได้จะแสดงออกมาเป็นกิริยาให้ปรากฏตามลักษณะอารมณ์ที่เกิดขึ้นหลายอย่าง เช่น ธรรมชาติของเด็กเล็กเมื่อมีความสุขจะยิ้มแยมและเดินไปมา

หากเกิดทุกขเวทนาจะตื่นและร้องไห้ เมื่อเติบโตใหญ่รู้เพียงสามากขึ้นท่าทางที่เกิดจากอารมณ์ภายในยิ่งมีเพิ่มขึ้นมากมายหลายอย่าง เป็นต้น ท่าทางและอาการเหล่านี้ย่อมเกิดจากสภาวะการณภายนอกมากระทบประสาทสัมผัสทั้ง 6 ของมนุษย์ทำให้เกิดอารมณ์ภายในที่แตกต่างกันไปตามสภาวะการณนั้น ๆ แล้วแสดงออกทางกายเป็นท่าทางธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาคัลัย ๆ กันเพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนั้น




ขั้นที่ 2 เกิดแบบแผนท่าทางที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นต้นแบบของกระบวนการพื่อนรำ เนื่องจากกิริยาที่มนุษย์แสดงออกมานั้นสามารถสื่อความหมายได้เช่นเดียวกับภาษาอย่างหนึ่ง เมื่อประสงค์จะแสดงความรู้สึกให้ปรากฏแก่ผู้อื่นโดยจริงใจก็ดีหรือโดยมายาก็ดี มักแสดงกิริยาอันเป็นเครื่องหมายของอารมณ์นั้นออกมา ตัวอย่างเช่น ความรู้สึกดีใจอาจแสดงออกด้วยการยิ้ม หัวเราะหรือปรบมือ ความรู้สึกเสียใจอาจแสดงด้วยการก้มหน้า หุบตาลง สีหน้าซีดเซียวหรือการร้องไห้ ความรู้สึกโกรธอาจแสดงด้วยสีหน้าบึ้ง ตาจ้องเขม็ง การยกมือชี้หน้าคู่กรณีหรือกระทุบเท้า เป็นต้น ท่าทางเหล่านี้นับเป็นแบบแผนท่าทางของอารมณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์




ขั้นที่ 3 เกิดกระบวนการพื่อนรำ เนื่องจากมีผู้คิดคัดเลือกท่าทางที่แสดงถึงอารมณ์นั้น ๆ มาประดิษฐ์เรียงเรียงให้สอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการพื่อนรำให้เห็นงามต้องตาผู้ชม ในขั้นนี้ท่าทางที่แสดงออกมามีเกิดความแตกต่างกันตามวิธีการดำเนินชีวิตและตามความเห็นงามของมนุษย์แต่ละชาติแต่ละภาษาที่อยู่ในภูมิภาคที่ต่างกัน




การปรุงท่ารำจากท่าธรรมชาติของมนุษย์จากแนวคิดขั้นที่ 3 ของสมเด็จพระยาดำรง - ราชานุภาพนี้เป็นการปรุงท่าทางจากภาษากายมาเป็นภาษาท่าทางสำหรับการรำไทยนั้นพบว่า การแสดงออกทางกายของมนุษย์เมื่อเกิดความรู้สึกตามธรรมชาติที่ประสบภาวะการณสะเทือนใจอย่างใดอย่างหนึ่ง และต่อมาได้มีการจัดรูปแบบของท่าทางที่สามารถสื่อความหมายเป็นแบบเฉพาะของแต่ละอารมณ์จนถึงการนำแบบท่าทางเหล่านั้นมาปรุงให้เป็นท่าทางอย่างรำไทยมาใช้ในการแสดงและสามารถสื่อความหมายได้ตามแบบของท่าทางนั้น ๆ ที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ตรงกันเรียกว่า “ภาษาท่า” ซึ่งนับเป็นภาษาอย่างหนึ่งที่ใช้สื่อสารในการแสดงละครรำของไทย




สำหรับการใช้ภาษาท่าในรำไทยนี้ถือว่า “มือ” เป็นสิ่งสำคัญที่สุด ดังที่ภรตมุณีกล่าวไว้ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ว่า “มือที่เคลื่อนไหวใช้รำนี้อือเป็นมาตาคือเป็นแม่” (กรมศิลปากร, 2541) เพราะใช้ในการออกท่าทางที่ผู้แสดงต้องการสื่อสารกับผู้ชม ดังจะได้แสดงวิธีการปรุงท่ารำจากท่าทางอย่างภาษากายมาเป็นภาษาท่ารำสำหรับการรำไทยโดยเน้นที่การใช้มือเป็นหลัก ดังตารางต่อไปนี้




ตารางที่ 5 วิธีการปรุ้งท่าทางจากภาษากายมาเป็นภาษาท่าทางสำหรับการรำไทย

ลำดับ	ลักษณะภาษากาย/ความหมาย	วิธีการปรุ้งท่าทางมาเป็นภาษาท่ารำไทย
1	<p>การกวักมือ โดยยกมือทั้ง 5 นิ้ว ขึ้นกวักเข้ามาหาลำตัว หมายถึงการเรียกผู้ฟัง(บุรุษที่ 2) ให้เข้ามาหา หรือกวักเข้ามาเพื่อจะพูดด้วย</p>	 <p>เริ่มจากตั้งมือด้านหน้าระดับไหล่เอแขน แล้วกดฝ่ามือลงพร้อมกับกรีดนิ้วเคลื่อนที่เข้ามาหาตัว ทำนี้สามารถเคลื่อนที่แบบช้าหรือเร็วก็ได้ตามอารมณ์ในช่วงนั้น</p>
2	<p>โบกมือให้ออกไป โดยยกมือใดมือหนึ่งหรือทั้ง 2 แขนคว่ำห้อยลง 5 นิ้วแล้วกระดกหลังมือขึ้น อาจทำครั้งเดียวหรือทำหลายครั้งต่อเนื่องกันเพื่อให้ผู้พูดด้วย(บุรุษที่ 2) ออกไป</p>	 <p>เริ่มจากจับหงายด้านหน้าแล้วม้วนมือจับลงจากนั้นให้ปล่อยจับออกเป็นมือแบตั้งระดับไหล่เอแขน อาจทำพร้อมกันทั้ง 2 มือก็ได้</p>
3	<p>การชี้แทนตำแหน่งสิ่งของ สถานที่หรือบุคคลที่ต้องการกล่าวถึงในระยะใกล้ (ที่นี้) ระยะไกลออกไป (ที่นั่น) และระยะไกลมาก (ที่โน่น)</p>	 <p>เริ่มจากเหยียดนิ้วชี้ให้ตั้งพร้อมกับกำนิ้วที่เหลือเข้าด้วยกัน กดหลังมือลงทุกครั้งชี้ขึ้นตำแหน่งต่าง ๆ แสดงระยะของสิ่งของ สถานที่หรือบุคคลที่กล่าวถึง ได้แก่ ระยะใกล้(ภาพซ้าย) ระยะไกลออกไป (ภาพกลาง) และระยะไกลมาก (ภาพขวา) นิยมใช้เพียงมือใดมือหนึ่งเท่านั้น</p>

ลำดับ	ลักษณะภาษา กาย/ความหมาย	วิธีการปรุ่ทำทางมาเป็นภาษาท่ารำไทย	
4	แสดงอาการ โศกเศร้า คือการก้ม หน้า อาจกอดอก หรือประสานมือ ด้านหน้า และไม่สามารถทรงกายให้ ตรง อาจมีการเซได้		<p>เริ่มจากใช้มือแบคว่าทั้ง2 ข้างนิ้วเหยียดตั้งพร้อม กับกดหลังมือแล้วนำแขนมาประสานกันตรงช่วง ใกล้ข้อมือให้มือซ้ายไปวางที่ต้นขาขวา และมือ ขวาไปวางที่ต้นขาซ้าย จากนั้นให้ก้มหน้าและ หลบตาลงเล็กน้อย อาจมีการให้ลำตัวเซ*ไป ทางขวาหรือซ้ายก็ได้ตามจังหวะดนตรี</p>
		<p>*เซ หมายถึงการทรงกายให้ตั้งไม่ได้ อาจเซลำตัวไปทางขวาหรือ ซ้ายก็ได้ ทำต่อเนื่องได้โดย</p> <ol style="list-style-type: none"> ใช้เท้าข้างหนึ่งรับน้ำหนักแล้วกระเียบเท้าอีกข้างหนึ่งไปด้านหลัง แล้วรับน้ำหนักแทนเท้าหน้า 	
		<ol style="list-style-type: none"> ยกเท้าหน้าตามมากลัดเท้าหลังแล้วรับน้ำหนัก จากนั้นให้กระเียบ เท้าอีกข้างหนึ่งไปด้านหลังแล้วรับน้ำหนักแทนเท้าหน้า <p>หมายเหตุ สามารถทำต่อเนื่องข้อ 1 และข้อ 2 ต่อเนื่องกันหลาย ครั้งตามความเหมาะสมในการแสดงแต่ละครั้ง</p>	
5	ร้องไห้ จากอาการ ก้มหน้าใช้มือกุม หน้าผากเศร้าแล้ว ร้องไห้		
		<p>ปฏิบัติต่อเนื่องดังนี้</p> <ol style="list-style-type: none"> ใช้เฉพาะมือซ้ายจับหางแขนตั้งด้านข้างระดับไหล่ (บางครั้งอาจ ไม่ต้องตั้งแขนได้) มือขวาตั้งวงล่าง เอียงศีรษะขวา (ภาพซ้าย) ม้วนจับซ้ายออกไปตั้งวง ด้านหน้า (ภาพกลาง) พลิกมือซ้ายเข้าหาศีรษะคว่ำมือให้หน้าผากอยู่ระหว่าง นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ที่เรียงชิดติดกับนิ้วอื่น พร้อมกับพลิกมือขวา มาจับหางระดับวงล่างเปลี่ยนมาเอียงศีรษะซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย (ภาพขวา) หมายเหตุ อาจนั่งหรือยืนและลำตัวเซไปด้านหลังเอียง ไปทางซ้ายหรือขวาประกอบได้ 	

ลำดับ	ลักษณะภาษา กาย/ความหมาย	วิธีการปรุงท่าทางมาเป็นภาษาท่ารำไทย
6	กล่าวถึงผู้อื่นร้องไห้	 <p data-bbox="644 658 1374 869">ใช้มือซ้ายจับจีบคว่ำด้านข้างระดับศีรษะเอียงศีรษะขวา(ภาพซ้าย) แล้วพลิกขึ้นมาเป็นจีบหงาย เปลี่ยนมาเอียงศีรษะซ้าย (ภาพกลาง) จากนั้นให้ลดจีบลงมาระดับเอวในทิศทางเดิมแล้วปล่อยจีบเป็นมือแบหงาย ศีรษะคงเดิม (ภาพขวา) ท่านี้อาจอยู่ในท่าหนึ่งหรือยืนก็ได้</p>
7	ใช้มือปาดที่ตาเพื่อเช็ดน้ำตา ระหว่างการร้องไห้หรือหลังการร้องไห้	 <p data-bbox="644 1151 1374 1413">ใช้เฉพาะมือซ้ายแบหรือกรีดจีบเล็กน้อยแล้วใช้นิ้วชี้ซ้ายแตะที่ตาข้าง 2 ข้างโดยแตะที่ตาข้างขวา เอียงศีรษะขวาก่อน (ภาพซ้าย) แล้วจึงแตะที่ตาข้างซ้าย เปลี่ยนมาเอียงศีรษะซ้าย (ภาพขวา) ขณะที่มือขวาจับตรงชายพก ท่านี้จะทำเมื่อจบทำร้องไห้ตอนท้ายเพลงหรือจบทระนุ</p>
<p>อารมณ์โกรธมีการแสดงออกหลายท่าทาง ดังนั้นในการปรุงเป็นภาษาท่าจึงมีหลายแบบเพื่อให้ผู้แสดงเลือกใช้และหลีกเลี่ยงการทำซ้ำด้วย ดังต่อไปนี้</p>		
8	อารมณ์โกรธแสดงออกด้วยการตบอกด้วยมือข้างเดียวหรือ 2 ข้างอย่างร้อนรน	 <p data-bbox="644 1785 1374 1935">เริ่มด้วยการใช้มือเท้าเอวข้างหนึ่ง มืออีกข้างหนึ่งแบตั้งทั้ง 5 นิ้วกดฝ่ามือลงแตะที่กลางอกแล้วถูมือไปทางขวาและซ้ายถี่ ๆ สุดท้ายถูไปทางปลายมือ 1 ครั้งพร้อมกับกระดกปลายมือขึ้นเล็กน้อย ท่า</p>

ลำดับ	ลักษณะภาษากาย/ความหมาย	วิธีการปรุงท่าทางมาเป็นภาษาท่ารำไทย
		สุดท้ายนี้อาจประกอบด้วยการกระทับเท้า 1 ครั้งพร้อม ๆ กันด้วยได้ ท่าโธรณีนี้อาจอยู่ในท่านั่งหรือยืนก็ได้
9	อารมณ์โกรธ แสดงออกด้วยการถูหลังใบหู	 <p>เริ่มด้วยการใช้มือเท้าเอวข้างหนึ่ง มืออีกข้างหนึ่งแบดิ่งตั้ง 5 นิ้ววางนิ้วมือลงแตะที่หลังใบหู (ภาพซ้าย) แล้วถูมือขึ้นและลงถี่ ๆ สุดท้ายชักมือลงให้พันใบหูอย่างรวดเร็ว 1 ครั้ง ทำสุดท้ายนี้อาจประกอบด้วยการกระทับเท้า 1 ครั้งพร้อม ๆ กันด้วยได้ ท่าโธรณีนี้อาจอยู่ในท่านั่งหรือยืนก็ได้</p>
10	อารมณ์โกรธ แสดงออกด้วยการชี้หน้าคนที่เราไม่พอใจ	<p>แบบที่ 1</p>  <p>เริ่มด้วยการใช้มือเท้าเอวข้างหนึ่ง มืออีกข้างหนึ่งใช้นิ้วชี้เหยียดตั้งนิ้วที่เหลือกำกลม ๆ กดฝ่ามือลงเพื่อให้นิ้วชี้ไปข้างหน้าแขนตึง หากเป็นท่ายืนอาจใช้การยื่นรับน้ำหนักข้างหนึ่ง แตะเท้าข้างหนึ่ง (ภาพซ้าย) หรือกระทับเท้าในท่าก้าวข้าง (ภาพขวา) ก็ได้ ที่สำคัญต้องใช้ตาจ้องไปตามมือชี้ที่บุคคลที่เราโกรธ</p> <p>แบบที่ 2</p>  <p>เริ่มด้วยการใช้มือเท้าเอวข้างหนึ่ง มืออีกข้างหนึ่งใช้นิ้วชี้เหยียดตั้งนิ้วที่เหลือกำกลม ๆ กดฝ่ามือลงเพื่อให้นิ้วชี้ไปข้างหน้าแขนตึง ยื่นรับน้ำหนักข้างหนึ่ง แตะเท้าข้างหนึ่ง (ภาพซ้าย) หรือกระทับเท้า</p>

ลำดับ	ลักษณะภาษากาย/ความหมาย	วิธีการปรุงท่าทางมาเป็นภาษาท่ารำไทย
		ก้าวข้างพร้อมกับชักนิ้วชี้เข้าหาลำตัว (ภาพขวา) ที่สำคัญต้องใช้ตาจ้องไปตามมือชี้บุคคลที่เราโกรธ
11	อารมณ์รักที่แสดงออกด้วยการกอด	 <p>เริ่มจากตั้งมือทั้ง 2 ข้างด้านหน้าระดับบอก ยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าซ้าย เท้าขวาผสมเหลื่อม เอียงศีรษะขวา (เตรียมประ/ภาพซ้าย) จากนั้นประเท้าขวายกขึ้น(ภาพกลาง) และก้าวข้างด้วยเท้าขวาพร้อมกับตักมือทั้ง 2 ข้างแล้วเดินมือขวามาแตะที่ฐานไหล่ซ้าย ส่วนมือซ้ายแตะที่ฐานไหล่ขวา เปลี่ยนมาเอียงศีรษะซ้าย ท่ารักนี้สำคัญอยู่ที่ท่ามือ ส่วนขาสามารถใช้กับทำนั่งและการใช้ท่าเท้าหลายแบบได้</p>
12	การยกมือขึ้นปิดปากเพื่อยิ้มแสดงความพอใจ	 <p>ใช้เฉพาะมือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับไหล่(ภาพซ้าย) แล้วกอดฝ่ามือ(ภาพกลาง)เลื่อนเข้ามาหาปาก(ภาพขวา) ส่วนมืออีกข้างอาจทำเอเวดิงภาพหรือจิบหางายด้านหลังก็ได้</p>
13	การปฏิเสธด้วยการส่ายมือ	 <p>ใช้การตั้งมือแบระดับบอกหรือเอวแล้วส่ายปลายมือไปทางขวาและซ้ายเบา ๆ อาจใช้ท่าเท้าต่าง ๆ กันได้ตั้งตัวอย่างในภาพใช้เท้า 2 แบบเป็นต้น</p>

ลำดับ	ลักษณะภาษา กาย/ความหมาย	วิธีการปรุงท่าทางมาเป็นภาษาท่ารำไทย	
14	การกล่าวถึงตัวเรา หรือสรรพนามบุรุษ ที่ 1 ด้วยการใช้มือ แตะที่อก	 <p data-bbox="646 629 1390 837">ท่าแสดงถึงตัวเราด้วยมือจีบ เริ่มด้วยการตั้งมือซ้าย งอแขน ด้านหน้าระดับอก เอียงศีรษะซ้าย(ภาพซ้าย) จากนั้นให้พลิกมือมา จีบหงายระหว่างอกเปลี่ยนมาเอียงศีรษะขวา สามารถทำกับทำนั่ง หรือทำยืนด้วยท่าเท้าหลาย ๆ แบบได้</p>	
15	การกล่าวถึงตัวเรา หรือสรรพนามบุรุษ ที่ 1 ด้วยการใช้มือ แตะที่อก		<p data-bbox="853 853 1390 1064">ท่าแสดงตัวเราด้วยมือชี้ ด้วยการเหยียดนิ้วชี้ให้ ตั้ง นิ้วมือที่เหลือกำหลวม ๆ แล้วชี้เข้าหาอก ทำ นี้สามารถใช้ได้ทั้งมือขวาและซ้าย ทั้งทำนั่งและ ทำยืนด้วยท่าเท้าหลาย ๆ แบบ</p>
16	การกล่าวถึงผู้พูด ด้วย หรือสรรพนาม บุรุษที่ 2 ด้วยการ ผายมือ	 <p data-bbox="646 1323 1390 1473">ใช้มือแบตั้งหรือเรียกว่า “ไว้มือ” ได้ทุกทิศทางในหลายระดับ เช่น ไว้มือด้านหน้าระดับเอว(ภาพซ้าย) ไว้มือด้านหน้าระดับศีรษะ (ภาพ กลาง) และไว้มือขวาทางไหล่ซ้ายระดับศีรษะ (ภาพขวา)</p>	
17	ทำยืน		<p data-bbox="853 1491 1390 1809">เริ่มจากการยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนเท้าอีกข้างวางเต็มเท้ากระดกนิ้วเท้าขึ้น ทรง ตัวตรง กดเกี้ยวหลัง(ตรงกระเบนเหน็บ) ตั้ง ไหล่ มือข้างหนึ่งเท้าสะเอว(ประมาณสะโพกบน) มืออีกข้างหนึ่งแบตั้งนิ้ววางบนหน้าขา ศีรษะตรง หรืออาจเอียงเพียงเล็กน้อยเท่านั้น</p>

จากตาราง 5 เป็นการสร้างท่ารำไทยจำนวนหนึ่งที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมเนียมชาติของมนุษย์
เมื่อเกิดความรู้สึกภายในแล้วแสดงออกมาทางกายเป็นท่าทางต่าง ๆ ที่สามารถสื่อความหมายให้เข้าใจ
ได้ไม่ยากเพราะต้นแบบคือภาษากายที่มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นชาติใดภาษาใดก็ตามย่อมแสดงออกมาโดย

ธรรมชาติวิสัยเมื่อเกิดอารมณ์ขึ้นภายในและมักแสดงออกมากคล้ายคลึงกัน ดังนั้นภาษาท่าร่าที่ปรุงขึ้นนี้ได้นำมาใช้ในการแสดงด้วยการเหยียดนิ้วมือให้ตึง มีการจับ การม้วนมือ การใช้ระดับและทิศทางเพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในเรื่อง ทั้งนี้ผู้แสดงที่เก่งจะสามารถแสดงอารมณ์ด้วยใบหน้า ดวงตาและพลังในการร่าเพิ่มขึ้นเพื่อชกโยงให้ผู้ชมคล้อยตามความรู้สึกของตัวละครได้ตามเนื้อเรื่องที่แสดง

ขั้นที่ 4 การพ้อนร่าแต่เดิมย่อมเป็นประเพณีสำหรับบุคคลทุกชนชั้นและมีที่ใช้ไปจนถึงการยุทธ์และการพิธีต่าง ๆ ด้วย แต่โบราณย่อมถือว่าการพ้อนร่าเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาสมควรฝึกหัดกันเป็นสามัญ กล่าวคือ การพ้อนร่าที่เกิดขึ้นและมีการปรุงแต่งตามวิสัยของชนแต่ละชาตินั้นย่อมมีความสำคัญนับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษามาแต่โบราณ ดังเช่นประเทศไทยมีประเพณีของชนทุกชั้นบรรดาศักดิ์ที่เห็นว่าการฝึกหัดพ้อนร่าเป็นเรื่องสำคัญ ซึ่งพบว่ามีกรฝึกหัดพ้อนร่าให้กับทุกชนชั้น ดังที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) ทรงกล่าวไว้ คือ

“การพ้อนร่าในกระบวนยุทธ์สำหรับเจ้านายทรงฝึก เช่น การร่าและตีกระบี่กระบอง การร่าพระแสง ขอบนคอข้างจากการศึกษาตำราคชศาสตร์ซึ่งนับว่าเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการสงครามแต่โบราณ กล่าวได้ว่าผู้ใดที่ขัดข้องหัดพ้อนร่าให้เป็นสง่าราศีแม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องทรงฝึกหัด มีตัวอย่างมาจนในรัชกาลที่ 5 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาบำราบปรปักษ์ ได้ทรงหัดพ้อนร่าและเคยทรงร่าพระแสงขอบนคอข้างพระที่นั่งเป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธรูปตามโบราณราชประเพณีเมื่อปีวอก พ.ศ.2415


การพ้อนร่าในการพิธีและประเพณีสำคัญ กรณีนี้มีตัวอย่างปรากฏอยู่ทางหัวเมืองมณฑลภาคเหนือ หากเมื่อใดมีการจัดงานบุญให้ทานเป็นการใหญ่ เจ้านายตั้งแต่เจ้าผู้ครองนครจะลงมายังสถานที่พ้อนร่าเป็นการแสดงความยินดีในบุญทาน ส่วนเจ้านายฝ่ายหญิงต้องหัดพ้อนร่าเพื่อการนี้ด้วย”


ขั้นที่ 5 การที่ฝึกหัดคนบางจำพวกให้พ้อนร่าดังเช่น ระบุว่า ละครนั้นเกิดแต่ประสังค์จะใคร่ดู กระบวนร่าว่าจะงามที่สุดเพียงไร เมื่อฝึกหัดได้สมประสงค์ก็เป็นที่ต้องตาต้องใจคนทั้งหลายจึงเกิดมีนักร่าเป็นพวกหนึ่งต่างหาก

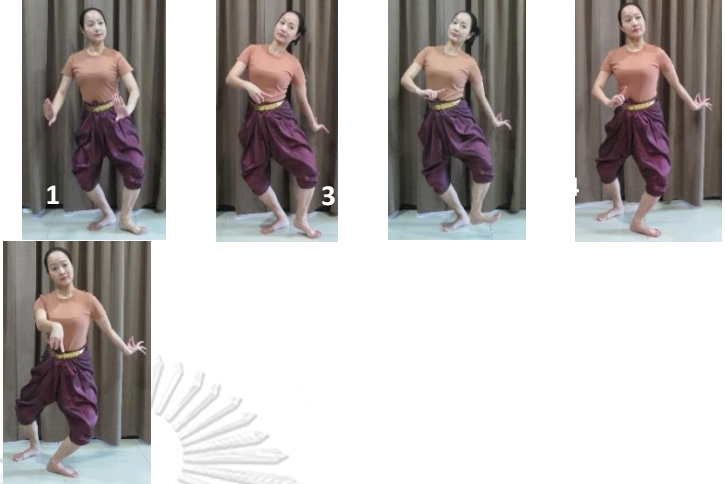
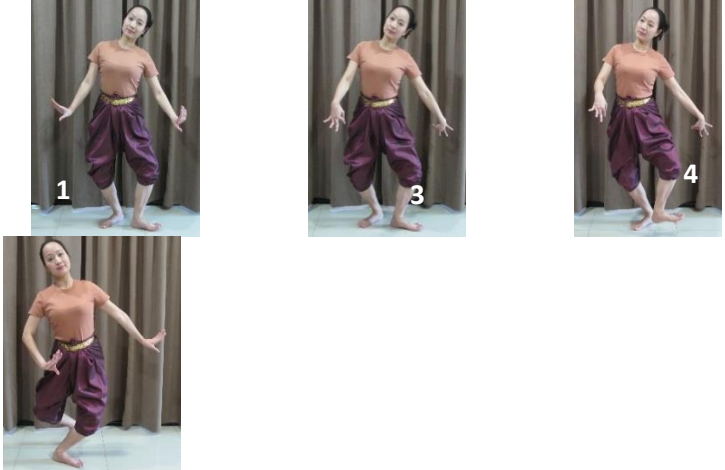
ในขั้นการคิดวิธีร่าให้งามที่สุดนั้น สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) กล่าวว่า “การฝึกหัดเป็นนักร่าหรือผู้แสดงระบำหรือละครโดยเฉพาะกรณีนี้ได้มีการเลือกสรรคนบางกลุ่มมาฝึกหัดการพ้อนร่าสำหรับแสดงโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการดูกระบวนการพ้อนร่าว่าจะสามารถร่าให้งามที่สุดได้ถึงเพียงใด” ดังนั้น ผู้ฝึกหัดที่ผ่านขั้นตอนการแบ่งผู้เรียนให้ตรงกับความสามารถทางกายและความสามารถในการสวมบทบาทเป็นตัวละครแล้ว จึงสามารถฝึกทักษะวิธีร่าที่เรียกว่า “ลีลา” ในการใช้ร่างกายให้ละเอียดมากขึ้นด้วยการยกเหยื้องร่างกายประกอบกับการเคลื่อนไหวใบหน้าและสายตาให้สัมพันธ์อย่างมีความหมายไปพร้อม ๆ กัน ดังยกตัวอย่างวิธีการยกเหยื้องร่างกายในท่า “ซู้” ซึ่งเป็นภาษาท่าที่ใช้มากในการร่ากับบท หรือร่ากับดนตรีที่หมายถึงจำนวน

นับ การบอกระยะทางของสถานที่ หรือบุคคลที่กล่าวถึง (ดังแสดงไว้ในขั้นตอนที่ 3) แต่หากผู้แสดงนั้น มีทักษะความชำนาญหรือเชี่ยวชาญในการรำสามารถเพิ่ม “ลีลา” ให้ละเอียดมากขึ้นด้วยวิธีการใช้มือ แขน ขา ลำตัว การถ่ายน้ำหนักตัว และการห่มเชาแสดงจังหวะ รวมถึงการเคลื่อนไหวใบหน้าและ สายตาที่สัมพันธ์กับส่วนอื่นของร่างกายในการรำเพื่อเชื่อมจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งให้มีความ ละเมียดละไมมากขึ้น ทั้งนี้การเพิ่มลีลาดังกล่าวย่อมขึ้นอยู่กับท่วงทำนองของเพลงที่ดำเนินไปอย่างช้า หรือเร็วประกอบด้วย ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 6 วิธีรำให้เกิดโกศิกหรือเกิดความงามด้วยลีลาที่ละเอียดมากขึ้น

ลำดับ	ความหมายของท่ารำ	วิธีรำให้เกิดโกศิกหรือเกิดความงามด้วยลีลาที่ละเอียดมากขึ้น
1	การชี้ตำแหน่งสิ่งของ สถานที่หรือบุคคลที่อยู่ในระยะ ไกล หรือ สั้นให้ไปยังสถานที่หนึ่งที่อยู่ไกลมาก	 <p>วิธีการชี้เพื่อแสดงความสามารถของผู้แสดงอีกขั้นหนึ่งต้องมีลำดับ การปฏิบัติ ดังตัวอย่างการชี้ด้วยมือขวา เริ่มจาก</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าซ้าย แตะเท้าขวา มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้ด้านหน้าระดับอก กระจกหลังมือขึ้น เอียงศีรษะซ้ายเล็กน้อย 2. ยืนคงเดิม เลื่อนมือชี้ขวาไปด้านข้าง 3. ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าซ้ายทั้งหมด ย่อเข่าลง ห่มเชา 1 ครั้งพร้อมกับกดหลังมือลง งอแขนขวา เปลี่ยนมาเอียงศีรษะขวา 4. ยืดตัวขึ้น ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าขวาเป็นท่าก้าวข้างพร้อมกับเสือก นิ้วชี้ออกไปด้านข้างระดับไหล่แขนตั้ง เปลี่ยนกลับมาเอียงศีรษะซ้าย <p>*ข้อสำคัญ ขณะที่ทำท่าชี้ต่อเนื่องทั้ง 4 ข้อนี้คือสายตาต้องตาม นิ้วชี้ที่เคลื่อนที่ไปยังตำแหน่งสุดท้ายตลอดเวลา</p>

ลำดับ	ความหมายของท่ารำ	วิธีรำให้เกิดไคตีกีหรือเกิดความงามด้วยลีลาที่ละเอียดมากขึ้น
2	การชี้แสดงจำนวนมากหรือจำนวนทั้งหมดที่มีเช่น ทหารทั้งหมด พวกท่านทั้งหลาย เป็นต้น	 <p>วิธีการชี้ที่หมายถึงจำนวนมากของผู้แสดงที่ต้องใช้ทักษะความชำนาญเพื่อให้การรำเกิดความงามมากขึ้น มีลำดับการปฏิบัติตั้งตัวอย่างการชี้ด้วยมือขวา เริ่มจาก</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าซ้าย แตะเท้าขวา มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้ด้านหน้าระดับอก กระจกหลังมือขึ้น เอียงศีรษะซ้ายเล็กน้อย 2. ยืนคงเดิม กดหลังมือให้มือชี้ลงล่าง 3. ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าขวาในท่าก้าวข้าง ย่อเข่าลง พร้อมกับตะแคงมือชี้ เอียงศีรษะซ้าย 4. ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าขวามากขึ้นในท่าก้าวข้าง ย่อเข่าลง พร้อมกับเดินมือขวาชี้ตะแคงออกไปด้านข้าง เอียงศีรษะซ้ายคงเดิม 5. ยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าขวา ยึดตัวขึ้นแตะเท้าซ้าย พร้อมกับพลิกมือชี้ขึ้นด้านข้างระดับไหล่ เอียงศีรษะขวา 6. ยึดตัวรับน้ำหนักด้วยเท้าขวาคงเดิม กดหลังมือชี้ขวาลงพร้อมกับเดินมือเข้าหาลำตัว เปลี่ยนมาเอียงศีรษะซ้ายเล็กน้อย 7. ยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าขวาคงเดิม ชักลำแขนส่วนล่างเข้าหาลำตัวด้านหน้าระดับอกอย่างรวดเร็วพร้อมกับเก็บนิ้วชี้เข้าเป็นมือกำหลวม

ลำดับ	ความหมายของท่ารำ	วิธีรำให้เกิดไคตีกีหรือเกิดความงามด้วยลีลาที่ละเอียดมากขึ้น
3	ที่นี้ เป็นการชี้ลงพื้น	 <p>การปรุงวิธีรำชี้อีกแบบหนึ่งของผู้แสดงมีลำดับการปฏิบัติดังตัวอย่างการชี้ด้วยมือขวา เริ่มจาก</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ยืนย่อเข่ารับน้ำหนักด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายผสมเหลื่อม ตั้งมือทั้ง 2 ด้านข้างลำตัว ระดับเอว เอียงศีรษะขวาเล็กน้อย 2. ห่มเข่า 1 ครั้ง ยกสันเท้าซ้ายขึ้น(เตรียมยกเท้า) พร้อมกับกวาดมือซ้ายไปจับด้านหลังระดับสะโพก มือขวาชี้กตหลังมือลง กล่อมหน้าไปทางขวา เอียงศีรษะและกตไหล่ซ้าย 3. ยกเท้าซ้าย(เพื่อจะก้าว) ย่อเข่า หมุนข้อมือให้มือชี้ตั้งขึ้น 4. เท้าซ้ายก้าวข้างเฉียงไปด้านหน้า พร้อมกับกล่อมหน้าไปทางซ้าย เอียงศีรษะขวา 5. ย่อเข่าลงพร้อมกับห่มเข่า 1 ครั้ง กตหลังมือลงให้มือชี้ลงพื้น
4	ท่าเดิน ปกติจะแกว่งแขนไปข้างหน้าตรงข้ามกับเท้าที่ก้าว	

ลำดับ	ความหมายของท่ารำ	วิธีรำให้เกิดไคคิกิหรือเกิดความงามด้วยลีลาที่ละเอียดมากขึ้น
		<p>วิธีการเดินสำหรับผู้แสดงรำไทยมักเริ่มด้วยการก้าวซ้ายก่อนเสมอ ปฏิบัติดังนี้</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายวางใกล้เท้าขวา(เพื่อเตรียมก้าว)ย่อเข่าลงห่มเข่า 1 ครั้งพร้อมกับกางแขนตั้งมือไว้ข้างลำตัว เอียงศีรษะซ้าย 2. มือทั้ง 2 ข้างจับจีบ กล่อมหน้าไปทางขวา 3. ยกเท้าซ้ายขึ้น(เพื่อจะก้าวหน้า) เดินมือจีบขวาไปด้านหน้าและเดินมือซ้ายไปด้านหลัง กล่อมหน้าไปทางขวาให้สุดโดยไหล่ไม่บิด 4. เท้าซ้ายก้าวหน้า ห่มเข่า 1 ครั้ง พร้อมกับปล่อยมือจีบออกเป็นตั้งมือขวาระดับวงกลาง ตั้งมือซ้ายเหยียดแขนค่อนไปด้านหลัง กล่อมหน้ากลับมาหน้าตรงเอียงศีรษะขวา

เมื่อเกิดนักรำที่มีความชำนาญสามารถประกอบอาชีพได้นั้น นักรำเหล่านี้นอกจากต้องฝึกหัดให้เป็นนักรำที่มีความสามารถในเชิงรำแล้ว ยังต้องคิดสร้างสรรค์ให้เกิดสิ่งใหม่ในการรำไทยตลอดเวลา เพื่อให้ผลงานของตนน่าสนใจมีผู้ชมคอยติดตามชมผลงานอย่างต่อเนื่อง

ปัจจุบัน นักรำหรือ “นาฏยศิลปิน” หรือ “ครูละครรำ” ส่วนใหญ่มักทำผลงานสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นจากหลากหลายกรณี ได้แก่ การสร้างผลงานรำไทยจากนาฏยจารีตเดิมในหลายมุมมอง เช่น การสร้างชุดรำใหม่เลียนแบบของเก่า การสร้างชุดรำใหม่ด้วยการศึกษาท่ารำตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์มาประยุกต์ใช้ร่วมกับนาฏยจารีตเดิม และการสร้างแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ เป็นต้น วิธีการเหล่านี้เป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้รำไทยยังคงสืบทอดต่อเนื่องต่อไปในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาเช่นทุกวันนี้

1.3 กายวิภาคและสรีระวิทยาที่เกี่ยวข้องกับการรำ

ร่างกายของมนุษย์ที่ใช้เป็นอุปกรณ์สำคัญในการนำเสนอศิลปะการรำนั้นมีโครงสร้างที่ประกอบขึ้นจากหน่วยที่เล็กที่สุดที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่าจนกระทั่งถึงส่วนประกอบที่ใหญ่ที่สุด แต่ละส่วนมีการทำงานที่สัมพันธ์กัน โดยไม่มีส่วนใดสามารถทำงานได้อย่างอิสระยกเว้นเม็ดเลือด โดยประมาณได้ว่า 75 ถึง 80 เปอร์เซ็นต์ของร่างกายผู้ใหญ่ประกอบด้วยน้ำ ส่วนที่เหลือเป็นสารประกอบทางเคมี สารประกอบเหล่านี้รวมตัวกันเป็นเซลล์หลายร้อยชนิดซึ่งเป็นหน่วยพื้นฐานที่เล็กที่สุดของร่างกาย มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่มีโครงสร้างสลับซับซ้อนที่สุดในบรรดาสสิ่งมีชีวิตทั้งหลาย

บนพื้นโลก โดยเฉลี่ยแล้วร่างกายมนุษย์ประกอบด้วยเซลล์ 80 – 100 ล้านล้านเซลล์แต่ละชุดถูกกำหนดให้มีการเจริญเติบโตและทำหน้าที่เฉพาะ โดยเซลล์ชนิดเดียวกันจะรวมตัวเป็นเนื้อเยื่อ (tissues) เนื้อเยื่อหลาย ๆ ประเภทเมื่อมาทำงานร่วมกัน เรียกว่าอวัยวะ (organ) แต่ละอวัยวะเมื่อทำงานร่วมกันเรียกว่าระบบ (system) ดังนั้น เมื่อเซลล์มารวมกลุ่มเป็นเนื้อเยื่อพิเศษ เช่น กล้ามเนื้อ เส้นประสาท กระดูก ฯลฯ เนื้อเยื่อเหล่านี้จะทำงานร่วมกันเป็นอวัยวะและในที่สุดอวัยวะเหล่านี้จะถูกจัดสรรเป็นระบบต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ระบบกล้ามเนื้อ ระบบต่อมต่าง ๆ และระบบประสาท เป็นต้น ระบบต่าง ๆ ในร่างกายมีการทำงานที่สัมพันธ์กันเพื่อให้มนุษย์สามารถเคลื่อนไหวร่างกายทั้งแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่ได้ในการดำรงชีวิตปกติ (โครงสร้างการทำงานของร่างกายมนุษย์, 2564)

สำหรับหลักการและทฤษฎีเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวร่างกายนั้น ประกอบด้วยองค์ความรู้สำคัญ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ด้านร่างกายมนุษย์หรือด้านกายวิภาคศาสตร์และส่วนที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ด้านกลศาสตร์ สรุปได้ว่าลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายเกี่ยวข้องกับหลักการ 2 ส่วน ดังนี้

1. หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวร่างกาย กล่าวว่าการเคลื่อนไหวร่างกายของคนเราต้องอาศัยการทำงานร่วมกันระหว่างระบบต่าง ๆ ในร่างกาย ระบบที่ทำหน้าที่โดยตรงและมีความเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างชัดเจนประกอบด้วยระบบกล้ามเนื้อ ระบบโครงร่าง (ข้อต่อ) และระบบประสาท โดยระบบประสาททำหน้าที่เป็นตัวการในการสั่งงานในร่างกาย ส่วนระบบกล้ามเนื้อทำหน้าที่เป็นแหล่งกำเนิดแรงซึ่งเป็นผลมาจากการหดตัวของกล้ามเนื้อ ระบบโครงร่างโดยเฉพาะในส่วนของข้อต่อ³ ซึ่งเป็นบริเวณรอยต่อของชิ้นกระดูกทำหน้าที่เป็นจุดหมุน เมื่อกล้ามเนื้อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

³ ข้อต่อในร่างกายมีอยู่หลายแบบ ได้แก่

1. ข้อต่อแบบบานพับ (hinge joint) เป็นข้อต่อที่เคลื่อนไหวทำมุมได้ทางเดียวคล้ายกับบานพับประตู เช่น ข้อต่อที่ข้อศอก (elbow joint) หรือข้อต่อของขากรรไกรล่าง (temporomandibular joint)

2. ข้อต่อแบบเดือย (pivot joint) เป็นข้อต่อที่มีกระดูกชิ้นหนึ่งหมุนอยู่ในวงของกระดูกอีกชิ้นหนึ่ง ข้อต่อชนิดนี้สามารถเคลื่อนไหวได้แบบเดียว คือ บิดหมุนได้ เช่น ข้อต่อของกระดูกคอชั้นที่ 1 และชั้นที่ 2 (atlantoaxial joint) กับฐานของกะโหลกศีรษะ ข้อต่อของข้อมือบริเวณรอยต่อของปลายแขน (radio-ulnar joint)

3. ข้อต่อรูปอานม้า (saddle joint) เป็นข้อต่อที่สามารถเคลื่อนไหวได้ 2 ทิศทาง มีลักษณะเหมือนอานม้าประกบกัน ข้อต่อประเภทนี้พบในข้อต่อระหว่างกระดูกโคนนิ้วหัวแม่มือกับข้อมือ

4. ข้อต่อแบบปุ่ม (condyloid joint) มีลักษณะคล้ายข้อต่อแบบลูกกลมในเบ้าแต่เคลื่อนไหวได้น้อยกว่า เช่น ข้อต่อระหว่างกระดูกฝ่ามือกับกระดูกนิ้วมือ

5. ข้อต่อเพลน (plane joint) หรือ ข้อต่อไถลiding (gliding joint) เป็นข้อต่อระหว่างกระดูกที่มีหน้าตัดเรียบ ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในลักษณะเลื่อนถูกันไปมา พบในข้อต่อที่กระดูกข้อมือและข้อต่อกระดูกข้อเท้า

6. ข้อต่อรูปบอลในเบ้า (ball and socket joint) ข้อต่อชนิดนี้ปลายกระดูกข้างหนึ่งมีลักษณะกลม สอดเข้าไปในปลายของกระดูกอีกชิ้นหนึ่งที่มีลักษณะเป็นเบ้า ซึ่งทำให้มีการเคลื่อนไหวได้มากที่สุดเกือบทุกทิศทาง กระดูกที่มีข้อต่อชนิดนี้ คือ ข้อต่อกระดูก

หัตถ์จะส่งแรงดึงรั้งกระดูกโดยอาศัยข้อต่อเป็นจุดหมุนควบคุมทิศทางและขอบเขตของการเคลื่อนไหว

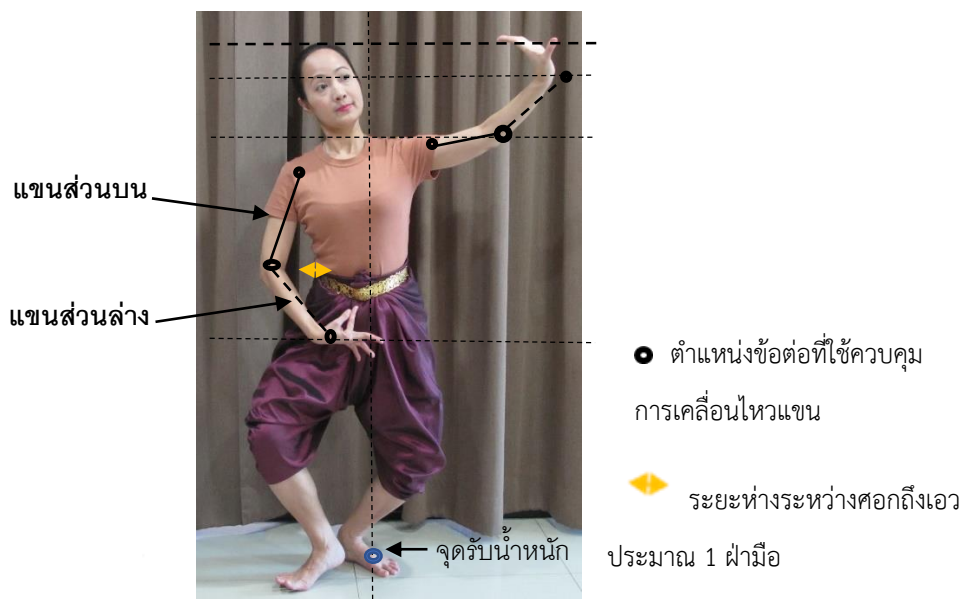
2. หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ด้านกายวิภาคศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวที่สำคัญมีดังนี้

2.1 วิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหวร่างกายมนุษย์ เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการทำงานของระบบกล้ามเนื้อและข้อต่อในร่างกายขณะมีการเคลื่อนไหว

2.2 วิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหวทางกลศาสตร์ เป็นการศึกษาปัจจัยทางกลศาสตร์ที่กระทำต่อร่างกายมนุษย์ขณะอยู่กับที่และเคลื่อนที่ (ชนิกานต์ สุชาติ, 2547)

ดังได้กล่าวแล้วว่าการเคลื่อนไหวตำแหน่งต่าง ๆ ของร่างกายขึ้นอยู่กับ 3 องค์ประกอบสำคัญ คือ ระบบประสาท ระบบกล้ามเนื้อและระบบโครงร่างซึ่งต้องใช้ข้อต่อเป็นตัวเชื่อมกระดูกเข้าด้วยกัน ดังนั้น ในการรำไทยซึ่งเป็นการจัดระเบียบร่างกายอย่างมีแบบแผนเพื่อแสดงออกได้เป็นท่ารำต่าง ๆ นั้นก็เช่นกัน เมื่อระบบประสาทสั่งการ กล้ามเนื้อจะหดเกร็งบังคับกระดูกให้ได้ตามแบบแผนของท่ารำ ซึ่งเคลื่อนไหวไปยังตำแหน่งที่ต้องการอย่างต่อเนื่อง ท่ารำเหล่านี้ย่อมเกี่ยวข้องกับความสามารถของข้อต่อแต่ละแบบที่ทำให้การเคลื่อนไหวแขน ขา ลำตัวและอื่น ๆ ได้ต่างกัน เช่น ลำแขนสามารถงอเข้าและออกได้ด้วยข้อต่อตรงข้อศอก แต่ถ้าต้องการพลิกแขนให้คว่ำ ใ้หงายหรือหมุนได้ต้องเกิดจากข้อต่อตรงหัวไหล่ เป็นต้น ดังนั้นการสร้างท่ารำจาก 8 ส่วนสำคัญของร่างกายนั้นจึงเกิดจากความสามารถและข้อจำกัดของข้อต่อต่าง ๆ ที่เชื่อมกระดูกแต่ละชิ้นเข้าไว้ด้วยกัน

ดังได้ยกตัวอย่างการจัดวางโครงสร้างท่าทางของ “วง” ซึ่งมีลักษณะโค้ง แต่ลักษณะกระดูกนั้นแข็งและตรงทั้งยังมีลักษณะเป็นชิ้นไม่เท่ากัน จึงต้องเชื่อมชิ้นกระดูกเหล่านั้นด้วยข้อต่อแบบต่าง ๆ ในแต่ละจุดทำให้กระดูกแขนแลดูโค้งได้ อนึ่ง ท่าทางของ “วง” ประกอบด้วยแขนส่วนบน แขนส่วนล่าง มือและนิ้วมือ ที่ต้องใช้ข้อต่อระหว่างไหล่กับแขนส่วนบน ข้อต่อระหว่างแขนส่วนบนและแขนส่วนล่าง (ข้อศอก) ข้อต่อระหว่างแขนส่วนล่างกับมือ(ข้อมือ)และข้อต่อระหว่างฝ่ามือกับโคนนิ้ว ข้อต่อแต่ละจุดทำให้แขนและมือแต่ละส่วนย่อยเคลื่อนไหวแตกต่างกัน ดังได้อธิบายท่า “วงบนและจับหงายระดับชายพก” ประกอบภาพในท่า “สอดสร้อย” ดังนี้



ภาพที่ 2 การจัดระเบียบแขนและมือของผู้รำยืนจรดเท้าในท่า “สอดสร้อยมาลา”

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

จากภาพท่ารำชื่อ “สอดสร้อยมาลา” นี้ที่ใช้โครงสร้างท่ารำหลักแบบแขนทั้ง 2 ข้างต่างกัน ทั้งลักษณะ ทิศทางและระดับ คือ แขนซ้ายยกขึ้นทำวงระดับแฉ่งศีรษะ(วงบน) แขนขวาตกลงทำมุมที่ข้อศอกโดยปลายแขนอยู่ระดับหน้าท้องปลายจีบอยู่ที่ชายพก ซึ่งผู้รำต้องปฏิบัติ ดังนี้

1. ยกแขนซ้ายส่วนบนขึ้นด้านข้างระดับไหล่ด้วยข้อต่อตรงหัวไหล่ งอแขนส่วนล่างเล็กน้อย ยกขึ้นให้ปลายแขนอยู่ประมาณเส้นสายตาด้วยข้อต่อตรงศอกโดยใช้แขนส่วนบนบังคับทิศทางนิ่งไว้ แล้วกระดกหลังมือขึ้นด้วยข้อต่อตรงข้อมือพร้อมกับพับนิ้วหัวแม่มือเข้าหาฝ่ามือและเหยียดนิ้วที่เหลือให้ตั้งโดยปลายนิ้วอยู่ประมาณแฉ่งศีรษะ

2. พับลำแขนขวาส่วนบนลงด้านข้างด้วยข้อต่อตรงหัวไหล่ งอแขนส่วนล่างเข้าหาลำตัวด้วยข้อต่อตรงศอก(ต้องห่างจากเอวประมาณฝ่ามือ) โดยใช้แขนส่วนบนควบคุมทิศทางนิ่งไว้ให้ปลายแขนอยู่ระดับสะโพกและปลายจีบอยู่ตรงชายพก

จะเห็นได้ว่าผู้รำใช้แขนส่วนบนทั้ง 2 ข้างควบคุมทิศทางและระดับร่วมกับการใช้แขนส่วนล่างช่วยควบคุมระดับวงและมือให้ได้ตามแบบแผนการรำแบบหลวง

อนึ่ง ในการสร้างท่ารำไปจนถึงกระบวนการนั้น สิ่งสำคัญจำเป็นที่ต้องใช้ทั้งในการผสมท่าทางเป็นท่ารำและเชื่อมท่ารำจากท่ารำเริ่มต้นเชื่อมต่อไปยังท่ารำใหม่จนเกิดเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องได้ คือ การเคลื่อนไหวส่วนของร่างกายที่ใช้ในการรำ 8 ส่วน ได้แก่ ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขา

และเท้า ทุกส่วนถูกนำมาใช้ในการรำในลักษณะต่าง ๆ ตามความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละ ส่วนของร่างกายทั้ง 8 ส่วน ดังนี้

ลำตัว ในการรำไทย มีการใช้ลำตัว 2 แบบ คือ การตั้งลำตัวตรง การกดเกลียวข้างให้ลำตัว ส่วนบนตั้งแต่เอวขึ้นไปถึงไหล่และศีรษะเอียงไปทางขวาและซ้าย อนึ่ง การใช้ลำตัวในการรำไทยต้อง เคลื่อนไหวให้สัมพันธ์กับร่างกายส่วนอื่นด้วย

ศีรษะ ในการรำไทยมีการใช้ศีรษะ 3 แบบ คือ การตั้งศีรษะตรง การเอียงศีรษะข้างเดียวกับการ เอียงไหล่ การเอียงศีรษะตรงข้ามกับการเอียงไหล่ และการเคลื่อนศีรษะพร้อมกับไหล่และใบหน้า ที่เอียงไปด้านหน้าหรือด้านหลังก่อนเปลี่ยนกลับไปเอียงอีกด้านหนึ่ง

ไหล่ ในการรำไทยมีการใช้ไหล่ 5 แบบ คือ ไหล่ตั้งตรง เอียงไหล่ทางเดียวกับศีรษะ เอียงไหล่ ตรงข้ามกับการเอียงศีรษะ การเคลื่อนไหล่ไปด้านหน้าและด้านหลัง

แขน ในการรำไทยสามารถใช้แขนงอ แขนตึง คว่าทอ้งแขน หายทอ้งแขน กางออกไป ด้านข้าง 3 ระดับคือ ระดับเอว ไหล่และแง่ศีรษะ หุบแขนมาด้านหน้า 4 ระดับ คือ ระดับเอว ออก ปากและศีรษะ(ระดับตา) สุดท้ายคือด้านหลัง 1ระดับคือระดับสะโพก

มือ ในการรำไทยใช้กดฝ่ามือลง กระจกหลังมือขึ้น หากนำมือและนิ้วมือทำท่าร่วมกัน เกิดเป็นท่ามือ 4 แบบหลัก คือ มือแบ มือจับ มือชี้และมือล่อแก้ว และหากใช้มือและนิ้วมือร่วมกับ แขนส่วนล่างเกิดการเคลื่อนไหวมือในท่าม้วนมือ คลายมือ สะบัดจับ มือแบตั้งและมือแบหาย

นิ้วมือ ในการรำไทยนิ้วมือมักเหยียดตึงเสมอ ยกเว้นหากเป็นมือล่อแก้วต้องงอนิ้วหัวแม่มือ และนิ้วกลางเข้ามาบรรจบกัน ส่วนมือแบให้พบนิ้วหัวแม่มือตั้งแต่โคนถึงปลายนิ้วเข้าหาฝ่ามือ

ขา ในการรำไทยใช้ขาเหยียดตึง งอขาเกิดเป็นมุมที่หัวเข่า ยกขาขึ้นจากพื้นด้านหน้า พับขา ส่วนล่างขึ้นด้านหลัง โดยให้ขาส่วนบนเป็นตัวกำหนดระดับและทิศทาง

เท้า ในการรำไทยใช้วางเต็มเท้ากับพื้น วางเต็มฝ่าเท้าแต่กระดูกนิ้วเท้าขึ้น ยกให้พบนิ้วทั้ง ด้านหน้าและด้านหลัง ใช้เฉพาะส่วนเนินเนื้อต่อนิ้วเท้าลงมาแตะพื้นด้านหน้าและใช้ส่วนของเนิน เนื้อถึงสุดปลายนิ้วเท้าแตะพื้นด้านหลัง

1.4 รำไทยแบบหลวง

การฟ้อนรำของไทยในชั้นแรกและดั้งเดิมนั้นคงเหมือนกับของชาติอื่น ๆ คือไม่เกี่ยวกับละคร หมายถึงการฟ้อนรำไปโดยไม่มีเนื้อเรื่องที่ต้องเล่า ขาที่ก้าวและมือที่ใช้โบกออกไปตลอดจนการเอียง กรายนั้นไม่มีความหมายและไม่มีเจตนาที่จะแสดงความคิดใดใดให้ปรากฏ เป็นการใช้อารมณ์ด้วยมือ เท้า แขนและขาเพื่อแสดงอารมณ์รื่นเริงยินดีและเพื่อให้เกิดความสวยงามที่เห็นได้ด้วยตาให้เข้ากับ ทำนองดนตรีแต่อย่างเดียวกัน

กระบวนพ็อนรำที่ไทยใช้เป็นแบบแผนของประเทศมีอยู่ 2 อย่าง อย่างหนึ่งเป็นกระบวนพ็อนรำของประชาชนในพื้นที่เมือง เช่นที่ราษฎรรำซุ่ยหรือรำเล่นแม่ศรีหรือรำเพลงเกี่ยวข้าว เหล่านี้เห็นจะเป็นกระบวนแบบรำของชนชาติไทยมาแต่ดึกดำบรรพ์ กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งใช้ในการพิธีของหลวง เช่น ระเบียบรำละครและโขนที่ปรับปรุงขึ้นไปอีกชั้นหนึ่ง (ตำราราชานุกาพ, 2546) นอกจากนี้การพ็อนรำของไทยแต่ละภูมิภาคยังพบว่ามีความแตกต่างกันตามรสนิยมของคนแต่ละท้องถิ่นที่ย่อมมีวิถีชีวิตแตกต่างกันตามความเชื่อและวิถีชีวิตของคนในแต่ละภูมิภาคซึ่งทำให้สามารถบอกผู้ชมได้ว่าการพ็อนรำนั้นเป็นของท้องถิ่นใดจากหลายประการ ได้แก่ การแต่งกาย ทำนองเพลง เครื่องดนตรีและวิธีการรำ ในด้านการรำของชาติไทยโดยรวมย่อมมีความคล้ายกันเป็นเอกลักษณ์ในด้านการทรงตัว เน้นการวาดมือและแขนของผู้พ็อนมากกว่าการใช้เท้า แต่รายละเอียดของวิธีการใช้ร่างกายในการพ็อนมักแตกต่างกัน เช่น ภาคเหนือและภาคกลางค่อนข้างคล้ายกันคือมีกยกแขนขึ้นไม่สูงเกินศีรษะ ส่วนภาคใต้ยกมือได้สูงเกินศีรษะ ขาที่ย่อลงไปจะต่ำกว่าภาคกลางและภาคเหนือมาก ส่วนภาคอีสานจะรำสบายกว่าภาคอื่น ๆ แม้จะอยู่ในสามัญลักษณ์เช่นเดียวกัน การกระทบจังหวะด้วยการย่อขาลงหรือยุบตัวมีน้อยกว่าภาคอื่นและนาน ๆ ครั้ง ไม่ต้องเกร็งลำตัวและตึงนิ้วตลอดเวลา แต่ดั้งเดิมมานั้นการใช้แขนของผู้พ็อนชายและหญิงต่างกัน ผู้ชายใช้ 2 แขนรำได้ แต่ผู้หญิงมักใช้แขนข้างใดข้างหนึ่งรำเท่านั้น ส่วนอีกข้างหนึ่งใช้บังหน้าอกเป็นการสำรวมของสตรีเพศที่ต้องปิดบังอวัยวะต่าง ๆ ของตนให้มิดชิด (ศีกฤทธิ์ ปราโมช, 2551) แต่ปัจจุบันนี้ผู้พ็อนหญิงสามารถใช้แขนทั้ง 2 ข้างรำได้เช่นเดียวกับผู้พ็อนชาย

สำหรับ “รำไทยแบบหลวง” เป็นวิธีการรำไทยแบบหนึ่งที่ต้องจัดระเบียบร่างกายแต่ละส่วนอย่างมีแบบแผน ได้แก่ การตั้งลำตัวตรงตรง ไหล่ผึ่งผาย มีการกำหนดใช้ศีรษะ แขน มือและนิ้วมือ ขาและเท้าในลักษณะ ทิศทางและระดับต่าง ๆ เพื่อใช้สำหรับการแสดงในราชสำนักไทยเสมือนเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งสำหรับพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จัดเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของไทยอย่างหนึ่งในปัจจุบันประกอบด้วยการรำที่มีเรื่องราวและการรำที่ไม่มีเรื่องราว สำหรับการแสดงที่ใช้การรำแบบหลวงนี้เรียกชื่อต่าง ๆ กันไป ได้แก่ ละครหลวง ละคร แบบหลวง ละครของหลวง นาฏศิลป์ไทยแบบหลวง หรือ นาฏศิลป์ไทยราชสำนัก การรำแบบนี้มีประวัติการสืบทอดยาวนานกว่า 200 ปี ด้วยการส่งต่อของศิลปินรุ่นต่อรุ่นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 10) ด้วยวิธีการจัดการแสดงและการศึกษาโดยหน่วยงานของภาครัฐและเอกชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นหน่วยงานภาครัฐที่มีหน้าที่โดยตรงในการดูแลและอนุรักษ์รำไทยโดยตรง

สำหรับวิธีการร่ำแบบหลวงที่สืบทอดกันมาถึงกรมศิลปากรนี้ สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) กล่าวว่ามียู่ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. ลักษณะและวิธีการร่ำที่ใช้กับการแสดงโขนและละครร่ำที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชนชาติไทย โดยรวมเรื่องอิเหนาบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ที่แม้ว่าชื่อตัวละครและเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชาวชวาก็ตามก็ยังคงใช้วิธีร่ำแบบหลวงเช่นเดียวกัน

2. ลักษณะและวิธีการร่ำที่พัฒนาจากร่ำแบบหลวงในข้อ 1 เรียกว่า “วิธีการร่ำแบบเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง” วิธีการร่ำแบบนี้ใช้กับการแสดงละครที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชนชาติอื่นอย่างที่เราเรียกกันว่า “ละครออกภาษา” หรือ “ละครพันทาง” ในปัจจุบัน

แต่ในงานวิจัยนี้กำหนดการศึกษาเฉพาะวิธีที่ 1 ซึ่งเป็นวิธีร่ำแบบหลวงที่นำมาเป็นรายวิชาหลักในหลักสูตรการเรียนนาฏศิลป์ไทยในสถานศึกษา และเนื่องจากการฝึกด้วยวิธีนี้สามารถทำให้ผู้เรียนสามารถจัดระเบียบร่างกายในการเคลื่อนไหวท่ารำจากท่ารำหนึ่งไปยังอีกท่ารำหนึ่งได้อย่างถูกต้องตามแบบวิธีของรำไทยแบบหลวงอีกด้วย

สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงสำหรับรำแบบหลวงคือ คุณภาพของการร่ำที่ผู้ร่ำต้องคำนึงถึงคุณภาพสำคัญ 2 ส่วนที่สัมพันธ์กัน คือคุณภาพด้านการฝึกหัดที่ส่งผลต่อคุณภาพด้านการจัดทำรำดังนี้

1. คุณภาพด้านการฝึกหัด การฝึกหัดรำแบบหลวงมีระเบียบวิธีและขั้นตอนการฝึกที่สืบทอดมาแต่โบราณ ในอดีตต้องเริ่มฝึกหัดตั้งแต่เด็ก (อายุประมาณ 6-10 ปี) รวมถึงต้องใช้เวลาในการฝึกหัดเป็นระยะเวลานานเพื่อให้เกิดทักษะ และสามารถจัดระเบียบร่างกายให้ได้มาตรฐานในการรำแบบหลวงอย่างที่เรียกกันว่า “การฝึกแบบยาววัยและยาวนาน” ดังจะได้กล่าวถึงขั้นตอนและวิธีการฝึกดังนี้

ระเบียบวิธีและขั้นตอนของการฝึกหัด

สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงการฝึกหัดละคร(หมายถึงการฝึกหัดรำไทย) ไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนาโดยอ้างตามคำชี้แจงของพระสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนนท์) ไว้เป็น 2 ส่วน คือ

1. วัยที่เหมาะสมแก่การฝึก “ละครที่ฝึกหัดในกรุงเทพฯ มักหัดแต่เด็กเหมือนละครโนราชาตรีในมณฑลนครศรีธรรมราช

2. วิธีหัตถละคร “วิธีหัตถละครนั้นขั้นตอนครุหัตถ์ให้รำเพลงต่าง ๆ คือ 1. เพลงช้า 2. เพลงเร็ว 3. เชิดกลอง 4. เสมอ เมื่อรำได้แล้วจึงหัตถ์ให้รำใช้บทอย่างนี้เป็นสามัญเหมือนกันหมดทุกคน แล้วแต่ใครจะหัตถ์เป็นตัวยืนเครื่อง หรือเป็นตัวนาง ครุหัตถ์ให้ตามกระบวนนั้น ถ้าครุเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดทำที่จะรำเป็นละครตัวดีได้ ก็หัตถ์เพลงรำสำหรับละครตัวดีเพิ่มเติมอีกหนึ่งชุด เช่น รำเชิดฉิ่ง รำลงสร และออกกลม เป็นต้น (ดำรงราชานุภาพ, 2546)

อุดม ชีรานนท์ ตัวละครในสำนักเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ซึ่งได้ฝึกหัดกับเจ้าพระยารามราฆพ และพระยาอนิรุทธเทวา ตัวละครในราชสำนักรัชกาลที่ 6 กล่าวว่า “ในการฝึกหัดรำเบื้องต้นของมนุษย์จะเริ่มต้นด้วยการรำด้วยปากเปล่าก่อน คือขณะรำจะพูดให้จังหวะว่า “จะโจงจะ ทิงโจงทิง” เป็นจังหวะช้าแล้วต่อด้วยคำว่า “ตือบทิงๆ” เป็นจังหวะเร็ว เมื่อรำด้วยปากเปล่าจนคล่องแล้ว ต่อไปจะฝึกรำเข้ากับเครื่องดนตรีอันมีระนาดเป็นหลัก เรียกรำชนิดนี้ว่า รำเพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งถือว่าเป็นการฝึกรำเบื้องต้นสำหรับตัวมนุษย์ พระ นาง เมื่อรำเพลงช้าเพลงเร็วเข้าดนตรีจนชำนาญแล้ว จึงฝึกรำใช้บท คือมีการร้องเพลงเป็นทำๆ ที่เรียกว่า รำแม่บท เพื่อให้ผู้เรียนรู้จักชื่อทำต่างๆ เช่น ทำสอดสร้อยมาลา ทำทวงเดินดง ทำหงส์ลีลา เป็นต้น” (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2538)

อาคม สายาคม กล่าวว่า “เมื่อครุผู้ใหญ่ได้จัดการคัดเลือกพวกตัวพระตัวนางเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะส่งตัวพวกตัวพระและนางไปฝึกรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิดเสมอ โดยการแยกเป็นพวกๆ... และการฝึกรำในขั้นตอนนี้จะใช้เวลาหัตถ์อยู่ประมาณ 1-2 ปี เป็นอย่างน้อย” (ธนิต อยุโพธิ์, 2516)

ธนิต อยุโพธิ์ ได้กล่าวถึงการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยเบื้องต้นของกรมศิลปากร หลังจากที่ผู้เรียนได้รับการคัดเลือกเป็นตัวพระ นางเรียบร้อยแล้วเป็นขั้นตอน ดังนี้

1. อายุของผู้เรียน ธนิต อยุโพธิ์ กล่าวว่า “นักเรียนที่เข้าฝึกหัดรำตั้งแต่อายุยังน้อยราว 8-10 ขวบ มักรำไฉฉวมกว่านักเรียนที่เข้าฝึกหัดรำเมื่ออายุมากแล้ว เช่นหัตถ์รำเมื่ออายุ 15-16 เป็นต้น”

2. ฝึกหัดให้รู้จักองค์ 5 ได้แก่ ดิ่งตัว ดิ่งเอว ดิ่งมือ ดิ่งไหล่ และเงยหน้า กล่าวคือ หัตถ์ให้นักเรียนตั้งตัวตรงอกผายไหล่ผึ่งนั่นเอง รวมถึงการฝึกหัดตัดร่างกายส่วนต่าง ๆ เพื่อเตรียมพร้อมในการฝึกหัดรำต่อไป ดิ่งมีท่าที่ใช้ตัดร่างกาย ดังนี้

ตารางที่ 7 การฝึกตัดร่างกายผู้ฝึกหัดให้พร้อมเพื่อการฝึกหัดท่ารำ

การตัดร่างกายเบื้องต้นให้พร้อมเพื่อการฝึกหัดท่ารำ		
		
<p>การตัดมือ</p> <p>เป็นการยืดกล้ามเนื้อและเส้นเอ็นของนิ้วมือจนถึงแขนส่วนล่าง เพื่อให้นิ้วมืออ่อนโค้งและเรียงชิดติดกัน</p>	<p>การตัดมือและแขนทีละข้าง</p> <p>เป็นการยืดกล้ามเนื้อและเส้นเอ็นของนิ้วมือจนถึงแขนพร้อมกับตัดแขนให้อ่อนตามไปด้วย เพื่อให้สามารถบังคับนิ้วมือให้เรียงชิดติดกันและทำให้แขนอ่อนโค้งขึ้น</p>	<p>การตัดมือและแขนพร้อมกัน 2 ข้าง</p> <p>เป็นการตัดแขนและยืดกล้ามเนื้อตลอดแขนจนถึงปลายนิ้วทั้ง 2 ข้าง</p>
		
<p>ถองสะเอว</p> <p>เป็นการฝึกหัดการลัดคอและยกไหล่พร้อมกับการนั่งกระแทบจังหวะ</p>	<p>เต็นเสา</p> <p>เป็นการฝึกให้ผู้ปฏิบัติมีกำลังขาที่แข็งแรงและมีความเคยชินสามารถ ย่ำเท้าตามจังหวะได้ถูกต้อง(ใช้ฝึกกับผู้ปฏิบัติตัวพระ)</p>	<p>การตัดตัวและขา</p> <p>เป็นการฝึกหัดทำนั่งกระดกเท้าโดยต้องบังคับตัวให้ตั้งตรงตั้งไหล่ ใช้เกลียวข้างเพื่อกดไหล่และเอียงศีรษะ</p>

3. ฝึกหัดรำเพลง เริ่มจากการรำเพลงช้าก่อนแล้วจึงฝึกการรำเพลงเร็วโดยมีขั้นตอนการฝึกเดียวกันตั้งแต่ฝึกร้องบอกจังหวะของเพลงเลียนเสียงของตะโพน⁴ การกระทบจังหวะและการปฏิบัติท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ (จะกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อรำเพลงช้าเพลงเร็ว: แบบฝึกแรกของนาฏยศิลป์

4. ฝึกหัดรำเพลงลา เชิด เสมอและรัว

5. ฝึกหัดรำใช้บท โดยการฝึกรำแม่บท คือรำตามบทกลอนของเก่าอย่างเต็มจำนวน 9 บท และบทกลอนอย่างย่อในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตอนนารายณ์ปราบหนทุก จำนวน 3 บท ประกอบการร้องเพลงชมตลาด ซึ่งท่ารำแม่บทนี้ส่วนมากใช้ท่ารำเดียวกันกับท่ารำในเพลงช้าเพลงเร็วที่ฝึกหัดกันมาในขั้นต้น เพียงแต่มีลำดับท่าและวิธีการเปลี่ยนกระบวนท่ารำต่างกันเท่านั้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

สรุปได้ว่า คุณภาพของการฝึกหัดการใช้ร่างกายในการปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องนั้นย่อมเกิดจากการฝึกหัดอย่างเป็นระบบ เริ่มตั้งแต่การกำหนดอายุของผู้ฝึกหัด การใช้เวลาในการฝึกหัดอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องเป็นเวลานาน การฝึกหัดอย่างเป็นขั้นตอน การสังเกตแบบอย่างที่ดีและนำมาปรับปรุงใช้กับตนเอง โดยการสำรวจข้อบกพร่องของตนเองและพยายามแก้ไขให้ถูกต้อง หากผู้ปฏิบัติคนใดสามารถควบคุมการฝึกหัดของตนให้มีคุณภาพดังกล่าวได้ ผู้ปฏิบัติคนนั้นย่อมสามารถรำได้อย่างมีคุณภาพตามไปด้วย

2. คุณภาพด้านการจัดทำรำ หมายถึงการจัดระเบียบของร่างกายผู้รำตามแบบแผนวิธีการรำไทยแบบหลวงซึ่งประกอบด้วยลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือและนิ้วมือ ขาและเท้ารวม 8 ส่วน ในลักษณะ ตำแหน่งและทิศทางของส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย มีวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายทุกส่วนดังกล่าวซึ่งถือเป็นเกณฑ์เทียบกำหนดในการปฏิบัติท่ารำที่มีคุณภาพ ซึ่งประกอบด้วย ความถูกต้องของท่ารำ และความสมบูรณ์ของท่ารำ มีรายละเอียดดังนี้

2.1 ความถูกต้องของท่ารำ เป็นการจัดระเบียบของร่างกายตามแบบการรำไทยแบบหลวงที่นาฏยศิลป์ไทยในอดีตได้กำหนดไว้เป็นแบบแผนเพื่อการปฏิบัติท่ารำขั้นพื้นฐานตามประเภทของตัวละครหลัก ได้แก่ พระ นาง ยักษ์และลิง ที่ประกอบด้วยการจัดระเบียบร่างกายแต่ละส่วน ตามลักษณะ ระดับ ตำแหน่งและทิศทางของท่ามือ แขน ขา เท้า ศีรษะและลำตัว เมื่อปฏิบัติท่ารำตามแบบร่วมกับการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่ได้ถูกต้องแล้วนับว่าผู้รำ

⁴ ผู้ปฏิบัติร้องบอกจังหวะเลียนเสียงตะโพนในจังหวะเพลงช้า ว่า “จะโจงจะ ทิงโจงทิง” และในจังหวะเพลงเร็ว ว่า “ตุ๊บ ทิงทิง”

สามารถรำได้ถูกต้องซึ่งทำให้เกิดความงามของท่ารำได้ระดับหนึ่ง ซึ่งถ้าผู้รำต้องการพัฒนาฝีมือการรำให้ดียิ่งขึ้นย่อมขึ้นอยู่กับความพากเพียรของผู้รำนั้น ๆ ด้วยการฝึกหัดและฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ

2.2 ความสมบูรณ์ของท่ารำ มีองค์ประกอบสำคัญ 2 ประการ คือ

2.2.1 ท่ารำที่สมบูรณ์ หมายถึง ท่ารำหนึ่งๆ ที่สมบูรณ์ด้วยความถูกต้องตามตำแหน่งทิศทางของมือ เท้า ศีรษะ และอวัยวะต่างๆ ของร่างกายที่นิ่งอยู่ชั่วขณะ (ประมาณ 1 วินาที) และจะเกิดขึ้นทุกครั้งหลังจากการเคลื่อนไหวร่างกายจากท่าสมบูรณ์หนึ่งไปยังท่าสมบูรณ์อีกท่าหนึ่งตลอดการรำ 1 ชุดการแสดง

2.2.2 การเชื่อมท่ารำ หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายตามวิธีของการรำแบบหลวงเพื่อเชื่อมท่ารำจากท่าเริ่มต้นหนึ่งไปยังท่ารำใหม่ ให้เกิดความกลมกลืนหรือสัมพันธ์กันของร่างกาย ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้ากับจังหวะและทำนองเพลง การเชื่อมท่ารำนี้อาจเกิดขึ้นตลอดเวลาจนกว่าการรำชุดนั้นจบลง

คุณภาพด้านการจัดท่ารำในข้อ 2 ย่อมเกิดจากคุณภาพข้อที่ 1 คือคุณภาพของการฝึกหัดอย่างเป็นลำดับขั้นโดยใช้เวลาในการฝึกยาวนานและต่อเนื่องนั้น นับว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ทำให้การรำไทยแบบหลวงคงไว้ซึ่งแบบแผนการรำที่ชัดเจนและแตกต่างจากการฟ้อนรำของชาติอื่นหรือแม้แต่การรำแบบอื่นของไทยเองก็ตาม (สุภาวดี โปธิเวชกุล, 2552b) วิธีการรำแบบหลวงนี้ได้นำมาใช้เป็นหลักในการแสดงรำ ระเบียบและละครประเภทต่าง ๆ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพตัวอย่าง การนำรำไทยแบบหลวงไปใช้ในการแสดงประเภทต่าง ๆ		
		
ละครใน เรื่องอิเหนา	โขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ	รำคู่ ชุด ฝรั่งคู่ จากละครในเรื่องอุณรุท

		
ละครนอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนวันทองห้ามทัพ	ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา	รำเดี่ยว ชุด รำกริชสุหรานา กง จากละครใน เรื่องอิเหนา

ภาพที่ 3 ตัวอย่างการนำรำไทยแบบหลวงไปใช้ในการแสดงประเภทต่าง ๆ

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพตัวอย่างการนำรำไทยแบบหลวงไปใช้ในการแสดงประเภทต่าง ๆ ทั้ง 6 ประเภทนี้ เห็นได้ว่ารำไทยแบบหลวงเป็นเครื่องมือสำคัญให้ตัวละครใช้ในการดำเนินเรื่องราวและสื่อความหมายของละครที่มีวิธีการนำเสนอและองค์ประกอบการแสดงที่เหมือนกันบ้างและแตกต่างกันบ้างตามลักษณะของการแสดงแต่ละประเภท ดังเช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ระบำ รำเดี่ยว และรำคู่ ดังภาพตัวอย่างข้างต้น นอกจากนี้ วิธีการรำไทยแบบหลวงยังสามารถแบ่งแยกลักษณะของตัวละครในเรื่องซึ่งประกอบด้วย ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิงด้วยวิธีรำที่มีการจัดทำทางร่างกายของผู้รำตามประเภทของตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง โดยเฉพาะวิธีการรำแบบตัวพระและตัวนางซึ่งพบว่ามีปรากฏในการแสดงละครรำทุกเรื่อง อีกทั้งตัวละครทั้ง 2 ประเภทนี้เคยใช้ผู้แสดงมาแล้วทั้งผู้ชายและผู้หญิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ

การศึกษาแนวคิดการรำละครไทยของตัวพระผู้หญิง เป็นการศึกษากรณีให้ผู้หญิงแสดงละครรำในบทบาทของตัวละครเพศชายหรือ “ตัวพระ” ที่เริ่มมีขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นการศึกษาบริบทโดยรอบของตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำในเรื่องที่มาและประเภทของตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงรวมถึงความหมาย ลักษณะและการฝึกหัดเป็นตัวพระผู้หญิงจึงเป็นเรื่องที่ควรศึกษาเป็นอันดับแรก ตามประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 ที่มาของการให้ผู้หญิงแสดงละครรำ

2.2 ประเภทของตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดง

2.3 ศิลปินละครหลวงที่รับบทเป็นตัวพระผู้หญิงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

2.4 ความหมายและลักษณะของร่างกายที่เหมาะสมกับตัวพระผู้หญิง

2.5 การรำเป็นตัวละครผู้หญิงในละครไทย

2.5.1 การจัดระเบียบร่างกายในการรำละครไทยตัวละครผู้หญิง

2.5.2 ขั้นตอนการฝึกหัดเป็นตัวละครพระผู้หญิง

2.6 แบบฝึกรำไทยพื้นฐาน(ตัวละคร): เพลงช้าเพลงเร็ว

2.6.1 ความสำคัญและรูปแบบของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว

2.6.2 ลักษณะของเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงลาทางด้านดนตรี

2.6.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา

2.6.4 กระบวนรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา

2.1 ที่มาของการให้ผู้หญิงแสดงละครรำ

การให้ผู้หญิงแสดงละครมีปรากฏเป็นหลักฐานในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ที่เกิดการแสดงละครของหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงขึ้นในสังคมไทยต่อเนื่องมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ และเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปพบว่ามีการยอมรับให้ผู้หญิงรับแสดงละครรำได้ทั่วไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา พบว่าละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงได้รับความนิยมมากกว่าละครที่ใช้ผู้ชายแสดงแต่เดิม ฉะนั้น การศึกษาที่มาของการให้ผู้หญิงแสดงละครรำจึงแบ่งออกเป็น 2 ช่วงเวลา ได้แก่ ช่วงที่ผู้หญิงเริ่มเป็นผู้แสดงเฉพาะละครหลวงและช่วงที่ผู้หญิงรับแสดงละครรำได้ทั่วไป ดังนี้

2.1.1 ช่วงที่ผู้หญิงเริ่มเป็นผู้แสดงละครหลวง ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3)

ผู้แสดงในละครรำของไทยแต่เริ่มแรกนั้นกล่าวกันว่าใช้ผู้ชายแสดงล้วนเป็นทั้งตัวละครชายและตัวละครหญิงหรือที่เรียกว่า “ตัวพระและตัวนาง” จากการแสดงเป็นเรื่องราวอย่างละครใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนจำนวน 3 คน แบ่งออกเป็น 1.ตัวพระ 2.ตัวนางและ 3.ตัวเบ็ดเตล็ด เรียกกันภายหลังว่า “ละครชาตรี” ต่อมาเมื่อมีผู้นำแบบอย่างนี้มาปรับปรุงขึ้นใหม่เป็นการแสดงที่เล่นกันเป็นพื้นบ้านในสมัยกรุงศรีอยุธยาและยังคงใช้ผู้ชายล้วนแสดงเรื่องตามนิยายพื้นเมืองและชาดกดั้งเดิม ซึ่งคงปรับปรุงวิธีเล่นวิธีแสดงให้ น่าสนใจยิ่งขึ้นตามลำดับจนมีผู้เล่นบางพวกเป็นผู้แสดงที่พระมหากษัตริย์หรือทางราชการรับรองเป็นตัวละครของหลวง เพราะปรากฏว่ามีกรกล่าวถึงศักดิ์นาของพวกละครไว้ใน “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ครองราชย์พ.ศ.1991 – พ.ศ.2031 เป็นรายการศักดิ์นาที่ปรากฏรายการพนักงานที่มีหน้าที่เกี่ยวกับการแสดงที่น่าจะเชื่อได้ว่าการละครเกิดขึ้นแล้วแม้ว่ายังไม่ปรากฏคำว่าละครเป็นหลักฐานที่ชัดเจนก็ตาม ดังนี้

นายโรง	นา	200
ยี่นเครื่องรอง	นา	100
นางเอก	นา	100

ยีนเครื่องเลว	นา	80	
นางเลว	นา	80	
จำอวด	นา	50	(ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

จากรายการดังกล่าวข้างต้น พบว่ามีชื่อตำแหน่งผู้แสดงเป็นนายโรงหรือตัวละครเพศชาย นางเอกและนางเลว หรือตัวละครเพศหญิงที่ควรอยู่ในการแสดงประเภทที่มีเรื่องราวอย่างละคร ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าผู้แสดงเหล่านั้นน่าจะให้ผู้ชายแสดงเป็นตัวละครทั้งตัวพระและตัวนางตามที่เคยมีมาแต่เดิม เนื่องจากมีหลักฐานชัดเจนที่พบว่าละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงได้เกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ครองราชย์พ.ศ.2275 – 2301) ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายหลังช่วงเวลาดังกล่าวไม่น้อยกว่า 40 ปีและอีกประการหนึ่งบทบาททางสังคมของผู้หญิงในสมัยกรุงศรีอยุธยาถูกจำกัดให้อยู่งานแต่ภายในขอบเขตบ้านเท่านั้น ส่วนที่จะออกไปอวดโฉมแสดงละครต่อสาธารณชนย่อมเป็นไปได้ยาก ดังที่ นิโกลาส์ แชรแวส ชาวฝรั่งเศสผู้เขียนหนังสือเรื่อง *ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช* พิมพ์เผยแพร่ที่กรุงปารีส เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2231 บันทึกไว้ในบทที่สิบว่าด้วยการทำงานและการพักผ่อนหย่อนใจในยามปกติของชาวสยาม มีข้อมูลเกี่ยวข้องกับการทำงานของผู้หญิงในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ว่า

“...หญิงผู้มีฐานะดีทำงานอยู่ในบ้านเรือนของตนเพื่ออำนวยความสะดวกแก่สมาชิกในครัวเรือน บงการให้ทำอาหารการกินหรือลงมือปรุงอาหารด้วยตนเองให้สามีบริภค และใช้เวลาที่เหลือปักสะดึงกลิ้งไหมทอง ไหมเงิน และไหมธรรมดา ซึ่งลางที่ก็ประณีตเทียมเท่าที่ทำกันในทวีปยุโรปเหมือนกัน...หญิงที่มีฐานะต่ำลงมาก็ปั่นฝ้ายและทอผ้า ทำเป็นผ้านุ่งของสามีและเครื่องนุ่งห่มของตนเอง ถ้านางยากจนไม่มีด้ายจะทอผ้าหรือเมล็ดพันธุ์ฝ้ายที่จะเพาะปลูกแล้ว ก็ไปรับจ้างเขาทำงานเพื่อได้เงินมาจุนเจือครอบครัว หรือช่วยเขาทำไร่ทำสวน หรือนวดข้าวผัดข้าว...” (ยุวดี วัชรวงกุล, ม.ป.ป.) อนึ่ง พระบรมราชาธิบายว่าด้วยนาฏกะของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์) ทรงพระราชทานความเห็นเกี่ยวกับเพศผู้แสดงละครและระบำไว้ชัดเจนว่า

“ละครที่เป็นผู้ชายหรือผู้หญิงนั้นข้าพเจ้าเชื่อว่าผู้เล่นละครน่าจะเป็นผู้ชายทั้งนั้น ส่วนผู้หญิงจะเป็นแต่นางระบำ คือรำเล่นเฉพาะในบ้านไม่ไปออกโรงที่อื่นและคงรำเฉพาะบำเรอผู้อื่นที่เป็นนายบ้านและแขกที่เชิญมากินเลี้ยงบ้างเท่านั้น” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

สำหรับการแสดงละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงนั้นได้เกิดขึ้นต่อมาในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ครองราชย์ พ.ศ.2275 – 2301 เป็นการแสดงละครผู้หญิงของหลวง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนทั้งในบทของตัวพระและตัวนาง (ส่วนละครพื้นบ้านยังคงใช้ผู้ชายแสดง) ดังมีหลักฐานปรากฏในวรรณคดีเรื่องปุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาควัดท่าทรายที่กล่าวถึงมหรสพในงานพระพุทธรบาท สระบุรีว่า

ละครที่ฟ้อนร้อง	สุรศัพทขับขาน
ฉับฉ่าที่ตำนาน	อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนละครใน	บริรักษ์จักรี
โรงริมครีมี	กลลับบ่แลชาย
ล้วนสรรสรกรรจนา	อรอ่อนลอออาย
ใครยลบ่อยากวาย	จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย	บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร-	พตร่วมฤดีโลม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

คำว่า “ล้วนสรรสรกรรจนา อรอ่อนลอออาย” ในคำฉันทน์นับเป็นหลักฐานแรกๆ ที่บอกว่าการแสดงละครในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศมีการใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวละครเล่นเรื่องอนิรุทธและอิเหนาแล้ว แต่อย่างไรก็ดีละครผู้หญิงของหลวงที่เกิดขึ้นในรัชกาลนี้เล่นแต่ละครใน และจะได้เล่นอยู่ไม่นานเท่าใดก็ถึงเวลาเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าเข้าศึกในพ.ศ.2310 ซึ่งต่อมาละครผู้หญิงได้ฟื้นตัวอีกครั้งในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีต่อเนื่องมาอย่างสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน

อีกประการหนึ่งที่เป็นความสำคัญสำหรับการมีละครผู้หญิงในช่วงเวลานี้ คือละครผู้หญิงถูกกำหนดให้มีได้แต่ในพระราชวังหลวงเพียงแห่งเดียวเท่านั้นตามแบบอย่างครั้งกรุงเก่า...เล่ากันมาว่าเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยยังดำรงพระยศเป็นเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรเสด็จประทับอยู่ที่พระราชวังเดิมโปรดฯ ให้หัดละครเด็ก ๆ ผู้หญิง แล้วเอาบทเรื่องอุณรุทครั้งกรุงเก่ามาทรงตัดทอนให้เล่นได้ถูกพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกกวีวิจารณ์ต้องเลิก” (ดำรงราชานุภาพ, 2546)

ในด้านผู้แสดงละครในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น(รัชกาลที่ 2) ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ยกข้อความที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์) ได้มีพระบรมราชาธิบายสรุปไว้ในพระราชนิพนธ์เรื่องศกุนตลา ภาคผนวก 1 ว่าด้วยนาฏกะ กล่าวว่า “ละครที่เป็นผู้ชายหรือผู้หญิงนั้นข้าพเจ้าเชื่อว่าผู้เล่นละครน่าจะเป็นผู้ชายทั้งนั้น ส่วนผู้หญิงจะเป็นแต่นางระบำ คือรำเล่นเฉพาะในบ้านไม่ไปออกโรงที่อื่นและคงรำเฉพาะบำเรอผู้อื่นที่เป็นนายบ้านและแขกที่เชิญมากินเลี้ยงบ้างเท่านั้น ในกฎมณเฑียรบาลตอนว่าด้วยการมหรสพ มีเจียรไนไว้ว่ามีละคร ระบำ ระเบ็ง กุลาตีไม้ ฯลฯ มีปัญหาว่าละครกับระบำผิดกันอย่างไร ข้าพเจ้าจะใคร่ตอบว่าละครคือผู้ชายเล่นเป็นเรื่อง ตรงกับคำว่านาฏกะหรือนาฏย์และระบำคือนางรำมีแต่ท่างาม ๆ ไม่ใช่รำเป็นเรื่องเป็นราว เช่นในงานโสกันต์ไกรลาส มีผู้หญิงรำต้นไม้เงินทองอยู่ริมเกย นี่คือระบำ... ต่อมาภายหลังจึงได้เกิดมีผู้หญิงรำเล่นเป็นเรื่องเป็นราวขึ้นบ้าง แต่ยังมีได้ผสมโรงกันอีก จึงเกิดมีละครเป็น 2 ชนิด เรียกว่า ละครนอกชนิดหนึ่ง ละครในชนิดหนึ่ง มีอธิบายกันว่า ละครนอกเป็นละครผู้ชาย

ละครในเป็นละครผู้หญิง ซึ่งเมื่อพิจารณาตุ๊กก็เห็นว่าจะสมจริงเช่นนั้น ไม่ต้องหาอื่นไกลเพียงวิธีร้องก็เป็นพยานอยู่แล้ว คือการร้องอย่างละครนอกเหมาะแก่เสียงผู้ชาย การร้องอย่างละครในเหมาะแก่เสียงผู้หญิง ไม่เชื่อใคร ๆ ลองตุ๊กก็คงจะเห็นจริงตามนี้” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ตั้งแต่เริ่มเสวยราชย์จนตลอดรัชกาล ทรงโปรดให้เลิกละครหลวง ทำให้ผู้นิยมแบบอย่างละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากและแต่ก่อนไม่กล้าเอาออกไปเล่นด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งกับของหลวง ครั้นละครหลวงเลิกเสียแล้วผู้มีบรรดาศักดิ์สูงก็พากันหัดละครตามแบบหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ขึ้นหลายแห่ง แต่ตัวละครในสมัยนี้ ยังคงใช้ผู้ชายแสดงเป็นพื้นดังเดิม (ดำรงราชานุภาพ, 2546) ส่วนละครหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงไม่ปรากฏว่ามีในรัชกาลนี้

2.1.2 ช่วงที่ผู้หญิงเล่นละครทำได้ทั่วไป ตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 4 - ปัจจุบัน

ในปีแรกของการครองราชย์ในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังไม่มีละครหลวงในรัชกาลนี้เนื่องจากละครหลวงเลิกเสียเมื่อรัชกาลที่ 3 แต่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ทรงรังเกียจการเล่นละครเหมือนในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเริ่มเกิดมีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นใหม่อีกครั้งในรัชกาลนี้โดยเริ่มจากสมเด็จพระนางโสมนัสวัฒนาวดี พระมเหสีพระองค์หนึ่งทรงหัดละครผู้หญิงรุ่นเด็กในพระบรมมหาราชวังชั้น 1 ชุด แต่ยังมีทันออกโรงแสดง สมเด็จพระนางโสมนัสฯ ได้สิ้นพระชนม์เสียก่อน เมื่อปีชวด พ.ศ.2395 ครั้นถึงปีฉลู พ.ศ.2396 ซึ่งเป็นปีที่ 3 ในรัชกาลนี้มีช้างเผือกแรกมาสู่พระบารมี คือพระวิมลรัตนกิริณี จึงโปรดฯ ให้รวมตัวละครที่สมเด็จพระนางโสมนัสฯ ฝึกหัดเป็นละครหลวง และให้ออกโรงแสดงเป็นครั้งแรกในงานสมโภชช้างเผือกลำดับที่ 2 คือพระเศวตวิสุทธรัตนกิริณี เมื่อปีชลาศ พ.ศ.2397 ซึ่งเป็นปีที่ 4 ในรัชกาลนี้ จึงนับว่ามีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 4

เมื่อละครหลวงเกิดขึ้นในครั้งนั้น ทำให้เจ้านายและขุนนางที่ได้ฝึกหัดละครตามแบบหลวงเล่นมาแต่ในรัชกาลที่ 3 เกรงว่าจะเป็นการแข่งกับของหลวง จึงพากันหยุดเล่นละคร ความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดให้มีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงเมื่อวันอังคาร เดือน 9 แรม 7 ค่ำ ปีเถาะ พ.ศ.2398 ซึ่งเป็นปีที่ 5 ในรัชกาลนี้ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) นับเป็นประกาศที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการละครหลวงที่สำคัญดังจะยกความในประกาศมากล่าวถึงดังนี้

ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง

“ด้วยพระยาวรพงศ์พิพัฒน์รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งให้ประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝ่ายทหาร พลเรือนในพระบรมมหาราชวัง แลพระบวรราชวังให้รู้จึ่งทั่วกันว่าแต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระ

พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย มีครุผู้หญิง แต่ในวังหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการ ผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดละครผู้หญิง เพราะฉะนั้นข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละครผู้หญิงได้ ครั้นใน แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละคร เปนแต่ว่าทรงแข่งชักติเตียนจะ ไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเจีบบๆ อยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดิน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์ แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้ใดเล่นละครผู้ชายผู้หญิงก็ได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีครุด้วยกันหลายรายดี บ้านเมือง จะได้ครึกครื้น จะได้เปนเกียรติยศแผ่นดิน

เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่าครุในหลวงมีขึ้น ก็ห้ามใครเล่นละครเหมือนอย่างแต่ก่อน ไม่ คอยจะกลัวผิดแลชอบอยู่ การอันนี้มีได้ทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่แต่ก่อน อย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้างก็จะโปรดให้หาเข้ามาเล่นถวาย ทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินโรงรางวัลให้บ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิดขอยกแต่รัด กล้ายอดอย่าง ๑ เครื่องแต่งตัวลงยาอย่าง ๑ พานทองหีบทองเปนเครื่องยศอย่าง ๑ เมื่อ บททำขวัญยกแต่แต่ตรสังข์อย่าง ๑ แล้วอย่าให้บุตรชายบุตรหญิงที่เขาไม่ สมัคเข้ามาเปน ละครให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่าง ๑ ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ให้ท่าน ทั้งปวงเล่นไปเหมือน อย่างแต่ก่อนเถิด

ประกาศมา ณ วันอังคาร เดือน ๙ แรม ๗ ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก จุลศักราช ๑๒๑๗”

(ข้อความตามประกาศสะกดคำตามต้นฉบับ) (ดำรงราชานุภาพ, 2546)

ผลจากการประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงฉบับนี้ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในวงการ ละครของไทย คือ

1. การเปลี่ยนแปลงการเล่นละครซึ่งเป็นของผู้ชายเล่นกลายเป็นละครที่ใช้ผู้หญิงเล่นแทบทั่ว ทั้งเมืองทั้งยังเกิดการเล่นประสมโรงกับคณะละครผู้ชายด้วย
2. การแสดงละครสามารถเล่นหาประโยชน์ได้มากจนมีการตั้งภาษีละครขึ้นในรัชกาลที่ 4 เมื่อ ปีมะแม พ.ศ.2402
3. บทละครเกิดขึ้นใหม่เป็นจำนวนมากตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นมา

ดังนั้นละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาจึงมีมากมายหลายโรง นอกจากละครหลวงในราชสำนักแล้วยังมีละครทั้งของเจ้านายและของขุนนางผู้ใหญ่ผู้น้อยตลอดจนละครของคฤหบดีและละครของพวกตัวละครที่คิดหัดลูกหลานเล่นประสมโรง ส่วนใหญ่เป็นละครที่หัดขึ้นเล่นเพื่อหาผลประโยชน์เป็นพื้น ส่วนคณะละครที่หัดขึ้นสำหรับประดับเกียรติยศอย่างแต่ก่อนมีน้อยแห่ง ส่วนเหตุผลที่ทำให้ละครผู้ชายเปลี่ยนเป็นละครผู้หญิงไปโดยมากนั้น (ดำรงราชานุภาพ, 2546) น่าจะมาจากสาเหตุสำคัญดังนี้

1. การหาเด็กผู้หญิงมาหัดละครสามารถทำได้มากกว่าเด็กผู้ชาย
2. การฝึกหัดให้เด็กผู้หญิงให้เป็นละครมีค่าใช้จ่ายน้อยกว่าการหัดเด็กผู้ชายในด้านเครื่องแต่งกายเนื่องจากเด็กผู้หญิงสามารถเย็บปักเครื่องแต่งตัวได้เองอีกด้วย
3. เจ้าของงานส่วนใหญ่พอใจที่จะหาละครผู้หญิงไปแสดงเพราะประชาชนชอบดูละครผู้หญิงมากกว่าละครผู้ชาย

2.2 ประเภทของตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดง

การแสดงละครราของไทยแบ่งประเภทของตัวละครออกเป็น 4 ประเภทหลัก ได้แก่ ตัวพระหรือตัวละครเพศชาย ตัวนางหรือตัวละครเพศหญิง ตัวยักษ์และตัวลิงรวมถึงตัวละครที่เป็นสัตว์ต่าง ๆ ตัวละครเหล่านี้พบว่าได้เคยใช้ผู้แสดงทั้งที่เป็นผู้ชายและผู้หญิงมาแล้วทุกประเภทตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน ดังจะยกรายชื่อานาฏยศิลป์หญิงที่รับบทเป็นตัวละครทั้ง 4 ประเภทตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 - 4 จากบันทึกรายชื่อานาฏยศิลป์(เฉพาะผู้หญิง) ในเรื่องละครพ็อนรำของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 8 รายชื่อนาฏยศิลป์หญิงในรัชกาลที่ 1-6 แยกตามประเภทตัวละครทั้ง 4 ประเภท

ลำดับที่	ลำดับรัชกาล	ชื่อนาฏยศิลป์	บทบาทที่ได้รับ
ตัวพระ			
1	รัชกาลที่ 1	1.คุณมรกต	ตัวพระ (ตัวยืนเครื่อง)
2		2.คุณเพ็ง	ตัวพระ (พระราม)
3		3.เจ้าจอมมารดาแก้ว	ตัวพระ (อิเหนา)
4	รัชกาลที่ 2	4.เจ้าจอมมารดาแย้ม	ตัวพระ (อิเหนา)

ลำดับที่	ลำดับรัชกาล	ชื่อนาฏยศิลปิน	บทบาทที่ได้รับ	
5		5.คุณมาลัย	ตัวพระ (ย่าหรั่ง)	
6		6.คุณน้อย	ตัวพระ (จรงกา)	
7		7.คุณจาด	ตัวพระ (ล่าสำ)	
8		8.คุณทับทิม	ตัวพระ (พระมงกุฎ)	
9		9.คุณบัว	ตัวพระ (ท้าวสามนต์)	
10		10.คุณข้า	ตัวพระ (เงาะ)	
11		11.คุณจัน	ตัวพระ (พระสังข์)	
12		12.คุณน้อยงอก	ตัวพระ (ไกรทอง)	
13		13.คุณอ้อม	ตัวพระ (ย่าหรั่ง)	
14		รัชกาลที่ 4	14.เจ้าจอมมารดาवाद	ตัวพระ (อิเหนา)
15			15.เจ้าจอมมารดาเขียน	ตัวพระ (อิเหนา)
16			16.เจ้าจอมมารดาสุน	ตัวพระ (วิหยาสะก่า)
17			17.ท้าวชื่น	ตัวพระ (ประสันตา)
18	18.คุณสัมฤทธิ์		ตัวพระ (จรงกา)	
19	19.เจ้าจอมมารดาสาย		ตัวพระ (ตัวยืนเครื่อง)	
ตัวนาง				
20	รัชกาลที่ 1	1.คุณเรือง	ตัวนาง	
21		2.เจ้าจอมมารดาอัมพา	ตัวนาง (นางกัญจนนา)	
22		3.เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก	ตัวนาง (นางวิยะดา)	

ลำดับที่	ลำดับรัชกาล	ชื่อนาฏยศิลปิน	บทบาทที่ได้รับ
23		4.คุณเอี่ยม	ตัวนาง (นางบุษบา)
24	รัชกาลที่ 2	5.คุณขำ	ตัวนาง (บาทย์น)
25		6.คุณพุ่ม	ตัวนาง (กัญจะหนา)
26		7.คุณอรุณ	ตัวนาง (สีดา)
27	รัชกาลที่ 3	8.คุณเรือง	ตัวนาง(ศุภลักษณ์)
28	รัชกาลที่ 4	9.คุณอิว	ตัวนาง (บุษบา)
29		10.เจ้าจอมมารดาเอม	ตัวนาง (มะเดหี)
30		11.เจ้าจอมมารดาห้วง	ตัวนาง (จินตะหรา)
31		12.เจ้าจอมมารดาทับทิม	ตัวนาง (นางแมว นางเกนหลง)
32		13.ท้าววัน	ตัวนาง (ประเสทรีน)
33		14.คุณลำไย	ตัวนาง (บาทย์น)
34		15.คุณอรุณ	ตัวนาง (บุษบา)
35		16.เจ้าจอมละม้าย	ตัวนาง(ไม่ระบุชื่อตัวละคร)
ตัวยักษ์			
36	รัชกาลที่ 2	1.คุณพัน	ตัวยักษ์ (อินทรชิต)
37		2.คุณน้อย	ตัวยักษ์(ไม่ระบุชื่อตัวโขน)
38	รัชกาลที่ 3	3.คุณขำ	ตัวยักษ์(ไม่ระบุชื่อตัวโขน)
39	รัชกาลที่ 4	4.คุณลีนจี่	ตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์)
40		5.คุณเล็ก	ตัวยักษ์ (นนทุก)

ลำดับที่	ลำดับรัชกาล	ชื่อนาฏยศิลปิน	บทบาทที่ได้รับ
41		6.คุณกุหลาบ	ตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์นั่งเมือง)
ตัวลิง			
42	รัชกาลที่ 1	1.คุณจ้อย	ตัวลิง (หนุมาน)
43	รัชกาลที่ 2	2.คุณภู	ตัวลิง (หนุมาน)

จากตารางที่ 8 รายชื่อนาฏยศิลปินหญิงในรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 แยกตามประเภทผู้แสดง ดังที่ สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทรงสืบค้นมาได้ จำนวน 43 ท่าน พบว่ามีผู้แสดงหญิงเล่นละครครบทุกตัวละครทั้ง 4 ประเภท แยกเป็นตัวละครจำนวน 19 ท่าน ซึ่งมีจำนวนใกล้เคียงกับผู้หญิงเล่นเป็นตัวนางจำนวน 16 ท่าน ส่วนตัวยักษ์มีจำนวนเพียง 6 ท่านและตัวลิงจำนวน 2 ท่านเท่านั้น แสดงถึงความนิยมให้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวละครและตัวนางพอ ๆ กัน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากในช่วงเวลานั้นเรื่องที่ใช้แสดงละครส่วนใหญ่มักเป็นเรื่องที่มีตัวละครหลักเป็นมนุษย์ ดังนั้นตัวละครพระและตัวละครนางจึงเป็นตัวละครสำคัญและจำเป็นในการดำเนินเรื่อง ส่วนตัวยักษ์และลิงมักปรากฏในการแสดงเพียง 1 เรื่อง คือ เรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น อย่างไรก็ตามในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาการรำเฉพาะตัวละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงแต่เนื่องจากลักษณะทางกายภาพของผู้หญิงมีความแตกต่างจากผู้ชายมาก การที่ผู้หญิงต้องรำให้ตัวละครนั้นย่อมต้องมีวิธีที่ทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเป็นตัวละครชายตามเนื้อเรื่องดังกล่าวต่อไป

2.3 ศิลปินหญิงที่รับบทเป็นตัวละครในรัชกาลที่ 1 ถึงยุครวมศิลปากร

ศิลปินหญิงที่รับบทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำมีประวัติการสืบทอดยาวนานกว่า 200 ปี ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จากพระนิพนธ์ของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงศิลปินละครหลวงตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนา ที่ได้ทรงนิพนธ์เพื่อถวายพระนางเจ้าสุภมาลมารศรี พระราชเทวี เนื่องในงานฉลองครบ 60 พระชันษา เมื่อพ.ศ.2464 ตามคำแนะนำของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครสวรรค์วรพินิต โดยผู้ทรงนิพนธ์ได้ทรงศึกษาจากหนังสือเก่าหลายเรื่องประกอบกับประสบการณ์ที่ผู้ทรงนิพนธ์ได้เคยรู้เห็นมาแต่ก่อนร่วมกับการสอบถามจากครูละคร

และผู้ที่ได้เคยอำนวยการละครที่ยังคงมีชีวิตอยู่ในสมัยนั้นหลายท่าน เมื่อทรงนิพนธ์เรียบร้อยแล้ว ปล่อยให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงช่วยตรวจตราทักท้วงเป็นครั้งสุดท้าย (ดำรงราชานุภาพ, 2546) ต่อด้วยการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะปี่ละครหลวงในยุคต่อมาตั้งแต่รัชกาลที่ 6 จนถึงยุครวมศิลปากร จากเอกสาร ตำราและงานวิจัยหลายเล่มที่ได้มีผู้กล่าวถึงสามารถเรียบเรียงนามของศิลปะปี่ละครพระผู้หญิงที่ปรากฏนามตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงศิลปะปี่กรมศิลปากรที่ได้รับการยกย่องเป็นศิลปะแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยถึงพ.ศ. 2564 ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 9 นามศิลปะปี่ละครพระผู้หญิงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1 ถึงกรมศิลปากร

ลำดับ	ชื่อศิลปะปี่ละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปะปี่ละครรำ	บทบาทการสืบทอด
รัชกาลที่ 1			
1	คุณมรกต	ครูยืนเครื่องละครผู้หญิงของหลวง	ไม่ปรากฏว่าเป็นครูละครที่ใด
2.	คุณเพ็ง	เป็นตัวพระรามของละครผู้หญิงของหลวง	เป็นครูละครของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ในรัชกาลที่ 3
3.	เจ้าจอมมารดาแก้ว ในกรมพระราชวังบวร มหาสุรสิงหนาท	เป็นตัววิเหณาของละครหลวงชั้นเล็ก	เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4
รัชกาลที่ 2			
4.	เจ้าจอมมารดาแย้ม ในรัชกาลที่ 2 หรือ คุณโตแย้ม	เป็นตัววิเหณา	เป็นครูวิเหณาต่อมาจนรัชกาลที่ 5
5.	คุณมาลัย ได้เป็นท้าววรจันทร์ในรัชกาลที่ 4 และได้เป็นท้าววรคณานันท์ในรัชกาลที่ 5	เป็นตัวย่าหรั่งและพระสังข์	เป็นผู้อำนวยการละครหลวงในรัชกาลที่ 4-5

ลำดับ	ชื่อศิลปินละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปินละครรำ	บทบาทการ สืบทอด
6.	คุณน้อย	เป็นตัวจรกา	เป็นครูละครใน สมัยรัชกาลที่ 4
7.	คุณจาด	เป็นตัวล่าสำ	เป็นครูละครใน สมัยรัชกาลที่ 4
8.	คุณทับทิม	เป็นตัวพระมงกุฎละครชั้นเล็ก	เป็นครูละครของ พระองค์เจ้าดวง ประภา วังหน้า ใน รัชกาลที่ 4
9.	คุณบัว ได้เป็นหม่อมห้าม กรมหมื่นสุรินทรรักษ์ใน รัชกาลที่ 3	เป็นตัวท้าวสามนต์	เป็นครูละครหลวง และ เป็น ผู้อำนวยการละคร หลวงเวลาเล่น ละครนอกใน รัชกาลที่ 4
10	คุณขำ	เป็นตัวเงาะ	เป็นครูละครหลวง ในรัชกาลที่ 4-5
11	คุณจัน	เป็นตัวพระสังข์ชั้นเล็ก	เป็นครูละครของ พระองค์เจ้าดวง ประภา วังหน้าใน รัชกาลที่ 4
12	คุณน้อยนอก	เป็นตัวไกรทอง	1.เป็นครูละครวัง หน้าและเป็นครู ละครเจ้าพระยา นครฯ (น้อย) ใน รัชกาลที่ 3 2.เป็นครูละคร สมเด็จพระเจ้าพระยา

ลำดับ	ชื่อศิลปินละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปินละครรำ	บทบาทการ สืบทอด
			บรมมหาศรีสุริยวงศ์ในรัชกาลที่ 4 3.เป็นครูละครเจ้าจอมมารดาเอมในรัชกาลที่ 5
13	คุณอิม	เป็นตัวย่าหรั่ง	เป็นครูละครเจ้าจอมมารดาเอม วังหน้าในรัชกาลที่ 5
รัชกาลที่ 3			
14	คุณขำ (ภรรยาเจ้าพระยานครฯ (น้อย)	เป็นตัวรามสูรในคณะละครวังหน้า	1. เป็น ครู ละคร หลวงในรัชกาลที่ 4 2. เป็นครูละครเจ้า คุณจอมมารดาเอม ในพระราชวังบวรฯ ในรัชกาลที่ 5
รัชกาลที่ 4			
15	เจ้าจอมมารดาเขียนใน รัชกาลที่ 4	รับบทบาทอิเหนา สังคามาระดา	1. เป็น ครู ละคร หลวงในรัชกาลที่ 5 2. เป็นครูละคร คณะสวนกุหลาบ ในรัชกาลที่ 6
16	เจ้าจอมมารดาวาดในรัชกาล ที่ 4	รับบทบาทอิเหนา ท้าวดาหา พระนารายณ์ พระอรชุน	ไม่ปรากฏว่าเป็นครู ละครที่ใด
17	เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5	เป็นตัวยี่นเครื่องชั้นเด็ก ละคร หลวง	1. เป็น ครู ละคร หลวงในรัชกาลที่ 5 2. เป็นครูละคร คณะสวนกุหลาบ ในรัชกาลที่ 6

ลำดับ	ชื่อศิลปินละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปินละครรำ	บทบาทการ สืบทอด
18	คุณลิ้นจี่ (ถึงแก่กรรมในรัชกาลที่ 4)	เป็นตัวทศกัณฐ์ ละครหลวง	ไม่ปรากฏว่าเป็นครู ละครที่ใด
19	คุณเล็ก	เป็นตัวนनुทุก ละครหลวง	เป็นครูละครหลวง ในรัชกาลที่ 5
20	คุณกุหลาบ ธิดาเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (แม่)	เป็นตัวทศกัณฐ์ ละครหลวง	เป็นครูฝึกหัดละคร ที่เมืองสงขลาใน รัชกาลที่ 5
รัชกาลที่ 5			
21	หม่อมแย้ม	รับบทบาทอิเหนา ศิลปินละครเจ้าพระยาบรมมหา ศรีสุริยวงศ์	ครูละครทำวราช กิจวรภัตร (แพ) และครูผสมสามัคคี ของคุณหญิงเลื่อน ฤทธิ์ เทพหัสดินฯ
22	หม่อมเข็ม กุญชร	เป็นครูยืนเครื่อง (พระ)	เป็นครูยืนเครื่อง (พระ)
23	หม่อมคราม กุญชร	ไม่มีข้อมูลกล่าวถึงว่าได้รับ บทบาทใด	ไม่มีข้อมูลกล่าวถึง ว่าไปเป็นครูละครที่ ใด
24	หม่อมมาลัย กุญชร		
25	หม่อมจันทร์ กุญชร		
26	คุณหญิงเทศ นัฎกานุรักษ์	รับบทบาทเจ้าเงาะ จรกา นนทุก ผู้ตรวจสอบท่ารำหน้าพาทย์องค์ พระพิราพ	เป็น ครู ละคร ใน กรมมหรสพและ กรมศิลปากร
27	คุณปริง	เป็นตัวอิเหนา	เป็นครูละครสมเด็จ พระศรีสวสดี กรุงกัมพูชา
28	คุณเล็ก	เป็นตัวสังคามาระตา	เป็นครูละครสมเด็จ พระศรีสวสดี กรุงกัมพูชา
29	คุณอึ้ง หรือ แม่ครูอึ้ง หลิตะเสน	เป็นตัวพระ	เป็นครูละครวังสวน กุหลาบ

ลำดับ	ชื่อศิลปินละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปินละครรำ	บทบาทการ สืบทอด
30	คุณกลีบ (ภรรยาเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง)	เป็นตัวพระ	เป็นครูละครผสม สามัคคี
31	คุณเป้า (หลานเจ้ากรับ เป็นภรรยา เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ ธำรง)	เป็นตัวเงาะ	เป็นครูเจ้าคุณจอม มารดาแพ
32	คุณเปลียน (ภรรยาเจ้าพระยามหินทรฯ)	เป็นตัวท้าวสามนต์	เป็นครูเจ้าคุณจอม มารดาแพ
33	คุณเครือ	เป็นตัวมั่งรายกยอชวา	เป็นครูละครผสม สามัคคีและละคร เจ้าจอมมารดาแพ
34	คุณเสงี่ยม	เป็นตัวยืนเครื่อง	เป็นครูละครเจ้า อินทวโรรส - สุ ริยวงศ์ เมือง เชียงใหม่
35	คุณหงิม	เป็นตัวพระ	เป็นครูละครวังสวน กุหลาบ
จุฬาลงกรณ์ราชกาลที่ 6 วิทยาลัย			
36	ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี	เป็นศิลปินละครพระ ละครวังสวนกุหลาบ	ศิลปินแห่งชาติ (ละคร) พ.ศ.2528 ผู้เชี่ยวชาญด้าน นาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
37	ครูลมุล ยมะคุปต์	เป็นศิลปินละครพระ ละครวังสวนกุหลาบ	ผู้เชี่ยวชาญการ สอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร

ลำดับ	ชื่อศิลปินละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปินละครรำ	บทบาทการ สืบทอด
38	ครูผัน วรวรรณ	เป็นศิลปินละครพระ คณะละคร กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	ไม่ปรากฏว่าเป็นครู ละครที่ใด
39	ครูผัน โมรากุล	เป็นศิลปินละครพระ คณะละคร เจ้าคุณพระประยูรวงศ์	เป็น ครู ใน กรม ศิลปากร
40	ครูสอาด แสงสว่าง (อัมพพลิน)	เป็นศิลปินละครพระ คณะละคร เจ้าคุณพระประยูรวงศ์	เป็น ครู ใน กรม ศิลปากร
41	ครูมัลลี คงประภัสร์	เป็นศิลปินละครพระ คณะละคร พระองค์เจ้าวัชรวิวงศ์	เป็น ครู ใน กรม ศิลปากร
กรมศิลปากร			
42	ครูส่องชาติ ชื่นสิริ (ถึงแก่กรรม)	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ศิลปินแห่งชาติ (ละครรำ) พ.ศ. 2535 ครู ละคร ที่ มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์และ สถาบันการศึกษา อื่น ๆ
43	ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ถึงแก่กรรม)	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ศิลปินแห่งชาติ (นาฏศิลป์-ละคร รำ) พ.ศ. 2533 ครู ละคร ที่ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัยและ สถาบันการศึกษา อื่น ๆ
44	ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ (ถึงแก่กรรม)	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ศิลปินแห่งชาติ (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2541

ลำดับ	ชื่อศิลปินละครพระผู้หญิง	บทบาทการเป็นศิลปินละครรำ	บทบาทการ สืบทอด
			ศิลปินสำนักการสัง คีต กรมศิลปากร
45	ครูสัมพันธ์ พันธุ์มณี (ถึงแก่กรรม)	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ศิลปินแห่งชาติ (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2542 เจ้าของโรงเรียน นาฏศิลป์สัมพันธ์
46	ครูรัตติยะ วิกสิตพงษ์	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ศิลปินแห่งชาติ (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2560 ผู้เชี่ยวชาญการ สอนนาฏศิลป์ไทย (ละคร) สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์
47	ครูเวณิกา บุนนาค	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ศิลปินแห่งชาติ (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2558 ผู้เชี่ยวชาญการ สอนนาฏศิลป์ไทย (ละคร) สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์
48	ครูณัฐมัย ไตรทองอยู่	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ผู้เชี่ยวชาญการ สอนนาฏศิลป์ไทย (ละคร) สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์
49	ครูรวีวรรณ กัลยาณมิตร	เป็นศิลปินละครพระ กรมศิลปากร	ผู้เชี่ยวชาญการ สอนนาฏศิลป์ไทย (ละคร) สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์

จากตารางที่ 9 รายนามนาฏยศิลปินละครพระที่มีชื่อเสียงบางส่วนที่ได้สร้างผลงานการแสดงให้เป็นที่ยอมรับแก่บุคคลที่ชมชอบการแสดงละครรำในแต่ละสมัย จนเมื่อพ.ศ. 2527 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติหรือกรมส่งเสริมวัฒนธรรมในปัจจุบัน ได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2527 เพื่อสรรหา เชิดชูเกียรติ ส่งเสริมสนับสนุน และช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีคุณค่าของแผ่นดินไทย โดยพิจารณาจากคุณสมบัติศิลปินผู้มีความสามารถ มีผลงานสร้างสรรค์และพัฒนาเป็นที่ยอมรับของวงการ ที่สำคัญมีผลงานที่เป็นประโยชน์ต่อสังคม กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้เริ่มประกาศรางวัลศิลปินแห่งชาติครั้งแรกในพ.ศ. 2528 นาฏยศิลปินละครไทยคนแรกที่ได้รับการยกย่องให้ได้รับรางวัลนี้เป็นตัวละครพระผู้หญิงจากวังสวนกุหลาบและได้มาเป็นครูละครในกรมศิลปากรคือ ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี และจากนั้นถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2564) นาฏยศิลปินละครพระผู้หญิงได้รับรางวัลนี้แล้วจำนวน 7 ท่านดังภาพต่อไปนี้

			
<p>ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี พ.ศ.2528</p>	<p>ครูสุวรรณ ชลาณุเคราะห์ พ.ศ.2533</p>	<p>ครูสองชาติ ชื่นสิริ พ.ศ.2535</p>	<p>ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ พ.ศ.2541</p>
			
<p>ครูสัมพันธ์ พันธมณี พ.ศ.2542</p>	<p>ครูเวณิกา บุนนาค พ.ศ.2558</p>	<p>ครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ พ.ศ.2560</p>	

ภาพที่ 4 ศิลปินตัวพระผู้หญิงของกรมศิลปากรที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

ตั้งแต่พ.ศ.2528 - พ.ศ.2564

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

การรำไทยเป็นงานศิลปะที่ใช้ร่างกายของผู้รำเป็นอุปกรณ์สำคัญในการนำเสนอความงามในการแสดง ดังนั้นผู้ฝึกหัดควรรู้จักส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการรำไทยทั้งหมดเพื่อใช้ในการออกท่ารำและสื่อสารกันและกันระหว่างผู้ฝึกหัด ผู้สอนและผู้เกี่ยวข้องได้อย่างรวดเร็วและไม่สับสน ส่วนของร่างกายทั้งหมดนี้ได้นำมาออกแบบท่าทางในการรำไทยผสมผสานการกับการเคลื่อนไหวหลากหลายลักษณะตามที่โบราณจารย์หรือนาฏยศิลป์ในอดีตได้กำหนดเป็นแบบแผนการรำไทยแบบหลวง ดังนั้น ผู้ฝึกหัดทุกคนต้องพยายามฝึกฝนทักษะการรำอย่างน้อยให้ได้ตามแบบแผนการรำไทยแบบหลวงขั้นพื้นฐานเพื่อพัฒนาขึ้นเป็นการรำที่มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินต่อไป

2.4 ความหมายและลักษณะของร่างกายที่เหมาะสมกับตัวพระผู้หญิง

คำว่า “ตัวพระผู้หญิง” หมายถึง ผู้แสดงเพศหญิงที่ใช้วิธีรำและแสดงบทบาทเป็น “ตัวพระ” หรือตัวละครเพศชายในการแสดงละครรำ กล่าวคือประเภทของตัวละครในการแสดงละครรำแบ่งออกเป็นตัวละครหลัก 4 ประเภทดังได้กล่าวแล้ว ผู้แสดงที่รับบทเป็นตัวละครทั้ง 4 ประเภทนั้นต่างมีกำหนดวิธีการใช้ร่างกายในการรำและวิธีฝึกหัดที่แตกต่างกัน สำหรับตัวละครฝ่ายพระพบว่าผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงฝึกหัดเป็นตัวพระออกแสดงจนมีชื่อเสียงและได้เป็นครูละครต่อมาหลายท่านดังจะได้กล่าวถึงผู้แสดงหญิงที่รับบทบาทเป็นตัวพระต่อไป

เมื่อผู้ฝึกหัดสมัครเข้ารับการฝึกหัดรำไทย ครูเป็นผู้คัดเลือกผู้เข้ารับการฝึกหัดแยกตามประเภทของตัวละครที่มีความเหมาะสมด้านร่างกายเป็นอย่างแรก สำหรับลักษณะของร่างกายผู้รับบทเป็นตัวพระทั้งผู้หญิงและผู้ชายนั้นใช้เกณฑ์เดียวกันดังที่ อาคม สายาคม (อาคม สายาคม, 2545) ได้อธิบายถึงลักษณะ ทางกายที่เหมาะสมกับการรำเป็นตัวพระของพระยานัฏกานูรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) หรือ “เจ้าคุณครู” และคุณหญิงเทศ นัฏกานูรักษ์ หรือ “คุณหญิงครู” ในการคัดเลือกผู้ที่มีร่างกายเหมาะสมในการฝึกเป็นตัวพระอย่างละเอียด พร้อมการวิเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทยถึงเหตุผลของการกำหนดลักษณะที่เหมาะสมทางร่างกายของผู้ฝึกหัดตัวพระไว้ดังนี้

ตารางที่ 10 ลักษณะทางร่างกายที่เหมาะสมของผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระ

ส่วนของร่างกาย	ลักษณะทางกายที่เหมาะสมของผู้ฝึกหัดตัวพระ	วิเคราะห์เหตุผล
ใบหน้า	ผู้เข้าฝึกหัดเป็นตัวพระควรมีใบหน้าที่มีลักษณะ ดังนี้	ใบหน้าผู้แสดงเป็นส่วนที่ผู้ชมสามารถมองเห็นได้ตั้งแต่เริ่มออกแสดง จึงต้องพิถีพิถันในการ

ส่วนของร่างกาย	ลักษณะทางกายที่เหมาะสมของผู้ฝึกหัดตัวพระ	วิเคราะห์เหตุผล
	<p>-ใบหน้ายาว หรือใบหน้าที่รูปไข่ คางไม่ป้านจนเกินไป คือต้องมีคางยาวพอสมควรให้รับกับใบหน้าและหูไม่กางเกินไป</p> <p>-รายละเอียดบนใบหน้าควรมีจมูกโค้ง คิ้วโก่ง นัยน์ตาคมพิกการคือตาไม่เหล่ นัยน์ตาคมสอน ไม่เข ปากเป็นรูปกระจับ และมีริมฝีปากบางคือปากไม่แบะจนเกินไป ไม่เบี้ยวหรือมีแผลเป็นจนเห็นได้ชัด</p> <p>-ผิวหนังเรียบหรือที่เรียกว่าเหมือนไข่มุกและมีทุกส่วนของใบหน้าที่รับกันได้เป็นอย่างดี</p>	คัดเลือกเพื่อให้งามรับกับชฎาทรงสูงซึ่งเป็นเครื่องประดับศีรษะหลักของตัวพระ
ลำคอ	ผู้เข้าฝึกหัดเป็นตัวพระควรมีช่วงคอกยาวพอควร ไม่สั้นหรือพิกการ เช่น คอกพอก เป็นต้น	ทั้งนี้เพื่อให้รับกับชฎาหรือเครื่องยอดสำหรับตัวพระที่มีทรงสูง
หัวไหล่	ต้องมีไหล่ผึ่งผาย คือไม่เป็นคนไหล่ยกหรือ ไหล่ลุ่ม	เพื่อให้มองดูสง่าสมเป็นชาย อย่างที่เรียกว่า “อกผายไหล่ผึ่ง” นั่นเอง
ลำตัว	หลังไม่โก่ง ออกไม่แอ่นเกินไป ลำตัวกลมสมส่วน	เพื่อให้การทรงตัวตรง สง่างามซึ่งเป็นสิ่งแรกในการจัดระเบียบร่างกายในการรำทั้งยังเหมาะกับการแต่งกายยืนเครื่องที่ต้องรัดลำตัวตั้งแต่ช่วงหน้าท้องขึ้นไปถึงใต้ราวนมอีกด้วย

ส่วนขอ ร่างกาย	ลักษณะทางกายที่เหมาะสม ของผู้ฝึกหัดตัวพระ	วิเคราะห์เหตุผล
แขน	ต้องไม่สั้นหรือยาวเกินไปและไม่พิการ คือแขนคอก แขนลึบหรืออแขนไม่ได้	ในการรำไทย ส่วนแขนมีความสำคัญมาก เพราะผู้ชมมองเห็นความงามของลายเส้นแขน ทั้งในลักษณะโค้ง เหลี่ยมและเส้นตรงที่เกิด จากการเคลื่อนที่ของลำแขนให้เกิดความ แตกต่างของตำแหน่ง ระดับและทิศทางของ แขนได้ ดังนั้นถ้าแขนไม่ปกติจะไม่สามารถ ปฏิบัติได้
นิ้วมือ	มือต้องมีครบ 5 นิ้ว แต่ละนิ้วควรยาว สั้นให้ได้ระเบียบและกลมคล้ายลำเทียน เมื่อจับดูแล้วถ้านิ้วตลกท่อนาก็ยิ่งดีคือ นิ้วในระหว่างข้อที่สองจะแอนออกมา มากกว่าปกติ	มือและนิ้วมือมีความสำคัญมากในการรำ มือ ที่ใช้ในรำไทยมีหลายลักษณะ ได้แก่ มือจับ มือ แบ มือชี้ มือล่อแก้วและอื่น ๆ ซึ่งต้องใช้นิ้วมือ ครบทั้ง 5 นิ้ว ลักษณะมือจึงสมบูรณ์
ขา	ต้องไม่คด ไม่โก่ง เก หรือพิการแต่อย่าง ใด เมื่อยืนแล้วขาทั้งสองต้องชิดกัน พอสมควร ขาทั้งสองต้องเท่ากัน	ส่วนขาเป็นความสำคัญในการยืน นั่ง ก้าวเท้า และ อื่น ๆ เพื่อรำอยู่กับที่และเคลื่อนที่ไป ตำแหน่งต่าง ๆ ของเวที หากขาผู้แสดงไม่ ปกติจะเกิดปัญหาการจัดเหลี่ยมขาในการก้าว เท้าแบบต่าง ๆ การยกเท้า การกระดกเท้า และอื่น ๆ ได้
นิ้วเท้า	นิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้วต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเก หงิกงอ	การรำไทยตัวละครต้องแสดงด้วยเท้าเปล่า ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องมีนิ้วเท้าครบทุกส่วน

ส่วนของร่างกาย	ลักษณะทางกายที่เหมาะสมของผู้ฝึกหัดตัวพระ	วิเคราะห์เหตุผล
รูปร่าง	สัดส่วนทั่วไปต้องไม่สูงหรือเตี้ยเกินไป รูปร่างสันทัด	ตัวพระควรมีความสูงสันทัดพอควรเพื่อให้สูงกว่าตัวนางแต่ไม่ควรสูงเกินไปไม่เหมาะกับการสวมยอดที่มีความสูงมากอย่างชฎา

เหตุที่ลักษณะทางกายควรเป็นไปตามเกณฑ์ของความเหมาะสมกับการเป็นตัวพระดังกล่าวในตารางข้างต้น เนื่องจากเป็นลักษณะร่างกายที่เหมาะสมซึ่งมีความสำคัญต่อการแต่งกายและการรำมาก เพราะประการแรกเครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระในลักษณะจีบโจงแบบทางหงส์ทำให้ผู้ชมสามารถแยกประเภทของตัวละครได้ ประการที่ 2 ลักษณะทางกายและเครื่องแต่งกายมีผลในการออกท่ารำของ ตัวพระผู้หญิงแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะการจัดเหลี่ยมขาและแขน การโค้งของลำตัวและแขนให้เห็นชัดเจน ดังตัวอย่างภาพครุเวณิกา บุณนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2558 ผู้แสดงตัวพระของกรมศิลปากรแต่งกายยืนเครื่องในบทบาทอิเหนาและแสดงท่ารำต่อไปนี้

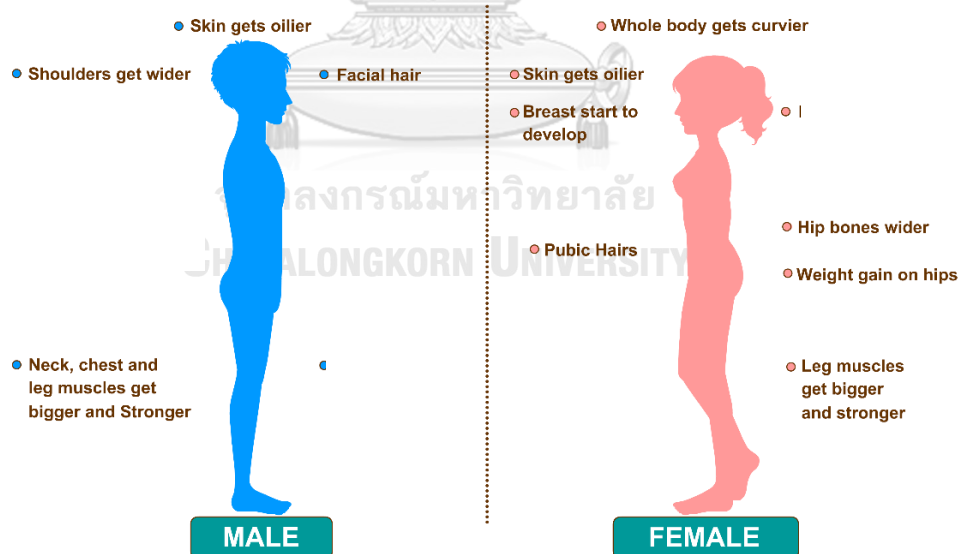


ภาพที่ 5 คุณครุเวณิกา บุณนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558

ผู้มีลักษณะทางกายงามเหมาะแก่การรับบทตัวพระแต่งกายยืนเครื่องพระแขนยาวสีแดง
ที่มา: (หออัครศิลปิน กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, ม.ป.ป.)

2.5 การรำเป็นตัวพระผู้หญิงในละครไทย

การรำไทยตัวพระน่าจะเกิดขึ้นพร้อมกับการมีละครไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งละครในครั้งนั้นใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวละครทั้งเพศชายและหญิงที่เรียกว่า “ตัวพระและตัวนาง” ดังนั้น การสร้างความแตกต่างของเพศตัวละครตามเนื้อเรื่องโดยใช้ผู้แสดงเพศเดียวกันนั้น จึงต้องถูกออกแบบขึ้นมาเพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจและติดตามเรื่องราวได้สมจริงมากขึ้น ในด้านการออกแบบท่าทาง ผู้ออกแบบคงได้ถอดแบบมาจากกิริยาท่าทางที่เป็นธรรมชาติของผู้ชายเป็นอันดับแรกแล้วจึงนำมาปรับปรุงให้งดงามตามแบบละครไทย อนึ่ง ลักษณะโดยธรรมชาติของมนุษย์ผู้ชายนั้นย่อมแตกต่างจากมนุษย์ผู้หญิงทั้งในเรื่องของรูปร่างและท่าทาง ดังจะเห็นได้จากภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 6 ความแตกต่างทางสรีระระหว่างผู้ชายและผู้หญิง

ที่มา : (ศุภกร ศรีแผ้ว, 2017)



ภาพที่ 7 รูปร่างลักษณะโดยธรรมชาติของผู้ชาย
ที่มา: (โครงสร้างการทำงานของร่างกายมนุษย์, 2564)

ในด้านสรีระร่างกายผู้หญิงและชายเมื่อเจริญเติบโตเต็มที่แล้ว ผู้ชายจะมีน้ำหนักมากกว่าผู้หญิง เนื่องจากกระดูกและกล้ามเนื้อที่มีปริมาณมากกว่า ผู้ชายจะมีไหล่กว้างและสะโพกแคบ ผู้หญิงจะมีสะโพกกว้างกว่าไหล่และสูงน้อยกว่าผู้ชาย ทำให้จุดศูนย์กลางของร่างกายในผู้หญิงต่ำกว่าของผู้ชายช่วยให้มีการทรงตัวดีขึ้น แต่ผู้หญิงจะมีความสูงน้อยกว่าโดยเฉพาะช่วงแขนท่อนบนสั้นกว่าผู้ชาย ผู้หญิงมีทรวงอกขนาดเล็กกว่าผู้ชาย ทำให้การหายใจเข้า-ออกแต่ละครั้งได้รับปริมาณอากาศน้อยกว่าผู้ชาย และปริมาณเม็ดเลือดแดงของผู้หญิงน้อยกว่าผู้ชาย เม็ดเลือดแดงมีหน้าที่นำออกซิเจนไปเลี้ยงเซลล์และขับเอาคาร์บอนไดออกไซด์ออก โดยการแลกเปลี่ยนที่ถุงลมในปอด ดังนั้น ความสามารถในการนำออกซิเจนไปเลี้ยงกล้ามเนื้อของผู้หญิงจึงทำได้น้อยกว่าผู้ชายทำให้ความทนทานของกล้ามเนื้อน้อยกว่าผู้ชายตามไปด้วย

โดยสรุป ผู้หญิงมีความแข็งแรงเฉลี่ย 2 ใน 3 เท่าของผู้ชายเนื่องจากปริมาณของกล้ามเนื้อมีขนาดเล็กกว่าและเนื่องจากอิทธิพลจากฮอร์โมนเพศ ทำให้โครงสร้างของร่างกาย การทำงานของระบบไหลเวียน การหายใจและกล้ามเนื้อของผู้หญิงไม่สามารถสร้างให้แข็งแรงเหมือนผู้ชายได้ ดังนั้นจึงมักมีการแยกประเภทการเล่นกีฬาตามเพศผู้เล่นด้วย (chiangmaigolf service team (chiangmaigolfservice-at-hotmail-dot-com), 2010)

ในด้านท่าทาง และบุคลิกลักษณะของความเป็นผู้ชายในสังคมไทยในอดีต ที่เป็นสังคมระบบศักดินาที่ส่งเสริมให้ผู้ชายเป็นใหญ่และมีบทบาทหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว รวมถึงเป็นผู้นำของชุมชนประกอบกับสรีระร่างกายทำให้ผู้ชายมักมีท่าทางการใช้แขนขาออกไปในทางกว้างเพื่อให้ดู

ฝั่งผายแข็งแรงและแสดงถึงความเป็นผู้มีอำนาจทางสังคม (อภิวัฒน์ อดุลยพิเชษฐ, 2554) ดังยกตัวอย่างการออกแบบท่าทางของผู้ชายไทยในอดีต ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 8 การออกแบบท่าทางพระบรมราชานุสาวรีย์ 7 วีรกษัตริย์ไทย ณ อุทยานราชภักดี ในทำเนียบที่สง่างามตามบุคลิกของแต่ละพระองค์แสดงถึงท่าทางการทรงตัว การจัดวางท่าทางของแขน ตามธรรมชาติลักษณะของผู้ชาย
ที่มา: Google.com (2564)



ภาพที่ 9 ภาพทั้ง 4 ด้านบนแสดงลักษณะท่าทางการนั่งและการยืนของชายไทยในอดีต ที่มีก้นนั่งและยืนโดยกันเข่าออกจากกันและกางแขนออกห่างจากลำตัว

ที่มา: Google.com (2564)

จากภาพจะเห็นได้ว่าท่าทางของชายไทยในอดีตนั้น หากเป็นทำยีนปกติ ส่วนใหญ่จะยืนกางขาออกห่างจากกันประมาณความกว้างของไหล่ ส่วนน้อยยังพบว่ามีการยืนผสมเท้าและการยืนเท้าชิด และการยืนรับน้ำหนักเท้าไม่เท่ากันอีกด้วย แต่หากเป็นการนั่งเก้าอี้มักกันเหลี่ยมเข้าออกจากกัน แขนส่วนบนจะกางออกห่างจากลำตัวขณะที่ลำตัวส่วนบนตั้งตรง

ท่าทางตามธรรมชาติดังกล่าวมานี้น่าจะได้ใช้เป็นแนวคิดในการสร้างท่าทางให้กับตัวละครพระซึ่งเป็นตัวละครเพศชายในการแสดงละครรำประกอบกับท่าทางแสดงถึงอารมณ์ภายในลักษณะต่าง ๆ รวมถึงการเพิ่มหรือเสริมความสง่างามผิ้วผายแบบมนุษย์ผู้ชายเพื่อนำไปใช้สำหรับตัวละครเพศชายในการแสดงละครรำ ดังตัวอย่างภาพท่าทางของออกท่าทางอย่างตัวพระผู้ชาย ต่อไปนี้



ภาพที่ 10 การออกท่ารำตัวละครพระผู้ชาย

โดยการยืนส้นเท้าชิดแบะเข่าย่อลงให้เกิดเหลี่ยม (2 ภาพด้านบน)
การก้าวเท้ากว้างย่อตัวลงให้ขาเป็นเหลี่ยม กันแขนออกด้านข้างให้ดูไหล่กว้างผิ้วผาย ตั้งตัวตรง
ซึ่งเป็นแบบให้กับการแสดงเป็นตัวพระของผู้หญิงในยุคต่อมา

ที่มา: Google.com (2564)

ต่อมาเมื่อเกิดมีละครผู้หญิงขึ้นในช่วงปลายกรุงศรีอยุธยา ทำให้ผู้แสดงหญิงต้องรับบทเป็นตัวละครเพศชายหรือตัวพระด้วย ในการออกทำรำให้ผู้หญิงรำเป็นตัวพระนั้น ศุภชัย จันทรสุวรรณ ไพฑูรย์ เข้มแข็งและรัตติยะ วิกสิตพงศ์ (สัมภาษณ์ 1 พฤศจิกายน 2564) ให้ความเห็นไปในทางเดียวกันว่า ตัวพระผู้หญิงนั้นใช้ระเบียบแบบแผนการจัดสวนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำไทยตามแบบตัวพระผู้ชายเป็นหลัก แต่เนื่องจากสรีระของผู้หญิงมีความแตกต่างกับผู้ชายเป็นส่วนมาก ดังนั้นในการใช้ร่างกายบางส่วนจึงมีการปรับปรุงให้เข้ากับลักษณะของตัวพระผู้หญิงเพิ่มขึ้น แต่อย่างไรก็ตามยังคงต้องพิจารณาถึงความแตกต่างด้านสรีระของผู้หญิงที่รับบทตัวพระแต่ละคนด้วย เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและถูกต้องโดยประมาณและเกิดความงามเฉพาะของแต่ละคนด้วย ดังได้ยกตัวอย่างนาฏยศิลป์หญิงมีชื่อเสียงในอดีตที่รับบทตัวพระ ดังนี้

		
<p>ครูลมุล ยมะคุปต์ นาฏยศิลป์วังสวนกุหลาบ</p>		<p>ครูส่องชาติ ชื่นสิริ(พระใส่ยอด) ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2535</p>
		
<p>ครูสุวรรณณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2533</p>		<p>ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์(ตัวพระ) ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2541</p>



ภาพที่ 11 ลักษณะการใช้ร่างกายในการรำไทยของตัวพระผู้หญิง

ที่มา: Google.com, facebook.com (2564)

จากภาพข้างต้นเห็นได้ว่า ตัวพระผู้หญิงมีการจัดระเบียบร่างกายคล้ายวิธีการรำของตัวพระผู้ชาย ทั้งวิธีการทรงตัว การยกแขนขึ้นเป็นวงด้านข้าง การใช้ขาให้เห็นเป็นเหลี่ยม ซึ่งพบว่าครูผู้หญิงที่รับบทเป็นตัวพระในละครใช้วิธีรำเป็นระเบียบเดียวกัน ซึ่งแต่ละท่านมีวิธีออกท่าทางเป็นแบบเฉพาะของตนเอง ดังนั้นจึงพบว่าช่วงที่ครูผู้หญิงตัวพระข้างต้นนี้ปฏิบัติหน้าที่เป็นนาฏยศิลป์นั้นได้รับความนิยมจากผู้ชมจำนวนมาก บางท่านยังพบว่าผู้ชมติดตามผลงานทุกครั้งเมื่อออกแสดง

อนึ่ง การได้มาซึ่งความสำเร็จทางการแสดงนี้ประการสำคัญคือความขยันหมั่นเพียรในการฝึก รวมถึงความเข้าใจในการใช้ร่างกายในการแสดงด้วย ดังที่ ดัชเชียร์. เอ็น แอล (Dance-Elements of a Successful Dancer. (n.d.)) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบแห่งความสำเร็จของนักเต้นที่สำคัญ (elements of a successful dancer) 8 ประการ (dutchcheer.nl downloads/readers/dance) สามารถนำมาพิจารณาเป็นองค์ประกอบแห่งความสำเร็จของนักรำได้เช่นเดียวกัน มีดังนี้

1. ความสมดุล (Balance) นักเต้นต้องรักษาสมดุลของร่างกายทั้งหมดอย่างต่อเนื่องโดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ในทุกส่วนของร่างกายเพื่อนำเสนอรูปแบบการเต้นทั้งท่าเคลื่อนไหวและท่านิ่ง

2. การจัดตำแหน่งให้อยู่ตรงกลาง (Centering) เป็นพื้นฐานความสามารถในการเต้นจากความเข้าใจจุดศูนย์กลางของร่างกายซึ่งยึดไว้ด้วยกันในขณะที่เคลื่อนไหว ซึ่งช่วยให้นักเต้นเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระและสง่างาม ไม่ว่าจะเป็นการหยุดนิ่ง การเคลื่อนไหวและการจัดระเบียบรอบตัวนักเต้น จึงควรฝึกให้ทุกการเคลื่อนไหวต้องผ่านจุดศูนย์กลางซึ่งจะทำให้การเคลื่อนไหวควบคุมง่ายขึ้น

3. แรงโน้มถ่วง (Gravity) เป็นแรงที่ขัดขวางการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา นักเต้นควรพยายามรับรู้ถึงแรงดึงดูดในร่างกาย เช่น ขณะเต้นให้รู้สึกราวกับว่าถูกผลักจากด้านล่างและที่โคนกระดูกสันหลังซึ่งควรส่งพลังงานผ่านหน้าอกเพื่อช่วยในการทรงตัวนั่นเอง
 4. ท่าทางที่ถูกต้อง (Posture) การจัดทำทางในตำแหน่งที่ถูกต้องเป็นกุญแจสำคัญในการทรงตัวและการเคลื่อนไหว อีกทั้งท่าทางยังสามารถแสดงความรู้สึกและอารมณ์ด้วย
 5. จังหวะ (Rhythm) จังหวะเป็นเรื่องของสมาธิเป็นหลัก จังหวะเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับนักเต้นที่ต้องเต้นในจังหวะที่ถูกต้องไม่ช้าหรือเร็วไปแม้สักวินาที ดังนั้นเพื่อให้ถูกต้องนักเต้นควรพยายามฝึกให้เป็นหนึ่งเดียวกับดนตรีมากกว่าแค่เต้นไปกับดนตรีเท่านั้น จังหวะของการเต้นรำเปรียบเสมือนเป็น "เส้นด้าย" ซึ่งช่วยให้สามารถจดจำโครงสร้างของการเต้นรำได้
 6. ท่าทาง (Gesture) การใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการสื่อสารความรู้สึกและความคิดในรูปแบบการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางและความคิดที่ละเอียดอ่อน นักเต้นต้องมีความรู้ในเรื่องภาษาท่าทางเพื่อสื่อความรู้สึกถึงผู้ชมได้เข้าใจเรื่องราว ดังนั้น นักเต้นควรมีสติในการเลือกท่าทางที่มีความหมายตรงกับสิ่งที่ต้องการสื่อด้วย
 7. พื้นที่ (Space) นักเต้นควรตระหนักเรื่องการใช้พื้นที่ขณะเต้นที่ต้องเคลื่อนไหวด้วยความระมัดระวังและใช้พื้นที่อย่างเหมาะสม พื้นที่ไม่ใช่แค่อากาศที่ว่างเปล่าเท่านั้นแต่เป็นองค์ประกอบที่จับต้องได้และต้องเคลื่อนไหวผ่าน หากเมื่อใดนักเต้นเคยชินกับการเคลื่อนไหวแล้ว ร่างกายจะตอบสนองด้วยการทำงานร่วมกับการเต้นได้ดี
 8. การหายใจ (Breathing) มีความสำคัญต่อการเต้น เพราะการหายใจไม่เพียงแต่นำออกซิเจนเข้าสู่ร่างกาย แต่ยังช่วยให้การเคลื่อนไหวราบรื่นและกลมกลื่น เป็นเครื่องมือในการแสดงออก เช่น การหายใจที่สงบ หรือหายใจอย่างช้าๆ บ่งบอกถึงการควบคุมตนเองในระดับหนึ่ง การเคลื่อนไหวด้วยลมหายใจที่มีการควบคุมในช่วงระยะเวลา นำไปสู่จุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุดที่ชัดเจน
- (Dance-Elements of a Successful Dancer. (n.d.))

ดังนั้น นักเต้นหรือนักรำควรเรียนรู้และตั้งใจแน่วแน่ ในการพยายามฝึกทักษะการใช้ องค์ประกอบทั้งแปดนี้หลอมรวมเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นวิธีที่นักเต้นหรือนักรำสามารถพัฒนาเทคนิคการเต้นได้อย่างถูกต้องและประสบความสำเร็จได้ สำหรับการรำเป็นตัวละครผู้หญิงในละครไทยนั้นนักรำควรมีความสามารถดังต่อไปนี้

2.5.1 การจัดระเบียบร่างกายในการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง

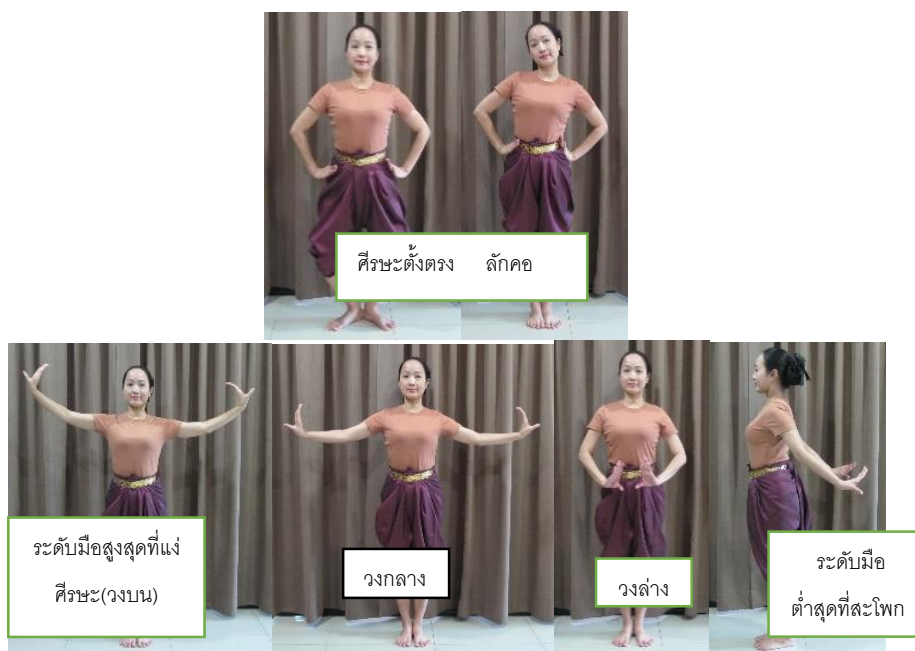
สิ่งสำคัญในการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงประการแรกคือ ผู้รำต้องมีความรู้และทักษะการจัดระเบียบร่างกายทั้ง 8 ส่วน ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ลำตัว ขาและเท้า ให้ได้ตามแบบแผนการรำของตัวพระและด้วยเหตุที่ศีรษะร่างกายผู้หญิงมีความแตกต่างจากผู้ชายแต่ต้องใช้ร่างกายในการรำเป็นตัวพระเช่นเดียวกัน ดังนั้นผู้ฝึกหัดหญิงต้องมีความรู้และได้รับการฝึกหัดให้ใช้ร่างกายทุกส่วนที่ใช้ในการรำให้ถูกต้องและชำนาญทั้งการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่ให้ได้เทียบเท่าผู้ชายรำเป็นตัวพระ เพื่อให้ผู้ชมเห็นจริงตามที่ตัวละครสื่อออกไป ผู้ฝึกหัดจึงต้องเรียนรู้วิธีใช้ร่างกายแบบตัวพระที่ถูกต้องให้เกิดทักษะปฏิบัติการได้จริง จากการประชุมกลุ่มย่อยโดยมีศิลปินแห่งชาติผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ ให้ความเห็นเกี่ยวกับวิธีการรำแบบตัวพระผู้หญิงไว้ ดังนี้

2.5.1.1 เริ่มจากการตั้งลำตัวให้ตรง ตัวพระผู้หญิงต้องฝึกให้ลำตัวตั้งตรงโดยการตั้งตัวตั้งไหล่โดยการดันกระเบนเหน็บหรือเกลียวหลังไปข้างหน้าและต้องเกร็งหน้าท้องลงมาถึงขาหนีบ ที่เรียกว่า “ทับหน้า” หรือ “ทับหน้าขา” เพื่อกันไม่ให้ลำตัวแอ่นไปข้างหน้ามากเกินไปรวมถึงต้องตั้งหน้าให้ตรงอีกด้วย ที่สำคัญดังได้กล่าวแล้วตอนต้นว่า ในการตั้งตัวหรือทรงตัวนั้นผู้รำต้องระวังจุดสำคัญในร่างกาย 5 จุดด้วยกันคือ เหว 2 ข้างต้องตรงกับไหล่ กึ่งกลางหน้าผาก ออก และท้องต้องอยู่ในแนวเดียวกันเสมอ

2.5.1.2 การจัดระเบียบร่างกายส่วนต่าง ๆ อย่างตัวพระ เป็นการใช้อวัยวะทั้ง 8 ส่วนออกท่ารำ ได้แก่

ก. การใช้ศีรษะในการรำ ตัวพระผู้หญิงต้องใช้ศีรษะให้สัมพันธ์กับไหล่และเกลียวข้าง หมายถึง ในการเอียงศีรษะต้องเอียงไหล่ข้างเดียวกันตามไปด้วย ถ้าเป็นการลักคอตองเอียงศีรษะตรงกันข้ามกับไหล่ที่เอียง เป็นต้น สำหรับตัวพระผู้หญิงพบว่าการเคลื่อนไหวใบหน้าไปตามมือของผู้รำรวมถึงเพิ่มการยกเยื้องตัวเพื่อลงรายละเอียดของท่าให้เพิ่มหรือละเอียดมากขึ้นด้วย

ข. การใช้แขน มือและนิ้วมือในการรำของตัวพระผู้หญิง มีลักษณะทั่วไปเช่นเดียวกับตัวละครประเภทอื่นต่างกันเฉพาะที่ระดับ ตำแหน่งและทิศทางของแขนเท่านั้น ในกรณีของตัวพระผู้หญิงต้องจัดแขนและมือในแบบของตัวพระ ได้แก่ วงบนต้องให้แขนโค้งขึ้นไปด้านข้างปลายมืออยู่ที่ระดับแฉ่งศีรษะ วงล่างให้แขนโค้งลงด้านข้างหน้าปลายมืออยู่ระดับเอว ปลายมือระดับล่างสุดต้องไม่ต่ำกว่าสะโพก และต้องกันศอกให้ห่างจากลำตัว (วงล่าง) ประมาณอย่างน้อย 1 ฝ่ามือด้วย เป็นต้น



ภาพที่ 12 การใช้ศีรษะและแขนกับมือแบบตั้งในแบบตัวพระระดับต่าง ๆ

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ในกรณีใช้แขนออกเป็นวงบนด้านข้างลำตัวนี้ ตัวพระผู้หญิงส่วนใหญ่มักไม่กั้นลำแขนออกด้านข้างจนอยู่ในระนาบเดียวกับลำตัว แต่มักดึงแขนเข้าหาลำตัวทำมุมประมาณ 0-30 องศา กับแกนแนวนอนในขณะที่ระดับอยู่ที่แกงศีรษะคงเดิม ดังจะเห็นจากภาพด้านข้างต่อไปนี้



ภาพที่ 13 แสดงทิศทางของแขนในการทำท่วงบน ที่เคลื่อนลำแขนเข้ามาหาลำตัวแต่ยังคงระดับเดิม

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ข้อสังเกตเพิ่มเติมพบว่าการเอียงลำตัวในส่วนของเกลียวข้างของตัวพระมีความสัมพันธ์กับ ศีรษะที่เอียงเป็นแนวขนานกัน

แสดงการใช้ทิศทางของแขนในท่าด้านข้าง				
				
วงล่าง	วงกลาง	วงบน	กลางอัมพร	พรหมสี่หน้า
จากภาพเห็นได้ว่า ทิศทางของแขนด้านข้างตั้งแต่วงกลาง วงบนและพรหมสี่หน้าจะเคลื่อนเข้าหา ลำตัวทำมุมประมาณ 0-40 องศา กับแกนแนวนอน ส่วนวงล่างต้องกันศอกให้ห่างจากลำตัวไม่น้อย กว่า 1 ฝ่ามือ แต่หากเป็นท่าแขนตั้งข้างเดียวด้านข้างมักอยู่ระนาบเดียวกับลำตัว (0 องศา) ซึ่งถ้า เป็นท่าตั้ง 2 แขน ๆ ทั้ง 2 จะเคลื่อนเข้ามาเช่นเดียวกับทิศทางของวง (35-40 องศา)				

ภาพที่ 14 การวางตำแหน่งของแขนสำหรับทิศทางด้านข้าง

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ค. การใช้ขาและเท้าในการรำของตัวพระผู้หญิงใช้แบบเดียวกับการใช้ขาและเท้าของตัวพระ ผู้ชายซึ่งมีหลายแบบ แต่ละแบบมีวิธีการวางเท้าที่แตกต่างกัน ที่สำคัญคือการย่อตัวลงเพื่อให้เกิด เหลี่ยมขาที่เข้าทั้งสอง ทำให้ดูมีความแข็งแกร่งอย่างชายที่แตกต่างจากหญิง ดังแสดงให้เห็นภาพการ วางเท้าแต่ละแบบประกอบกับการปฏิบัติจริงของตัวพระผู้หญิง ต่อไปนี้

อธิบายสัญลักษณ์เท้าที่ใช้ในตาราง



วางเท้าบนพื้นด้วยจุมูกเท้าถึงนิ้วเท้า



วางเท้าบนพื้นแบบเต็มเท้า

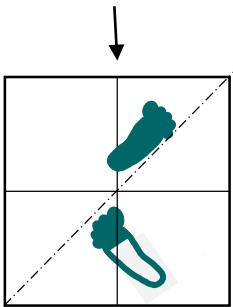
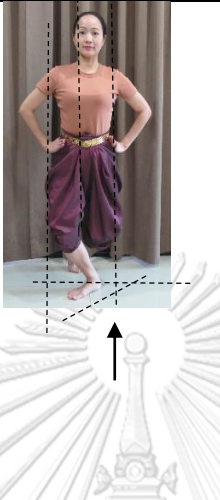
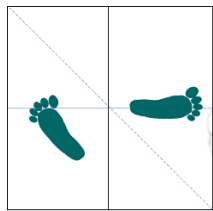
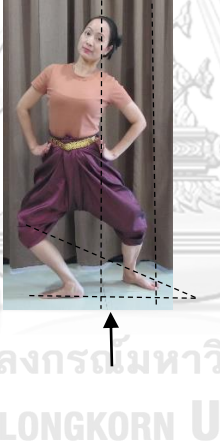
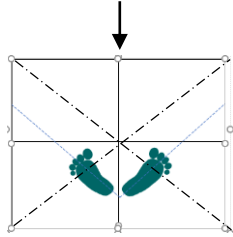
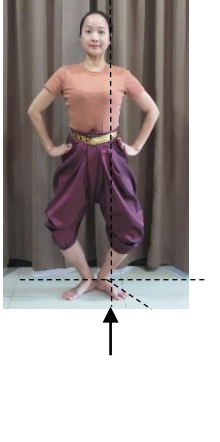


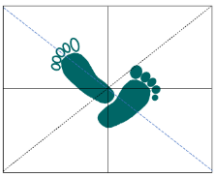
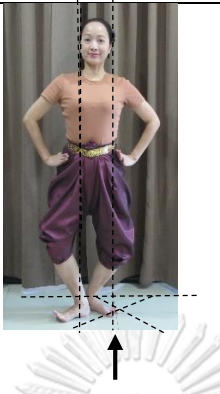


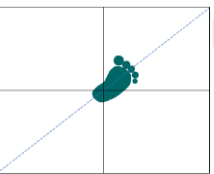
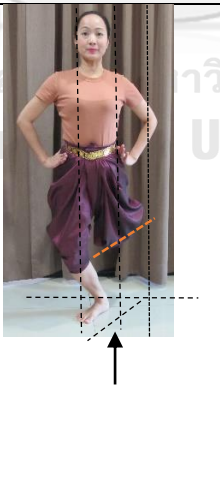
วางเท้าบนพื้นแบบเต็มเท้าแต่ให้กระดูกเฉพาะนิ้วเท้าขึ้นจากพื้น

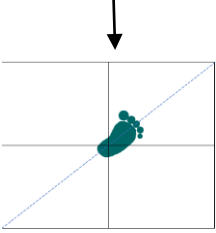
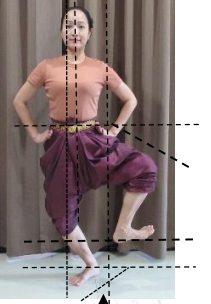
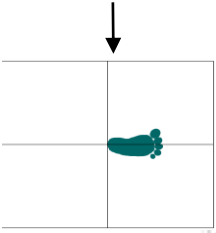
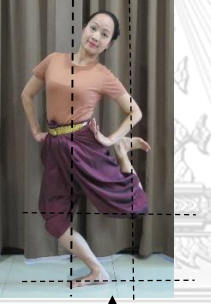


วางเท้าบนพื้นด้วยจุมูกเท้า แต่ให้ยกสันเท้าและกระดูกนิ้วเท้าขึ้นจากพื้น

ตารางที่ 11 การใช้ขาและเท้าอย่างรำไทยของตัวพระผู้หญิง

ลำดับ	การวางเท้าในการรำสำหรับตัวพระ	การใช้ขาและเท้าในการรำตัวพระ	วิธีการปฏิบัติ
1	ก้าวหน้า 		ก้าวหน้า ให้หัวแม่เท้าที่ก้าวเฉียงไปด้านข้างประมาณ 30 องศา โดยใช้สันเท้าแตะพื้นก่อนให้ตรงกับหัวแม่เท้าของเท้าที่อยู่ข้างหลังห่างกันประมาณหนึ่งคืบ แล้วจึงวางเท้าที่ก้าวให้เต็มเท้า น้ำหนักของลำตัวส่วนใหญ่อยู่ที่เท้าหน้า ส่วนเท้าหลังใช้จุ่มเท้าแตะพื้นเป็นแนวเฉียงขนานกับเท้าหน้า เปิดสันเท้า ย่อเข่าลงเพื่อให้เกิดเหลี่ยมเท้ากันที่เข้าทั้ง 2 ข้าง
2	ก้าวข้าง 		ก้าวข้าง ให้หัวแม่เท้าของเท้าที่ก้าวเฉียงไปด้านข้างระดับเดียวกับสันเท้าโดยใช้สันเท้าแตะพื้นก่อน และให้สันเท้าที่ก้าวอยู่ตรงกับหัวแม่เท้าของเท้าที่วางอยู่ด้านหลังท่ามุมประมาณ 25 องศาห่างกันประมาณหนึ่งคืบถึงหนึ่งคืบครึ่ง แล้วจึงวางเต็มเท้า น้ำหนักของลำตัวจะโน้มไปทางเท้าที่ก้าว ย่อเข่าลงเพื่อให้เกิดเหลี่ยมเข้าทั้ง 2 ข้าง
3	ผสมเท้าตรง 		ผสมเท้าตรง คือการวางเท้าทั้ง 2 ข้างรวมกันให้สันเท้าทั้งสองข้างชิดกันและแยกปลายเท้าออกจากกันให้แต่ละเท้าท่ามุมประมาณ 25 องศา ทรงตัวตรงให้ลำตัวอยู่กึ่งกลางระหว่างเข้าทั้งสองข้างให้ เท้าทั้งสองข้างรับน้ำหนักตัวเท่ากัน ย่อตัวลงให้เกิดเหลี่ยมที่เข้าทั้ง 2 ข้างห่างจากแกนกลางลำตัว เท่า ๆ กัน

ลำดับ	การวางเท้าในการรำสำหรับตัวพระ	การใช้ขาและเท้าในการรำตัวพระ	วิธีการปฏิบัติ
4	<p>ผสมเท้าเหลื่อม</p> 		<p>ผสมเท้าเหลื่อม เป็นการวางเต็มเท้าทั้ง 2 ข้างให้เหลื่อมกัน เท้าที่รับน้ำหนักให้ทำมุมประมาณ 25 องศา เท้าอีกข้างหนึ่งวางเหนือส้นเท้าข้างที่ยืนรับน้ำหนักทำมุมในองศาเดียวกันพร้อมทั้งกระดกนิ้วเท้าขึ้นให้ตั้ง ย่อตัวลงให้เกิดเหลี่ยมเข่าทั้ง 2 ข้างเท่า ๆ กันอย่างสมดุล</p>
5	<p>จรดเท้า</p> 		<p>จรดเท้า เป็นการใช้เท้าข้างหนึ่งวางเต็มเท้ารับน้ำหนักในแนวเฉียงทำมุมประมาณ 30-35 องศา แล้วใช้เท้าอีกข้างหนึ่งแตะที่พื้นด้วยจุมูกเท้าทำมุมประมาณ 30-35 องศา ไกลกับเท้าที่ยืนเปิดส้นเท้าและกระดกนิ้วเท้าขึ้นพ่นพ่น ย่อตัวลงให้เกิดเหลี่ยมเข่าทั้ง 2 ข้างเท่า ๆ กันอย่างสมดุล</p>
6	<p>กระดกเท้า</p> 		<p>ยืนกระดกเท้า ผู้รำจะอยู่ในท่ายืนก้าวหน้าให้เท้าวางเฉียงทำมุมประมาณ 40 องศา แล้วยกขาส่วนล่างของเท้าที่อยู่ข้างหลังขึ้นหนีบร่องเข้าหาขาส่วนบนให้มากที่สุด หักข้อเท้าลงให้เท้าตรงกับสันหน้าแข้งฝ่าเท้าที่ยกหงายขึ้น ตั้งปลายนิ้วเท้า ข้อสำคัญต้องถีบเข้าไปด้านหลังให้มากและระวังไม่ให้เข่าชิดกัน (สันสีส้ม) รวมถึงต้องตั้งให้ลำตัวตรงไม่ยื่นไปด้านหน้า</p>

ลำดับ	การวางเท้าในการรำสำหรับตัวพระ	การใช้ขาและเท้าในการรำตัวพระ	วิธีการปฏิบัติ
7	ยกเท้า 		การยกเท้า ผู้รำยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่งที่วางเต็มเท้าบนพื้นในแนวเฉียง ทำมุมประมาณ 35 องศา และยกเท้าอีกข้างหนึ่งขึ้นมาทางด้านข้างลำตัวก่อนไปด้านหน้าเล็กน้อยให้ขาส่วนบนลาดลงมาจากแกนแนวนอนประมาณ 20 องศา ปล่อยขาส่วนล่างให้ตกลงพร้อมกับกระดกหลังเท้าขึ้นให้ฝ่าเท้าขนานกับพื้นและกระดกนิ้วเท้าให้ตั้งขึ้นด้วย
8	กระดกเสี้ยว 		กระดกเสี้ยว ผู้รำอยู่ในท่าก้าวข้างให้หันปลายเท้าข้างหนึ่งไปด้านข้างยืนรับน้ำหนัก แล้วยกขาส่วนล่างของเท้าอีกข้างหนึ่งขึ้นหนีบน่องเข้าหาขาส่วนบนให้มากที่สุด กระดกเท้าลงให้ปลายเท้าตรงกับสันหน้าแข้งฝ่าเท้ายก ตั้งปลายนิ้วเท้า ข้อสำคัญต้องถีบเข้าไปด้านข้างให้มาก ระวังไม่ให้เข่าทั้งสองชิดกันและต้องดันส่วนเท้าให้ค้อมมาด้านหน้า (หมายถึงเมื่อมองจากด้านหน้าต้องสามารถมองเห็นเท้าที่กระดกเสมอด้งภาพ) กดตะคากหรือสะโพกลงไม่ให้เนื้อส่วนสะโพกยื่นออกมา และกดไหลมาทางเท้าที่กระดกเสมอ

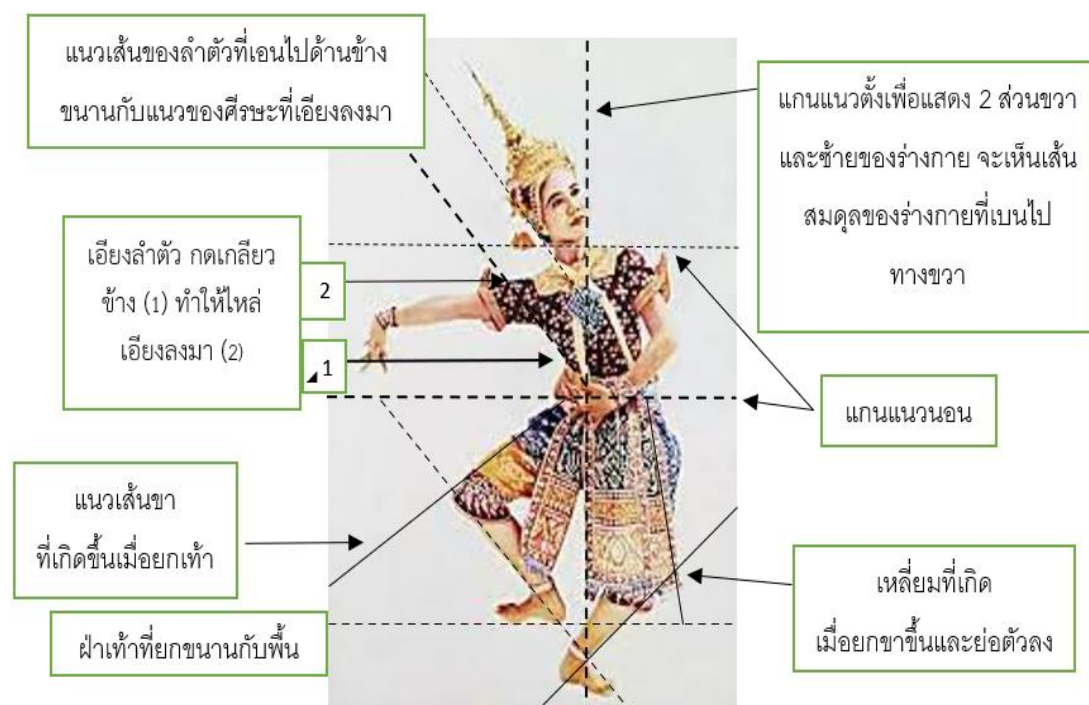
อนึ่ง เมื่อทดลองนำภาพท่ารำ 1 ท่า แล้วลากเส้นไปตามแนวของลำตัวเพื่อสังเกตระดับและตำแหน่งการทรงตัว การยกเท้า และการเอียงศีรษะของตัวพระผู้หญิงในขณะที่ทำทำรำนั้น พบว่าการจัดทำรำที่สมบูรณ์ 1 ท่าสามารถมองเห็นเป็นแนวเส้นที่มีทั้งแนวเส้นที่ทำมุม เส้นตรงและเส้นขนาน โดยเฉพาะเมื่อทำท่ายกเท้า ดังนี้

1. เข้าของขาที่ยกไม่กันไปด้านข้างถึง 90 องศาแต่จะกันไปด้านข้างประมาณ 60-70 องศาของแกนตั้งเท่านั้น พร้อมทั้งลดระดับเข่าลงมาจากแกนแนวนอนตรงช่วงขาหนีบ

2. เกิดเส้นของการเอียงลำตัวที่ขนานกัน 3 แนวด้วยกัน ได้แก่ แนวของการเอียงศีรษะ การเอียงลำตัวและแนวขาส่วนล่างที่ซีกสั้นเข้าหาหน้าของขาที่ยื่นย่อ

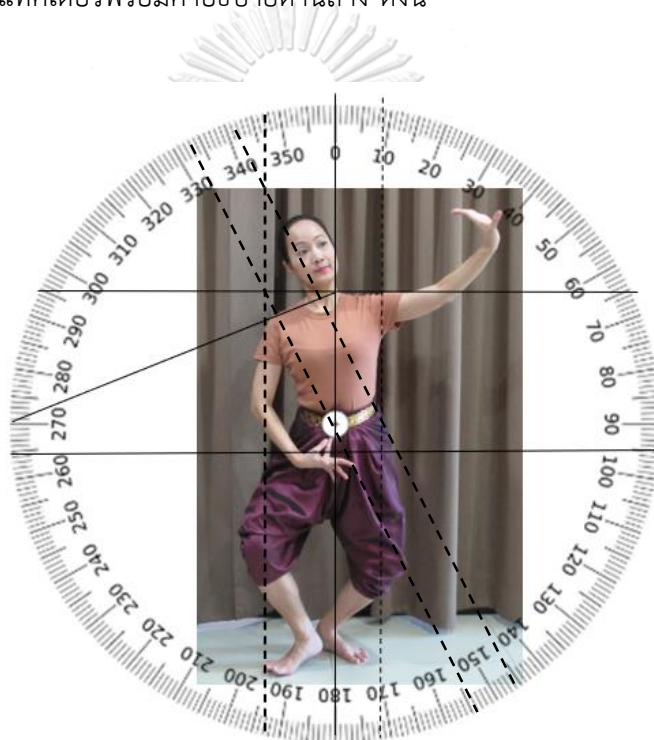
3. จุดสมดุลของร่างกายเมื่อโครงสร้างของท่ารำไม่ได้อยู่ที่ส่วนของร่างกายด้านขวาและซ้ายเท่ากันเท่านั้น แต่จุดสมดุลของร่างกายจะเปลี่ยนไปตามโครงสร้างของท่ารำเช่นเดียวกับการจัดโครงสร้างของบ้านหรือที่พักอาศัยต้องปรับสมดุลด้วยการคำนวณตำแหน่งเสาของบ้านเพื่อให้บ้านทรงตัวอยู่ได้โดยไม่ทรุดลง (ชตวรรษ ธนสมบุรณ์, 2564)

หมายเหตุ ความสำคัญในการจัดระเบียบร่างกายในการรำที่สำคัญมากอย่างหนึ่งที่ต้องคำนึงถึง คือ การจัดทำท่าในการรำควรจัดให้อยู่ในตำแหน่ง ระดับและทิศทางเหมาะสมกับความแตกต่างทางร่างกายผู้รำแต่ละคนด้วย เนื่องจากร่างกายผู้รำแต่ละคนย่อมมีความแตกต่างกันเป็นธรรมชาติทั้งส่วนสูง ขนาด ความยาวของแขน ขาและความกว้างของร่างกาย ดังนั้นการเหยียดแขนงอแขน กันศอก ยกขา ก้มเข่าและย่อตัวลงให้เกิดแนวเส้นที่สมดุลกับร่างกายแต่ละคน (รติวรรณ กัลยาณมิตร, 2564) ดังตัวอย่างภาพท่ารำของครูสุวรรณีย์ ชลานุเคราะห์ ต่อไปนี้



ภาพที่ 15 ครูสุวรรณีย์ ชลานุเคราะห์ ตั้งท่ารำชื่อ “ท่าก่งศิลป์” จากการรำแม่บทใหญ่ คำที่ 5 วรรค 2 “ท่าพระรามาก่งศิลป์”
ที่มา : Google (2564)

ข้อสังเกตจากการจัดระเบียบร่างกายของผู้รำตัวพระ พบว่า ผู้รำต้องทรงตัวตรง ตั้งไหล่ จัดท่าทางส่วนขาถึงทำให้เกิดเหลี่ยมมุมตรงเข้า และตั้งลำตัวส่วนบนให้ตรงหรือเอียงไปด้านข้างให้เห็นเป็นส่วนโค้งโดยไม่ให้หัวไหล่เกินแนวเข้าของตัวเองที่มีความสัมพันธ์กันในแนวตั้งอย่างน้อย 2 ใน 3 จุดคือหัวไหล่ เข้าและปลายเท้า กล่าวคือถ้าเป็นการทรงตัวตรงไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่งพบว่าไหล่และเข้าของผู้รำอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน (แกนตั้ง) แต่ถ้ามีการเอียงศีรษะไปด้านใดด้านหนึ่งกลับพบว่าไหล่และปลายเท้าอยู่ในตำแหน่งเดียวกันแทน ส่วนแขนทำให้เกิดวง เหลี่ยมหรือเส้นตรงในตำแหน่งทิศทางและระดับต่าง ๆ แต่กำหนดให้ระดับบนสุดของปลายมือไม่เกินศีรษะและระดับล่างสุดไม่ต่ำกว่าสะโพก ที่สำคัญคือการกันศอกให้ห่างจากลำตัวอย่างน้อยประมาณ 1 ฝ่ามือ โดยสังเกตจากภาพท่ารำซ้อนกับไม้โปรแทคเตอร์พร้อมคำอธิบายด้านล่าง ดังนี้



ภาพที่ 16 ท่ารำที่มีการผสมท่าทางของลำตัว ศีรษะ แขน ขา ในท่าสอดสร้อยมาลา
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากตัวอย่างท่ารำไทยนี้แสดงการใช้ศีรษะ แขนและมือสัมพันธ์กับร่างกายทุกส่วน ดังนี้

1. สังเกตลำตัวผู้รำแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 คือ ส่วนที่สามารถเอียงไปด้านข้างได้ เริ่มตั้งแต่ศีรษะลงมาส่วนไหล่ ถึงสะโพก และส่วนที่ 2 คือส่วนที่ต้องตั้งตรงไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่งของแกนกลางลำตัว เริ่มตั้งแต่ขาหนีบลงมาถึงเท้า
2. การเอียงศีรษะพร้อมกับกอดไหล่และเกลียวข้างต้องสัมพันธ์กัน กล่าวคือ เมื่อจะเอียงศีรษะต้องกอดไหล่ลงจากแกนกลางลำตัวด้านบนประมาณ 20 องศาทำให้ไหล่เอียงออกนอกแกนกลางลำตัว

ศีรษะจะเอียงตามไหล่โดยให้ใบหูอยู่ตรงกับไหล่เพื่อไม่ให้หน้าคว่ำลง ขณะเดียวกันเกลียวข้างจะอ่อนตามมาด้วยแต่ไม่มากนัก

3. การใช้แขนและมือในท่าวงบน(ซ้าย)และจับหงายในระดับวงล่าง(ขวา) การท่าวงบนหรือวงล่างประกอบด้วยการใช้ข้อต่อ 3 จุด ได้แก่ หัวไหล่ ข้อศอก และข้อมือ จากภาพเห็นได้ว่า

3.1 หากเป็นวงบนข้อต่อหัวไหล่และข้อศอกอยู่ในระนาบเดียวกัน แต่ยกข้อมือและกระดูกหลังมือขึ้นให้ปลายมืออยู่ประมาณแ่งศีรษะตามแกนท่วงบนของตัวพระให้แขนดูเป็นวงโค้งทางด้านข้าง

3.2 หากเป็นวงล่าง ให้แขนตกลงมาด้านข้างลำตัวจากข้อต่อหัวไหล่ พร้อมกับก้นศอกไปด้านข้างให้ห่างจากลำตัว (บริเวณเอว) ประมาณ 1 ฝ่ามือ ส่วนของข้อมืออยู่ระดับหน้าท้องเพื่อให้มือจับหรือมือแบตั้งขึ้นให้ปลายมืออยู่ประมาณหัวเข่า

4. ข้อควรระวังคือเมื่อจะเอียงศีรษะและไหล่ออกจากแกนกลางลำตัว ต้องระวังไม่ให้ส่วนที่ 2 ของร่างกายบิดหรือคดงออย่างที่เรียกว่า “สะโพกยื่น” หมายความว่า ส่วนของร่างกายส่วนที่ 2 หรือส่วนล่างต้องทรงตัวอย่างสมดุลโดยยึดแกนกลางลำตัวไว้ให้มั่นคง และส่วนที่ 1 ยังคงต้องดันเอา ต้นไหล่และทับหน้าขาตลอดเวลา

การที่ผู้หญิงได้รับบทให้เป็นตัวพระในการแสดงละครรำที่เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายและสืบต่อมาจนถึงปัจจุบันนั้นต้องผ่านการคัดเลือกและการฝึกหัดเป็นขั้นตอนอย่างการฝึกตัวพระผู้ชาย สังเกตได้ว่าการจัดระเบียบร่างกายขณะรำนั้นแบ่งออกเป็น 2 ส่วนที่ชัดเจนคือ ส่วนที่ 1 คือส่วนบนตั้งแต่ศีรษะลงมาถึงสะโพกเป็นการจัดร่างกายได้ในลักษณะตรงและโค้งทางด้านข้าง ส่วนที่ 2 ตั้งแต่ต้นขาลงมาถึงเท้าเป็นการจัดร่างกายให้เกิดมุมหรือเหลี่ยมและส่วนที่ 3 เป็นการจัดทำของแขนทำได้ 3 ลักษณะคือ 1)ทำมือแบคว้งอแขนจะเป็นส่วนโค้ง 2)ทำมือแบหงายและทำจับแบบงอแขนจะเกิดเหลี่ยมที่ข้อศอกและข้อมือ 3) ส่วนในท่าเหยียดแขนเป็นเส้นตรงทุกลักษณะของมือซึ่งจะเกิดมุมที่รักแร้เพิ่มเติมด้วย

สำหรับการจัดร่างกายตัวพระผู้หญิงในการรำไทยดังกล่าวนี้นับเป็นผลศิลปะประสพการณ์ที่มีคุณค่ายิ่งของนาฏศิลป์ป็นครั้งบรรพกาลได้คิดสร้างและปรับปรุงจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวพระที่นำมาใช้ในการแสดงให้เห็นความแตกต่างและสามารถแบ่งประเภทตัวละครทั้งพระ นาง ยักษ์และลิงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นับเป็นภูมิปัญญาสำคัญอย่างหนึ่งที่ควรยกย่องและสืบทอดเป็นศิลปะทางนาฏยะของไทยที่งดงามต่อไป

2.5.2 ขั้นตอนการฝึกหัดเป็นตัวละครพระผู้หญิง

รำไทยเป็นแบบฉบับอันเป็นสัญลักษณ์ของชาติ เป็นเครื่องหมายแห่งความมีวัฒนธรรมอย่างสูงของคนไทย ผู้ที่แสดงได้ด้นนอกจากมีความเฉลียวฉลาดสามารถแล้วยังต้องได้รับการฝึกหัดให้ “ฝึกพื่อนให้ตีปรีชาไว จึงรำได้ถูกทำนองของโบราณ” (ธนิต อยุธยา, 2516) รำไทยเป็นศิลปะที่ประณีตบรรจงแบบหนึ่งผู้ฝึกหัดจำต้องได้รับการฝึกฝนอบรมอย่างเข้มงวดและต่อเนื่องจึงสามารถแสดงได้งดงาม ดังนั้น ผู้ฝึกหัดผู้หญิงที่ผ่านการคัดเลือกอย่างเหมาะสมด้วยลักษณะทางกายภาพให้เป็น “ตัวพระ” หรือ “ตัวนาง” ที่ต่างต้องมีที่ท่าทาง วลีเวียนต่างกันแม้จะรำในเพลงเดียวกันก็ตาม เมื่อถึงวันพฤกษ์สวดซึ่งถือเป็นวันครูครั้งแรกก่อนเข้ารับการฝึก ครูผู้สอนเริ่ม “จับมือ” สอนศิษย์โดยให้ผู้ฝึกหัดนั่งคุกเข่าตั้งตัวตรงวางฝ่ามือแบคว่าบนหน้าขา แล้วหัดให้รู้จักองค์ 5 ได้แก่ ตั้งตัว ตั้งเอว ตั้งไหล่ ตั้งมือและเงยหน้า หมายถึงหัดให้ผู้ฝึกหัดนั่งตัวตรงอกผายไหล่ผึ่งนั่นเอง

วิธีการฝึกหัดรำไทย การฝึกหัดผู้หญิงเป็นตัวละครพระมีกระบวนการฝึกหัดเป็นระบบระเบียบที่ชัดเจน กล่าวคือเมื่อผู้ฝึกหัดผ่านการคัดเลือกด้วยลักษณะทางกายภาพที่เหมาะสมให้เป็นตัวพระจากครูผู้ใหญ่เรียบร้อยแล้วจึงเข้ารับการฝึกตามประเภทตัวละคร วิธีการฝึกหัดรำไทยแบ่งออกเป็น 2 ช่วงคือช่วงก่อนตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เมื่อ พ.ศ.2477 และช่วงหลังตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ดังนี้

ช่วงก่อนการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ การฝึกหัดเป็นละครในคณะละครวังสวนกุหลาบยังไม่มีหลักสูตรกำหนดแน่ชัด แต่ใช้ดุลยพินิจของครูเป็นสำคัญ เน้นการฝึกทักษะให้เกิดความชำนาญด้วยบทเรียนซ้ำ ๆ ย้ำเนื้อหาการฝึกเป็นเวลาเพียงพอที่ผู้ฝึกหัดสามารถจดจำท่ารำซึ่งเป็นหลักใหญ่ ๆ ได้ จากนั้นครูผู้สอนจะถ่ายทอดวิธีปรุงแต่งลีลาให้งดงามขึ้นเป็นการเฉพาะตัวสำหรับศิษย์บางคน โดยแบ่งช่วงเวลาในแต่ละวันออกเป็น 3 ภาค เริ่มตั้งแต่ภาคเช้า (เวลา 05.00-07.00น.) ฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วจนจบแล้วตัวพระแยกไปเดินเสาและฝึกออกแม่ท่ายักษ์ในเพลงกราวใน ภาคบ่าย (เวลา 13.00 -16.00น.) ซ้อมโขนละคร เป็นการฝึกรำตามบทบาท มีการแบ่งผู้ฝึกหัดให้รับบทต่าง ๆ โดยมีครูกำกับดูแลและภาคค่ำ (เวลา 20.00-24.00น.) เป็นการซ้อมเฉพาะบทหรือซ้อมเข้าเรื่อง (ปรเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543)

อาคม สายาคม ได้เขียนถึงการฝึกละครของท่านในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า “เมื่อครูผู้ใหญ่ได้จัดการคัดเลือกพวกตัวพระตัวนางเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะส่งตัวพวกตัวพระและนางไปฝึกรำเพลงช้า-เพลงเร็ว เชิดเสมอ โดยการแยกเป็นพวกๆ... และการฝึกรำในขั้นตอนนี้ จะใช้เวลาหัดอยู่ประมาณ 1-2 ปี เป็นอย่างน้อยและเป็นการฝึกรำทั้งวัน” (อาคม สายาคม, 2545)

สุวรรณณี ชลานุเคราะห์ กล่าวถึงประสบการณ์การฝึกหัดรำไทยแบบหลวงในช่วงรอยต่อการฝึกละครหลวงรุ่นเด็กรุ่นสุดท้ายกับการฝึกครั้งแรก ๆ ในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ซึ่งมีการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วเช่นเดียวกัน แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ

1. การแต่งกายเพื่อฝึกปฏิบัติ บรรดาผู้ฝึกโขนหลวงและละครหลวงทั้งหลายจะต้องนุ่งผ้าโจงกระเบนทุกคน ไม่ว่าจะหญิงหรือชายโดยยึดชายเสื้อไว้ในขอบผ้านุ่ง แล้วจึงคาดเข็มขัดรัดไว้อย่างแน่นหนาอีกทีหนึ่ง...ส่วนตัวละครหลวงรุ่นเด็กก็มีการแต่งกายคล้ายกันกับรุ่นใหญ่ จะผัดกันอยู่ก็ตรงที่ต้องให้ถอดเสื้อชั้นนอกออก เหลือแต่เพียงเสื้อชั้นในคอกระเช้าตัวเดียวโดยให้ยึดชายเสื้อไว้ในขอบเอาผ้าโจงกระเบนเช่นกัน...”

2. วัยที่ได้รับการฝึก สุวรรณี ชลานุเคราะห์กล่าวว่า “คุณพ่ิมนทา...นำไปฝากฝังไว้กับครูผู้ใหญ่รุ่นเดียวกับเธอ ในวันฝากฝังนั้นดิฉันมีอายุประมาณ 6 ขวบ”

3. วิธีการฝึก สุวรรณี ชลานุเคราะห์กล่าวตามประสบการณ์ของท่านถึงการฝึกหัดของละครหลวงรุ่นเล็กว่า “ได้เห็นการฝึกหัดตัดร่างกายอย่างพร้อมเพรียงมีระเบียบและจริงจัง ... ได้ยินเสียงร้องกระหึ่มอย่างพร้อมเพรียงในทำนองเพลงช้า (สร้อยสน) จากหมู่ละครหลวงรุ่นใหม่ดังก้องไปทั่วบริเวณศาลาฝึก...” และกล่าวถึงการฝึกหัดในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ปัจจุบัน) แบ่งเป็นขั้นตอน ได้แก่

3.1 ฝึกร้องจังหวะหน้าทับของเพลงช้าให้แม่นยำ

3.2 ฝึกหัดการทรงตัวและการรำเพลงช้าเข้ากับจังหวะหน้าทับเพลงช้า...ซึ่งจะต้องระวังการตั้งเหลี่ยม การประเท้า การก้าวเท้าเยื้องไปข้างหน้า หรือด้านข้าง การขยับเท้าถอยหลัง การฉายเท้า การกระดกเท้า ตลอดไปถึงการยกเอียงใบหน้าให้สอดคล้องต้องกันไปกับท่ารำ

3.3 ฝึกหัดการร้องจังหวะหน้าทับเพลงเร็วและการรำเพลงเร็วเข้ากับจังหวะหน้าทับ โดยเริ่มหัดตบเข่า ถองสะเอว และการถัดเท้า จากนั้นจึงเริ่มฝึกหัดท่ารำเพลงเร็ว

3.4 ฝึกหัดรำเพลงต่าง ๆ (ชนิด อยู่โพธิ์, 2516)

ช่วงหลังการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ในพ.ศ.2477 ชนิด อยู่โพธิ์ ได้เขียนไว้ว่า หลังจากทีผู้เรียนได้รับการคัดแยกเป็นตัวละครและนางแล้วเป็นกระบวนการฝึกเบื้องต้น ดังนี้

1. การกำหนดอายุของผู้เรียน ชนิด อยู่โพธิ์ กล่าวว่า “นักเรียนที่เข้าฝึกหัดรำตั้งแต่อายุยังน้อยราว 8-10 ขวบ มักจะรำได้งดงามกว่านักเรียนที่เข้าฝึกหัดรำเมื่ออายุมากแล้วเช่นการหัดรำเมื่ออายุ 15-16 เป็นต้น”

2. ฝึกหัดให้รู้จักองค์ 5 ได้แก่ ดิ่งตัว ดิ่งเอว ดิ่งมือ ดิ่งไหล่ และเงยหน้า กล่าวคือ หัดให้นักเรียนตั้งตัวตรงอกผายไหล่ผึ่งนั่นเอง

3. ฝึกหัดรำเพลง เริ่มจากการรำเพลงช้าก่อนแล้วจึงฝึกการรำเพลงเร็วโดยมีขั้นตอนการฝึกเหมือนกัน ตั้งแต่ฝึกร้องบอกจังหวะของเพลงเลียนเสียงของตะโพน⁵ การกระทบจังหวะ การปฏิบัติท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบประกอบกับการร้องเลียนเสียงตะโพน ท่ารำชุดนี้ประกอบด้วยท่ารำเป็นจำนวนมาก ใช้เวลาในการรำติดต่อกันทั้งเพลงช้าและเพลงเร็วประมาณ 1 ชั่วโมง และใช้เวลาในการฝึกการรำเพลงเป็นเวลา 1 ปีจนผู้ฝึกจดจำท่ารำและรำตามจังหวะตะโพนได้แล้วจึงเปลี่ยนเป็นการร้องที่เรียกว่า “ไล่น้อย” ซึ่งเป็นการเลียนจังหวะทำนองเพลง “สร้อยสน” ของปีพาทย์เพื่อฝึกท่าเข้าทำนองเพลง และเมื่อผู้เรียนปฏิบัติท่ารำด้วยการร้องเพลงปากเปล่าจนคล่องแล้ว จึงให้ปฏิบัติท่ารำเข้ากับเสียงเพลงจากการบรรเลงดนตรีจริง

4. ฝึกหัดรำเพลงลา เชิด เสมอและรัว

5. ฝึกหัดรำใช้บท โดยการฝึกท่าแม่บท คือรำตามบทกลอนของเก่าอย่างเต็มจำนวน 9 บท และบทกลอนอย่างย่อในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตอนนารายณ์ปราบหนทุก จำนวน 3 บท ประกอบการร้องเพลงชมตลาด ซึ่งท่ารำแม่บทนี้ส่วนมากเลือกเฟ้นเอาท่ามาจากการรำเพลงช้าเพลงเร็วที่ฝึกหัดกันมาในขั้นต้น (ธนิศ อยุธยา, 2516)

จากประสบการณ์การฝึกหัดละครของผู้วิจัยที่ได้เข้าเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป์ (โรงเรียนนาฏศิลป์ – ดุริยางคศาสตร์เดิม ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป์) ตั้งแต่อายุได้ 8 ปีเศษ ในพ.ศ.2509 จนถึงเข้ารับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป์เมื่อ พ.ศ.2523 – พ.ศ.2547 รวม 30 กว่าปีพบว่า การคัดเลือกและวิธีการฝึกหัดยังคงใช้วิธีและระเบียบปฏิบัติเดิมที่สืบเนื่องมา เริ่มต้นจากผู้เรียนฝึกหัดการนุ่งโจงกระเบนสีแดงแล้วยืนตั้งแถวหน้ากระดานเพื่อให้ครูผู้ใหญ่ได้คัดแยกนักเรียนออกเป็นฝ่ายพระและนางตามความเหมาะสมของโครงสร้างร่างกายและรูปร่างหน้า (ขณะนั้นคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้คัดเลือกตัวพระและคุณครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้คัดเลือกตัวนาง) จากนั้นได้ทำการค้ำบครูในวันพฤหัสบดีแรกของภาคเรียน ในวันนี้ครูผู้ใหญ่และครูผู้ช่วยให้นักเรียนนั่งคุกเข่าเรียงเป็นแถว พนมมือไหว้ที่ระหว่งอกอย่างละคร คือให้ฝ่ามือทั้งสองแนบชิดกันและกระดกปลายนิ้วให้บานออก จากนั้นครูผู้ใหญ่จะเป็นผู้จับมือที่พนมนั้นยกขึ้นจรดหน้าผากและนำกลับมาที่เดิมทีละคนจนครบ (ท่าถวายบังคม) เมื่อเสร็จพิธีค้ำบครูแล้วจึงเริ่มฝึกหัดตามขั้นตอนต่อไป

การฝึกหัดให้เป็นตัวละครพระทั้งผู้หญิงและผู้ชายใช้วิธีฝึกหัดเป็นขั้นตอนที่คล้ายกัน เพียงแต่การฝึกของตัวพระผู้หญิงในปัจจุบันไม่ต้องถีบเหลี่ยมและเต้นเสออย่างการฝึกหัดตัวพระผู้ชายซึ่งยังคง

⁵ ผู้ปฏิบัติร้องบอกจังหวะเลียนเสียงตะโพนในจังหวะเพลงช้า ว่า “ละโจงจะ ทิงโจงทิง” และในจังหวะเพลงเร็ว ว่า “ตืบ ทิงทิง”

ฝึกหัดอยู่จนถึงทุกวันนี้ แต่ในระหว่างการฝึกหัดนั้นสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้ฝึกหัดเป็นนักรำละครได้ดีในอนาคต คือการมอบประสบการณ์การแสดงให้กับผู้ฝึกหัดซึ่งนับเป็นเรื่องสำคัญไม่น้อยไปกว่ากัน ทั้งนี้ผู้ที่ได้รับโอกาสให้ออกแสดงย่อมอยู่ในดุลยพินิจของครูว่าผู้ใดเหมาะสมกับการแสดงประเภทไหน หรือเหมาะสมกับการเป็นตัวละครใด สำหรับวิทยานิพนธ์นี้ศึกษาวิธีการฝึกหัดผู้หญิงให้เป็นตัวละครพระซึ่งแบ่งวิธีการฝึกหัดออกเป็น 2 ส่วน คือ การฝึกหัดเป็นขั้นตอนสำหรับผู้หญิงให้เป็นตัวพระและการฝึกหัดจากประสบการณ์การแสดง ดังนี้

1. การฝึกหัดผู้หญิงเป็นตัวละครพระมีกระบวนการฝึกหัดเป็นระบบระเบียบที่ชัดเจน โดยมีการกำหนดเนื้อหารายวิชาในหลักสูตรที่ค่อนข้างแน่ชัดถึงแผนการเรียนต่อภาคเรียนและต่อปี การศึกษา การฝึกหัดรำไทยจึงปรับเป็นขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมร่างกายให้พร้อมเพื่อการปฏิบัติท่ารำ เนื่องจากการปฏิบัติรำไทยแบบหลวงนั้นผู้ปฏิบัติควรมีร่างกายบางส่วนอ่อนโค้ง เช่น ลำแขนและนิ้วมือที่สามารถอ่อนโค้ง การตั้งลำตัวให้ตรงและผึ่งผาย ดังนั้นจึงต้องมีการเตรียมร่างกายให้เหมาะกับการปฏิบัติท่ารำและพร้อมที่จะได้รับการฝึกหัดขั้นตอนต่อไปด้วยการตัดร่างกาย ประกอบด้วย การฝึกหัดตัดร่างกายให้อ่อนพร้อมที่จะได้รับการฝึกหัดรำไทยขั้นตอนต่อไปได้ประกอบด้วย การตัดมือ การตัดแขนและการตัดตัว การฝึกปฏิบัตินาฏยศัพท์เบื้องต้น เช่น นั่งและยืนกระดกเท้า ยกเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง เป็นต้น เพื่อเป็นการจัดระเบียบร่างกายในการฝึกรำพลงต่อไป

ขั้นตอนที่ 2 ฝึกรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา หรือที่เรียกว่า “รำเพลง” เนื่องจากเพลงดังกล่าวเป็นเพลงบรรเลงล้วนซึ่งมีกระบวนการฝึกหัดแต่ละเพลงคล้ายกัน เริ่มจากการฝึกรำเพลงช้าต่อด้วยรำเพลงเร็ว ลา ดังนี้

- การฝึกรำเพลงช้า มีกระบวนการฝึกหัด ดังนี้

1. ครูสอนร้องและฟังจังหวะสำหรับฝึกเพลงช้า ว่า “_จะ/โจงจะ/ทิงโจง/_ ทิง/” เป็น 1 จังหวะใหญ่ ประกอบด้วย 4 จังหวะย่อยเท่า ๆ กัน

2. ครูต่อท่ารำโดยครูรำนำและผู้ฝึกหัดรำตามด้วยการร้องเป็นจังหวะต่อเนื่องทีละทำในแต่ละช่วงของกระบวนการรำจนจบเพลง

3. ครูสอนร้องทำนองสร้อยสน 1 ท่อนเรียกว่า “ไฉ่น้อย” ประกอบด้วย 4 จังหวะหลัก หรือ 16 จังหวะย่อยประกอบการรำเพลงช้า (ดังจะได้กล่าวต่อไป)

4. รำเข้ากับดนตรีบรรเลงเพลงสร้อยสนตั้งแต่ต้นจนจบ (โน้ตเพลงช้าคู่ได้ที่ภาคผนวก)

5. มีการประเมินผลแบ่งเป็นช่วง ๆ เนื่องจากเป็นเพลงฝึกรำชนิดยาวมีจำนวนท่ามากจึงต้องแบ่งการประเมินผลเป็นช่วงเพื่อให้เกิดความแม่นยำและมีการประเมินผลรวมเมื่อต่อจบเพลง ซึ่งครูจะประเมินผลรวมด้วยสายตาถือว่าผู้ฝึกหัดได้ฝึกหัดครบทุกท่ารำจนจบเพลงโดยสามารถรำได้ถูกต้องตามจังหวะและทำนองเพลง

หมายเหตุ 1. ในระหว่างการฝึกหัดนอกจากผู้สอนต้องเป็นผู้กำกับท่ารำกับจังหวะให้ถูกต้อง แล้วยังต้องสังเกตการรำของผู้เรียนเพื่อแก้ไขท่าทางในการรำให้ถูกต้องอย่างที่เรียกว่า “การจับท่าทาง”

2. กระบวนการฝึกดังกล่าวนี้นำมาปรับใช้ในการฝึกหัดการรำทุกแบบและทุกประเภท

- การฝึกเพลงเร็ว ลา ใช้กระบวนการฝึกหัดเป็นขั้นตอนอย่างการฝึกรำเพลงช้า แต่ใช้การร้องเป็นจังหวะเพลงเร็วว่า “_ ตึบ/ ทิง ทิง/” ประกอบด้วย 2 จังหวะย่อย ต่อมาใช้การร้อง “โล่นอย” ตามทำนองเพลงเร็ว 1 ท่อนเท่ากับ 16 จังหวะย่อยประกอบการรำแล้วจึงฝึกรำเข้าดนตรีจริง(ดังจะได้กล่าวต่อไป)

ขั้นตอนที่ 3 ฝึกรำใช้บท เป็นการรำใช้บทเบื้องต้นคือการรำเพลงที่มีเนื้อร้อง ได้แก่ รำแม่บทใหญ่ รำแม่บทเล็ก รำและระบำต่าง ๆ

ขั้นตอนที่ 4 ฝึกรำหน้าพาทย์ ประกอบด้วย การฝึกรำหน้าพาทย์เบื้องต้น ได้แก่ เชิด เสมอ และการฝึกรำหน้าพาทย์ที่มีท่ารำซับซ้อนและมีจังหวะที่ต้องใช้ความสามารถมากขึ้น

ขั้นตอนที่ 5 ฝึกรำแบบเป็นชุดและตอน เป็นการฝึกรำใช้บทแบบละครรวมถึงการรำอวดฝีมือของผู้แสดง ได้แก่ ฝึกรำเดี่ยวและรำคู่ ฝึกรำใช้บทในการแสดงละครประเภทต่าง ๆ ได้แก่ ละครใน ละครนอก ละครพันทาง รวมถึงการฝึกรำใช้อาวุธด้วย

หมายเหตุ สำหรับการฝึกรำในขั้นตอนที่ 4 และ 5 พบว่ามีทั้งการฝึกร่วมกันและการแยกฝึกด้วย เนื่องจากในการฝึกรำแบบเป็นชุดและตอนในขั้นตอนที่ 5 บางชุดนั้นนอกจากมีการรำใช้บทตามเหตุการณ์ในเรื่องละครแล้วยังต้องมีการรำหน้าพาทย์แสดงเหตุการณ์และอารมณ์ของตัวละครประกอบตามลักษณะและวิธีแสดงละครรำไทยด้วย

2. การฝึกหัดจากประสบการณ์การแสดง สำหรับผู้ฝึกหัดที่ได้รับการคัดเลือกจากครู หมายถึง ในระหว่างการฝึกหัดไม่ว่าจะเป็น 8 ปี ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ปัจจุบัน หรือ 11 ปี ในช่วงที่ผู้วิจัยเข้าเรียนก็ตาม หากผู้ฝึกหัดที่มีความพร้อมทั้งใบหน้า ขนาดรูปร่างและความสามารถเหมาะสมที่จะออกแสดงได้ ครูจะคัดเลือกให้เข้ามาฝึกซ้อมเพื่อออกแสดงระบำหรือเป็นตัวละครในงานต่าง ๆ ทั้งที่เป็นงานของภาครัฐและเอกชนที่ต้องการรำไทยไปแสดง เช่น การแสดงรำ ระบำหรือละคร ณ โรงละครแห่งชาติ งานเฉลิมฉลองในวันสำคัญ การต้อนรับผู้มาเยือนจากประเทศต่าง ๆ งานเปิดตัวสินค้าของบริษัทหรือห้างร้านทั่วไป เป็นต้น การที่ผู้ฝึกหัดได้รับโอกาสให้แสดงนั้นเป็นผลดีและให้ประโยชน์

กับผู้ฝึกหัดรำไทยมาก เพราะผู้ที่ได้ออกแสดงจะได้รับการฝึกเพิ่มเติมโดยมีครูดูแลจับท่าทางอย่างใกล้ชิดมากกว่าเรียนรวมในชั้นเรียน ทั้งยังได้ฝึกจิตใจให้เกิดความนิ่ง สงบ นำพาตนเข้าสู่การแสดงอย่างเต็มที่เพื่อให้เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุดหรือไม่เกิดขึ้นเลย จากประสบการณ์ของผู้วิจัยพบว่าผู้ที่ได้รับการฝึกหัดเพื่อออกแสดงจริงนั้นหากได้รับเลือกยิ่งมากครั้งยิ่งเพิ่มความคล่องตัวในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการแสดงมากยิ่งขึ้น ได้แก่ การฝึกฝีมือการแต่งหน้า การแต่งตัว เกิดความมั่นใจในการแสดง ทั้งยังสามารถช่วยเหลือตนเองและผู้ร่วมแสดงอื่น ๆ ได้ดีอีกด้วย

นอกจากนี้การได้เฝ้าดูผู้อื่นฝึกซ้อมในบทบาทการแสดงแบบต่าง ๆ ในระหว่างรอการซ้อมยังสามารถรับรู้วิธีการต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการแสดง ได้แก่ ถ้าเป็นการแสดงระบำจะให้เห็นการออกแบบท่ารำ การรำบท รูปแบบการแปรแถวและการจัดซุ่ม เป็นต้น หากเป็นการซ้อมละครจะให้เห็นวิธีรำใช้บทเพื่อสื่อสารกับตัวละครอื่นในเรื่องตามอารมณ์ต่าง ๆ การเข้าออกของตัวละครและจารีตต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการแสดง เป็นต้น ในเรื่องนี้ผู้วิจัยยังพบอีกว่าผู้ฝึกหัดที่ต้องรอซ้อมบทของตัวเองและได้เฝ้าชมการฝึกซ้อมในบทบาทของคนอื่นซ้ำ ๆ นั้น ทำให้ผู้ฝึกคนนั้นสามารถจำและรำได้เกือบทุกตัวละครในเรื่อง นั้น ๆ ที่เดียวอย่างที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ” และในบางครั้งอาจได้รับมอบหมายให้แสดงแทนผู้แสดงอื่นที่มีปัญหาไม่อาจมาแสดงในรอบนั้น ๆ ได้ด้วย

ดังนั้นการได้มาซึ่งผู้แสดงเป็นตัวละครพระผู้หญิงที่มีคุณภาพจำต้องผ่านการฝึกหัดที่เข้มงวด ผู้ฝึกต้องตั้งใจและอดทนต่อการฝึกหัดที่ยาวนาน โดยเฉพาะการเริ่มต้นฝึกด้วยระเบียบวิธีที่ถูกต้องทั้งเรื่องการจัดท่าทางส่วนต่าง ๆ ของของร่างกายตามลักษณะ ระดับและทิศทาง การเคลื่อนไหว การใช้พลังตามแบบแผนของรำไทยแบบหลวง ซึ่งการฝึกเบื้องต้นสำหรับผู้ฝึกรำไทยที่สำคัญและต้องใช้เวลาฝึกเป็นปีเนื่องจากเป็นบทเรียนที่ยากและค่อนข้างยาว แต่หากผู้ฝึกคนใดสามารถผ่านการฝึกรำชุดนี้กล่าวกันว่าผู้ฝึกคนนั้นจะสามารถพัฒนาวิธีรำไทยได้ทุกรูปแบบทั้งยังเป็นการเรียนรู้ภาคทฤษฎีรำไทยควบคู่กับการปฏิบัติอีกด้วย แบบฝึกชุดนี้เรียกว่า “รำเพลงช้าเพลงเร็ว” ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

2.6 แบบฝึกรำไทยพื้นฐาน (ตัวพระ) : เพลงช้าเพลงเร็ว

เพลงช้าหมายถึงเพลงที่มีจังหวะและทำนองช้า ส่วนเพลงเร็วหมายถึงเพลงที่มีจังหวะและทำนองที่เร็วขึ้นเท่านั้น การรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้เป็นการรำต่อเนื่องกันตามทำนองเพลงบรรเลงจำนวน 3 เพลงที่มีอัตราความเร็วของเพลงต่างกัน ได้แก่ เพลงช้า (อัตรา 2 ชั้น) เพลงเร็ว (อัตรา 1 ชั้นหรือชั้นเดียว) และเพลงลา(อัตรา 2 ชั้น) เรียกรวมกันอีกอย่างหนึ่งว่า “รำเพลง” การฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วมีความสำคัญสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดรำไทยเป็นอันมาก เนื่องจากผู้ฝึกหัดจะได้ทราบหลักการและวิธีการรำไทยรวมถึงวิธีการใช้ร่างกายในการรำและการพัฒนาฝีมือของผู้ฝึกหัดไปพร้อมกับการผ่านการฝึกปฏิบัติซ้ำ ๆ ดังนั้นในการศึกษาแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงจึงใช้การรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นกรณีศึกษาเพื่อถอดรหัสความรู้เกี่ยวกับหลักการและวิธีการรำของตัวพระซึ่งประกอบด้วย

ประเด็นต่าง ๆ เกี่ยวกับเพลงช้าเพลงเร็วทางด้านดนตรี ความสำคัญ ลักษณะและประเภทของการรำ เพลงช้าเพลงเร็ว จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา รวมถึงชุดการรำที่ประกอบขึ้น เป็นกระบวนการทำรำเพลงช้าเพลงเร็วทั้งหมด ดังได้กล่าวถึงเป็นลำดับหัวข้อต่อไป

2.6.1 ความสำคัญและรูปแบบของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว หมายถึงความสำคัญในการใช้ เพลงช้าเพลงเร็วสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดรำไทยและรูปแบบการนำกระบวนการทำรำเพลงช้าเพลงเร็วไป ประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่าง ๆ กัน ดังนี้

ความสำคัญของการฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็ว

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องตำนานละครโอเหนว่า “การพ้อนรำเป็นหลักของวิชาละคร (รำ) เพราะฉะนั้นผู้เป็นครูบาอาจารย์แต่ก่อนจึง คิดแบบรำเป็นท่าต่าง ๆ ตั้งชื่อบัญญัติไว้ให้เรียกเป็นตำรา แล้วคิดร้อยกรองทำรำต่าง ๆ นั้นเข้าเป็น กระบวนสำหรับรำเข้ากับเพลงปี่พาทย์เรียกว่า “รำเพลง” อย่างหนึ่ง อีกอย่างเข้ากับบทร้องเรียกว่า “รำใช้บท” บรรดาผู้ที่ฝึกหัดเป็นละครมักฝึกหัดตั้งแต่ยังเด็ก ครูให้หัดรำเพลงก่อนแล้วจึงรำใช้บท เมื่อ รำได้แล้วครูจึง “ครอบ” ให้ หมายถึงอนุญาตให้เล่นละคร แต่นั้นไปจึงนับว่าเป็นละคร การอันนี้เป็น ประเพณีดั้งเดิมยังมีเค้ามูลเหมือนกันทั้งละครโนราชาตรีที่มณฑลนครศรีธรรมราช และละครนอก ละครในที่ในกรุงเทพฯ” (ดำรงราชานุภาพ, 2546) รำเพลงที่กล่าวถึงนี้นับเป็นพื้นฐานของการฝึกหัด รำไทยที่ทุกคนที่รับบทเป็นตัวละครพระและนางต้องฝึกหัดเหมือนกันเป็นการ ฝึกรำเข้ากับทำนอง ดนตรีและจังหวะไม่มีการขับร้อง

การรำเพลงช้าเพลงเร็ว นั้น มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและได้จดจำสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทำรำดั้งเดิมคงไม่แตกต่างไปจากทำรำปัจจุบันนัก เข้าใจว่าปรมาจารย์ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ กำหนดให้เป็นแบบฝึกหัดแม่ท่าเบื้องต้นของนาฏศิลป์โขนละครฝ่ายตัวพระและตัวนาง เมื่อเปิดการ เรียนการสอนหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยขึ้นในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (พ.ศ.2477) เพลงช้าเพลง เร็วได้นำมาจัดเป็นบทเรียนสำคัญในประเภทเพลงฝึกหัดการรำไทยเบื้องต้นที่เรียกว่า “รำเพลง” โดยเฉพาะผู้ฝึกหัดที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวละครพระและตัวละครนางต้องผ่านการฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็วก่อนเสมอ (วิทยาลัยนาฏศิลป์, 2526)

นอกจากนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงการรำเพลงไว้ในตำราพ้อนรำ ความว่า “ใครจะหัดเป็นละครต้องหัดรำเพลงก่อนอย่างอื่น เพราะบรรดาทำรำของ ละครอยู่ในเพลงช้าเพลงเร็ว ใครรำเพลงได้ก็ได้อีกว่าพ้อนรำได้ตามตำรา ในการเล่นละครนั้น ถ้า เมื่อใดประสังค์จะอวดฝีมือตัวละครก็ให้รำเพลง แสดงว่าตัวละครนั้นเป็นผู้รู้ตำรา อย่างเช่นการนำ เพลงช้าเพลงเร็วมาใช้เป็นเครื่องวัดคุณภาพของนักรำละครไทยด้วย ดังหลักฐานปรากฏเมื่อครั้ง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชดำริจะหัดละครข้าหลวงขึ้นใหม่ โปรดให้หาตัว เจ้าจอมมารดาवादกลับเข้ามาในวัง โปรดให้ตำรวจหลวงออกไปตามตัวเจ้าจอมมารดาवादถึงแพวัด

มณฑปที่อยู่อยุธยา บรรดาครูละครพากันทักท้วงว่าดำไปจนผิดตัว แต่ครั้งเมื่อให้ท่านลองเข้ารำเพลง เพื่อทดลองดูว่ายังจะจำบทบาททำรำไว้ได้สักเพียงไร ก็ลงมติกันในหมู่ครูบาอาจารย์ว่ารับให้เป็น พระเอกได้ (พิทยลาภพฤฒิยากร, 2507)

สำหรับความสำคัญของการฝึกหัดเพลงช้าเพลงเร็ว ครูลมูล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนละครพระ (วิทยาลัยนาฏศิลป์, 2526) ได้กล่าวไว้ว่า เพลงช้าเพลงเร็วเป็นการฝึกหัดที่เป็นขั้นตอนมีระเบียบแบบแผน ฝึกให้มีระเบียบวินัย เป็นแม่แบบของผู้รักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติและเป็นการฝึกเบื้องต้นของผู้ที่จะเป็นศิลปิน นอกจากนี้ การฝึกเพลงช้าเพลงเร็วยังมีความสำคัญมากขึ้นเพราะให้ความรู้ที่เป็นประโยชน์กับผู้ฝึกหัดรำไทยมากจึงจำเป็นต้องฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วช้า ๆ เป็นเวลานานนับปี ดังนั้นผู้ที่ต้องการประสบความสำเร็จในการรำไทยจึงต้องฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วให้ชำนาญจึงเกิดความรู้เชิงทฤษฎี ความเข้าใจและส่งเสริมให้เกิดความชำนาญในทักษะปฏิบัติรำไทย ต่อไปนี้

1. ผู้ฝึกรำสามารถเข้าใจในองค์ความรู้รำไทยที่แทรกอยู่ในการรำตามกระบวนรำ เพลงช้าและเพลงเร็ว ได้แก่ ลักษณะการใช้แขนและมือในลักษณะ ระดับและทิศทางในแบบรำไทย การเคลื่อนไหวร่างกายเฉพาะส่วนและการเคลื่อนไหวทุกส่วนพร้อม ๆ กัน การเคลื่อนไหวร่างกายแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่ ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการผสมท่าทางเป็นท่ารำ วิธีการเชื่อมท่ารำแต่ละท่าเป็นกระบวนรำแต่ละชุดการแสดง (จะได้กล่าวโดยละเอียดต่อไปในข้อ 3)

2. ฝึกการจัดรูปทรง สัดส่วนของท่ารำให้ได้มาตรฐานตามแบบแผนรำไทยแบบหลวง โดยมีหลักปฏิบัตินาฏยศัพท์สำหรับกำกับการจัดระเบียบร่างกายผู้รำในทุกท่วงท่า

3. เรียนรู้การใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำให้เคลื่อนไหวสัมพันธ์กัน โดยเริ่มตั้งแต่ตั้งเอว ตั้งไหล่ ทรงตัว การใช้ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้าเพื่อฝึกให้ผู้รำมีทักษะการรำที่ถูกต้องงดงาม มีลีลานุ่มนวลและสง่างาม

4. การรำต่อเนื่องเป็นระยะเวลาหนึ่งนับเป็นการออกกำลังกายในทุก ๆ ส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะตลอดลำคอ จากปลายนิ้วถึงหัวไหล่ จากปลายเท้า ฝ่าเท้า ส้นเท้า จนถึงสะโพก จากสะโพกถึงทุกส่วนของลำตัวจนถึงศีรษะ

5. ผู้รำมีความอดทนในการฝึกหัดรำได้เป็นเวลานาน ไม่เหน็ดเหนื่อยเพื่อเป็นการเตรียมพร้อมร่างกายในการรับการฝึกที่ต้องใช้กำลังกายในการสวมบทบาทเป็นตัวละครต่อไป

6. ฝึกการฟังและวิเคราะห์จังหวะหน้าทับของเพลงดนตรีได้ถูกต้องแม่นยำ

7. สามารถวิเคราะห์ท่ารำเพื่อนำไปพัฒนาและสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ท่ารำ ในชุดรำ อื่น ๆ ได้อย่างกว้างขวาง

ในด้านคุณค่าของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว นั้น ครูอาคม สายาคม ได้กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทยความว่า “การรำเพลงช้าเพลงเร็วจะต้องรำอยู่เสมอเปรียบเสมือนเป็นยาหม้อใหญ่ที่กินไม่รู้จักหมดเป็นที่เอื้อมระอาเป็นที่สุด แต่มีคุณค่ามหาศาล เพราะท่ารำเป็นส่วนมาก

มักจะอยู่ในเพลงช้าเพลงเร็ว การจะเป็นนักร้องที่ดีจะต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่คือต้องร้องเพลงช้า เพลงเร็วมาอย่างน้อยเป็นร้อยจบขึ้นไปจึงจะร้องได้ดี” และครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวไว้ในหนังสือ เล่มเดียวกัน ความว่า “แก่นสำคัญที่สุดของการเป็นละครที่ดีก็คือความแม่นยำในทำรำเพลงช้าและ เพลงเร็ว” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

การฝึกหัดเพลงช้าเพลงเร็วนั้น ได้แพร่หลายออกไปจากละครหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แห่ง กรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องจากในรัชกาลนี้เกิดละครเอกชนหลายสำนัก ทำให้ทำรำเพลงช้าเพลงเร็วมีความแตกต่างกันไปบ้างในรูปแบบลีลาทำรำตามความสามารถของผู้รับการฝึกหัด สำหรับทำรำเพลงช้า เพลงเร็วตัวพระที่ใช้ในหลักสูตรวิทยาลัยนาฏศิลป์นี้ได้รับถ่ายทอดจากพระยานัฏกานูรักษ์ ปรมาจารย์ของกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 โดยครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้นำมาฝึกหัดนักเรียน ส่วนทำรำ ของตัวนาง หม่อมต่วน(ศุภลักษณ์) ภักธนาวิก นางตัวเอกของละครคณะวังบ้านหม้อ หรือละครคณะ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เป็นผู้นำมาฝึกถ่ายทอดให้แก่ นักเรียน ตั้งแต่เริ่ม ก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อปี พ.ศ. 2477 (วิทยาลัยนาฏศิลป์, 2526)

รูปแบบการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว

ดังได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่าการรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเพลงรำขนาดยาวที่ใช้ฝึกผู้เรียนรำ ไทยอย่างจริงจัง แต่อย่างไรก็ตามเพลงช้าเพลงเร็วได้ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในโอกาสอื่น ตาม วัตถุประสงค์ของงาน เช่น ตัดให้สั้นลงเพื่อใช้ในการรำแก้บน รำถวายมือในพิธีไหว้ครู ใช้สอนผู้สนใจ ฝึกรำไทยระยะสั้น ใช้แสดงต้อนรับแขก สาธิตทำรำและเลือกทำรำในเพลงช้าเพลงเร็วมาปรับปรุงใช้ ต่อท้ายระบำ เป็นต้น ดังนั้น ในปัจจุบันพบว่าการรำเพลงช้าเพลงเร็วทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่

1. เพลงช้าเพลงเร็วเต็ม คือแบบฝึกแม่ท่าละครพระนางที่วิทยาลัยนาฏศิลป์และ สถาบันการศึกษาที่ทำหน้าที่ผลิตครูนาฏศิลป์และนาฏศิลป์ใช้ได้ใช้เป็นแบบฝึกให้กับผู้ที่ต้องการ ฝึกหัดนาฏศิลป์อย่างจริงจัง มีความยาวในการรำต่อเนื่องประมาณ 40.55 นาที

2. เพลงช้าเพลงเร็วตัดที่นิยมนำมาใช้ฝึกหัดรำไทยกับผู้สนใจ หมายถึง การตัดทำรำในเพลงช้า เพลงเร็วบางส่วนออกเพื่อใช้ฝึกหัดผู้สนใจรำไทยเป็นงานอดิเรกหรือในชมรมนาฏศิลป์ ผู้ฝึกหัดรำไทยในสถานศึกษาบางแห่งที่ต้องการรวบรัดหรือกระชับเวลาในการฝึกให้สั้นขึ้น กำหนดให้มีความยาว เพียงพอที่จะฝึกหัดเพลงระบำและการรำเป็นชุดเป็นตอนต่อไปได้ ใช้เวลารวมทั้งสิ้นประมาณ 9 - 15 นาที

3. เพลงช้าเพลงเร็วตัดขนาดสั้นสำหรับศิษย์รำถวายมือหลังเสร็จสิ้นพิธีครอบ โดยใช้ช่วงทำรำ เริ่มต้นของเพลงช้าและเพลงเร็วจบด้วยเพลงลา ใช้เวลาโดยรวมประมาณ 5-7 นาที

4. เพลงช้าเพลงเร็วระบำ เป็นเพลงช้าเพลงเร็วที่นำมาแสดงต่อท้ายระบำสี่บทและใน สถานศึกษาบางแห่งนำมาตัดกระบวนรำให้สั้นลงเพื่อใช้เป็นเพลงสำหรับรำถวายมือในงานพิธีไหว้ครู

ครอบครุณาญาติศิลป์ไทย เพลงช้าเพลงเร็วระบำนี้มีกระบวนรำที่มีบางส่วนเหมือนและบางส่วนต่างไปจากเพลงช้าเพลงเร็วที่ใช้ฝึกหัดอยู่มาก มีความยาวทั้งสิ้นประมาณ 12 นาที

5. เพลงช้าเพลงเร็วনারายณ์ เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการรำบวงสรวงเทพยดาโดยเฉพาะตามแบบแผนของวังสวนกุหลาบ ใช้ทำรำชุดเดียวกันกับเพลงช้าเพลงเร็วระบำแต่ปรับการใช้มือเป็นมือล่อแก้วทั้ง 2 ข้างแทน มีความยาวประมาณ 12 นาที

นอกจากนี้ยังพบกระบวนทำรำเพลงช้าเพลงเร็วในการแสดงชุดรจนาเสียงพวงมาลัย (ทำรำของนางรจนาในช่วงบทรำของเจ้าเงาะ) ในการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทองและระบำนางก้อยในละครเรื่องเงาะป่า (มณฑุชยา เพชรูจี, 2560)

เพลงช้าเพลงเร็ว ลานี้นอกจากเป็นแบบฝึกหัดที่สำคัญสำหรับผู้ฝึกหัดรำไทยแล้ว ยังจัดเป็นตัวชี้วัดฝีมือการรำตามมาตรฐานรำไทยและการเรียนรำไทยที่ต้องเริ่มจากการฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วตามลำดับ เป็นข้อกำหนดอยู่ในหลักสูตรของการศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มาจนถึงปัจจุบัน กระบวนรำเพลงช้าเพลงเร็วถูกนำไปผลิตซ้ำเป็นการแสดงรำไทยหลายชุดการแสดง การทราบถึงประวัติ จุดมุ่งหมาย ประโยชน์และกระบวนทำรำเพลงช้าเพลงเร็วมีความสำคัญในการวิเคราะห์เพื่อหาแนวคิดการรำละครไทยเป็นอย่างยิ่ง เพราะเพลงช้าเพลงเร็วนี้้นอกจากใช้ฝึกท่าทางและความอดทนในการรำแล้วยังแฝงองค์ความรู้ในการรำไทยอยู่มาก ซึ่งผู้ฝึกหัดได้รับความรู้นั้นโดยไม่รู้ตัวสามารถนำไปปรับใช้ในการแสดงชุดอื่น ๆ อย่างไม่มีวันสิ้นสุดได้

2.6.2 ลักษณะของเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงลาทางด้านดนตรี

เพลงช้า เป็นเพลงจำพวกเพลงเรื่อง หมายถึง การนำเพลงหลายเพลงนำมาบรรเลงติดต่อกันซึ่งมีอยู่หลายประเภท ได้แก่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้ามีลักษณะหรือรูปแบบประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็วและเพลงลา เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็วเป็นเพลงประเภทสองไม้ที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียว ส่วนเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ไม่มีหน้าทับกำกับ

การบรรเลงเพลงเรื่อง โดยปกติใช้บรรเลงในงานมงคลและงานพิธีต่าง ๆ โดยบรรเลงหลังจากบรรเลงเพลงโหมโรงเช้าหรือโหมโรงเย็น หรือบรรเลงรับพระเมื่อพระสงฆ์เข้ามาในงาน นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงในพิธีสงฆ์ที่เป็นพิธีราษฎร์และพิธีหลวงด้วย เช่น พิธีทอดพระกฐิน หรือทอดกฐินจะบรรเลงเพลงเรื่องจำพวกเพลงช้าขณะรอการเสด็จหรือรอพระสงฆ์ลงอุโบสถ

เพลงช้าที่นำมาใช้ฝึกรำไทยนี้มาจากเพลงช้าเรื่องสร้อยสนซึ่งเป็นเพลงเรื่องจำพวกเพลงช้า ลักษณะของเพลงช้าเรื่องสร้อยสนแสดงถึงความเรียบร้อย สงบเสงี่ยมและมีความสง่างาม แต่เมื่อถึงช่วงเพลงเร็วจังหวะจะกระชั้นถี่ขึ้นในลักษณะกระฉับกระเฉง อัตราจังหวะของเพลงช้าเรื่องสร้อยสนนี้ใช้การบรรเลงแต่ละช่วงเพลงมีอัตราจังหวะลดหลั่นกันลงไปจากอัตรา 2 ชั้นไปถึงชั้นเดียวหรือจาก

จังหวะเข้าไปหาจังหวะที่เร็วขึ้น โดยเริ่มจากเพลงช้าที่ใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่อ 2 ชั้น (ส่วนใหญ่ฉิ่งจะตีเป็นจังหวะ 3 ชั้น) ในช่วงเพลงสองไม้ใช้จังหวะหน้าทับสองไม้อัตรา 2 ชั้น ต่อจากนั้นเป็นเพลงเร็วอัตราจังหวะชั้นเดียว ดังนั้นการบรรเลงเพลงช้าเรื่องสร้อยสนเริ่มบรรเลงด้วยเพลงจังหวะช้าแล้วเร็วขึ้น เปลี่ยนจังหวะให้กระฉับกระเฉงขึ้นในช่วงสองไม้และจะถอนจังหวะเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวแล้วค่อย ๆ เร่งจังหวะเร็วขึ้นในช่วงท้ายเพลงเร็วแล้วลงด้วยเพลงลา

การบรรเลงเพลงช้าสำหรับรำนั้นผู้บรรเลงอาจเลือกเพลงใดเพลงหนึ่งในเรื่องเพลงช้ามาบรรเลงก็ได้ เพลงช้านำมาใช้ประกอบกิริยาเดินของตัวละครสำคัญซึ่งส่วนมากเป็นตัวพระ การบรรเลงเพลงช้านั้นต้องบรรเลงเพลงเร็วต่อท้ายด้วยเสมอโดยไม่จำเป็นต้องบอกไว้ในบท ช่วงต่อระหว่างเพลงช้าและเพลงเร็วจะถอนเป็นจังหวะสองไม้ ถ้าเป็นการเดินจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งเพลงช้าเพลงเร็วจะจบด้วยเพลงลา 2 ชั้นทุกครั้งไปแสดงว่าการเดินสิ้นสุดลงและถึงจุดหมายแล้ว นอกจากจะเน้นการเดินเข้าโรงอาจบรรเลงเพลงเชิดต่อจากเพลงช้าเพลงเร็วได้

เพลงเร็ว ส่วนมากเป็นเพลงชั้นเดียว ใช้ประกอบการเดินโดยเฉพาะตัวนาง เพลงเร็วที่ใช้กันในโขนละครหรือในบทใช้ว่า วรเชษฐ์ แยกบรเทศ หรือในบทใช้ว่า แยกวรเชษฐ์ ใ้อลาวชั้นเดียว มัดตีนหมูลูกวอนแม่ แม่วอนลูก เป็นต้น ผู้บรรเลงอาจเลือกบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งมาบรรเลงในตอนที่บทละครบรรจุไว้ว่าเป็นเพลงเร็ว หรือเลือกไปใช้บรรเลงต่อจากเพลงช้าอื่น ๆ ก็ได้ ในกรณีที่บทละครเจาะจงให้ใช้เพลงเร็วเพื่อประกอบการเดินดนตรีจะบรรเลงเพลงเร็วต่อท้ายด้วยเพลงลาหรือเชิดในลักษณะเดียวกับเพลงช้านั่นเอง

เพลงลา⁶ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงการสิ้นสุดของกิริยาใดกิริยาหนึ่ง มักใช้บรรเลงต่อจากเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ ที่ประกอบอาการเคลื่อนไหวหรือดำเนินไปแต่อาจไม่เขียนชื่อเพลงบรรจุไว้ในบทเพราะถือว่าคนปีพาทย์ย่อมรู้เอง

⁶ ความหมายของเพลงลา ในทางดนตรีมีอยู่ 3 นัย คือ

1. เพลงลาเป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์อยู่ในเพลงชุดโหมโรงต่าง ๆ นำมาบรรเลงต่อท้ายเพลงระบำตลอดจนใช้ประกอบการแสดงโขน ละครทั่วไป มีความหมายถึงการลาเพื่อจะเข้าโรงของตัวละครหรือชุดระบำรำฟ้อน ต่อมาเมื่อนักดนตรีไม่ทราบนามนำทำนองเพลงลา 2 ชั้นมาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น ใช้บรรเลงในโหมโรงโขนหรือที่เรียกว่า โหมโรงใหญ่

2. ลา ในศัพท์สังคีต หมายถึง จบ หรือ ครั้ง เช่น รัวครั้งเดียวเรียกรัวลาเดียว รัว 3 ครั้งเรียก รัวสามลา

3. ลา เป็นเพลงลักษณะหนึ่งที่นักดนตรีนำเพลงบางเพลงมาบรรเลงเพื่อยุติรายการ ยุติการบรรเลง หรือบรรเลงเป็นชุดสุดท้ายของการบรรเลงนั้น ๆ เพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงลา มีกรวราภรณ์ ออกทะเล ปลาทองเถา พระอาทิตย์ชิงดวง เต่ากินผักบั้ง ลาวดวงเดือน ฯลฯ ณรงค์ชัย ปิฎกธวัช. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

การบรรเลงเพลงช้าเพลงเร็วที่ใช้สำหรับฝึกหัดรำไทยตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์นั้น นิยมใช้เพลงช้าเรื่องสร้อยสนซึ่งประกอบด้วยเพลงสร้อยสน 2 ท่อน ๆ ละ 8 จังหวะหน้าทับปรบไก่และเพลงพวงร้อย 2 ท่อน ๆ ละ 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่ เมื่อหมดทำรำเพลงช้าแล้วออกเพลงเร็วด้วยเพลงแม่วอนลูกและเพลงลูกวอนแม่ ส่วนการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วในเบื้องต้นนั้นผู้รำมีการร้องเลียนเสียงทำนองเพลงสร้อยสนท่อน 1 เพียง 4 จังหวะหน้าทับเท่านั้นโดยร้องหมุนเวียนซ้ำหลายเที่ยวจนหมดทำรำเพลงช้า เมื่อออกเพลงเร็วจะร้องเลียนทำนองแม่วอนลูกท่อน 1 เพียงท่อนเดียววนซ้ำจนหมดทำรำเช่นเดียวกัน

การรำเพลงช้าเพลงเร็วจะยาวหรือสั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการรำแต่ละครั้ง ผู้บรรเลงปีพาทย์ต้องรู้ว่าหมดทำรำเพลงช้าตรงช่วงไหนแล้วจึงออกเพลงเร็ว หรือเปลี่ยนเป็นเพลงเร็วเมื่อถึงทำที่นัดกันไว้และเมื่อถึงทำรำสายผู้บรรเลงจะหาทางลงแล้วออกเพลงลาได้ทันที การใช้เพลงช้าเรื่องสร้อยสนแล้วออกเพลงเร็วแม่วอนลูกและเพลงลูกวอนแม่นี้เป็นการคัดเลือกเพลงช้าและเพลงเร็วมาใช้ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วได้อย่างเหมาะสมสอดคล้องกันทั้งทำรำและท่วงทำนองดนตรี ท่วงทำนองของเพลงสร้อยสนและเพลงแม่วอนลูกมีระดับเสียงกลาง ๆ ไม่สูงมากนัก เหมาะแก่การร้องของผู้ฝึกหัดรำ รวมทั้งท่วงทำนองของดนตรีมีสำนวนกลอนที่ง่ายทำให้มีความสะดวกในการร้องไปพร้อมกับการฝึกหัดรำ (วีระชัย มีบ่อทรัพย์, ม.ป.ป.)

สำหรับเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นบทเรียนแรกในการฝึกหัดรำไทยใช้ทำนองช้า (เพลงช้า) ทำนองเร็ว (เพลงเร็ว) และเพลงลาบรรเลงต่อเนื่องกันรวมเวลาประมาณ 40.55 นาที (จากวีดิทัศน์รำเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับใช้ฝึกนักเรียนสาขาละคร⁷ของวิทยาลัยนาฏศิลป์, 2564) แยกเป็นเพลงช้า 22.20 นาที เพลงเร็ว 18 นาทีและเพลงลา 0.35 นาที อย่างไรก็ตามทำนองเพลงช้าเพลงเร็วสามารถยืดหยุ่นในเรื่องความยาวของเพลงตามผู้รำได้ กล่าวคือในการรำทำช้าแบบต่อเนื่องอาจลดหรือเพิ่มจังหวะได้ตามต้องการแต่กระบวนทำรำต้องครบถ้วน โดยกำหนดให้การรำเพลงช้าต้องจบในทำรำ กระบี่สี่ท่าและ เพลงเร็วต้องจบด้วยท่าสาย 2 แขนเสมอแล้วต่อยด้วยเพลงลาจึงถือว่าเสร็จสิ้นกระบวนรำเพลงช้าเพลงเร็ว ทั้งนี้การรับรู้ถึงทำรำสุดท้ายของแต่ละเพลงเป็นเรื่องสำคัญเนื่องจากทำ

⁷ เพลงเร็วที่ใช้ในการฝึกหัดโขมพระมีความยาวมากกว่าเพลงเร็วที่ใช้ฝึกหัดละครพระ เนื่องจากโขมพระมีกระบวนทำรำในเพลงเร็วที่มีทั้งท่าแทรกและท่าต่อจากท่าสุดท้ายของละครพระอีกจำนวนหนึ่งประมาณ 24 ท่า (ตรวจสอบจากคู่มือประกอบการสอนเรื่องหลักและวิธีการสอนโขม(พระ)เบื้องต้นวีระชัย มีบ่อทรัพย์. (ม.ป.ป.). หลักและวิธีการสอนโขม(พระ)เบื้องต้น เพลงช้าเพลงเร็ว. วิทยาลัยนาฏศิลป์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. จึงเข้าทำรำสายและจบด้วยเพลงลาเช่นเดียวกัน

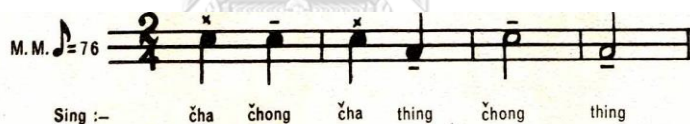
ร่ำดังกล่าวเป็นสัญญาณให้นักดนตรีสามารถเปลี่ยนเป็นเพลงเร็วและเพลงลาได้โดยไม่ต้องนัดหมายล่วงหน้า

2.6.3 การร้องบอกจังหวะและทำนองสำหรับฝึกหัดเพลงช้าและเพลงเร็ว

ในการฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วมักแบ่งการฝึกออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนแรก⁸ การฝึกหัดรำด้วยการร้องบอกจังหวะอย่างง่าย ๆ และต่อเนื่องจนจบกระบวนรำแต่ละเพลง ขั้นตอนที่ 2 การฝึกหัดรำโดยผู้ฝึกต้องร้องทำนองเพลงควบคู่ไปด้วยอย่างที่เราเรียกว่า “โล่นอย” ตั้งแต่ต้นจนจบด้วยตัวเองและขั้นตอนที่ 3 การรำเข้ากับทำนองดนตรีจริง ทุกขั้นตอนดังกล่าวมีความสำคัญในการทำให้ผู้ฝึกหัดเกิดความเข้าใจจังหวะและทำนองดนตรีมากขึ้นและพร้อมที่จะเข้าใจและคุ้นเคยกับเพลงที่ใช้ฝึกหัดต่อ ๆ มาอีกด้วย ดังจะได้กล่าวถึงลักษณะของการร้องตามขั้นตอนที่ 1 และ 2 ดังนี้

2.6.3.1 การร้องบอกจังหวะในการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว การร้องบอกจังหวะเพลงช้าและเพลงเร็วต่างกัน คือ

การร้องบอกจังหวะสำหรับฝึกรำเพลงช้าว่า “จะ/ โจง จะ/ ทิง โจง/ ทิง/” แบ่งออกเป็น 4 จังหวะย่อย หรือ 1 จังหวะใหญ่ ผู้ฝึกหัดใช้ร้องช้า ๆ ประกอบการฝึกเป็นช่วง ๆ ดังนี้

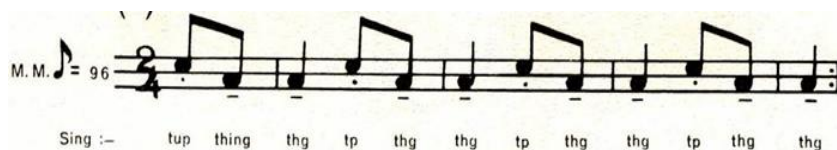


ภาพที่ 17 ทำนองร้องบอกจังหวะ

“จะ(cha)/ โจง(chong) จะ(cha)/ ทิง(thing) โจง(chong)/ ทิง(thing)” สำหรับการรำเพลงช้า
ที่มา: (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

การร้องบอกจังหวะสำหรับฝึกรำเพลงเร็วว่า “ตุ๊บ/ ทิง ทิง/” แบ่งออกเป็น 2 จังหวะย่อย ผู้ฝึกหัดใช้ร้องช้าอีกครั้งหนึ่งรวมเป็น 4 จังหวะย่อยหรือ 1 จังหวะใหญ่ เพื่อบอกจังหวะอย่างง่าย ประกอบการฝึกกระบวนรำเพลงเร็ว ดังนี้

⁸ การฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วขั้นตอนแรก ในสมัยที่ผู้วิจัยเริ่มเข้ารับการฝึกในโรงเรียนนาฏศิลป์ (ชื่อเดิมของวิทยาลัยนาฏศิลป์) ใน พ.ศ. 2509 ใช้เวลาฝึกหัดในขั้นตอนนี้เป็นเวลา 1 ปีการศึกษา



ภาพที่ 18 ทำนองร้องบอกจังหวะ “ตูป(tup)/ ทิง(thing) ทิง(thg)” สำหรับการรำเพลงเร็วซ้ำ 4 ครั้ง

ที่มา: (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

การที่ครูใช้การร้องบอกจังหวะเช่นนี้ในการฝึกเพลงช้าเพลงเร็วเบื้องต้น มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ฝึกหัดเข้าใจจังหวะอย่างง่าย ๆ ตลอดช่วงการต่อทำรำโดยไม่ต้องพะวงกับการร้องที่ยากเกินไป และให้ผู้ฝึกเน้นที่การฝึกร่างกายในการรำเพียงอย่างเดียวซึ่งทำให้การฝึกทำรำมีคุณภาพมากขึ้นได้ ทั้งยังทำให้ผู้ฝึกหัดรำกับจังหวะให้ถูกต้องซึ่งเป็นเรื่องสำคัญยิ่งในการรำไทย

2.6.3.2 การร้องทำนองเพลงหรือเรียกว่า “โล่นอย” หมายถึง การผันเสียงวรรณยุกต์ของคำว่า “นอย” ตามทำนองเพลงสร้อยสนใช้สำหรับฝึกหัดรำเพลงช้าและทำนองเพลงแม่วอนลูกสำหรับฝึกหัดรำเพลงเร็ว การร้องทำนองเพลงในการรำเพลงช้าเพลงเร็วนั้นเป็นขั้นตอนที่ 2 ต่อจากการฝึกรำกับการร้องบอกจังหวะ การ “โล่นอย” นี้จะช่วยให้ผู้ฝึกคุ้นเคยกับทำนองเพลงซึ่งมีท่วงทำนองช้าในเพลงช้าและท่วงทำนองเร็วในเพลงเร็วและสามารถรำกับทำนองดนตรีจริงได้ง่ายขึ้น

สำหรับทำนองเพลงที่ใช้ฝึกเพลงช้าใช้เพลงสร้อยสนซึ่งปรากฏด้วยการบันทึกโน้ตเพลง⁹ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

⁹โน้ตเพลงสร้อยสนสำหรับใช้ฝึกรำเพลงช้าและโน้ตเพลงแม่วอนลูกสำหรับใช้ฝึกรำเพลงเร็วตามแบบของวิทยาลัยนาฏศิลป์ มีปรากฏอยู่ที่ภาคผนวก

M. M. $\text{♩} = 76$

Sing :- noi n n n n n n n n n n n n n n n n

noi n n n n n n n n n n n n n n n n

noi n n n n n n n n n n n n n n n n

noi n n n n n n n n n n n n n n n n

ภาพที่ 19 โน้ตเพลงสร้อยสนสำหรับการร้อง “ไล่นอย” ประกอบการรำเพลงช้า
ที่มา: (ธนิต อยุโพธิ์, 2516)

ส่วนทำนองเพลงที่ใช้ฝึกเพลงเร็วใช้เพลงแม่วอนลูกซึ่งปรากฏด้วยการบันทึกโน้ตเพลงดังนี้

M. M. $\text{♩} = 96$

ภาพที่ 20 โน้ตเพลงแม่วอนลูกสำหรับการร้อง “ไล่นอย” ประกอบการรำเพลงเร็ว
ที่มา: (ธนิต อยุโพธิ์, 2516)

การร้องเลียนเสียงทำนองสร้อยสน หรือ “ไล่นอย” ของเพลงช้าสำหรับผู้ฝึกหัดนั้น หลังจากฝึก ร้องจังหวะตะโพนประกอบรำเพลงช้าว่า “_จะ/โจง จะ/_ทิง โจง/_ทิง” ประกอบด้วย 4 จังหวะย่อย จนครบกระบวนรำแล้ว ครูให้ฝึกร้อง “ไล่นอย” โดยการผันเสียงวรรณยุกต์ของคำว่า “นอย” ตาม ทำนองเพลง 1 ท่อนเท่ากับ 16 จังหวะย่อย ดังนี้

ร้องทำนองเพลง “ไล่นอย” ตามจังหวะย่อยในหน้าทับเพลงช้า			
จังหวะที่ 1	2	3	4
_ _ _ นอย	นี่ หน้อย นอย น้อย	นอยนอย นีนอย นอย หน้อย	นอย หนี่ น้อย นอย หน้อย
จะ	โจง จะ	ทิง โจง	_ _ _ ทิง
จังหวะที่ 5	6	7	8
_ _ _ นอย	นีนอย หนี่หน้อยนอย	หน้อย นอย นอย น้อย	น้อย นอย นอย นอย
จะ	โจง จะ	ทิง โจง	ทิง
จังหวะที่ 9	10	11	12
_ _ _ นอย	หนี่นอย นอยน้อย	น้อย นอย หน้อยนอย	นอย น้อย _ น้อย
จะ	โจง จะ	ทิง โจง	ทิง
จังหวะที่ 13	14	15	16
_ _ _ นอย	หนี่นอย นอย น้อย	หน้อย _ นีนอย	นีนอยนีนอย นอยหน้อย
จะ	โจง จะ	ทิง โจง	ทิง

การร้องเลียนเสียงทำนอง “ไล่นอย” ของเพลงเร็วสำหรับผู้ฝึกหัด กล่าวคือ เมื่อผู้ฝึกหัดฝึก ร้องจังหวะตะโพนประกอบเพลงเร็วว่า “_ตึบ/ทิง ทิง/” ประกอบด้วย 2 จังหวะย่อยในการฝึกรำจน ครบกระบวนท่าแล้ว ครูให้ฝึกร้อง “ไล่นอย” ตามทำนองเพลง 1 ท่อนเท่ากับ 16 จังหวะย่อย ดังนี้

ร้องทำนองเพลง “ไล่นอย” ตามจังหวะย่อยในหน้าทับเพลงเร็ว			
จังหวะที่ 1	2	3	4
หน้อย น้อย	นอย หน้อย	นี่ หน้อย นี นอย	นอย นอย
ตึบ	ทิง ทิง	ตึบ	ทิง ทิง
จังหวะที่ 5	6	7	8
หนี่ นอย	นี่ น้อย	นี่ น้อย นี นอย	นอย หน้อย
ตึบ	ทิง ทิง	ตึบ	ทิง ทิง

จังหวะที่ 9	10	11	12
น้อย หน่อย	น้อย น้อย	น้อย น้อย	น้อย น้อย
ตู๊บ	ทิง ทิง	ตู๊บ	ทิง ทิง
จังหวะที่ 13	14	15	16
นี่ น้อย นี่น้อย	นี่ น้อย	นี่ น้อย นี่ น้อย	น้อย หน่อย
ตู๊บ	ทิง ทิง	ตู๊บ	ทิง ทิง

2.6.4 กระบวนรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา

ตำรานาฏยศาสตร์โดยภรตมุนีได้กล่าวถึง”รำชุด หรือ องคหระ” ว่าหมายถึงการพ้อนรำที่ใช้ igrณะหรือท่ารำจำนวนหนึ่งปฏิบัติต่อเนื่องกันด้วยการเคลื่อนไหวมีชื่อเรียกตามจำนวนการใช้ grณะที่ แตกต่างกันรวม 32 ชุดซึ่งแต่ละชุดประกอบด้วย grณะตั้งแต่ 4 – 12 ท่า (กรมศิลปากร, 2541) สำหรับการปฏิบัติท่ารำของอินเดียตามตำรานาฏยศาสตร์นี้ พบว่า ท่ารำหรือ grณะเริ่มจากหน่วยย่อย ของร่างกายตั้งแต่ มือ แขน เท้า ขา ลำตัว ศีรษะ แต่ละหน่วยมีวิธีการออกท่าทางแตกต่างกัน และ เมื่อนำท่าทางของหน่วยย่อยของร่างกายเหล่านั้นมาผสมกันหน่วยละ 1 ท่า จะได้ท่ารำที่หลากหลาย โดยมีชื่อเรียกท่ารำเฉพาะเพื่อให้เกิดความเข้าใจ และปฏิบัติได้ตรงกัน ท่ารำเหล่านี้เมื่อนำมาเรียงร้อย ต่อเนื่องด้วยการเชื่อมท่าในแบบต่าง ๆ จะเกิดเป็นท่ารำใหม่อยู่เสมอ ลักษณะเช่นนี้ปรากฏเป็นทฤษฎี การปฏิบัติท่ารำในการแสดงนาฏศิลป์ต่างชาตรวมทั้งนาฏศิลป์ของไทยด้วย

ตามที่ได้กล่าวแล้วข้างต้นว่าการรำเพลงช้าและเพลงเร็วเป็นเพลงที่ประกอบด้วยท่ารำจำนวน มากอย่างที่ครุละครเรียกว่า “ยาหม้อใหญ่” นั้น จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำเริ่มจากเพลงช้า (เพลง 2 ชั้น) โดยการนั่งรำแล้วกรายลุกขึ้นยืนรำแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่สลับกัน จากการรำอยู่กับที่ จนถึงรำเคลื่อนที่หรือท่าช้าท่าต่อเนื่องในท่าเดียวกันแต่ละครั้งเรียกได้ว่าเป็น 1 ชุดการรำ ยกเว้น กระบวนรำชุดสุดท้ายของเพลงช้าจบด้วยท่านิ่งในเพลงช้าเพื่อรำต่อในเพลงเร็วในท่าเดียวกัน สำหรับ เพลงเร็วเริ่มจากการใช้ตัวตามจังหวะที่เร็วขึ้น (เพลงชั้นเดียว) ส่วนใหญ่เป็นท่าที่ใช้ฝึกท่ารำที่ เคลื่อนไหวมืออย่างช้า ๆ แต่ใช้เท้าเร็วในจังหวะเดียวกันและต้องจบกระบวนทำนั้นพร้อมกันในรูปแบบ ต่าง ๆ แบ่งออกเป็นกระบวนรำชุดในเพลงช้า เพลงเร็วและเพลงลา ดังนี้

“รำชุด” ในเพลงช้า มีลักษณะท่ารำที่เคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนท่ารำไปอย่างช้า ๆ จากท่ารำหนึ่งไปยังอีกท่ารำหนึ่งที่เชื่อมต่อการเคลื่อนไหวกึ่งของร่างกายจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสิ้นสุดของแต่ละทำนั้น เป็นการเรียงร้อยท่ารำที่มีทั้งแบบเคลื่อนไหวอยู่กับที่และเคลื่อนตัวไปตามพื้นที่ว่างของเวที ทั้งนี้เพื่อเชื่อมต่อท่ารำไปสู่ท่าที่เป็นจุดหมายสำคัญในแต่ละชุดท่ารำซึ่งมักเป็นกระบวนท่ารำที่ต้องทำซ้ำ ๆ อย่างต่อเนื่อง ซึ่งพบว่าในเพลงช้ามีรำชุดจำนวน 5 ชุดและในแต่ละชุดจะประกอบด้วยจำนวนท่ารำที่สมบูรณ์แตกต่างกันไป ดังนี้

รำชุดที่ 1 ชุดท่ากราย ประกอบด้วยการรำเริ่มต้นอยู่กับที่จบด้วยการรำเคลื่อนที่ในท่าช้าจำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าวางมือ กล่อมตัวตั้งวงล่าง ถวายบังคม ม้วนจีบวงล่าง ท่ากรายขึ้นยืนและท่ากรายเคลื่อนที่ (ท่าช้า) ไปด้านหน้าและไปด้านหลัง

รำชุดที่ 2 ชุดท่าสายแขนเดียว ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 8 ท่า ได้แก่ ท่าสอดสร้อย มือแบหงายด้านข้างกับมือวงล่าง สอดสร้อย(ช้า) สายแขนเดียวอยู่กับที่ สอดสร้อย(ช้า) จีบหงายงอ-ตั้งมือแบระดับศีรษะกับมือจีบคว่ำแขนตั้งย่อนตัว บัวชูฝึก สอดสร้อย(ช้า)สายแขนเดียวเคลื่อนที่ และชะนีรำยไม้

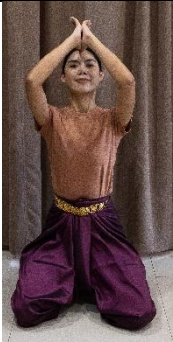
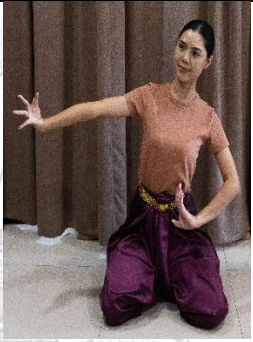


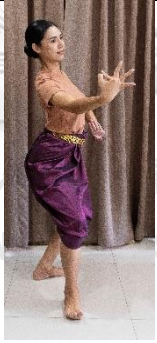

รำชุดที่ 3 ชุดท่าสาย 2 แขน ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 12 ท่า ได้แก่ ท่าบัวชูฝึก รำกระบี่ชะนีรำยไม้ ล่อแก้วขยับเท้า ชะนีรำยไม้(ช้า) สอดสร้อย บัวชูฝึก(ช้า) แบมือหงายแขนตั้งด้านหน้า ตั้งมือแขนตั้งด้านหน้า วาดแขน 2 มือแบหงายข้างตัว กลางอัมพรย่อนตัว ประไลยวาด ชะนีรำยไม้(ช้า) สาย 2 แขนเคลื่อนที่และท่าจีบหงาย 2 มือระดับชายพก




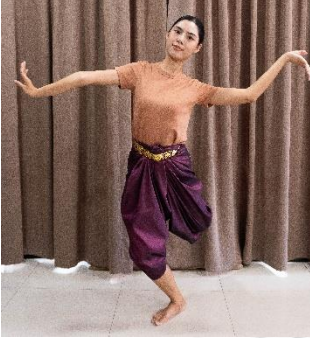





รำชุดที่ 4 ชุดท่าสะบัดมือ ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 9 ท่า ได้แก่ พรหมสีหน้า ตั้งมือแขนตั้ง กลางอัมพรต่อเนื่อง ชะนีรำยไม้ กลางอัมพร(ช้า) บัวชูฝึก ลงวง จีบหงายข้างตัวและวงล่างกระทบ จังหวะหมุนตัว หนุมาน และสะบัดมือต่อเนื่อง

รำชุดที่ 5 ชุดรำกระบี่สี่ท่าประกอบด้วยท่ารำจำนวน 11 ท่า ได้แก่ ท่าจีบหงายแขนตั้งด้านหน้ากับวงล่าง กระหวัดเกล้า สอดสร้อย จีบคว่ำด้านข้างกับจีบหลัง ท่าร้อยดอกไม้ ท่าเปลื้องมือตบเท้า กระหวัดเกล้า(ช้า) กลางอัมพร ประไลยวาด มือวงบนและมือจีบคว่ำแขนตั้ง ท่าประไลยวาด(ช้า) ม้วนมือจีบแบหงายด้านข้างกับวงล่าง รำกระบี่กระหุงเท้าหลัง สอดสร้อย(ช้า)และท่ารำกระบี่(ช้า)ตัวตรงซึ่งเป็นท่าสุดท้ายของการรำเพลงช้าเพื่อเข้ารำเพลงเร็วในท่าเดียวกัน

ตัวอย่างท่ารำชุดในเพลงช้า (สำหรับกระบวนท่ารำตั้งแต่เริ่มจนครบท่ารำในเพลงช้าอยู่ในภาพที่ 4.21 รหัส QR code ภาพอธิบายท่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว ลา แบบเต็ม) ดังภาพท่ารำในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 12 ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงช้า

ชื่อชุดท่ารำ	ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงช้า		
1.ชุดท่ากราย			
	ถวายเป็นบังคม	ท่าเริ่มกรายเพื่อลุกขึ้น	ท่ากราย(ต่อเนื่อง)
2.ชุดท่ารำสายแขนเดียว			
	สายแขนเดียวอยู่กับที่	จับหางงอ-ตั้ง	สายแขนเดียวเคลื่อนที่ (ในภาพเป็นการฉายเท้า)

ชื่อชุด ท่ารำ	ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงช้า		
3.ชุดท่า รำสาย 2 แขน			
	บัวชูฝัก	สอแก้วยันเท้า	สาย 2 แขนเคลื่อนที่
4. ชุดท่า รำสะบัด มือ			
	กลางอัมพร	लगव	สะบัดมือ(ต่อเนื่อง)
5.ชุด ท่ารำ กระปี่ ท่า			
	สอดสร้อยชอยเท้า	ประไลยวาท	รำกระปี่ท่า(ท่าจบ)

“รำชุด” ในเพลงเร็ว เป็นการรำเพลงในจังหวะที่เร็วขึ้น (ชั้นเดียว) มีจุดประสงค์เพื่อฝึกการใช้ตัว¹⁰ เนื่องจากลักษณะท่ารำที่เคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนท่ารำหรือรำซ้ำท่ารำเดียวกันต่อเนื่องทั้งท่าคู่¹¹ และท่าเดี่ยว¹² โดยส่วนใหญ่มีการใช้ตัวประกอบกับท่ามือและเท้าหลายแบบ กระบวนรำเพลงเร็วเริ่มจากการใช้ตัวในท่ารำสุดท้ายของเพลงช้าแล้วเชื่อมท่ารำต่อไปจนถึงการรำท่าซ้ำแบบต่อเนื่องทั้งท่าคู่หรือท่าเดี่ยวเป็นชุด ๆ สำหรับรำชุดในเพลงเร็วพบว่ามีจำนวน 4 ชุด ดังนี้

รำชุดที่ 1 ชุดท่าเปลื้องมือถัดเท้าประกอบด้วยท่ารำจำนวน 9 ท่า ได้แก่ รำกระบี่ เคล้ามือ ฉายเท้าและย่อเท้าเคลื่อนที่ จีบหงายกับตั้งมือระดับชายพก จีบหงายชายพกและจیبหลัง ร่ายย่อ จีบหงายชายพกและจیبหลัง(ซ้ำ) ชะนีร่ายไม้ สอดสร้อย รวมมือจیبและมือแบด้านหน้าถัดเท้าเคลื่อนที่ และอยู่กับที่ ท่าเปลื้องมือถัดเท้าอยู่กับที่ด้านข้างขวา ตีไหล่ (กระบวนท่าซ้ำ-ด้านซ้าย) สอดสร้อย รวมมือจیبและมือแบด้านหน้าถัดเท้าเคลื่อนที่และอยู่กับที่ ท่าเปลื้องมือถัดเท้าอยู่กับที่ด้านข้างซ้าย (ท่าคู่) ตีไหล่ สอดสร้อย(ซ้ำ)

รำชุดที่ 2 ชุดท่าสายแขนเดียวอยู่กับที่กับมือตั้งระดับไหล่ ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 8 ท่า ได้แก่ สอดมือถัดเท้าเคลื่อนที่ ลงวง ข้างประสานงา วาดแขนจیبออกเป็นมือแบด้านข้าง ตั้งมือแขนตั้งด้านข้าง กลางอัมพรตบเท้าหมุนตัวไปทางขวา จีบสอดมือแบกับตั้งมือแขนตั้งเล่นเท้า สายแขนเดียวกับตั้งมืออและตั้งแขนประเท้าต่อเนื่องอยู่กับที่ (กระบวนท่าซ้ำ) กลางอัมพรตบเท้าหมุนตัวไปทางซ้าย จีบสอดมือแบกับตั้งมือแขนตั้งเล่นเท้าและประเท้าต่อเนื่องอยู่กับที่ร่วมกับสายแขนเดียวกับตั้งมืออและตั้งแขน (ท่าคู่หรือท่ารำเดียวกันรำ 2 ครั้งด้านขวาและซ้าย) กลางอัมพรตบเท้าหมุนตัว

รำชุดที่ 3 ชุดท่าสาย 2 แขน ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 10 ท่า ได้แก่ กลางอัมพรก้าวหน้า ถอยหลัง วาดแขนฉายเท้า สาย 2 แขนย่อเท้า จีบหงาย 2 มือระดับชายพก มือแบหงายแขนตั้งด้านหน้า มือตั้งแขนตั้งด้านหน้า วาดแขนมือแบหงายด้านข้าง สาย 2 แขนหมุนตัวและโย้ มือทั้งสองแบหงายด้านข้างและกระต่ายต้องแร้วกระทั่งเท้าหมุนตัว

¹⁰ ใช้ตัว เป็นคำศัพท์ทางรำไทย หมายถึงการเคลื่อนไหวลำตัวส่วนบนโดยการกอดเกลียวข้างขวาและซ้ายสลับกันพร้อมกับลักษณะที่ต้องทรงตัวตรงกันไม่ให้ลำตัวตั้งแต่เอวลงไปส่ายไปมา







¹¹ ท่าคู่ เป็นคำศัพท์ที่ใช้เรียกการปฏิบัติกระบวนท่ารำซ้ำกัน 2 ครั้งด้วยการเปลี่ยนทิศการรำหรือเปลี่ยนข้างจากรำทางขวาแล้วต่อด้วยรำทางด้านซ้ายเป็นคู่กัน







¹² ท่าเดี่ยว เป็นคำศัพท์ที่ใช้เรียกการรำท่าเดียวหรือกระบวนท่าเดียวแล้วเปลี่ยนไปรำหรือกระบวนท่าต่อไปที่ไม่ซ้ำกัน

รำชุดที่ 4 ชุดทำรำสายเคลื่อนที่ ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 4 ท่า ได้แก่ ใช้ตัวจีบหงาย
ด้านหน้า กังหันร่อนสะบัดมือถัดเท้าขวาอยู่กับที่ กังหันร่อนสะบัดมือถัดเท้าซ้ายอยู่กับที่(เข้าเป็นท่า
คู่) รำสาย 2 แขนถัดเท้าเคลื่อนที่ทางขวาและซ้าย ท่าซึกแบ่งจบด้วยรำสาย

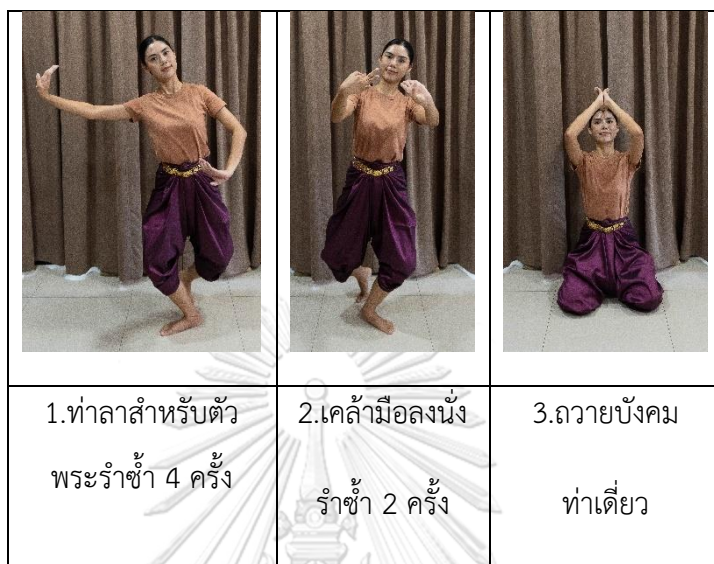
ตัวอย่างท่ารำชุดในเพลงเร็ว (สำหรับกระบวนการท่ารำตั้งแต่เริ่มจนครบท่ารำในเพลงเร็วอยู่ใน
ภาพที่ 4.21 รหัส QR code ภาพอธิบายท่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว ลา แบบเต็ม) ดังภาพท่ารำในตาราง
ต่อไปนี้

ตารางที่ 13 ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงเร็ว

ชื่อชุดท่ารำ	ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงเร็ว		
1.ชุดท่า เปลื้องมือถัด เท้า	 เกล้ามือ	 รำยั่ว	 เปลื้องมือถัดเท้าซ้าย
2.ชุดท่าสาย แขนเดียวอยู่ กับที่กับมือ ตั้งระดับไหล่	 ซ่างประสานงา	 สอดสูงตบเท้าหมุนตัว	 สายแขนเดียวกับมือตั้ง ระดับไหล่

ชื่อชุดท่ารำ	ตัวอย่างท่ารำชุดในการรำเพลงเร็ว		
3.ชุดท่าสาย 2 แขน			
	สาย 2 แขนย่ำเท้า	มือแบแขนตึงด้านข้าง	สาย 2 แขนโย้ตัว
4.ชุดท่ารำ สายเคลื่อนที่			
	กึ่งหันร่อนถัดเท้า	รำสาย 2 แขน	รำสาย(ท่าจบเพลงเร็ว)

กระบวนรำชุดในเพลงลา เป็นเพลงขนาดสั้นต่อเป็นเพลงสุดท้ายในชุดรำเพลงช้าเพลงเร็ว มีท่ารำซ้ำจำนวน 2 ท่าคือ ท่าลาและม้วนมือลงนั่ง ท่ารำไม่ซ้ำคือท่าถวายบังคม¹³ ดังนี้



ภาพที่ 21 ท่ารำในเพลงลา

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ท่ารำที่ใช้ในเพลงช้าเพลงเร็วนั้น เห็นได้ว่า มือทำหน้าที่หลัก มีการใช้มือพลิกแพลงเปลี่ยนแปลงเป็นท่ารำในทิศทางและระดับต่าง ๆ อย่างหลากหลายเป็นจำนวนมากในขณะที่ท่าทางขาและเท้ามีแบบจำกัด ดังนั้นจึงพบว่าการใช้ท่าเท้าในการรำจะวนซ้ำสลับไปมาตลอดการรำ

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งในการรำเพลงช้าเพลงเร็วคือการใช้ท่าซ้ำ พบว่าในแต่ละชุดการรำมักมีการใช้ท่ามือซ้ำมากกว่า 1 ครั้งโดยไม่รู้สึกรู้สีกว่าเป็นท่าซ้ำ ทั้งนี้เนื่องจากในการทำท่าซ้ำนี้มีการปรับใช้ท่าเท้า ทิศทางและการเชื่อมจากท่าเริ่มต้นที่ต่างออกไป รวมถึงวิธีการเชื่อมท่ารำก็ต่างกันด้วย

สำหรับท่ารำเพลงช้า เพลงเร็วและเพลงลาแบบเต็มสามารถศึกษาได้จาก “รหัสคิวอาร์ (QR code หรือ Quick Response code) ด้านล่าง ซึ่งประกอบด้วยภาพท่ารำและคำอธิบายวิธีปฏิบัติแยกตามชุดกระบวนท่ารำตามลำดับที่กล่าวมาแล้วแต่ต้นทั้งหมดรวม 2 กลุ่มแฟ้มข้อมูล (Folder)

¹³ ท่ารำในเพลงลามีหลายวิธี ได้แก่ รำเพื่อนั่งลง รำเพื่อเข้าโรงและรำเพื่อดำเนินเรื่องต่อไปโดยจบกระบวนท่าบนเวที หมายความว่าได้มาถึงสถานที่เป้าหมายแล้วรำดำเนินเรื่องต่อไป

แยกเป็น 9 แฟ้ม(File) คือ แฟ้มทำรำเพลงช้าจำนวน 5 แฟ้ม ส่วนเพลงเร็วและลาจำนวน 4 แฟ้ม จาก รหัสคิวอาร์ต่อไปนี้



ภาพที่ 22 รหัสคิวอาร์ (QR code) ภาพการอธิบายกระบวนการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ลา
(แบบเต็ม)

https://drive.google.com/drive/folders/1oqRF8YF4_9zF0grfy1rNnl-kaWjG3rXo

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

3. แนวคิดการรำไทยของตัวพระผู้หญิงจากเพลงช้าเพลงเร็ว

แบบฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้แม้เป็นแบบฝึกเบื้องต้นก็ตาม แต่ตลอดกระบวนการรำได้แทรกหลักการไว้เป็นแนวคิดหรือความคิดที่เป็นแนวทางในการรำไทยแบบหลวงไว้เกือบทั้งหมด หลักการที่กล่าวถึงนี้หากเทียบกับหลักการทางภาษาแล้ว อาจกล่าวได้ว่ารำไทยเป็นเครื่องมือสื่อสารกับผู้ชมอย่างหนึ่งเช่นเดียวกับภาษาหากแต่ใช้ในการแสดงเท่านั้น อนึ่ง ในการถอดองค์ความรู้เรื่องการรำไทยจากการรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้ พบว่ามี 5 ประเด็นหลักที่สำคัญ ได้แก่

3.1 แบบท่าขององคพยพในการรำไทยแบบหลวง มีทั้งหมด 5 แบบ ได้แก่ แบบท่ามือที่ใช้ในรำไทย แบบท่าลำตัว แบบท่าศีรษะและไหล่ แบบท่าแขน มือและนิ้วมือ แบบท่าขาและเท้า

3.2 โครงสร้างท่ารำไทย ประกอบด้วย โครงสร้างท่ารำหลักและโครงสร้างท่ารำรอง

3.3 การเชื่อมท่ารำ ที่พบว่ามืออยู่หลากหลายวิธีสำหรับการเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวหรือการรำครั้งเดียวแล้วเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่ การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวเพื่อนำไปสู่ท่ารำเป้าหมายซึ่งอาจเป็นท่ารำซ้ำต่อเนื่องเป็นกระบวนการ หรือกระบวนการซ้ำในท่าคู่ก็ได้ วิธีการเชื่อมท่าดังกล่าวอาจเป็นการเชื่อมท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวและการเชื่อมท่ารำที่ต้องการโดยผ่านท่ารำเชื่อมก็ได้

3.4 การเคลื่อนไหวร่างกายแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่อย่างรำไทย

3.5 การใช้พลังในการรำไทย

โดยการกล่าวโดยละเอียดต่อไปนี้

3.1 แบบท่าขององคาศพพในการรำไทยแบบหลวง การรำไทยแบบหลวง เป็นการปฏิบัติทำรำโดยใช้องคาศพพของร่างกายมนุษย์ในการนำเสนอผลงานทางศิลปะละครรำที่เป็นแบบแผนสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นการใช้องคาศพพหรือส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่จำเป็นในการรำไทยรวมทั้งสิ้น 8 ส่วน ได้แก่ ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้า นั้น ต้องคำนึงถึงแบบแผนการจัดวางตำแหน่งของแต่ละส่วนของร่างกายให้ถูกต้อง โดยคำนึงถึงความแตกต่างทางร่างกายของมนุษย์แต่ละคนด้วย

ในการจัดวางท่าทางของร่างกายให้อยู่ในระเบียบของการรำไทยแบบหลวง ประการแรกผู้รำควรเข้าใจความแตกต่างทางความสามารถของร่างกายท่อนบนตั้งแต่เอวขึ้นไปถึงศีรษะและร่างกายท่อนล่างตั้งแต่สะโพกลงไปถึงเท้า เนื่องจากทั้ง 2 ส่วนมีสมรรถนะในการทำงานต่างกัน กล่าวคือร่างกายส่วนบนสามารถก้ม เงย ตรงและเอียง ส่วนแขนอาจงอ เขยียดและแกว่งไกวได้อิสระสามารถทำเป็นลายเส้นโค้ง เส้นตรงหรือทำมุมได้ตามต้องการ แต่ร่างกายส่วนล่างสามารถย่อตัวให้เตี้ยลง เขยียดขึ้นให้ตึง ยกลอยขึ้นจากพื้น และส่วนใหญ่เป็นการสร้างลายเส้นเชิงมุมและเหลี่ยม ดังนี้



ภาพที่ 23 แสดงสมรรถนะที่แตกต่างกันของร่างกายท่อนบนและล่างของผู้รำ

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ในการถอดองค์ความรู้รำไทยจากบทเรียนเพลงช้าเพลงเร็วในเรื่องแบบท่าขององคาศพพในการรำไทยแบบหลวงนั้น พบว่าสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มท่าได้ 5 กลุ่ม คือ

- 3.1.1 แบบมือที่ใช้ในการรำไทย
- 3.1.2 แบบท่าลำตัว
- 3.1.3 แบบท่าศีรษะและไหล่
- 3.1.4 แบบท่าแขน มือและนิ้วมือ
- 3.1.5 แบบท่าขาและเท้า

3.1.1 แบบมือที่ใช้ในการรำไทย หมายถึง ท่าทางหรือแบบของมือที่ใช้ในการรำไทย สำหรับการรำไทย “มือ” นับเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่ง เพราะมือทำให้ท่ารำเกิดความงามในเชิงของทัศนศิลป์ เช่น เกิดลายเส้นที่แข็งแรง อ่อนไหว ลายของการม้วนมือ สะบัดมือ คลายมือรวมถึงการเคลื่อนไหวไปยังทิศทางและระดับต่าง ๆ ด้วยพลังที่ต่างกันดังที่ไพฑูริย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย โขนพระ) (ไพฑูริย์ เข้มแข็ง, 2565) กล่าวว่า “ในการรำสิ่งสำคัญคือภาพที่ปรากฏต่อหน้าผู้ชม ดังนั้นการวางท่าทางของแขนและมือควรสร้างให้เกิดลายเส้นที่งดงามในเชิงทัศนศิลป์แก่ผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นเส้นตรง เส้นโค้งหรือเหลี่ยม ต้องให้ชัดเจนและสมดุล” อย่างไรก็ตาม รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย(โขนพระ) (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2565) อีกท่านหนึ่งให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า “การใช้แขนและมือสร้างลายเส้นนั้นควรคำนึงถึงความแตกต่างทางร่างกายของผู้รำด้วย เนื่องจากการรำเป็นศิลปะซึ่งใช้มาตรวัดเดียวกันกับทุกคนได้ยาก ดังนั้นควรนำมาปรับให้เหมาะสมพอดีกับร่างกายผู้รำแต่ละคนด้วย”

นอกจากนี้รำไทยยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสาร สร้างอารมณ์ความรู้สึกไปยังผู้ชมอีกด้วย ท่าทางหรือแบบของมือที่ใช้ในการรำไทยมี 4 แบบหลักที่มักปรากฏในการรำทั้งแบบรำกับทำนองเพลงและรำกับบท ดังตารางแสดงท่าหรือแบบของมือต่อไปนี้

ตารางที่ 14 แบบมือที่ใช้ในการรำ 4 แบบหลัก

ท่าหรือแบบของมือ	การนำท่ามือไปใช้ในลักษณะต่าง ๆ		
มือจีบ	จีบหงาย 	จีบคว่ำ 	จีบตะแคง 
มือแบ	มือแบตั้ง 	มือแบหงาย 	มือแบตะแคง 
มือชี้	มือชี้คว่ำ 	มือชี้หงาย 	มือชี้ตะแคง 



สำหรับท่าทางหรือแบบของมือที่ใช้ในการรำไทยทั้ง 4 แบบข้างต้นนี้จัดว่าเป็นแบบหลักในการรำไทยทุกประเภทโดยเฉพาะ 2 แบบแรกคือมือจีบและมือแบ เพราะปรากฏว่ามีทั้ง 2 แบบนี้ใช้ในการรำทุกชุดการแสดง แต่อย่างไรก็ดีท่าหรือแบบของมือในการรำไทยยังมีเพิ่มเติมเพื่อใช้ในความหมายเฉพาะอีกหลายแบบ เช่น กำมือหลวม ๆ กำมือชุนิ้วหัวแม่มือ มือกาง มือจีบในระดับหน้าแต่หันปลายจีบไปข้างหน้าแทนสัตว์ที่มีปากแหลม เช่น งู นกยูง เป็นต้น งอนิ้วมือลงเหมือนกรงเล็บสัตว์แทนทำหน้าของควายและเสือ กำมือแบบเก็บนิ้วมือคล้ายกำหมัดแทนทำหน้าของม้า เป็นต้น ท่ามือเหล่านี้นำมาใช้ผสมกับท่าเท้าและการใช้ลำตัวในการรำตามตำแหน่ง ทิศทางและระดับต่าง ๆ อย่างรำไทย ทำให้ท่ารำเกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งยังแจ่มแจ้งรายละเอียดตามบทหรือตามความคิดของนาฏยศิลปินในอดีตเพื่อสร้างความสนใจและติดตามชมการรำอย่างต่อเนื่อง

สำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งเน้นศึกษาแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงจากแบบฝึกแรกที่สำคัญสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดรำไทยคือการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา พบว่ามีการใช้มือ 3 แบบ คือ มือจีบ มือแบและมือล่อแก้ว

3.1.2 แบบท่าลำตัว หมายถึงการตั้งตัวท่อนบนตั้งแต่ศีรษะลงมาถึงก้นกบโดยใช้ขาและเท้าทั้ง 2 ข้างหรือข้างเดียวรับน้ำหนักของร่างกายทั้งซีกขวาและซ้ายให้เกิดความสมดุล ขณะที่ร่างกายส่วนบนมีการอ่อนตัวไปทางขวาหรือซ้ายระหว่งการรำ เรียกอย่างภาษาละครว่า “การทรงตัว” การทรงตัวเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่งในการรำไทยแบบหลวงสำหรับตัวละครทุกประเภท ซึ่งถ้าผู้รำขาดการทรงตัวที่ดีทั้งที่ผู้รำคนนั้นสามารถรำได้ถูกต้องในด้านท่าทาง ตำแหน่งและทิศทางแล้วก็ตามแต่การรำนั้นจะดูอ่อนด้อยลงไปทันที ดังตัวอย่างการทรงตัวในแบบตัวพระที่ใช้ผู้หญิงแสดงซึ่งสามารถนำไปอธิบายการทรงตัวของตัวละครประเภทอื่นได้ ดังนี้

การทรงตัว เริ่มจากผู้รำต้องตั้งลำตัวท่อนบนตั้งแต่ศีรษะลงมาถึงก้นกบ โดยใช้กล้ามเนื้อรอบลำตัวส่วนบนบังคับการตั้งตัวของร่างกาย กล่าวคือ เมื่อผู้รำตั้งตัวด้วยการใช้กล้ามเนื้อบังคับท่อนบนของร่างกายให้ตรง โดยใช้กล้ามเนื้อหลังที่กำกับอยู่สองข้างของกระดูกสันหลัง (เรียกว่า “เกลียวหลัง”) ควบคุมเพื่อให้แผ่นหลังตั้งลงมาถึงเอวในตำแหน่งกระเบนเหน็บ พร้อมกับเกร็งกล้ามเนื้อหน้าท้องหรือ “เกลียวหน้า” บังคับให้ลำตัวตรงไม่แอ่นหรือหงายไปด้านหลังที่เรียกว่า “ทับหน้า” พร้อมกับดันไหล่

ทั้ง 2 ข้างให้ผึ่งผาย กล้ามเนื้อทั้ง 2 แห่งที่กล่าวถึงนี้ใช้ช่วยเน้นลักษณะท่าทางของผู้รำให้ผึ่งผายเป็นสง่าขึ้นได้ในขณะรำยรำ ส่วนขาและเท้าทั้ง 2 ข้างเป็นส่วนรับน้ำหนักของร่างกายท่อนบน ซึ่งมีทั้งการยืนรับน้ำหนักเท่ากัน 2 ข้าง รับน้ำหนักด้วยขาข้างใดข้างหนึ่งและการรับน้ำหนักขา 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน

ข้อสังเกตที่ควรคำนึงถึงคือ เมื่อเกิดการทรงตัวตรงผู้รำต้องกำหนดจุดของร่างกาย 5 จุด คือ เอว ไหล่ ท้อง ออกและหน้าผาก กล่าวคือ เอวทั้ง 2 ข้างต้องตรงกับไหล่ จุดกึ่งกลางท้องและออกควรเป็นแนวเดียวกับจุดกึ่งกลางหน้าผากด้วย ดังภาพตัวอย่างวิธีการทรงตัวสำหรับผู้รำไทย(ตัวพระ) ต่อไปนี้









ภาพที่ 24 วิธีการทรงตัวในการรำไทยแบบใช้เท้าทั้ง 2 รับน้ำหนักเท่ากัน


ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ข้อสังเกตที่สำคัญ คือ การทรงตัวให้ตรง ออกผายไหล่ผึ่งนั้น ผู้ร่าต้องกำหนดจุดสำคัญไว้ 5 จุด คือ เอว 2 ข้าง(จุดที่1) ให้ตรงกับไหล่ทั้ง 2 ข้าง (จุดที่2) และต้องจัดให้จุดกึ่งกลางหน้าผาก (จุดที่3) ออก(จุดที่ 4)และท่อน (จุดที่5) อยู่ในแนวเดียวกัน จึงทำให้ผู้ร่าสามารถทรงตัวได้ตามแบบแผนร่าไทย การทรงตัวในการร่าไทยที่กล่าวมานี้ นับเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญมาก จัดเป็นสามัญลักษณ์อย่างหนึ่งของการร่าไทยแบบหลวงสำหรับตัวละครทุกประเภทต้องปฏิบัติตั้งแต่เริ่มการร่าจนการแสดงนั้นจบลง

3.1.3 แบบท่าศีรษะและไหล่ หมายถึง การใช้ท่าทางศีรษะและไหล่ของผู้ร่าที่กำหนดลักษณะและตำแหน่งต่าง ๆ ไว้ในการร่าไทย ซึ่งมีทั้งแบบทำนิ่งและแบบเคลื่อนไหวโดยใช้ความสัมพันธ์ระหว่างใบหน้า ไหล่และเกลียวข้างทำให้เกิดแบบท่าทางของศีรษะไหล่ และลำตัวสำหรับแบบท่าศีรษะและไหล่ที่ใช้ในการร่าเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา 5 แบบ ได้แก่ ศีรษะตรง เอียงขวา เอียงซ้าย ลักคอก กล่อมหน้าและตีไหล่ มีลักษณะดังนี้

ตารางที่ 15 แบบท่าศีรษะและไหล่ 5 แบบ

แบบท่า ศีรษะและ ไหล่	วิธีการใช้ศีรษะและไหล่		
1.เอียงศีรษะ 2.ศีรษะตรง	 <p>เอียงศีรษะขวา</p>	 <p>ศีรษะตรง</p>	 <p>เอียงศีรษะซ้าย</p>
ผู้ร่าต้องเอียงลำตัวตั้งแต่เอวถึงรักแร้(เกลียวข้าง) เพื่อให้ไหล่และศีรษะเอียงตามกันลงมา ทั้งนี้ยังคงต้องทรงตัวไว้เสมอ			
3.ลักคอก	 <p>ลักคอกขวา</p>	 <p>ตรง</p>	 <p>ลักคอกซ้าย</p>
ผู้ร่าต้องเอียงลำตัวตั้งแต่เอวถึงรักแร้(เกลียวข้าง) เพื่อให้ไหล่เอียงตามลงมาในขณะที่ลักคอกตั้งตรงแต่เอียงศีรษะไปทางตรงกันข้ามกับไหล่โดยใช้ข้อต่อบนสุดของลักคอก ทั้งนี้ยังคงต้องทรงตัวไว้เสมอ			

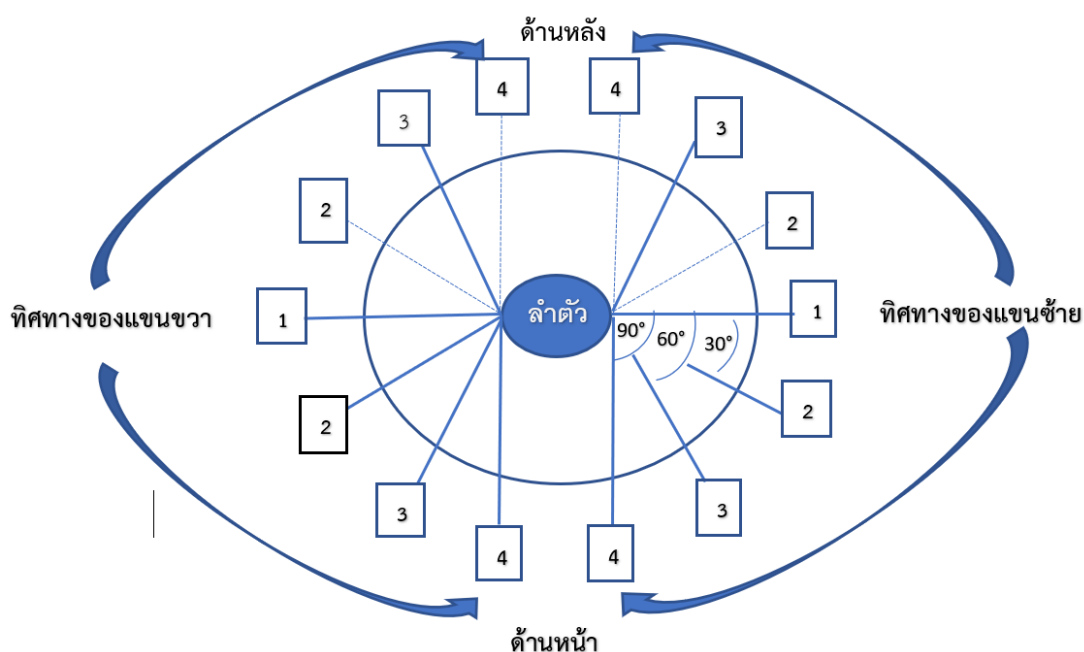
แบบท่า คีรีระและ ไหล่	วิธีการใช้คีรีระและไหล่
	<p>ผู้รำใช้ใบหน้าเคลื่อนที่โดยใช้ข้อต่อบนสุดของคอเป็นจุดหมุนโดยเริ่มจากการเอียงใบหน้าลงข้างหนึ่ง แล้วเคลื่อนที่ใบหน้าโดยการเบือนคางไปทางตรงกันข้าม (เคลื่อนไหวตามลำดับหมายเลข 1-6) จนสุดแล้ว กลับเอียงใบหน้าในทางตรงกันข้าม ซึ่งต้องสัมพันธ์กับเกลียวข้างและไหล่ด้วย ทั้งนี้ยังคงต้องทรงลำตัว ส่วนล่างให้ตั้งและนิ่งไว้เสมอ</p>
5.ตีไหล่	 <p style="text-align: center;">1 2 3 4 5</p>
	<p>ผู้รำต้องเอียงลำตัวตั้งแต่เอวถึงรักแร้(เกลียวข้าง)ลง เพื่อให้ไหล่และคีรีระเอียงตามกันลงมา แล้วบิด ลำตัวข้างที่เอียงไปด้านหลัง(เคลื่อนไหวตามลำดับหมายเลข) จากนั้นกลับมาเอียงลำตัวอีกด้านหนึ่งแล้วบิด ลำตัวไปด้านหลังสลับกัน ทั้งนี้ยังคงต้องทรงตัวไว้เสมอ</p>

นอกจากการใช้คีรีระทั้ง 5 แบบข้างต้นที่ใช้ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วแล้ว ยังพบว่ามีการใช้ คีรีระและไหล่ที่นอกไปจากนี้ในการรำไทยชุดอื่น ๆ เช่น การเอียง การใช้หน้าหนัง เป็นต้น ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้ออกแบบท่ารำมีทางเลือกในการใช้แบบท่าทางได้มากขึ้น ทั้งยังเป็นการลดการใช้แบบท่าซ้ำ และสามารถสร้างสรรค์ชุดรำที่มีความหลากหลายน่าสนใจมากขึ้น

3.1.4 แบบท่าของแขน มือและนิ้วมือ หมายถึง ท่าทางของแขนในทิศทางและระดับ ต่าง ๆ เมื่อรวมกับแบบมือหลายลักษณะ เกิดเป็นแบบท่าของแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย สำหรับการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา ประกอบด้วยแบบท่าของแขนซึ่งเป็นตัวกำหนดทิศทางและระดับของ มือกับแบบท่าของมือที่ใช้ในการรำลักษณะต่าง ๆ ซึ่งพลิกแพลงมาจากท่ามือ 3 แบบ คือ มือแบ มือ จีบ และมือล่อแก้ว เมื่อนำท่าทางของแขนและลักษณะของมือมาผสมรวมกันแล้วเป็นแบบท่าของ แขนและมือที่ใช้ในการรำ เพลงช้า เพลงเร็ว ลาจำนวนมาก สำหรับการศึกษาแบบท่าของแขนและ มือในการรำไทยจำเป็นต้องอาศัยความรู้เรื่องทิศทางและระดับของแขนและมือที่ใช้ในรำไทยซึ่งมีผล ทำให้ท่ามือเกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามกระบวนรำในชุดการแสดงหนึ่ง ๆ ดังนี้

ทิศทาง หมายถึงทิศทางของแขนที่เคลื่อนไปตามตำแหน่งต่าง ๆ ของร่างกายในการรำ เนื่องจากแขนของคนเราสามารถยกขึ้น พับลง การพลิกแขนให้คว่ำ หงาย การเคลื่อนที่แกว่งไกวไป ข้างหน้า-ข้างหลังหรือการหมุนรอบทิศทางโดยใช้ข้อต่อตรงหัวไหล่ ข้อศอกและข้อมือรวมถึงข้อนิ้วต่าง

ๆ หนึ่ง ทิศทางของแขนโดยรอบลำตัวทั้ง 2 ข้างนี้หากจัดเป็นวงกลมแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือจากด้านข้างถึงด้านหน้า 2 ส่วน และจากด้านข้างถึงด้านหลังอีก 2 ส่วน ในแต่ละส่วนมีพื้นที่เท่ากับ 90 องศาเท่า ๆ กัน แบ่งเป็นการเคลื่อนไหวไปทิศทางด้านหน้า 2 ส่วนและการเคลื่อนไหวไปทิศทางด้านหลัง 2 ส่วน แต่การเคลื่อนไหวแขนจากด้านข้างถึงด้านหน้า และการเคลื่อนไหวจากด้านข้างไปด้านหลังเกิดตำแหน่งของทิศทางในการรำต่างกัน ดังแผนภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 25 ทิศทางของแขน (เส้นทึบ) ด้านหน้า ด้านข้างและด้านหลังที่ใช้ในการรำไทย

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพแสดงทิศทางของแขนในการรำไทยด้วยเส้นทึบจากด้านข้างไปด้านหน้า 4 ตำแหน่ง และด้านหลัง 1 ตำแหน่งในแต่ละข้าง (เส้นประคือทิศทางที่ไม่ได้นำมาใช้ในการรำไทย) ในแต่ละตำแหน่งมีวิธีใช้แขนต่างกันอยู่บ้าง ได้แก่

1. ทิศทางด้านข้างถึงด้านหน้า แบ่งออกเป็น 4 ทิศทางทั้ง 2 ข้าง ดังนี้

ตำแหน่ง 1 ใช้กับแขนตั้งไปตามแกนแนวนอน (0°) ระดับไหล่ เช่น ทำส่าย และแขนงอท่ามุมที่ข้อศอกในท่ามือแบหงายระดับศีรษะ

ตำแหน่ง 2 ใช้กับแขนตั้งและงอท่ามุมประมาณ 30° กับแกนแนวนอน เช่น ทำตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ตั้งวงกลางระดับไหล่และตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่

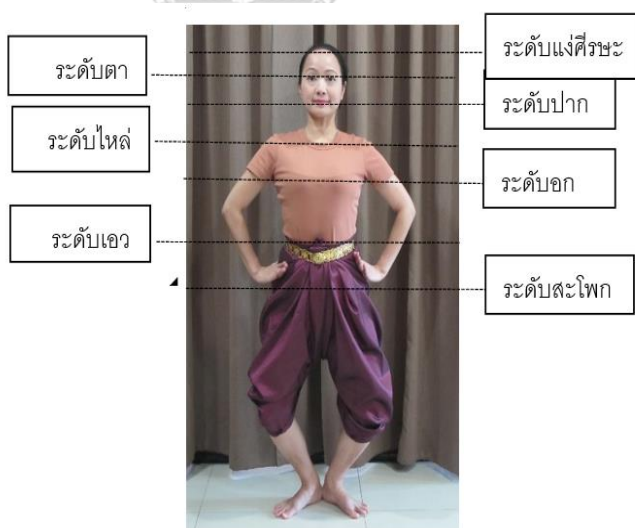
ตำแหน่ง 3 ใช้กับแขนทำมุมประมาณ 60° กับแกนแนวนอน เช่น ตั้งวงในท่าโอบ ตั้งวงในท่าพิสมัยเรียงหมอน

ตำแหน่ง 4 ใช้กับแขนยื่นไปด้านหน้าทำมุมประมาณ 90° กับแกนแนวนอนใช้กับท่าแขนและมือหลายระดับทั้งตั้งแขนและงอแขน เช่น งอแขนตั้งมือทำวงล่าง งอแขนมือจับตะแคงระดับอก ตั้งแขนระดับไหล่และงอแขนตั้งวงระดับปาก

ข้อสังเกตจากการสังเกตการณ์การรำของนาฏยศิลป์และครูสอนรำไทย(ตัวพระ) จากวีดิทัศน์การรำไทย พบว่า ตำแหน่งระหว่างทิศทางที่ 1 และ 2 หรือจาก 0° ถึง 30° นี้ เป็นทิศทางที่ผู้รำออกท่าทางของแขนและมือทางด้านข้างที่เหมาะสมกับตัวผู้รำแต่ละคน

2. ทิศทางด้านข้างถึงด้านหลัง มีใช้อยู่ตำแหน่งและระดับเดียวคือ ตำแหน่งที่ 3 ประมาณ 60° กับแกนแนวนอน ในท่าแขนตั้งระดับสะโพก ได้แก่ จับหางแขนตั้ง

ระดับ ในการรำไทยกำหนดให้มือซึ่งประกอบด้วยฝ่ามือและนิ้วมือเป็นจุดวางระดับตำแหน่งของร่างกายที่เกิดขึ้นในการรำไทย เกิดขึ้นด้วยข้อต่อตรงหัวไหล่ทำให้เกิดการพับแขนส่วนบนกับลำตัว และข้อต่อตรงข้อศอกทำให้เกิดการพับแขนส่วนบนกับส่วนล่าง การงอหรือการพับแขนเริ่มตั้งแต่การตั้งแขน งอแขนจนถึงพับลำแขนส่วนล่างขึ้นมาเป็นมุมฉากที่ข้อศอกมีที่ใช้ 3 ด้าน คือ ด้านหน้า ด้านข้างและด้านหลัง แต่ละด้านมีระดับที่ใช้แตกต่างกันอยู่บ้าง ดังภาพแสดงระดับต่อไปนี้



ภาพที่ 26 ระดับของมือที่ใช้กำหนดในการรำไทย

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ระดับของมือตามเส้นแสดงระดับจากภาพข้างบนนี้ เมื่ออยู่ในทิศทางต่างกัน มีการใช้ระดับของแขนและมือเหมือนและต่างกัน ดังนี้












ด้านหน้า ใช้แขนและมือ 4 ระดับ คือ ระดับเอว ออก ปากและตา





ด้านข้าง ใช้แขนและมือ 3 ระดับ คือ ระดับเอว ไหล่และแง่ศีรษะ

ด้านหลัง ใช้แขนและมือ 1 ระดับ คือ ระดับสะโพก

จากลักษณะมือ ตำแหน่งของทิศทางและระดับตามที่กล่าวมาข้างต้น สามารถจัดทำทางของแขนและมือลักษณะต่าง ๆ อย่างรำไทย ได้แก่ แบบทำทางของแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย ลักษณะมือแบ มือจับที่อยู่ด้านหน้าและด้านข้าง กับมือจับและมือแบที่ใช้ด้านหลังลำตัว ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 16 แบบทำแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย (ลักษณะมือแบ 15 แบบ)

ลักษณะ มือ ด้านหน้า	แบบทำทางของแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย (มือแบ)			
	ระดับเอว	ระดับอก	ระดับปาก	ระดับศีรษะ
มือแบตั้ง 4 แบบ				
มือแบ หงาย 4 แบบ				
ลักษณะ มือ ด้านข้าง	ระดับเอว	ระดับไหล่		ระดับศีรษะ
		งอแขน	ตั้งแขน	
มือแบตั้ง 1 ข้าง 3 แบบ	ไม่พบ			

ลักษณะ มือ ด้านหน้า	แบบท่าทางของแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย (มือแบ)			
	ระดับเอว	ระดับอก	ระดับปาก	ระดับศีรษะ
มือแบ หงาย 1 ข้าง 4 แบบ				

ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วไม่พบท่ารำที่ใช้ตำแหน่งในระดับตา แต่พบว่ามีการใช้มือแบในระดับตาเป็นกรณีพิเศษ ซึ่งมีความจำเป็นต้องใช้อยู่มากในการรำ ระบำและละคร คือ “ทำป้องหน้า” โดยใช้ในความหมายของการมองหรือเพื่อเป็นสัญญาณให้ดนตรีหยุดบรรเลงเพื่อดำเนินเรื่องต่อไป คือ



ภาพที่ 27 ลักษณะมือและการใช้มือในระดับตาในท่า “ป้องหน้า”
















ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 17 แบบท่าแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย (ลักษณะมือจีบ 17 แบบ)

ลักษณะ มือ ด้านหน้า	แบบท่าแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย			
	ระดับเอว	ระดับอก	ระดับปาก	ระดับศีรษะ
มือ จีบหงาย 2 แบบ	ไม่พบ	ไม่พบ		

มือจีบ คว่ำ 3 แบบ				ไม่พบ
จีบ ตะแคง 3 แบบ				ไม่พบ
ลักษณะ มือ ด้านข้าง	ระดับเอว	ระดับไหล่		ระดับศีรษะ
		งอแขน	ตึงแขน	
มือ จีบห่าง 3 แบบ	ไม่พบ			
มือ จีบคว่ำ 3 แบบ				ไม่พบ
แบบท่าแขนและมือที่ใช้ในการรำไทยด้านหลัง(ลักษณะมือจีบและมือแบ)				
ด้านหลัง/ ระดับสะโพก 3 แบบ	มือจีบ 1 ข้าง	มือจีบ 2 ข้าง	มือแบคว่ำ 2 ข้าง	
				

ข้อสังเกต

1. ในการรำผู้รำใช้แขนส่วนบนควบคุมทิศทางและระดับของท่า สำหรับแขนส่วนล่างใช้ควบคุมระดับของแขนและมือ
2. ในการใช้แขนและมือ หากผู้รำยกแขนขึ้นและงอแขนเล็กน้อย จะเห็นลำแขนเป็นวงโค้ง แต่ถ้ายกแขนขึ้นและพลิกให้ท้องแขนหงายขึ้น จะเห็นลำแขนเป็นมุมที่ข้อศอกเหลี่ยม อาจเป็นมุมป้านหรือมุมฉากได้
3. จากกลุ่มภาพแสดงถึงท่าทางของมือแบและมือจีบเท่านั้น แต่ท่ามือในการรำไทยยังมีเพิ่มเติมอีกจำนวนมาก เช่น ท่ามือแบล่อแก้วและแบมือชี้ ซึ่งหากนำมาอยู่ในตำแหน่งและทิศทางดังแสดงในท่ามือแบและมือจีบ จะได้ท่าแขนและมือเพิ่มขึ้นอีกจำนวนมาก

3.1.5 แบบท่าขาและเท้า ซึ่งเป็นส่วนรับน้ำหนักของลำตัวที่แสดงท่ารำด้วยแขนและมือ แบบท่าทางของขาและเท้าสำหรับตัวพระมีอยู่หลายแบบเพื่อนำไปผสมกับท่าของแขนและมือ เกิดเป็นท่ารำที่หลากหลายซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในเรื่องโครงสร้างท่ารำ สำหรับแบบท่าทางของขาและเท้าที่แสดงในตารางต่อไปนี้ นั้นพบว่าเป็นแบบท่าทางที่ใช้ในการรำไทยเกือบทุกชุด ดังนี้

ตารางที่ 18 แบบท่าขาและเท้าที่ใช้ในการรำไทย (แบบนั่ง 4 แบบ แบบยืน 4 แบบ)

แบบท่าทางของขาและเท้าที่ใช้ในการรำไทย			
			
นั่งพับเพียบ	นั่งคุกเข่า	นั่งตั้งเข่า	นั่งกระดกเท้า
			
ก้าวหน้า	ก้าวข้าง	วางส้นเท้า	จรดเท้า

			
ยกเท้า	ยกเท้าหน้า	กระดกเท้า	กระดกเสี้ยว
			
ยืนผสมเท้าตรง	ยืนผสมเท้าเหลื่อม	ยืนพักท่า	
			
<p>ซอยเท้า เป็นท่าเท้าที่ใช้เพื่อการเคลื่อนไหวในแบบท่าเท้าวางคู่กัน เป็นการเคลื่อนไหวอยู่กับที่และเคลื่อนที่ โดยยกส้นเท้าขึ้นใช้นิ้วเนื้อใต้เท้ารับน้ำหนักที่ละข้างสลับกันตามลำดับหมายเลข 1-4 ด้วยความถี่ของการนับเฉพาะเท้าขวาที่วางถึงพื้นได้ 120 ครั้ง/นาทีโดยประมาณ</p>			

	 <p style="text-align: center;">1 2 3 4 5</p>
<p>ขยับเท้า เป็นท่าเท้าที่ใช้เพื่อการเคลื่อนไหวในแบบท่าก้าวหน้า เป็นการเคลื่อนไหวแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่ได้เช่นเดียวกัน โดยยกส้นเท้าขึ้นทั้ง 2 เท้าแล้วใช้นิมนเนื้อใต้เท้ารับน้ำหนักที่ละข้างสลับกันตามลำดับหมายเลข 1-5 ด้วยความถี่ของการนับเฉพาะท่าหน้าที่ย่างถึงพื้นได้ 120 ครั้ง/นาทีโดยประมาณ</p>	
	 <p style="text-align: center;">1 2 3 4</p>
<p>ย่อเท้า เป็นท่าเท้าที่ใช้ในการเคลื่อนไหวในแบบท่าก้าวข้างเรียงกันแต่รับน้ำหนักที่ละข้างตามจังหวะอย่างต่อเนื่อง การย่อเท้าสามารถนำมาใช้กับการย่อเท้าอยู่กับที่และเคลื่อนที่ได้ โดยการยกเท้าข้างหนึ่งขึ้นแล้ววางลงเต็มเท้าเพื่อรับน้ำหนักในจังหวะ “ตึบ” แล้วยกเท้าอีกข้างหนึ่งขึ้นในจังหวะ “ทิง” แรกแล้ววางลงรับน้ำหนักในจังหวะ “ทิง” สุดท้ายสลับกันตามภาพหมายเลข 1 - 4</p>	

แบบท่าทางของขาและเท้าที่ใช้ในการรำไทยนอกเหนือจากที่ใช้ในการรำลงช้าและเพลงเร็ว ลาดังที่ยกมาแสดงแล้วนั้น ยังพบว่ายังมีแบบท่าทางของขาและเท้าที่มีการเคลื่อนไหวอีกจำนวนหนึ่งที่น่าสนใจในการรำไทยบางชุดที่ต้องการแสดงความสามารถเพิ่มขึ้น เช่น ท่าเลาะ ท่าสะดุดเท้า เป็นต้น

3.2 โครงสร้างท่ารำไทย

โครงสร้าง (Structure) หมายถึง ส่วนประกอบสำคัญต่าง ๆ ที่นำมารวมเข้าเป็นรูปร่างเดียวกัน ได้แก่ โครงสร้างบ้านที่ประกอบด้วยเสาเข็ม หลังคา ฝ้า ผัง ซึ่งออกแบบรูปทรงของบ้าน ต่าง ๆ แบบพร้อมให้ชื่อเรียกที่แสดงรูปลักษณะโดยรวมของบ้านลักษณะนั้น ๆ เป็น บ้านเดี่ยว บ้านแฝด บ้านชั้นเดียว บ้าน 2 ชั้น บ้านเดี่ยวชั้นเดียว บ้านเดี่ยว 2 ชั้น เป็นต้น (ธรรัฐ ธนสมบูรณ์, 2564) ดังนั้น เมื่อเทียบกับท่ารำซึ่งมีองค์ประกอบจากร่างกายมนุษย์ทั้ง 8 ส่วน ได้แก่ ลำตัว ศีรษะ

ไหล่ แขน มือและนิ้วมือ ขาและเท้า ทำท่าทางอย่างหนึ่งอย่างใดรวมกันเข้าเป็นท่ารำ จึงควรเรียกได้ว่า “Body Structure” สำหรับการรำไทยหรือโครงสร้างท่ารำไทยด้วย




โครงสร้างท่ารำไทยที่เกิดจากการเคลื่อนไหวร่างกายแต่ละส่วนให้ได้ลักษณะ ระดับและทิศทางตามแบบแผนของรำไทยแบบหลวงมีอยู่หลายรูปแบบแบ่งออกเป็นกลุ่มตามลักษณะความจำเป็นในการใช้รำ ได้แก่ กลุ่มโครงสร้างท่ารำหลักและกลุ่มโครงสร้างท่ารำรอง ดังนี้

3.2.1 โครงสร้างท่ารำหลัก หมายถึง กลุ่มโครงสร้างร่างกายที่จำเป็นต้องใช้ในการรำตลอดทุกชุดของการแสดงรำไทย ได้แก่ กลุ่มท่ารำที่ใช้แขนพร้อมกับมือทั้ง 2 ข้างและร่างกายท่อนบนในการรำ ซึ่งพบว่าทุกท่ารำไทยต้องใช้แขนและมือประกอบกันเป็นท่ารำต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการยืนรำหรือนั่งรำก็ตาม จึงนับว่าท่ารำไทยจำเป็นต้องใช้แขนและมือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการรำไทย เพราะการรำไทยผู้รำใช้ท่าทางของมือสื่อสารกับผู้ชม แขน มือและนิ้วมือจึงนับเป็นอุปกรณ์หลักในการสื่อสารให้กับผู้ชมตลอดการแสดง ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงลักษณะ ทิศทางและระดับของแขนและมือทั้ง 2 ข้างในการรำสามารถจัดแบ่งโครงสร้างท่ารำหลักเป็น 2 แบบ คือ โครงสร้างท่ารำแบบมือ 2 ข้างเหมือนกันและโครงสร้างท่ารำแบบมือ 2 ข้างต่างกัน ดังนี้

3.2.1.1 โครงสร้างท่ารำแบบมือ 2 ข้างเหมือนกัน หมายถึง โครงสร้างท่ารำที่ใช้แขนและมือ 2 ข้างท่าทางเหมือนกันประกอบเป็นท่ารำ แบ่งเป็นโครงสร้างท่ารำด้านหน้า 3 ระดับ ได้แก่ ระดับเอว ระดับอกและระดับศีรษะ โครงสร้างท่ารำด้านข้าง 3 ระดับ ได้แก่ ระดับเอว ระดับไหล่และระดับศีรษะ รวมถึงโครงสร้างท่ารำด้านหลัง 1 ระดับ คือ ระดับสะโพก ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 19 โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างเหมือนกัน 14 แบบ

โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างเหมือนกัน (ด้านหน้า)				
ด้านหน้า 9 แบบ	ระดับ เอว	จีบตะแคงวงล่าง 	จีบคว่ำวงล่าง 	ลงวง 
	ระดับ อก	จีบตะแคง 2 ข้าง	มือตั้ง 2 ข้าง	มือแบ 2 ข้าง










				
	ระดับ ใหญ่	จีบหาง 2 ข้าง 	ตั้งมือ 2 ข้าง 	มือแบหาง 2 ข้าง 
โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างเหมือนกัน (ด้านข้าง)				
ด้านข้าง 5 แบบ	ระดับ เอว	จีบคว่ำ 2 ข้างระดับ เอว 	-----	-----
	ระดับ ใหญ่	จีบหางตั้งแขน 	ตั้งมือตั้งแขน 	จันทร์ทรงกลด 
โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างเหมือนกัน (ด้านข้าง)				
ด้านข้าง	ระดับ แง่ ศีรษะ	-----	พรหมสี่หน้า 	-----













3.2.1.2 โครงสร้างท่ารำแบบมือ 2 ข้างต่างกัน หมายถึง โครงสร้างท่ารำที่ใช้มือ 2 ข้าง ทำท่าทางต่างกันลักษณะใดลักษณะหนึ่งประกอบเป็นท่ารำเดียวกันรวม 33 แบบ เช่น













- แบบมือเหมือนกันแต่ต่างระดับ 5 แบบ
- แบบมือต่างกันในระดับเดียวกัน 7 แบบ

-แบบมือและระดับต่างกัน 21 แบบ

ทั้งนี้ท่ารำทั้ง 3 แบบยังมีความสัมพันธ์กับทิศทางของแขนอีกด้วย ดังยกตัวอย่างโครงสร้างท่า
รำแบบมือ 2 ข้างต่างกันทั้ง 3 แบบแยกตามทิศทางของมือในการรำ ดังตารางต่อไปนี้
ตารางที่ 20 โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน 33 แบบ

โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน				
ความ ต่าง	ทิศ	ภาพแสดงความต่างของแบบท่ารำ		
มือ เหมือนกัน ต่าง ระดับ และ ทิศทาง 5 แบบ	ด้านหน้า /ด้านข้าง	วงบน/วงหน้า	ตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่/วงบน	วงกลาง/วงบน
				
		จิบหางระดับไหล่/เอว	วงล่าง/วงบน	-----
				
มือต่าง ลักษณะ ระดับ เดียวกัน 7 แบบ	ด้านหน้า	จิบหางและวงล่าง	จิบคว่ำและวงระดับอก	จิบคว่ำ/มือแบหาง
				
	ด้านหน้า	-----	จิบตะแคงและวงระดับอก	-----
				

โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน				
	ด้านข้าง	จีบหงาย/ตั้งมือแขนตั้ง 	วง/จีบตะแคงระดับหู 	มือแบหงาย/ตั้งมือแขนตั้ง 
มือต่าง ลักษณะ และต่าง ระดับ 21 แบบ	ด้านหน้า	จีบเข้าอกเท้าเอว 	จีบคว่ำระดับตา/ จีบหงายวงล่าง 	วงบน/จีบหงายวงล่าง 
	ด้านข้าง	แบหงายระดับเอว/วงบน 	จีบหงายแขนตั้ง/วงบน 	มือแบหงายด้านข้าง/วงล่าง 
		มือล่อแก้วหงายด้านข้าง/ วงบน 	วงบน/จีบหงายด้านหลังระดับ สะโพก 	วงบน/จีบหงายระดับ เอว 
	โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน (ต่อ)			
	ด้านข้าง	-----	วงบน/ มือแบหงายแขนตั้งด้านข้าง	มือแบหงายระดับ ศีรษะ/ จีบหงายแขนตั้ง

โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน				
				
		ประไลยวาท 	กลางอัมพร 	-----
มือต่าง ลักษณะ และต่าง ระดับ	ด้านหน้า และ ด้านข้าง	จีบหงายวงล่าง/วงบน 	วงล่าง/มือแบหงายระดับ ศีรษะด้านข้าง 	มือแบด้านข้าง/วงล่าง 
	ด้านข้าง	จีบคว่ำระดับศีรษะ/ วงด้านหน้า 	มือแบด้านข้างระดับศีรษะ/ วงล่าง 	วงบน/มือแบตะแคง ด้านหน้า 
โครงสร้างท่ารำแบบแขนและมือ 2 ข้างต่างกัน (ต่อ)				
	ด้านข้าง	มือจีบคว่ำด้านหน้า 	-----	จีบหงายด้านหลัง/วงบน 

3.2.2 โครงสร้างท่ารำรอง หมายถึง กลุ่มโครงสร้างร่างกายที่ใช้เป็นส่วนประกอบของโครงสร้างท่ารำหลักเพื่อให้ท่ารำนั้นสมบูรณ์มากขึ้น ได้แก่ โครงสร้างท่าของขาและเท้าที่ใช้ในรำไทยเป็นส่วนประกอบสำคัญแต่มีแบบจำกัด มีการพลิกแพลงการใช้บ่อยกว่าการใช้แขนและมือมาก แต่แม้ว่าขาและเท้าสื่อความหมายของท่ารำได้ไม่ชัดเจนเท่าแขนและมือก็ตาม แต่ขาและเท้าช่วยประกอบท่ารำให้ครบสมบูรณ์ รวมถึงการเสริมรายละเอียดของท่ารำให้เพิ่มขึ้น ทั้งยังทำให้ท่ารำเกิดการเคลื่อนที่เปลี่ยนแปลงไปยังทิศทางต่าง ๆ ได้ แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่

3.2.2.1 โครงสร้างท่าเท้ารับน้ำหนัก 2 ข้างเท่ากัน ในการรำไทยใช้โครงสร้างแบบ 2 เท้ารับน้ำหนักเท่ากันน้อยมาก พบว่าหากเป็นท่ายืนรำมีเพียงการผสมเท้าตรงเพียงท่าเดียว แต่ถ้าเป็นการนั่งรำพบได้ในท่าคุกเข่าและนั่งพับเพียบ อย่งไรก็ดีในขณะรำอาจมีการเคลื่อนไหวด้วยการถ่ายน้ำหนักทำให้ขาข้างใดข้างหนึ่งรับน้ำหนักมากกว่าอีกข้างหนึ่งได้ แบบโครงสร้างท่าเท้าดังกล่าวมีลักษณะดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 28 ลักษณะของท่าเท้าที่รับน้ำหนักเท่ากันทั้ง 2 ข้าง

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

3.2.2.2 โครงสร้างท่าเท้ารับน้ำหนักข้างเดียว หมายถึง ท่าเท้าที่ยืนรับน้ำหนักเพียงข้างเดียวขณะที่เท้าอีกข้างหนึ่งยกขึ้นพ้นจากพื้น ในการรำไทยพบโครงสร้างแบบนี้ในท่ายืน ได้แก่ ท่ายืนกระดกเท้าและยกเท้า มีลักษณะดังภาพต่อไปนี้

โครงสร้างท่าเท้ารับน้ำหนักข้างเดียว 4 แบบ			
			
ทำยืนกระดกเท้า	ทำยืนกระดกเสี้ยว	ทำยกเท้าหน้า	ยกเท้าข้าง

ภาพที่ 29 ลักษณะของท่าเท้าที่รับน้ำหนักเพียงข้างเดียว

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

3.2.2.3 โครงสร้างท่าเท้าแบบเท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน หมายถึง แบบท่าของเท้าในการรำไทยที่รับน้ำหนักทั้ง 2 ข้างไม่เท่ากัน โครงสร้างท่าเท้าแบบนี้พบมากในการรำไทยแบ่งเป็นโครงสร้างท่าเท้ารับน้ำหนัก 2 ข้างไม่เท่ากันในท่าหนึ่ง ได้แก่ การนั่งกระดกเท้า นั่งตั้งเข่า กับโครงสร้างท่าเท้าในท่ายืนยังสามารถแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ แบบรำอยู่กับที่ ได้แก่ ยืนผสมเท้าเหลื่อม ก้าวหน้า ก้าวข้าง จรดเท้า เป็นต้น แบบรำเคลื่อนที่เป็นการสลับเท้ารับน้ำหนักที่ละข้างแบบต่อเนื่อง ได้แก่ ถัดเท้า ขยับเท้า ซอยเท้าและย่อเท้า เป็นต้น โครงสร้างท่ารำทั้ง 2 แบบอธิบายด้วยภาพได้ ดังนี้

โครงสร้างท่าเท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน 11 แบบ			
			
ทำนั่งตั้งเข่า	ท่าผสมเท้าเหลื่อม	ก้าวหน้า	ก้าวข้าง



โครงสร้างท่าเท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน (1)





ภาพที่ 30 โครงสร้างท่าเท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน (2)

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากการศึกษาโครงสร้างท่าเท้าในการรำไทย พบว่าการใช้เท้าในการรำไทยส่วนใหญ่เป็นแบบการใช้เท้าทั้ง 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากันซึ่งมีอยู่ 2 แบบคือการใช้เท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน กับท่าเท้ารับน้ำหนักข้างเดียว สำหรับการใช้อำนาจรับน้ำหนัก 2 ข้างไม่เท่ากันยังแบ่งออกเป็นการรับน้ำหนักที่ละข้างแบบเคลื่อนที่และแบบไม่เคลื่อนที่อีกด้วย

โดยสรุปจากการวิเคราะห์กระบวนการรำเพลงช้าเพลงเร็วในเบื้องต้นพบว่าการรำไทยมีแบบท่าของแขนและมือ ขาและเท้าที่ใช้ในการรำไทยเป็นพื้นฐานที่สำคัญ เมื่อนำท่าทางเหล่านั้นมาประกอบเป็นโครงสร้างของท่ารำไทยได้หลากหลายรูปแบบตามลักษณะการนำไปใช้ ดังนี้

1. แบบท่าแขนและมือที่ใช้ในการรำไทย ได้แก่

1.1 มือจีบ 17 แบบ พบที่ใช้อยู่ในทิศทางด้านหน้า 8 แบบ 4 ระดับ ทิศทางด้านข้าง 6 แบบ 3 ระดับและทิศทางด้านหลัง 3 แบบ 1 ระดับ ดังนี้

ด้านหน้า	1.มือจีบหงาย	พบในระดับ ปาก แง่ศีรษะ ไม่พบในระดับอก เหว
	2.มือจีบคว่ำ	พบในระดับเอว อก และปาก ไม่พบในระดับแง่ศีรษะ
	3.มือตะแคง	พบในระดับเอว อก และปาก ไม่พบในระดับแง่ศีรษะ

ด้านข้าง	1.มือจีบหงาย	พบในระดับ เอว ไหล่และ แง่ศีรษะ
	2.มือจีบคว่ำ	พบในระดับเอว ไหล่ ไม่พบในระดับแง่ศีรษะ

ด้านหลัง	มือจีบหงาย	พบเพียง 1 แบบที่ด้านหลังในระดับสะโพก
----------	------------	--------------------------------------

1.2 มือแบ 15 แบบ พบที่ใช้ในทิศทางด้านหน้า 8 แบบ 4 ระดับ ส่วนทิศทางด้านข้าง 7 แบบ 3 ระดับ ดังนี้

ด้านหน้า	1.มือแบตั้ง	พบทั้ง 4 ระดับคือ ระดับเอว อก ปากและแง่ศีรษะ
	2.มือแบหงาย	พบทั้ง 4 ระดับคือ ระดับเอว อก ปากและแง่ศีรษะ

ด้านข้าง	1.มือแบตั้ง	พบในระดับ ไหล่ และแง่ศีรษะ
	2.มือแบหงาย	พบในระดับเอว ไหล่ และแง่ศีรษะ

ด้านหลัง มือจีบหาง พบเพียง 1 แบบที่ด้านหลังในระดับสะโพก

ข้อสังเกต ในการใช้มือและแขนในการรำไทย พบว่า ในการรำไทยผู้รำใช้แขนส่วนใหญ่ในทุกทิศทาง เพื่ออแขนเป็นวงโค้งหรืออแขนเป็นมุมตรงข้อศอกในทุกระดับ แต่มีเพียง 2 ทิศทางและ 2 ระดับ เท่านั้นที่ใช้แขนตั้งคือ ทิศด้านข้างระดับไหล่ทิศทางด้านหลังระดับสะโพก

2. แบบท่าขาและเท้าที่ใช้ในการรำไทย

2.1 ทำนั่ง 4 แบบ ได้แก่ นั่งพับเพียบ นั่งคุกเข่า นั่งตั้งเข่า นั่งกระดกเท้า

2.2 ทำยืนอยู่กับที่ 11 แบบ ได้แก่ ท่าก้าวหน้า ก้าวข้าง ท่ายกเท้าด้านหน้า ด้านข้าง ท่ากระดกเท้า ท่าวางส้นเท้า ท่าจรดเท้า ท่าผสมเท้าตรง ผสมเท้าเหลื่อม ทำยืนตัวพระ

2.3 ท่าเคลื่อนไหวอยู่กับที่และเคลื่อนที่ 3 แบบ ได้แก่ ท่าซอยเท้า ท่าถัดเท้า ท่าขยับเท้า ทำย่อเท้า

สำหรับโครงสร้างท่ารำไทย พบว่าเมื่อนำท่าทางมาประกอบเป็นท่ารำแล้วมีโครงสร้างท่ารำไทย 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่ม 1 คือโครงสร้างของท่าแขนและมือ ซึ่งเรียกได้เป็นว่าโครงสร้างท่ารำหลักและกลุ่ม 2 คือ โครงสร้างของท่าขาและเท้า จัดเป็นโครงสร้างท่ารำรอง ประกอบด้วยแบบท่ารำตามโครงสร้างทั้ง 2 กลุ่ม ดังนี้

โครงสร้างท่ารำหลัก หรือ โครงสร้างท่าแขนและมือ มี 2 แบบ คือ

1.1 โครงสร้างของแบบมือ 2 ข้างเหมือนกัน ด้านหน้า มี 3 ระดับคือ ระดับเอว ออกและไหล่ กับด้านข้าง มี 3 ระดับ คือ ระดับเอว ไหล่และแง่ศีรษะ

1.2 โครงสร้างของแบบมือ 2 ข้างต่างกัน มี 3 แบบ คือ 1)แบบมือเหมือนกันแต่ต่างระดับและทิศทาง 2)แบบมือต่างกันในระดับเดียวกัน และ 3) แบบมือและระดับต่างกัน

2. โครงสร้างท่ารำรอง หรือโครงสร้างของท่าขาและเท้า มี 3 แบบ คือ

2.1 โครงสร้างของแบบขาและเท้ารับน้ำหนักเท่ากันทั้ง 2 เท้า

2.2 โครงสร้างของแบบขาและเท้ารับน้ำหนักข้างใดข้างหนึ่ง ได้แก่ การยืนรับน้ำหนักด้วยขาและเท้าข้างเดียว ส่วนอีกข้างหนึ่งยกลอยขึ้นจากพื้น

2.3 โครงสร้างของแบบขาและเท้า 2 ข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากันหรือสลับกันรับน้ำหนัก อาจเป็นท่ายืนอยู่กับที่หรือท่าเคลื่อนไหวเท้าต่อเนื่องทั้งแบบอยู่กับที่และแบบเคลื่อนที่ก็ได้

3.3 วิธีการเชื่อมท่ารำ

การเชื่อมท่ารำเป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่สำคัญในการรำไทย เนื่องจากการเชื่อมท่ารำเป็นตัวจักรสำคัญในการจัดการท่ารำจำนวนหนึ่งให้ต่อเนื่องเป็นริ้วชุดต่าง ๆ ตลอดการแสดงครั้งหนึ่ง ๆ โดยการเชื่อมท่ารำตั้งแต่ท่าเริ่มต้นไปยังท่าต่อไปจนถึงท่าสุดท้ายของการแสดงเช่นเดียวกับการเขียนหนังสือที่ต้องการการผสมคำ การเชื่อมความประโยคต่าง ๆ ให้ต่อเนื่องเป็นข้อความไปจนถึงเป็น

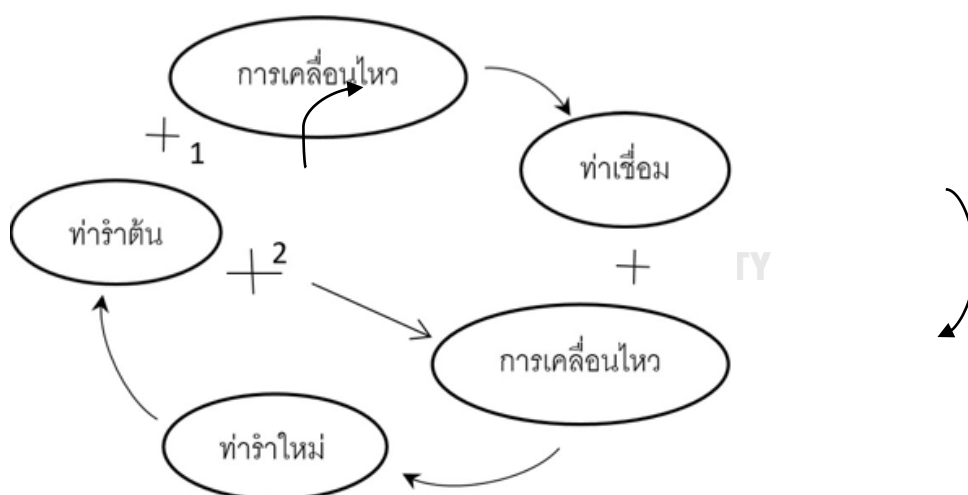
เรื่องราวนั่นเอง จากการศึกษากระบวนการทำรำเพลงช้าเพลงเร็วพบว่าการเชื่อมท่ารำในเพลงช้าเพลงเร็ว แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 การเชื่อมท่ารำแบบเดียว หมายถึง การเชื่อมท่ารำเริ่มต้นไปสู่ท่ารำใหม่ที่ต้องการ เพียงครั้งเดียวและท่ารำใหม่นี้กลายเป็นท่ารำเริ่มต้นเพื่อเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่อีกไปตามจำนวนครั้งที่ผู้สร้างต้องการ การเชื่อมท่ารำแบบเดียว มี 2 วิธีคือ 1) การเชื่อมท่ารำเริ่มต้นผ่านท่ารำ 1 ท่าเรียกว่า “ท่าเชื่อม” ก่อนไปสู่ท่ารำใหม่ที่ต้องการและ 2) การเชื่อมท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายทุกส่วนหรือบางส่วนไปสู่ท่ารำใหม่ ดังมีรายละเอียดแต่ละวิธี ดังนี้

วิธีที่ 1 การเชื่อมท่ารำด้วยการใช้ท่าเชื่อม หมายถึง การเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อเปลี่ยนลักษณะ ทิศทางและระดับของแขนและมือจากท่ารำหนึ่งไปยังท่ารำอีกท่าหนึ่ง เรียกว่า “ท่าเชื่อม” ก่อนแล้วจึงเคลื่อนไหวส่วนของร่างกายอีกครั้งหนึ่งเพื่อเปลี่ยนลักษณะ ทิศทางและระดับของแขนและมือไปยังท่ารำใหม่ที่ต้องการและท่ารำใหม่นี้จะกลายเป็นท่ารำเริ่มต้นของท่ารำใหม่เป็นวงจรหมุนเวียนกลายเป็นกระบวนการทำรำตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง

วิธีที่ 2 การเชื่อมท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายทุกส่วนหรือบางส่วนเพื่อเปลี่ยนลักษณะ ทิศทางและระดับของแขนและมือกลายเป็นท่ารำใหม่ที่ต้องการโดยไม่ต้องผ่านท่าเชื่อมใดใด

การเชื่อมท่ารำทั้ง 2 วิธี เขียนสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้

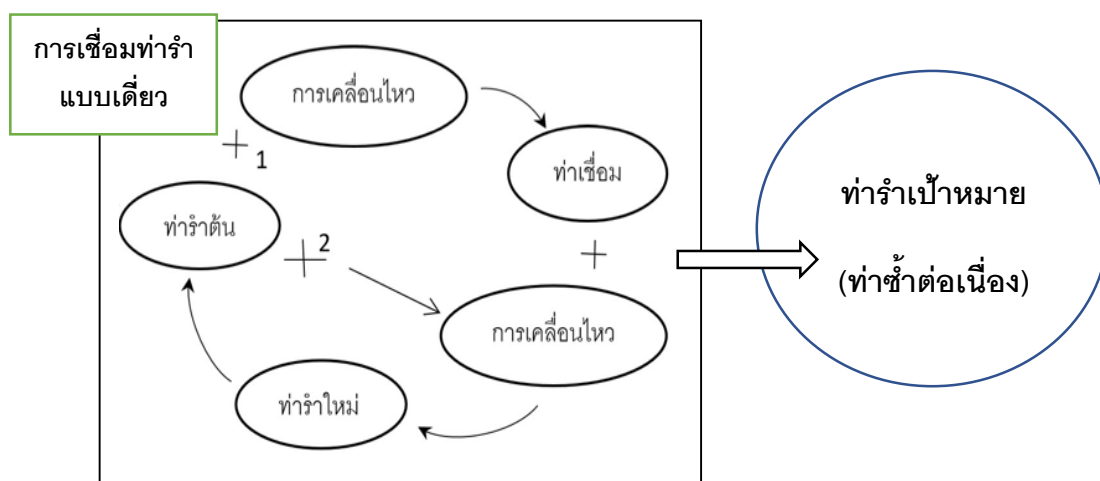


ภาพที่ 31 วงจรการเชื่อมท่ารำแบบที่ 1 (แบบเดียว) วิธีที่ 1 และ 2 จากท่ารำเริ่มต้นไปสู่ท่ารำใหม่

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

แบบที่ 2 การเชื่อมท่ารำแบบเดียวไปสู่ท่ารำเป้าหมาย หมายถึง กระบวนรำไทยประเภทรำเพลงอย่างเพลงช้าเพลงเร็วมักก็เริ่มด้วยการเชื่อมท่ารำแบบเดียว (หรือการเชื่อมท่ารำต้นไปยังท่ารำใหม่ที่ต้องการทีละท่าอย่างต่อเนื่อง) เพื่อนำไปสู่ท่ารำเป้าหมายซึ่งหมายถึงท่าที่ต้องการรำซ้ำในท่ารำหรือ

กระบวนการทำรำเดียวกันอย่างต่อเนื่องเพื่อเคลื่อนที่ไปด้านหน้า ถอยหลัง เป็นวงหรือเป็นกระบวนการ “ทำคู่” (คือการรำกระบวนการทำซ้ำต่อเนื่อง 2 ครั้งโดยรำด้านขวาครั้งหนึ่งและรำด้านซ้ายอีกครั้งหนึ่งในกระบวนการทำเดียวกัน) ยกเว้นการรำชุดที่ 5 ของเพลงช้าเป็นการเชื่อมทำรำแบบเดียวเพื่อเคลื่อนที่ไปยังท่าเป้าหมายเป็นท่าหนึ่งซึ่งเป็นท่าสุดท้ายของเพลงช้าเพื่อเข้าสู่เพลงเร็วในท่าเดียวกัน เขียนเป็นแผนผังได้ดังนี้



ภาพที่ 32 การเชื่อมท่ารำแบบเดียวทั้ง 2 วิธี เพื่อนำไปสู่ท่ารำเป้าหมาย

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพที่ 32 แสดงให้เห็นว่าการเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 เป็นการเชื่อมท่ารำแบบเดียวทั้ง 2 วิธี เป็นวงจรการเปลี่ยนท่ารำใหม่โดยมีจุดมุ่งหมายไปสู่กระบวนการทำเป้าหมายมักเป็นกระบวนการทำซ้ำต่อเนื่องอาจเป็นการเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่ในท่าคู่และแบบเคลื่อนที่ในท่าเดียวกันเพื่อเปลี่ยนตำแหน่งในการรำ การเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 นี้ จัดเป็นการสร้างความแปลกตาที่น่าสนใจให้เกิดขึ้นในกระบวนการรำเพราะถ้าหากเป็นการเชื่อมต่อท่ารำแบบเดียวอย่างเดียวโดยไม่สร้างความสนใจใหม่ที่แปลกไปจากเดิมอาจทำให้ผู้ชมเบื่อหรือขาดความสนใจในรำชุดนั้น ๆ ได้ ดังนั้นในการรำไทย โดยเฉพาะรำเพลงที่ไม่มีเนื้อร้องมักพบว่ามีกรนำแนวคิดนี้ไปใช้ในการออกแบบชุดท่ารำใหม่ ๆ อยู่เสมอ ดังจะยกตัวอย่างการเชื่อมท่ารำทั้ง 2 แบบโดยยกกรณีการรำชุดที่ 2 ในเพลงช้าดังนี้

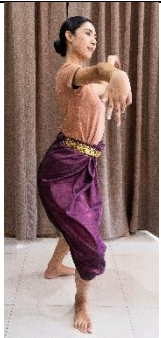


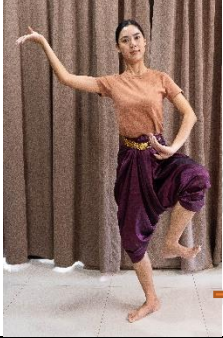





ตัวอย่างแสดงการเชื่อมท่ารำเพลงช้าในรำชุดที่ 2 ชื่อชุดท่าสายแขนเดียว ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 8 ท่า ได้แก่ ท่าสอดสร้อย มือแบหงายด้านข้างกับมือวงล่างตบเท้า สอดสร้อย(ซ้ำ) สายแขนเดียวอยู่กับที่ สอดสร้อย(ซ้ำ) จีบหงายอ-ตั้ง มือแบระดับศีรษะกับมือจีบคว่ำแขนตั้งย้อนตัว บัวชูฝัก สอดสร้อย(ซ้ำ)สายแขนเดียวเคลื่อนที่ และชะนีร้ายไม้ พบการเชื่อมท่ารำทั้งแบบที่ 1 และ 2 ดังตารางต่อไปนี้

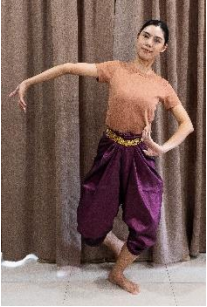


ตารางที่ 21 ตัวอย่างการเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวในรำเพลงช้าชุดที่ 2 ชื่อชุดสายแขนเดียว

การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวในเพลงช้า รำชุดที่ 2				
การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยว จากท่าเริ่มต้นไปยังท่ารำใหม่ด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย				
				
1. สอดสร้อย (ท่าเริ่มต้น)	 การเชื่อมด้วยการเคลื่อนไหว			2. มือแบหงาย ด้านข้างกับมือวง ล่าง(ท่ารำใหม่)
การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวจากท่าเริ่มต้นผ่านท่ารำเชื่อมไปยังท่ารำใหม่				
				
ท่ารำใหม่กลับเป็น ท่าเริ่มต้น	เชื่อมด้วยท่ารำ	สอดสร้อย (ท่ารำใหม่)	เชื่อมด้วยการ เคลื่อนไหว	ท่ารำใหม่
การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวจากท่าเริ่มต้นผ่านท่ารำเชื่อมไปยังท่ารำใหม่ (ต่อ)				
				
ท่ารำใหม่กลับเป็น ท่าเริ่มต้น	เชื่อมด้วยท่ารำ	สอดสร้อย (ท่ารำใหม่)	เชื่อมด้วยการ เคลื่อนไหว	ท่ารำใหม่

จากตัวอย่างเห็นได้ว่กระบวนการนี้มีการเชื่อมท่ารำเพื่อเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่ที่ต้องการโดยไม่พบการรำซ้ำในท่าเดิม ถึงแม้ว่าจะพบว่ามีท่ารำซ้ำอยู่บ้างแต่ท่าเหล่านั้นก็มีท่ารำอื่นมาคั่นช่วงหนึ่งก่อนเสมอ

ตารางที่ 22 ตัวอย่างการเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 ในการรำเพลงช้าชุดที่ 2 (กระบวนการรำสายแขนเดียว)

การเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 เพื่อเชื่อมท่ารำแบบเดียวหลายท่าไปสู่ท่าเป้าหมาย โดย			
ลำดับท่า	การเชื่อมท่ารำแบบเดียวทั้ง 2 วิธีไปสู่ท่ารำเป้าหมาย		
การเชื่อมท่ารำแบบเดียวด้วยท่ารำเชื่อม			
	1 ท่าเริ่มต้น	2 เชื่อมด้วยท่ารำ	3 ท่ารำใหม่
การเชื่อมท่ารำแบบเดียวไปยังท่ารำใหม่ด้วยการเคลื่อนไหวแขนและมือ			
	1 ท่าเริ่มต้น	2 เชื่อมด้วยการเคลื่อนไหว	3 ท่ารำใหม่
การเชื่อมท่ารำแบบเดียวไปสู่ท่าเป้าหมาย (ต่อ)			
การเชื่อมท่ารำแบบเดียวไปยังท่ารำใหม่ด้วยการเคลื่อนไหวแขนและมือ			
	1 ท่าเริ่มต้น	เชื่อมด้วยการเคลื่อนไหว	3 ท่ารำใหม่
เห็นได้ว่าลำดับท่ารำข้างต้นในตารางที่ 4.17 และ 4.18 เป็นการเชื่อมท่ารำแบบเดียวในการเริ่มรำเพลงช้าชุดที่ 2 เพื่อนำมาสู่ท่ารำเป้าหมายในรำเพลงช้าชุดที่ 2 เป็นท่ารำสายแขนเดียว(ต่อเนื่อง)พร้อมกับเคลื่อนที่			

การเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 เพื่อเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวหลายท่าไปสู่ท่าเป้าหมาย โดย	
2 แบบ คือ การเคลื่อนที่ถอยหลังด้วยการฉายเท้าซ้ายในจังหวะใหญ่ 2 ครั้งและฉายเท้าเร็วในจังหวะย่อย 4 ครั้งจากนั้นเป็นการย่อเท้าตามทุกจังหวะย่อยเพื่อถอยหลังต่อเนื่องจนหมดท่ารำเป้าหมายด้วยท่าชะนีรำไม้ ดังชุดภาพท่ารำเป้าหมาย ดังนี้	
ท่ารำเป้าหมายของกระบวนรำในการรำเพลงช้า ชุดสายแขนเดี่ยวเคลื่อนที่	
	
ท่ารำเริ่มต้น	ท่าสายแขนเดี่ยวเคลื่อนที่ด้วยการฉายเท้าซ้าย 2 ครั้งและฉายเท้าเร็ว 4 ครั้ง โดย 1.ฉายเท้าซ้ายครั้งที่ 1 ฉายเท้าซ้ายยกไปวางด้านหลังโดยใช้ 1 จังหวะเต็ม (จะ โจง จะ ทิง โจง ทิง) ต่อการฉายเท้าและยกไปวางด้านหลัง 1 ครั้ง
	
2.ฉายเท้าซ้ายครั้งที่ 2 ฉายเท้าขวายกไปวางด้านหลังจากนั้นให้ฉายเท้าเร็ว 4 ครั้งโดยใช้ 1 จังหวะย่อย (จะ โจง จะ) การฉายเท้า 1 ครั้ง	ต่อด้วยการย่อเท้าต่อเนื่องทุกจังหวะย่อย (ท่ารำเดิม)
ท่ารำเป้าหมายในการรำเพลงช้า “กระบวนท่าจบของรำสายแขนเดี่ยวเคลื่อนที่”	

การเชื่อมท่ารำแบบที่ 2 เพื่อเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวหลายท่าไปสู่ท่าเป้าหมาย โดย			
			
อย่าทำต่อเนื่องทุก จังหวะย่อย(ต่อ)	เชื่อมไปสู่ท่าชะนีรำไม้ด้วยการเคลื่อนไหว		สิ้นสุดท่าเป้าหมายใน ท่าชะนีรำไม้

จากตัวอย่างการเชื่อมท่ารำในตารางที่ 21 และ 22 ข้างต้น แสดงให้เห็นว่า การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวที่พบในการรำเพลงช้าในกระบวนรำชุดที่ 2 นี้ มีการใช้ท่าเริ่มต้นต่างกันไปสู่ท่าใหม่ทำเดียวกันคือท่าสอดสร้อยถึง 4 ครั้ง แต่ในการเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่(ท่าสอดสร้อย)แต่ครั้งนั้น ใช้วิธีการเชื่อมท่าที่ต่างกันออกไปแม้ว่าท่ารำใหม่ที่ได้เหมือนกันก็ตาม นั้นหมายถึง ในการรำชุดหนึ่ง หากต้องการใช้ท่ารำซ้ำผู้สร้างงานต้องพยายามสร้างความใหม่ให้เกิดขึ้นเสมอ ดังนั้นจึงไม่นิยมใช้การเชื่อมท่าซ้ำกันแต่ใช้วิธีเชื่อมท่ารำที่หลากหลายเพื่อสร้างความใหม่ให้เกิดขึ้นในกระบวนรำแม้ว่าท่ารำจะซ้ำกันก็ตาม ดังจะเห็นได้จากการเชื่อมท่ารำเริ่มต้นที่แตกต่างกันไปยังท่าสอดสร้อยถึง 4 ครั้งดังนี้

1. จากท่ากรายเปลี่ยนมาเป็นท่าสอดสร้อย ด้วยการเคลื่อนมือจีบหลังมาจีบหงายระดับวงล่าง มือขวาตั้งวงบนคงเดิม
2. จากท่ามือแบหงายด้านข้างกับมือวงล่างเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อยด้านหน้า ด้วยการยกมือแบหงายด้านข้างขึ้นมาจีบคว่ำระดับศีรษะในทิศเดิม ส่วนมือซ้ายตั้งวงล่างคงเดิมเป็นท่ารำเชื่อม จากนั้นจึงม้วนมือมือจีบออกไปตั้งวงบนพร้อมกับหมุนมือวงล่างมาจีบหงายในตำแหน่งเดิม
3. จากท่ามือแบหงายด้านข้างกับมือวงล่าง(ด้านหน้า)เปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อยด้านข้างซ้าย โดยผ่านท่ารำเชื่อมด้วยการเปลี่ยนมือแบหงายเป็นจีบหงายแขนตั้งระดับและทิศทางเดิม จากนั้นจึงหันซ้ายและกรายมือมือจีบออกไปตั้งวงบนพร้อมกับหมุนมือวงล่างมาจีบหงายในตำแหน่งเดิม
4. จากท่าบัวชูฝักเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อย ด้วยการเคลื่อนไหล่มือทั้ง 2 ข้าง คือแกงมือขวาที่แบหงายออกไปตั้งวงบนพร้อมกับหงายมือซ้ายมาจีบหงายระดับชายพก

3.4 การเคลื่อนไหวอย่างรำไทย

การสร้างท่ารำจากท่าที่ 1 ต่อเนื่องจนเป็นกระบวนรำทั้งขนาดสั้นหรือขนาดยาวนั้น สิ่งสำคัญในการผสมท่าทางเป็นท่ารำจากท่ารำเริ่มต้นเชื่อมต่อไปยังท่ารำใหม่ได้นั้น คือ การเคลื่อนไหวร่างกายในแบบรำไทยที่หมายถึง การเปลี่ยนแปลงตำแหน่งหรือการเปลี่ยนลักษณะ ระดับและทิศทางของร่างกายส่วนต่าง ๆ ที่ใช้ในการรำเพื่อให้เป็นกระบวนรำที่ต่อเนื่องกัน การเคลื่อนไหวร่างกายนี้เป็นกลไกการทำงานของข้อต่อ กล้ามเนื้อและระบบประสาทในร่างกายทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่ใช้ในการรำไทย โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่และการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่ (สาวิตรี แก้วรัก, 2539) ดังมีรายละเอียด ดังนี้

1. การเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่ (Non-Locomotor Movement) หมายถึง การเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายโดยที่ร่างกายไม่ได้เคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง เช่น การยกแขนขึ้น การงอแขน การเปลี่ยนทิศทางของแขน การยกขา การกระดกเท้า การเอียงลำตัว การลัดคอ ด้วยวิธีต่าง ๆ ดังนี้

-การงอ (Bending) คือ การงอหรือพับแขนและขาด้วยข้อต่อต่างๆ ของร่างกาย โดยการงอแขนให้เป็นวงโค้ง การพับแขนให้เกิดเหลี่ยมที่ข้อศอก การยกเข้าขึ้น การพับขาขึ้นด้านหลัง การงอขาเพื่อให้ลำตัวย่อลง

-การยืด (Stretching) คือ การเคลื่อนไหวที่ตรงกันข้ามกับการงอ โดยเหยียดแขนให้ตั้ง การยืดขาให้ลำตัวยืดขึ้นจากการย่อตัว

-การหมุน (Turning) คือ การหมุนตัวโดยไม่เคลื่อนที่โดยใช้เท้าใดเท้าหนึ่งรับน้ำหนักแล้ว หมุนลำตัวไปตามเท้าที่รับน้ำหนัก

-การแกว่งหรือเหวี่ยง (Swinging) คือ การเคลื่อนส่วนแขนของร่างกายขึ้นและลงต่อเนื่องกัน

-การเอียง (Swaying) คือ การพับลำตัวด้านข้างให้เป็นส่วนโค้งทำให้ไหลและศีรษะเอียงลงตามไปด้วย









-การดัน (Pushing) คือ การเคลื่อนที่โดยการออกแรงดันส่วนของร่างกายออกจากลำตัว เช่น การดันแขนและมือด้านหน้าไปด้านข้างลำตัว





-การดึง (Pulling) คือ การเคลื่อนที่ตรงกันข้ามกับการดัน คือ การออกแรงดึงส่วนของร่างกายเข้าหาลำตัวหรือดึงไปในทิศทางใดทางหนึ่ง เช่น การดึงแขนและมือที่อยู่ด้านข้างเข้ามาหาลำตัว

-การโยกตัว (Rocking) คือ การย้ายน้ำหนักจากเท้าข้างหนึ่งไปยังเท้าอีกข้างหนึ่ง โดยในการย้ายน้ำหนักนั้นต้องใช้เท้าใดเท้าหนึ่งแตะพื้นสลับกัน ได้แก่ ซอยเท้าอยู่กับที่ ถัดเท้าอยู่กับที่หรือใช้ทั้งสองเท้าแตะพื้น ได้แก่ การย่อนตัว

ดังจะยกตัวอย่างเป็นภาพแสดงวิธีการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำไทยแบบไม่เคลื่อนที่จากตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 23 ตัวอย่างวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำแบบไม่เคลื่อนที่

วิธีการเคลื่อนไหว	ตัวอย่างแสดงการเคลื่อนไหวของร่างกายในการรำแต่ไม่เคลื่อนที่		
<p>การอ (Bending)</p> <p>-การอขาให้ ลำตัวย่อลง -การอแขน</p>			
<p>การยืด (Stretching)</p> <p>-การยืดลำตัวขึ้น -การเหยียดแขนที่ งอให้ตึง</p>			
<p>การหมุน (Turning)</p> <p>-การขยับเท้าเพื่อ หมุนตัว -หมุนมือล่อแก้ว ออกไปแบหงาย ข้างตัว</p>	 <p style="text-align: center;">จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY</p>		
<p>การแกว่งหรือ เหวี่ยง (Swinging)</p> <p>-การส่ายแขนลง และเหวี่ยงแขน ขึ้น</p>			

วิธีการเคลื่อนไหว	ตัวอย่างแสดงการเคลื่อนไหวของร่างกายในการรำแต่ไม่เคลื่อนที่
<p>การเอียง (Swaying)</p> <p>- การกดเกลียวข้างให้ลำตัวเอียงตามไปด้วย</p>	
<p>การดัน (Pushing)</p> <p>- การผลักมือออกไปให้ห่างจากลำตัว</p>	
<p>การดึง (Pulling)</p> <p>- การดึงมือเข้าหาลำตัว</p>	
<p>การโยกตัว (Rocking)</p> <p>- การเปลี่ยนการถ่ายน้ำหนักตัวโดยไม่เคลื่อนที่ (น้ำหนักตัวเคลื่อนไปตามศรชี้)</p>	

สำหรับการเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่ในการรำไทยมีลักษณะพิเศษหนึ่งที่นับว่าเป็นสามัญลักษณะของรำไทยที่พึงมีคือ การหม่ตัว หรือที่เรียกกันว่า “หม่เข้า” ซึ่งเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของรำไทยแบบหลวงที่ต่างไปจากการรำแบบอื่นของไทยหรือนานาชาติ นำมาใช้ในวัตถุประสงค์ต่อไปนี้

1. เพื่อแสดงความหมายว่าทำรำนั้นสมบูรณ์แล้ว กล่าวคือ เมื่อผู้รำเปลี่ยนท่ามือ ท่าเท้า ศีรษะ ลำตัวเสร็จเรียบร้อยพร้อมกันแต่ละท่ารำในจังหวะดนตรีเดียวกัน เป็นสัญญาณบอกว่าการเชื่อมไปสู่ท่ารำใหม่นั้นสมบูรณ์แล้วและพร้อมที่จะทำท่ารำใหม่ต่อไป

2. เพื่อแสดงว่ากำลังเริ่มเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่

3. เมื่อต้องการแสดงจังหวะในการรำทำซ้ำต่อเนื่อง

การห่มตัวนี้นับเป็นสามัญลักษณ์อย่างหนึ่งของรำไทยแบบหลวง เป็นการสร้างให้รำไทยเกิดความกระชับและชัดเจนในท่ารำแต่ละท่า หากขาดการห่มตัวหรือห่มเข้านี้จะทำให้การเคลื่อนไหวร่างกายของผู้รำมองดูเหมือนการเลื้อยไปเรื่อย ๆ อย่างที่ครูอาวุโสทางรำไทยเรียกว่า “รำเลื้อย” การห่มตัวหรือห่มเข้านี้สามารถทำได้ทั้งการยืนรำและนั่งรำ(รัตติยะ วิกสิตพงศ์, รัตติวรรณ กัลยาณมิตร, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ),สัมภาษณ์ 1 พฤศจิกายน 2564) (รัตติยะ วิกสิตพงศ์, 2564) (รัตติวรรณ กัลยาณมิตร, 2564)

หากเป็นการยืนรำ ผู้รำต้องยืดขาขึ้น (จากที่ย่ออยู่ก่อนแล้ว) ประมาณไม่เกิน 2-5 เซนติเมตร แล้วยุบตัวลงอย่างรวดเร็ว มองดูคล้ายอาการขย่มตัวหรือห่มตัว 1 ครั้งแล้วหยุดนิ่งประมาณ 1 วินาทีด้วยการเกร็งกล้ามเนื้อขาข้างใดข้างหนึ่งหรือ 2 ข้างที่รับน้ำหนักแล้วจึงเคลื่อนไปทำท่ารำใหม่ การยืนห่มตัวบางครั้งเรียกว่า “ห่มเข่า”

หากเป็นการนั่งรำในท่านั่งพับเพียบ นั่งคุกเข่าหรือนั่งอื่น ๆ ก็ตาม เมื่อเปลี่ยนท่ารำหรือระหว่างการเปลี่ยนท่ารำในแต่ละท่าผู้รำต้อง “ห่มตัว” ด้วยการเกร็งกล้ามเนื้อสะโพกถึงหน้าขาในขณะที่ย่ำเท้าตั้งตรง (ต้นเอว ต้นไหล่และเกร็งหน้าท้อง) แล้วคลายอาการเกร็งนั้นให้ตรงกับห้องเพลงพอดีแล้วหยุดนิ่งไว้ประมาณ 1 วินาที การห่มตัวในท่านั่งเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กระทบกัน”

ภาพแสดงวิธีการห่มตัว หรือ ห่มเข่าในท่ายืนรำ และการกระทบกันในท่านั่งรำ ดังนี้



การห่มเข่า เริ่มจากย่อตัวลงแล้วหยุดชั่วขณะพร้อมทั้งเกร็งลำตัวให้มองเห็นคล้ายห่มเข่าเป็นจังหวะนิ่งไว้ประมาณ 1 วินาทีแล้วจึงเคลื่อนไหวไปยังท่าต่อไป

ภาพที่ 33 การห่มเข่าหรือห่มตัวบอกจังหวะในท่ายืนรำ

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

2. การเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่ (Locomotor Movement) หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายโดยให้ร่างกายเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วมีวิธีการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่อยู่หลายแบบ ได้แก่ การก้าวเท้าต่อเนื่อง การขอยเท้าเคลื่อนที่ การฉายเท้าต่อเนื่อง การถัดเท้าเคลื่อนที่ การย่อเท้าเคลื่อนที่และการขยับเท้าเคลื่อนที่ ดังนี้

2.1 การก้าวเท้าเดิน (Walking) หมายถึง การถ่ายน้ำหนักตัวจากเท้าหนึ่งไปยังอีกเท้าหนึ่งทีก้าวไปข้างหน้า ในขณะที่เปลี่ยนน้ำหนักตัวเท้าหลังจะอยู่กับพื้นและน้ำหนักของเท้าที่ก้าวลงสู่พื้นจะถ่ายจากส้นเท้าไปยังปลายเท้า

2.2 การขอยเท้าหรือสลับเท้าเคลื่อนที่ (Skipping) ซึ่งรวมถึงการถัดเท้า การย่อเท้า และการขยับเท้าเคลื่อนที่ด้วย หมายถึงการสลับเท้ารับน้ำหนักต่อเนื่อง โดยการสปริงเท้าหนึ่งขึ้นพื้นพื้นแล้ววางลงสู่พื้นพร้อมกับสปริงเท้าอีกข้างหนึ่งขึ้นแล้วลงสู่พื้นอย่างต่อเนื่อง เท้าทั้งสองจะสลับกันรับน้ำหนักตลอดการเคลื่อนไหวซึ่งต้องเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

การเคลื่อนที่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว พบว่า ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วมีการเคลื่อนไหวโดยไม่เคลื่อนที่ในการรำด้านหน้า หมุนตัวเปลี่ยนทิศ ขยับเท้าหมุนตัว ขอยเท้าหมุนตัว แต่ไม่มีการเปลี่ยนตำแหน่งจนถึงท่ารำเป้าหมายซึ่งอาจเป็นท่ารำใหม่หรือการรำท่าซ้ำแบบต่อเนื่องก็ได้ ส่วนการเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่นั้นเป็นการเปลี่ยนตำแหน่งการยืนรำ ได้แก่ ย่อเท้าถอยหลัง ฉายเท้าถอยหลัง ถัดเท้าเคลื่อนที่เป็นวง $\frac{1}{2}$ วง หรือ $\frac{3}{4}$ ของวง ถัดเท้าเคลื่อนที่ไปด้านหน้าและด้านหลัง

สรุปได้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทย ประกอบด้วย

1. ระบบของการสร้างท่ารำไทยประกอบด้วยส่วนสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ ท่ารำ การเคลื่อนไหว ระดับและทิศทาง แต่เมื่อมีการเปลี่ยนท่ารำต้องมีการหมัดตัวหรือหมัดเข้าประกอบด้วยทุกครั้ง ดังนี้

1.1 ท่ารำ ประกอบด้วยท่าทางขององคัพพทั้ง 8 ส่วนในแบบของรำไทย ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ ลำตัว แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้า นำมาประกอบรวมเป็นท่ารำ 1ท่า มีลักษณะเช่นเดียวกับรูปพยัญชนะในภาษาไทยนำมาประกอบเป็นคำที่มีความหมายใช้ในการสื่อสาร

1.2 การเคลื่อนไหวร่างกาย เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่เพื่อนำท่าทางหรือรูปพยัญชนะมาผสมกันเป็นท่ารำหรือเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนจากท่ารำหนึ่งไปยังท่ารำใหม่ เปรียบได้กับรูปสระที่ช่วยให้พยัญชนะประกอบสร้างเป็นคำไทยหลาย ๆ คำเรียงร้อยเป็นประโยค เป็นข้อความหรือเป็นเรื่องราวได้

ในการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำไทย จากการศึกษาการรำเพลงช้าเพลงเร็ว สามารถกำหนดแบบของการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำไทยได้ 4 แบบ ได้แก่

1. การเคลื่อนไหวเท้า เป็นการเคลื่อนที่ด้วยเท้าจากข้างหนึ่งไปอีกข้างหนึ่งด้วยการย่อเท้าเสือกเท้า และการก้าวเดินหรือเดินพลิกแพลงด้วยวิธีต่าง ๆ
2. การเคลื่อนไหวลำตัว ในส่วนของเกลียวข้าง เกลียวหน้าและเกลียวหลัง เช่น การตั้งตัว การหมุนตัว การเอียงศีรษะ
3. การเคลื่อนไหวมือ ได้แก่ การยกมือชูขึ้น การแกว่งมือ กางมือออกจากลำตัว การหุบแขนเข้าหาลำตัว
4. การเคลื่อนไหวศีรษะ ไหล่ เช่น การเอียงไหล่และศีรษะในทิศทางเดียวกันและในทิศทางตรงกันข้าม

1.3 ระดับและทิศทาง หมายถึง ระดับของการใช้แขนและมือ 6 ระดับด้านหน้าและด้านข้าง คือ ระดับแ่งศีรษะ ระดับตา ระดับปาก ระดับอก ระดับไหล่และระดับเอว กับอีก 1 ระดับด้านหลัง คือ ระดับสะโพก ส่วนทิศทางของท่ารำทั้ง 4 ทิศทางหลัก ได้แก่ ทิศด้านหน้า ข้างขวา ข้างซ้ายและด้านหลัง นอกจากนี้ยังมีท่ารำที่ผู้รำหันเฉียงตัวไปทางขวาและซ้ายอีกด้วย ทิศทางของท่ารำนั้นนอกจากเป็นการเปลี่ยนสายตาของผู้ชมและสร้างความแปลกตาของกระบวนรำแล้ว ทิศทางยังทำให้ท่ารำบางท่าเปลี่ยนความหมายได้ด้วย เช่น ท่ากลางอัมพรโดยทั่วไปหมายความว่ายิ่งใหญ่ สง่างาม แต่หากหันขวาในเพลงเชิดจะหมายถึงการเหาะ หรือเดินทางไปที่ไกล เป็นต้น

สำหรับทิศทางการเคลื่อนไหวเท้าแบบเคลื่อนที่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว มีดังนี้

1. การเคลื่อนที่ด้วยการซอยเท้า ถัดเท้า ขยับเท้า ย่ำเท้า พบทิศทางการเคลื่อนที่ 6 แบบ คือ
 - 1.1 การเคลื่อนที่ขึ้นไปด้านหน้าจากตำแหน่งเริ่มต้น
 - 1.2 การเคลื่อนที่ลงมาด้านหลังจากตำแหน่งเริ่มต้น
 - 1.3 การเคลื่อนที่ไปด้านขวาจากตำแหน่งเริ่มต้น
 - 1.4 การเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายจากตำแหน่งเริ่มต้น
 - 1.5 การเคลื่อนที่เป็นแนวนองจากตำแหน่งเริ่มต้น
 - 1.6 การเคลื่อนที่เป็นรูปครึ่งวงกลมเพื่อหันด้านขวาและหันด้านซ้าย
2. การเคลื่อนที่ด้วยการก้าวเท้า โดยเป็นการก้าวเท้าขึ้นไปด้านหน้าและถอยหลังด้วยการยกเท้าไปวางด้านหลัง
3. การเคลื่อนที่ด้วยการฉายเท้าเพื่อการถอยหลัง

ส่วนทิศทางการเคลื่อนไหวเท้าแต่ไม่เคลื่อนที่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว มีดังนี้

1. การออกท่าทางของลำตัวส่วนบนในการรำอยู่กับที่โดยใช้การก้าวเท้าแบบไม่ต่อเนื่อง ยืน ผสมเท้า จรดเท้า ทำนั่งรำ ยืนรำในทิศทางต่าง ๆ แต่ไม่เปลี่ยนตำแหน่งบนพื้นเวที

2. การเคลื่อนไหวด้วยการตบเท้า มักอยู่ในท่าผสมเท้าเหลื่อมโดยใช้เท้าที่รับน้ำหนักเป็นแกนหมุนและตบเท้าข้างที่รับน้ำหนักน้อยเพื่อหมุน $\frac{1}{4}$ รอบจากด้านข้างมาด้านหน้า จากด้านหน้ามาด้านข้าง และจากด้านหลังมาด้านข้าง กับการหมุน $\frac{1}{2}$ รอบและจากด้านขวาไปด้านซ้าย
3. การเคลื่อนไหวด้วยการก้าวข้างและย่อนตัวเพื่อหมุนจากด้านข้างมาด้านหน้า
4. การเคลื่อนไหวด้วยการถัดเท้าและย่อเท้าอยู่กับที่
5. การเคลื่อนไหวด้วยการขยับเท้าเพื่อหันด้านขวา และซอยเท้าหมุนตัวจากด้านซ้ายมาด้านขวา

3.5 การใช้พลังงานในการรำไทย

พลังงาน หรือ Energy ในภาษาอังกฤษ เป็นคำนาม หมายถึงความสามารถซึ่งมีอยู่ในตัวของสิ่งที่มีอายุให้แรงงานได้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) พลังงานในร่างกายมนุษย์จึงเป็นแรงความสามารถที่ทำให้ร่างกายมนุษย์เคลื่อนไหวหรือทำงานในทางใดทางหนึ่ง โดยส่วนใหญ่มักเกี่ยวข้องกับพลังงานจลน์ (Kinetic Energy) หรือ พลังงานที่มีในเทหวัตถุเนื่องจากการเคลื่อนที่ของเทหวัตถุนั้น

ในการรำไทย ผู้รำต้องใช้พลังงานในร่างกายเพื่อการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงท่ารำทั้งแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่ไปตามทิศทางและตำแหน่งต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ตลอดช่วงเวลาของการรำในแต่ละครั้ง พลังงานที่ออกมาวัดได้เป็นหน่วยของ “กิโลแคลอรี (Kilocalloery)” ที่สัมพันธ์กับการเต้นของหัวใจ (Heart rate) ดังนั้น การรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ถ้า ตั้งแต่ต้นจนจบในเวลา 40.55 นาที ผู้รำต้องใช้พลังงานในร่างกายวัดเป็นจำนวนกิโลแคลอรีได้ตามการทดลองต่อไปนี้

ผู้วิจัยทดลองวัดการใช้พลังงานจากการรำเพลงช้าเพลงเร็วจากข้อกำหนด ดังนี้

1. ผู้วิจัยอายุ 64 ปี ร่างกายสมบูรณ์ไม่มีโรคประจำตัวใดใด เป็นผู้รำเพลงช้าเพลงเร็ว 1 วันละ 1 ครั้ง รวม 5 ครั้ง เพื่อให้ร่างกายคลายจากการใช้พลังงานในการรำแต่ละวัน ทั้งนี้เพื่อหาค่าเฉลี่ยของการใช้พลังงานในการรำที่ใกล้เคียงที่สุด
2. สถานที่ใช้รำเป็นห้องเปิดโล่ง ใช้อุณหภูมิห้องตามปกติ ไม่ใช่เครื่องปรับอากาศ
3. ทำนองเพลงช้าเพลงเร็วในการทดลองนี้ ผู้วิจัยใช้แถบบันทึกเสียงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมเวลา 40.55 นาที
4. เครื่องมือที่ใช้วัดเป็นนาฬิกา Apple Watch รุ่น Series 4 (Nike+) ขนาดหน้าจอบน 44 mm โดยสวมที่ข้อมือซ้ายขณะรำ ใช้โปรแกรมการออกกำลังกายแบบโยคะ เนื่องจากการรำเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายทุกส่วนคล้ายการออกกำลังกายแบบโยคะ (แพทย์หญิงทศพร ศิลปะเดช , สัมภาษณ์ 10 มกราคม 2565) ทั้งนี้เพื่อวัดค่าต่าง ๆ ขณะที่ร่างกายมีการเคลื่อนไหวในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ดังนี้

Active Calories เรียกว่า Active Kcal หมายถึง ค่าการเผาผลาญแคลอรีจากการเคลื่อนไหวร่างกาย (Kcal = Kilo calories)

Total Kcal หมายถึง ค่าของผลรวมจากการเผาผลาญพลังงานจาก Active Kcal กับ Resting Cal. (คือข้อมูลการเผาผลาญปกติของร่างกายในแต่ละวันโดยไม่เกี่ยวข้องกับ Active Kcal) ที่รวมกันในแต่ละครั้งว่าใช้ Calories ทั้งที่ร่างกายเผาผลาญปกติ (Resting) กับการรำ (Active) รวมกันใช้ไปเท่าไร จึงทำให้ข้อมูล Total Calories สูงกว่า Active Calories เสมอ

BPM ย่อมาจาก “Beat per Minute” หมายถึง การวัดค่าการเต้นของหัวใจ (จำนวนครั้งของการเต้นของหัวใจ/นาที) (<https://www.iphonemod.net/active-calories-and-total-calories-in-apple-watch-detail.html>)

จากการทดลองดังกล่าวบันทึกค่าการวัดผลต่าง ๆ ที่ได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 24 แสดงผลของการวัดค่า Active Kcal, Total Kcal และ BPM ที่ได้จากการรำเพลงช้า เพลงเร็วแบบเต็ม

การวัดค่า	ค่าที่ได้จากการรำแต่ละครั้ง					ค่าเฉลี่ย
	ครั้งที่ 1	ครั้งที่ 2	ครั้งที่ 3	ครั้งที่ 4	ครั้งที่ 5	
Active Kcal	120	138	133	119	139	129.8
Total Kcal	185	204	205	185	205	196.8
BPM	92	92	82	80	88	86.8
BPM เริ่มต้น	63	61	64	59	57	60.8

การหาค่าเฉลี่ย: ผลรวมของค่าที่ได้จากการวัดทั้ง 5 ครั้ง หารด้วยจำนวนครั้ง = ค่าเฉลี่ย

จากตารางข้างต้นพบว่า ค่าของพลังงานที่ใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำเพลงช้า เพลงเร็วรวมเวลา 40.55 นาทีได้ใช้พลังงานหรือแคลอรีในร่างกาย (Active Kcal) เฉลี่ยเท่ากับ 129.8 Kcal หากรวมการเคลื่อนไหวและการทำงานของอวัยวะในร่างกายด้วยเป็นการใช้พลังงาน (Total Kcal) เฉลี่ยเท่ากับ 196.8 Kcal ในขณะที่ค่าการเต้นของหัวใจ/นาที (BPM) เมื่อเริ่มต้นเฉลี่ยเท่ากับ 60.8 ครั้ง/นาที และเมื่อเคลื่อนไหวร่างกายตามกระบวนรำเพลงช้า เพลงเร็วจบลงค่าการเต้นของหัวใจเพิ่มขึ้นเป็น 86.8 ครั้ง/นาที

หากเทียบการใช้พลังงานในการรำเพลงช้า เพลงเร็วกับการออกกำลังกายด้วยการเดินลู่วิ่งไฟฟ้า ในความเร็วเท่ากับ 4.0 ในเวลา 40.55 นาที ได้ระยะทางเท่ากับ 2.87 กิโลเมตร ในการนี้ได้ใช้พลังงานในการเดินบนลู่วิ่งไฟฟ้า (Active Kcal) เท่ากับ 137 Kcal หากรวมการเคลื่อนไหวและการ

ทำงานของอวัยวะภายในร่างกายเป็นการใช้พลังงาน (Total Kcal) เท่ากับ 204 Kcal ในขณะที่ค่าการเต้นของหัวใจ/นาที (BPM)เมื่อเริ่มต้นเฉลี่ยเท่ากับ 69 ครั้ง/นาที เมื่อเคลื่อนไหวร่างกายตามกระบวนการรำเพลงช้าเพลงเร็วจบลงค่าการเต้นของหัวใจเพิ่มขึ้นเป็น 78 ครั้ง/นาที เมื่อนำค่าการวัดผลจากการรำและการเดินมาเทียบกันได้ ดังนี้

ตาราง 25 เปรียบเทียบการใช้พลังงานจากการรำและการเดิน

การวัดค่า	การเปรียบเทียบการใช้พลังงาน	
	ค่าเฉลี่ยที่ได้จากการรำ	ค่าที่ได้จากการเดิน
Active Kcal	129.8	137
Total Kcal	196.8	204
BPM	86.8	78
BPM เริ่มต้น	60.8	69

ค่าที่ได้จากการรำและการเดินมีความใกล้เคียงกันมาก อาจกล่าวได้ว่าการรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นการออกกำลังกายหนึ่งเทียบเคียงเท่ากับการเดินเป็นระยะทางเกือบ 3 กิโลเมตรในเวลา 40.55 นาทีซึ่งพบว่าการเดินมีประโยชน์ต่อร่างกาย (<https://society.wefitnessociety.com> ประโยชน์ของการเดินที่ควรรู้) ดังต่อไปนี้

1. การเดินช่วยสร้างความแข็งแรงของหัวใจ การเดินอย่างสม่ำเสมอทุกวันเป็นการลดความเสี่ยงต่อการเกิดโรคหัวใจและหลอดเลือด การเดินเป็นการออกกำลังกายที่ช่วยลดระดับคอเลสเตอรอลที่ไม่ดี (LDL) และช่วยเพิ่มระดับคอเลสเตอรอลดี (HDL) ในร่างกาย สมาคมโรคหลอดเลือดสมองระบุว่า หากคุณเดินเร็วอย่างน้อย 30 นาทีทุกวัน จะช่วยป้องกันและควบคุมความดันโลหิตสูงได้ ซึ่งเป็นสาเหตุของการเกิดโรคหลอดเลือดสมอง การเดินสามารถลดความเสี่ยงต่อการเกิดโรคความดันโลหิตสูงได้ถึงร้อยละ 27

2. การเดินช่วยลดความเสี่ยงต่อการเกิดโรคร้าย การเดินสามารถช่วยลดความเสี่ยงต่อการเกิดโรคเบาหวานชนิดที่ 2 ได้มากถึงประมาณร้อยละ 60 นอกจากนี้ยังสามารถลดความเสี่ยงต่อการเกิดโรคกระดูกง้ำใหญ่และโรคกระดูกง้ำต้นมได้ ร้อยละ 20 ดังนั้นในชีวิตประจำวันควรเดินอย่างสม่ำเสมอเพื่อลดความเสี่ยงต่อการเกิดโรคร้ายดังกล่าว

3. การเดินช่วยลดน้ำหนัก การเดินด้วยความเร็ว 2 ไมล์ต่อชั่วโมง ในเวลา 30 นาที สามารถเผาผลาญพลังงานได้ประมาณ 75 แคลอรี หากเพิ่มความเร็วเป็น 3 ไมล์ต่อชั่วโมงจะสามารถเผาผลาญพลังงานได้ 99 แคลอรี และหากเดินเร็วขึ้นเป็น 4 ไมล์ต่อชั่วโมง จะสามารถเผาผลาญพลังงานได้ถึง 150 แคลอรีทีเดียว

4. การเดินช่วยป้องกันภาวะสมองเสื่อม ผู้สูงอายุที่ออกกำลังกายด้วยการเดิน 6 ไมล์ขึ้นไปต่อสัปดาห์ มีแนวโน้มลดความเสี่ยงต่อการหดตัวของสมอง และสามารถรักษาความทรงจำได้นานหลายปี เนื่องจากพบภาวะสมองเสื่อมในผู้สูงอายุที่มีอายุ 65 ปีขึ้นไปจำนวน 14 คนพบผู้สูงอายุที่สมองเสื่อม 1 คน และผู้สูงอายุที่มีอายุ 80 ปีขึ้นไปจำนวน 6 คนพบผู้สูงอายุสมองเสื่อม 1 คน การเดินจึงเป็นวิธีการออกกำลังกายที่ช่วยชะลอความเสื่อมของสมองในผู้สูงอายุได้ดีทีเดียว

5. การเดินช่วยสร้างกล้ามเนื้อขา กระชับหน้าท้องและสะโพก การเดินอย่างสม่ำเสมอช่วยสร้างความแข็งแรงให้กับกล้ามเนื้อ ช่วยกระชับหน้าท้อง สะโพก และช่วยให้การทำงานของเอ็นร้อยหวายทำงานได้ดียิ่งขึ้น

6. การเดินช่วยเพิ่มวิตามินดีให้กับร่างกาย การเดินเป็นกิจกรรมที่ต้องออกไปทำนอกบ้านซึ่งเป็นการเพิ่มวิตามินดีที่ส่งผลต่อสุขภาพทั้งกระดูกและระบบภูมิคุ้มกันของร่างกายให้แข็งแรงมากขึ้น

7. การเดินช่วยเพิ่มพลังงาน การเดินเป็นวิธีหนึ่งซึ่งช่วยเพิ่มพลังงานที่ดีที่สุด เพราะการเดินช่วยเพิ่มการไหลเวียนโลหิตและเพิ่มปริมาณออกซิเจนให้กับเซลล์ทุกเซลล์ในร่างกาย ช่วยให้รู้สึกตื่นตัวและมีชีวิตชีวา หากทดลองเดินในช่วงพักรับประทานอาหารกลางวัน จะพบว่ามีการเพิ่มพลังงานเพิ่มขึ้นในช่วงบ่ายได้

8. การเดินทำให้มีความสุข อารมณ์ดี มีการศึกษาที่แสดงให้เห็นว่าการเดินเร็วเป็นการออกกำลังกายที่มีประสิทธิภาพ เปรียบเสมือนยาลดความซึมเศร้าในกรณีผู้ที่มีภาวะซึมเศร้าเล็กน้อยถึงปานกลาง ร่างกายจะหลั่งฮอร์โมนเอ็นดอร์ฟินทำให้รู้สึกดี ช่วยลดความเครียดและความวิตกกังวล ดังนั้นเพื่อให้สุขภาพจิตดี การเดินเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง

เมื่อการวัดค่าแคลอรีและการเต้นของหัวใจในการรำเพลงช้าเพลงเร็วและการเดินในเวลา 40.55 นาทีเท่ากัน พบว่าค่าของการเผาผลาญแคลอรีและการเต้นของหัวใจหลังเสร็จกิจกรรมทั้งสองไม่ต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญ ดังนั้นประโยชน์ของการเดินน่าจะอนุมานว่าเป็นประโยชน์ของการรำได้เช่นเดียวกัน

สำหรับลักษณะการใช้พลัง (Energy) ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้ จากทฤษฎีการใช้พลังงานซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งในการรำ พบว่า จำนวนพลังงานที่ใช้ในการรำไทย 40.55 นาทีเป็นการรำที่ใช้พลังงานในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้รำเคลื่อนไหวในการรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้ พลังงานจะถูกใช้อยู่ในปริมาณน้อยถึงปานกลาง ลักษณะการรำอยู่ในแบบเรียบเพื่อฝึกการจัดระเบียบร่างกายในการรำ ซึ่งดำเนินไปด้วยการเปลี่ยนท่าไปเรื่อย ๆ ให้ความรู้สึกที่อ่อนโยน เชื่องช้าแต่หนักแน่น การเคลื่อนไหวในการรำชุดนี้ใช้พื้นที่ในแนวตั้งมากกว่าแนวนอน ซึ่งอาจเคลื่อนที่ในลักษณะโค้งและเส้นตรง

2. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหว ในขณะที่ขณะหนึ่ง ในกระบวนการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว พบว่า มีการเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียก

ความสนใจจากผู้ชมด้วยการรำในท่าเป้าหมายที่เป็นรำท่าซ้ำต่อเนื่องเพื่อเคลื่อนไหวอย่างใดอย่างหนึ่ง ทั้งแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่ประกอบกับการกระทบจังหวะ การเตาะแซน การวาดแขน การห่มเข้า และการย่อเท้ารวมอยู่ด้วย จากนั้นจึงกลับไปใช้ท่ารำที่ใช้พลังน้อยสลับกันเป็นช่วง ๆ การเน้นพลังนี้ ทำให้การรำเพลงช้าเพลงเร็วน่าสนใจมากขึ้น เป็นวิธีการจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการรำอย่าง ชัดเจนโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึก สมดุล คงที่ และหนักแน่นเพิ่มขึ้นด้วย

3. ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543a) ศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์ รักษ์ ได้แบ่งออกเป็น 5 ประเภทคือ 1. การแกว่งไกว 2. การระเบิด 3. การสืบเนื่อง 4. การสั้นพลั่ว และ 5. การลอยตัว แต่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วพบ 3 ลักษณะการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ดังนี้

3.1 การแกว่งไกว คือ การที่ผู้รำใช้พลังแกว่งแขนไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า เช่นใน ท่าสาย เป็นต้น

3.2 การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยใช้การเน้นพลังน้อยเป็น การเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

3.3 การสั้นพลั่ว คือการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องและเกิดซ้ำ ๆ ก็เกิดเป็นการสั้นพลั่ว เหมือนการรำกลองนั่นเอง พบได้บ้างในการรำเพลงเร็ว

ในด้านการใช้พลังในการรำ สิ่งสำคัญที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอีกประการหนึ่งคือการใช้ที่ว่าง (Space) ซึ่งหมายถึงการใช้ที่ว่างของพื้นที่และการใช้ที่ว่างรอบตัวผู้รำ

1. ตำแหน่ง คือ ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งมีกระบวนรำแบบอยู่กับที่โดยไม่เปลี่ยน ตำแหน่งการยืนและเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่าง ๆ แล้วมักเคลื่อนที่กลับมาอยู่ ณ ตำแหน่งเดิมเสมอ การจัดที่ให้ผู้รำหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่งก่อนเคลื่อนที่ไป ณ จุดเป้าหมายนั้น ผู้รำสามารถ เคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องได้เพียงแต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตนเท่านั้น

2. ขนาด หมายถึง การที่ผู้รำสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่าง มากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นแบบฝึกท่าทำท่าต่าง ๆ อย่างรำไทย ซึ่งประกอบด้วยการรำกางแขนจนสุดเป็นท่ากว้าง และท่ารวมมือเข้าสู่ศูนย์กลางของ ลำตัวซึ่งเป็นท่าแคบสลับไปมาตลอดการรำ รวมถึงการรำอยู่ในตำแหน่งเดิมหรือเคลื่อนที่ออกไปจาก ตำแหน่งเดิมแล้ววกกลับมารำในตำแหน่งเดิมตลอดการรำตั้งแต่เริ่มต้นจบจบกระบวนรำ

3. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งหรือการหมุนตัวเปลี่ยน ทิศโดยไม่เคลื่อนที่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งพบว่า ผู้รำสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ในทิศ 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ 1.การเข้าหาคนดู 2.การถอยออกจากคนดู 3. การวนเป็นวงหน้า

คนดู และ4.การหมุนไปทางซ้าย หรือขวา เพื่อการสอนวิธีการเคลื่อนไหวและการเคลื่อนที่ที่หลากหลาย แบบให้แก่ผู้รำ

หลักทฤษฎีของการเคลื่อนไหวนี้ เป็นตัวกำหนดท่าทางที่แสดงออกต่าง ๆ ให้เกิดความเหมาะสมและชัดเจน เมื่อแสดงออกผู้ชมสามารถรับรู้ได้ถึงความรู้สึกและอารมณ์ของผู้แสดง เกิดความสวยงาม สมจริงด้วยการใช้พลัง ไม่ว่าจะเป็นความแรงของพลังที่แสดงออก การเน้นพลังและทิศทาง ซึ่งต้องมีความสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของร่างกายและทิศทางในการเคลื่อนที่ประกอบไปด้วย การรำไทยโดยเฉพาะเพลงช้าและเพลงเร็วย่อมมีการเคลื่อนไหวในหลากหลายแบบ ตั้งแต่การเคลื่อนไหวของร่างกายผู้แสดงและการเคลื่อนที่แบบต่าง ๆ บนเวที ดังนั้นการเคลื่อนไหวจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการเชื่อมต่อท่าทางเป็นกระบวนการและการแสดงให้ได้ตามอารมณ์ความรู้สึกโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวในการรำไทยนับเป็นการสร้างความเข้าใจในวิธีการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นบนเวทีการแสดงให้เกิดความงามและความสมเหตุสมผลทางการแสดง

สรุปในเรื่องการเชื่อมท่ารำเป็นเรื่องสำคัญมากในการรำไทยซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับการเคลื่อนไหวร่างกายและการใช้พลังงานของผู้รำ การเชื่อมท่ารำเริ่มตั้งแต่ท่าแรกที่มาจากการผสมท่าทางของร่างกายทั้ง 8 ส่วนเป็นท่าเริ่มต้นและเชื่อมต่อด้วยท่าต่อ ๆ ไปจนจบกระบวนการ พบว่ามี 2 วิธีคือ

1. การเชื่อมท่ารำแบบ 3 ขั้นตอน คือ ท่าเริ่มต้น (1) ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายใน 8 ส่วน (2) นั้นกลายเป็นท่ารำใหม่ (3) ซึ่งเป็นท่าเป้าหมายและท่ารำใหม่นี้จะกลับเป็นท่าเริ่มต้นอีกครั้งเป็นวงจรการสร้างกระบวนการต่าง ๆ จนจบการแสดง

2. การเชื่อมท่ารำแบบ 5 ขั้นตอน คือ ท่ารำเริ่มต้น (1) ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายใน 8 ส่วน (2) กลายเป็นท่าเชื่อม (3) ซึ่งต้องเคลื่อนไหวร่างกาย (4) อีกครั้งจึงเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่ (5) ซึ่งเป็นท่าเป้าหมาย ท่าเชื่อมกลายเป็นท่ารำใหม่ผ่านการเคลื่อนไหว การเชื่อมท่ารำทั้ง 2 แบบนี้ผู้สร้างท่ารำสามารถเลือกใช้แบบใดก็ได้ ใช้สลับกันก็ได้ เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้ซ้ำซึ่งอาจทำให้ผู้ชมจับทางได้และลดความน่าสนใจ อีกประการหนึ่งการเชื่อมท่ารำทั้ง 2 แบบนี้มักนำไปสู่ท่ารำที่ต้องปฏิบัติซ้ำต่อเนื่องกันเป็นเป้าหมายที่สำคัญของการสร้างกระบวนการโดยเฉพาะกระบวนการที่ใช้ทำนองล้วนหรือไม่มีเนื้อร้องนั่นเอง

จากที่กล่าวมาแล้วจะเห็นได้ว่าสิ่งสำคัญในการเชื่อมท่ารำทั้ง 2 แบบคือการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนที่ใช้ในการรำ เนื่องจากหากไม่มีการเคลื่อนไหวทั้งแบบไม่เคลื่อนที่และแบบเคลื่อนที่แล้วจะไม่สามารถสร้างกระบวนการหรือการสื่อความหมายใดได้เลย นอกจากนี้การเคลื่อนไหวในการแสดงหนึ่ง ๆ โดยเฉพาะการแสดงเพื่อสวมบทบาทเป็นตัวละครซึ่งต้องแสดงออกในหลากหลายอารมณ์ตามเนื้อเรื่องนั้น ผู้แสดงต้องใช้พลังงานที่แตกต่างกันไปเพื่อให้สมจริงตามธรรมชาติมากที่สุด

ผลการศึกษาพลังงานที่ใช้ในการรำแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ พลังงานในร่างกายที่ถูกเผาผลาญไปเมื่อมีการเคลื่อนไหวร่างกายต่อเนื่องและลักษณะของพลังงานที่ใช้ในขณะรำเพลงช้าเพลงเร็ว 40.55 นาที พบว่า พลังงานที่ถูกเผาผลาญขณะเคลื่อนไหวร่างกายในการรำไทยเฉลี่ยได้เท่ากับ 196.8 กิโลแคลอรี(Kcal) ซึ่งมีผลใกล้เคียงกับการออกกำลังกายด้วยการเดินเร็วในเวลาเท่ากัน คือ 204 กิโลแคลอรี(Kcal) ซึ่งเกิดประโยชน์ต่อร่างกายหากปฏิบัติเป็นประจำ ส่วนลักษณะของพลังงานที่มีการใช้ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วพบว่ามี 3 แบบคือ แบบแกว่งไกว แบบสับเนื่องและแบบสั้นพลิ้ว

4. การสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำของตัวพระผู้หญิง

การที่ผู้แสดงต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครใดตัวละครหนึ่งในการแสดงละครรำของตัวพระผู้หญิงนั้น นอกจากการมีรูปร่าง รูปร่างและบุคลิกลักษณะสมกับการสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้น ๆ แล้ว ผู้แสดงที่ได้รับเลือกควรมีความสามารถและความเข้าใจในเรื่องต่อไปนี

4.1 ทักษะการรำอย่างตัวพระผู้หญิงจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว

4.2 การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ

4.2.1 ข้อควรรู้ในการแสดงละคร (ตัวพระ)

4.2.1.1 ประเภทของตัวพระในละครรำ

4.2.1.2 ตำแหน่งในการรำ

4.2.1.3 ความเข้าใจตัวละครที่ต้องแสดง

4.2.2 การตีบทหรือใช้บทละครรำ

4.2.2.1 ลักษณะและวิธีแสดงละครรำประเภทต่าง ๆ

4.2.2.2 วิธีการรับบท ส่งบทในการแสดง

4.2.2.3 ประเภทของภาษาท่ารำที่ใช้สื่อความหมายในการ

แสดงละครรำ

4.2.2.4 การใช้ภาษาท่ารำในการสื่อความหมายในการ

แสดง

4.2.3 การแสดงอารมณ์ตามภาวะและรสในการแสดงละคร

4.1 ทักษะการรำอย่างตัวพระผู้หญิงจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว

ผู้แสดงที่จะได้รับเลือกให้เป็นตัวละครรำนั้น สิ่งสำคัญคือต้องมีทักษะในการใช้ร่างกายทุกส่วนที่เกี่ยวข้องกับการรำไทยให้สัมพันธ์กันอย่างถูกต้อง ซึ่งผู้ที่ได้รับเลือกนั้นต้องผ่านการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานานนับปีเพื่อให้เพียงพอต่อร่างกายผู้รำให้เกิดความเคยชินและความชำนาญในการรำไทยอย่างเป็นธรรมชาติโดยไม่รู้สึกรำร่างกายส่วนหนึ่งส่วนใดในขณะรำและทำรำที่แสดงออกมานั้นควรถูกต้องตามระเบียบการใช้ร่างกายอย่างตัวพระในการรำด้วย ทักษะที่ได้จากการรำเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับตัวพระละครและข้อสังเกตเพิ่มเติมในการฝึกเพื่อเตรียมรับบทเป็นตัวละคร มีดังนี้

4.1.1 ทักษะการวางท่าทางและการจัดระเบียบร่างกายในการรำของตัวพระผู้หญิง โดยทั่วไปการจัดระเบียบร่างกายในการรำของตัวพระผู้หญิงใช้เกณฑ์เดียวกันกับตัวพระผู้ชาย เช่นเดียวกันทั้งระเบียบวิธีการใช้ลำตัว แขนและขา แต่เนื่องจากสรีระของผู้ชายและผู้หญิงมีความแตกต่างกัน ดังนั้นการรำอย่างตัวพระผู้หญิงจึงมีการจัดวางท่าทางบางท่าเคลื่อนไปจากเกณฑ์การรำตัวพระและยังต้องคำนึงถึงความแตกต่างทางร่างกายของผู้หญิงแต่ละคนที่มีความแตกต่างกันด้วย ดังภาพเปรียบเทียบการใช้ร่างกายทั้ง 8 ส่วนในการรำของตัวพระผู้ชายและตัวพระผู้หญิง ดังนี้

ตารางที่ 26 เปรียบเทียบการจัดระเบียบร่างกายในการรำของตัวพระผู้ชายและตัวพระผู้หญิง

เปรียบเทียบการใช้ร่างกายในการรำของตัวพระผู้ชายและผู้หญิง				
การใช้ร่างกายในการรำไทย	ตัวพระผู้ชาย		ตัวพระผู้หญิง	
การตั้งลำตัว (การทรงตัว)				
	ด้านหน้า	ด้านข้าง	ด้านหน้า	ด้านข้าง
วงบน				
	ด้านหน้า	ด้านข้าง	ด้านหน้า	ด้านข้าง

เปรียบเทียบการใช้ร่างกายในการรำของตัวพระผู้ชายและผู้หญิง				
การใช้ร่างกายในการรำไทย	ตัวพระผู้ชาย		ตัวพระผู้หญิง	
วงล่าง				
	ด้านหน้า	ด้านข้าง	ด้านหน้า	ด้านข้าง
การยก(เท้า)ข้าง				
	ด้านหน้า	ด้านข้าง	ด้านหน้า	ด้านข้าง
การยก(เท้า)หน้า				
	ด้านหน้า	ด้านข้าง	ด้านหน้า	ด้านข้าง
ก้าวข้าง				
	ด้านหน้า	ด้านข้าง	ด้านหน้า	ด้านข้าง

จากตารางจะเห็นได้ว่าการใช้ร่างกายในการรำของตัวพระผู้ชายและผู้หญิงมีความเป็นระเบียบเดียวกันในด้านของลักษณะและระดับของลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้า แต่ในด้านทิศทางและตำแหน่งของแขนและมือ พบว่ามีความใกล้เคียงกันมากกว่า 90% ส่วนความต่างกันอยู่ที่

1. การวางตำแหน่งและทิศทางของวงบน พบว่า ในการรำของตัวพระผู้หญิงมักใช้ทิศทางของวงบนเคลื่อนมาข้างหน้าในระดับเดียวกันกับตัวพระผู้ชายคือด้านข้างประมาณแ่งศีรษะ แต่ความต่างกันของวงบนอยู่ที่ความกว้างของแขนและมือที่ห่างจากลำตัวไม่เท่ากัน คือวงบนของตัวพระผู้ชาย (ห่างจากแกนตั้งลำตัวเพียง 30 องศา) มักกันแขนและมือไปด้านข้างมากกว่าวงบนของตัวพระผู้หญิง (ห่างจากแกนตั้งลำตัวถึง 60 องศา) จึงทำให้เห็นว่าการตั้งวงบนของตัวพระผู้ชายกว้างกว่าวงบนของตัวพระผู้หญิง

2. การยกแขนด้านข้างระดับศีรษะในท่ามือแบ พบมากในท่ากลางอัมพร พรหมสีหน้าและบัวชูฝึก เห็นได้ว่ามือแบตั้งด้านข้างแขนตั้งระดับไหล่จะถูกกันไปด้านข้างของลำตัวเหมือนกันทั้งตัวพระผู้ชายและผู้หญิงแต่อีกมือหนึ่งที่แบหงายระดับศีรษะจะอแขนด้านหน้าระดับไหล่ นั้น ตัวพระผู้หญิงมักค่อนข้างหน้าให้ขนานกับแนวขาส่วนบนและแนวเท้าด้านนิ้วโป้งของเท้าที่ก้าว ส่วนตัวพระผู้ชายมักกันออกไปด้านข้างตรงกับแนวเท้าด้านนิ้วก้อยของเท้าที่ก้าวดังภาพจากตารางด้านบน


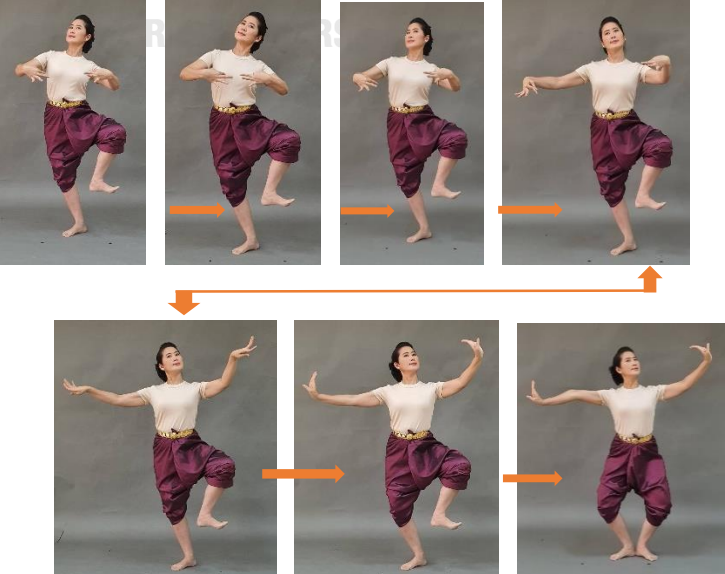
3. การยกขาของตัวพระผู้ชายกว้างกว่าการยกขาของตัวพระผู้หญิง กล่าวคือ ตัวพระผู้หญิงยกเท้าให้เข้าขยับค่อนข้างหน้าไม่แบะออกด้านข้างกว้างเท่าการยกขาของตัวพระผู้ชาย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสาเหตุในด้านสรีระที่แตกต่างกันของผู้ชายและผู้หญิงมีความแตกต่างกันรวมถึงวิธีการตัดร่างกายเบื้องต้นที่มีความแตกต่างกันด้วย โดยเฉพาะผู้ชายที่จะฝึกเป็นโขนพระต้องถีบเหลี่ยม (ในขณะที่ตัวพระผู้หญิงไม่มีขั้นตอนนี้) เพื่อให้เส้นยึดสามารถยกขาให้กว้างออกไปด้านข้างประมาณ 90° จากแกนตั้งของขาที่ยืน ทำให้ผู้ชายสามารถยกขาได้สูงและกว้างกว่าตัวพระผู้หญิง

4. การเคลื่อนไหวร่างกายในการเชื่อมท่ารำ จากพื้นฐานการฝึกผู้ชายรำในแบบโขนพระเพื่อเป็นผู้แสดงในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีตัวละครพระแสดงเป็นเทพเจ้าเป็นส่วนใหญ่ ท่ารำจึงมักแสดงออกด้วยความนิ่งหรือการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างน้อย โดยใช้ใบหน้านิ่งไม่แสดงความรู้สึกตามอารมณ์ของตัวละครมากนัก ใช้การเอียงลำตัว(เกลียวข้าง) ไหล่และศีรษะแต่เพียงเล็กน้อย โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวด้วยวิธีการกล่อมหน้านั้นพบว่า มีน้อยมากหรืออาจไม่มีเลยในบางคนโดยใช้ตามองมือที่เคลื่อนไหวพอให้ไม่ดูแข็งเกินไป ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความนิ่ง สงบและคงความสง่า น่าเคารพอย่างเทพเจ้านั่นเอง ตรงกันข้ามกับตัวละครพระผู้หญิงที่มักแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์ที่มีอารมณ์หวั่นไหวไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น

ดังนั้น ความต่างในการรำของตัวละครพระผู้ชายและผู้หญิงที่ชัดเจนอยู่ที่การเคลื่อนไหวใบหน้าอย่างที่เราเรียกว่า “กล่อมหน้า” ประกอบการเคลื่อนไหวแขนและมือร่วมกับการใช้ตาเคลื่อนไหวไปตามมือที่

วาดวงเฉียงไปด้านขวา ด้านซ้ายหรือด้านหน้าอย่างที่ครูอุดม (อังศุธร) กุลเมธพันธ์ได้กล่าวกับผู้วิจัย เมื่อครั้งท่านยังมีชีวิตและสอนการรำตัวพระที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ถึงการรำลักษณะนี้ว่า “ตาไม่ทิ้งมือ” ในระหว่างการเชื่อมท่ารำจากท่าเริ่มต้นไปจบที่ท่ารำเป้าหมาย ดังตัวอย่างตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 27 แสดงการกล่อมหน้าประกอบการรำในแบบของตัวละครพระผู้หญิง

ลำดับ	การกล่อมหน้าประกอบการรำในแบบของตัวละครพระผู้หญิง	
	วิธีการรำ	ภาพและคำอธิบายวิธีการรำ
1.	การกล่อมหน้า ประกอบการ เปลี่ยนท่ารำเริ่ม จากทำยืน เคลื่อนไหวไปยังท่า รำเชื่อมคือยืนยก เท้าซ้ายมือทั้ง 2 จับตะแคงเข้าหา ลำตัวระดับอก ข้อสังเกตุ การ เคลื่อนใบหน้าทีละ น้อยพร้อมกับการ เคลื่อนมือและเท้า	 <p>จากทำยืนเอียงศีรษะซ้ายเคลื่อนไหวไปยังท่ารำเชื่อม</p>
2.	การกล่อมหน้า ประกอบการ เคลื่อนไหวร่างกาย ต่อเนื่องไปยังท่า เป้าหมายคือ ท่า เรียงหมอนซึ่งเป็น การรำแบบ “ตาไม่ ทิ้งมือ” ด้วย	

ลำดับ	การกล่อมหน้าประกอบกรำในแบบของตัวละครพระผู้หญิง	
	วิธีการรำ	ภาพและคำอธิบายวิธีการรำ
		<p>จากท่ารำเชื่อมเคลื่อนไหวไปสู่ท่าเป่าหมาย(ท่าเรียงหมอน)</p> <p>วิธีการเคลื่อนไหว มีดังนี้</p> <p>-จากท่ายืน</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. กล่อมหน้ามาเอียงศีรษะขวาเพื่อยกเท้าขวาไปวางด้านหลังและเริ่มต้นเคลื่อนมือทั้ง 2 ขึ้นมา 2. กล่อมหน้าไปเอียงศีรษะซ้ายพร้อมกับเคลื่อนมือต่อเนื่องขึ้นมาจับตะแคงเข้าหาลำตัวระดับอกแล้วย่อตัวลงประและยกเท้าซ้ายขึ้น (ท่าเชื่อม) 3. กล่อมหน้าช้า ๆ จากการเอียงศีรษะซ้ายแล้วกล่อมหน้าเปลี่ยนไปเอียงด้านขวาพร้อมกับยืดตัวขึ้น มือทั้ง 2 ม้วนจับออกไปด้านข้างให้ตั้งมือขวาแขนตั้งระดับไหล่ ส่วนมือซ้ายตั้งวงบน (ท่าเรียงหมอน) 4. ในขณะที่เคลื่อนมือออกไปตั้งวงบนนั้นต้องกำหนดให้สายตามองไปทางมือขวาก่อนแล้วจึงกลับสายตามาหยุดที่มือซ้ายตั้งวงบน

จากการวิเคราะห์การจัดระเบียบร่างกายที่ได้จากการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วที่แตกต่างกันของตัวละครพระผู้หญิงและตัวละครผู้ชาย สรุปได้ว่าตัวละครผู้ชายและตัวละครผู้หญิงโดยส่วนใหญ่ใช้เกณฑ์เดียวกันในการใช้ร่างกายทั้งสิ้น 8 ส่วนเพื่อการรำไทย ดังนั้นวิธีการรำส่วนใหญ่จึงมีความคล้ายคลึงกันมาก แต่อย่างไรก็ดียังพบส่วนที่แตกต่างกันระหว่างการรำตัวละครของผู้ชายและผู้หญิง โดยแบ่งเป็น 2 ทาง ๆ แรกคือการจัดระเบียบร่างกายในท่าหนึ่งพบว่าวงบนและการยกเท้าของตัวละครผู้ชายกว้างกว่าตัวละครผู้หญิง และทางที่ 2 การเคลื่อนไหวใบหน้าที่เรียกว่า “การกล่อมหน้าและการรำแบบตาไม่หึ่งมือ” นั้นพบว่าตั้งแต่การเคลื่อนไหวจากท่าเริ่มต้นผ่านท่ารำเชื่อมไปสู่ท่าเป่าหมายนั้นการกล่อมหน้าและการรำแบบตาไม่หึ่งมือเป็นการเคลื่อนไหวที่ตัวละครผู้หญิงต้องใช้เป็นแนวเฉพาะที่สำคัญในการเชื่อมโยงแต่ละท่าให้สอดคล้องเป็นกระบวนการเดียวกัน

เพื่อความเข้าใจในวิธีการรำแบบตัวละครผู้หญิงมากขึ้น ผู้วิจัยนำเสนอภาพเคลื่อนไหว 2 รายการคือการรำที่ใช้ร่างกายทั้ง 8 ส่วนรำไทยในความหมายของการชวนไปสถานที่แห่งหนึ่ง การรำบทบาทอิเหนาประกอบคำร้องเพลงช้าปี่ใน



ภาพที่ 34 QR code การตีบทด้วยภาษาท่าในความหมาย “ชวน ไป ที่....”
<https://drive.google.com/file/d/1a9kMI4Hk5vommmECh9lB0BTa7RHTVrDS/view>

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)



ภาพที่ 35 QR code การตีบทแบบมีเนื้อร้องในเพลงซ้ำใน บทบาทอิเหนา
https://drive.google.com/file/d/1jLIETtmwDKxUEtpJ_fffxoda449tNW9s/view

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ส่วนสาเหตุของการรำตัวพระที่ต่างกันนี้ น่าจะเริ่มจากวัตถุประสงค์ของการฝึกรำตั้งแต่พื้นฐาน โดยเริ่มจากการฝึกตัดตัวและฝึกรำเพลงซ้ำเพลงเร็วของตัวพระที่มีความแตกต่างกัน จากการสัมภาษณ์ครูเวณิกา บุนนาค ครูรัตติยะ วิกลิตพงศ์ ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูศุภชัย จันทร์สุวรรณและ นายชวลิต สุนทรานนท์, วันที่ 6, 8 และ 10 กันยายน 2565) (เวณิกา บุนนาค, 2565) (รัตติยะ วิกลิตพงศ์, 2564) (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2565) (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2565) สรุปได้เป็น 2 ประเด็น ดังนี้

1. วัตถุประสงค์ของการฝึกผู้ชายรำเพื่อเป็นผู้แสดงโขนที่มีตัวละครส่วนใหญ่เป็นเทพเจ้า แต่การฝึกผู้หญิงรำนั้นเพื่อฝึกให้เป็นผู้แสดงละครที่มีตัวละครส่วนใหญ่เป็นมนุษย์ ดังนั้นการรำเพลงช้า เพลงเร็วของตัวพระผู้ชายมักเป็นการรำนิ่ง ใช้การเอียงลำตัวและศีรษะแต่น้อยเป็นพื้นและใช้การกล่อมหนักกับลักค่อน้อยมาก ส่วนตัวพระละครเพิ่มการเอียงตัว กล่อมหนัก ลักค่อในระหว่างการเชื่อมท่ารำในทุกท่าที่สามารถยกเอียงตัวได้ ทั้งนี้รวมถึงการใช้สายตาที่เคลื่อนไปให้สัมพันธ์กับมือที่เคลื่อนไปยังท่าเป้าหมายและมักหยุดสายตาที่มีองระดับศีรษะและอยู่ตรงข้ามกับศีรษะที่เอียงเป็นส่วนใหญ่




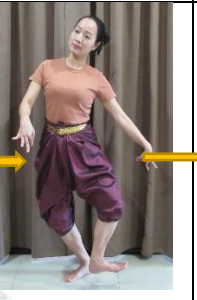

2. วิธีการตัดตัวของตัวพระผู้ชายมีการถีบเหลี่ยมเพื่อให้เส้นยึดสามารถก้าวเท้าและยกเท้าให้เกิดเหลี่ยมกว้างแสดงถึงความแข็งแรงของตัวละครจากเหลี่ยมขาที่เกิดขึ้น ส่วนการตัดตัวของตัวพระผู้หญิงไม่มีขั้นตอนนี้แต่ใช้วิธีการฝึกซ้ำจนเกิดความเคยชิน ดังนั้นตัวพระผู้หญิงจึงใช้เกณฑ์การยกและการก้าวเท้าอย่างตัวพระแล้วปรับท่าทางให้เข้ากับสรีระของผู้รำ

ดังนั้นเมื่อตัวพระผู้ชายและผู้หญิงได้รับการฝึกพื้นฐานต่างกันแบบเฉพาะอย่างนี้ จึงมีผลทำให้วิธีรำที่ติดตัวไปนั้นแตกต่างกัน แม้ว่าต่อมาตัวพระผู้ชายต้องมารับบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำอย่างผู้หญิงและมีการใช้ตัวและหน้าอย่างละครตัวพระผู้หญิงก็ตามแต่พื้นการรำอย่างโขนพระยังคงแสดงออกในฝีมือการรำของผู้แสดงคนนั้นในแบบโขนร่วมอยู่ด้วย

อย่างไรก็ดี หากตัวพระผู้ชายที่มีรูปร่างเล็กบางคนที่มีโอกาสได้รับการฝึกและจับท่าทางโดยครูละครพระผู้หญิงหรืออาจมีความชอบส่วนตัวในการใช้ร่างกายรำแบบตัวพระผู้หญิงและสามารถปรับวิธีการใช้ร่างกายแบบตัวพระผู้หญิงให้เหมาะสมกับขนาดและรูปร่างของตนได้ไม่เคอะเขิน จึงพบว่าตัวละครพระผู้ชายบางคนใช้วิธีรำแบบตัวพระผู้หญิงได้งามเช่นเดียวกัน

4.1.2 ทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนให้สัมพันธ์กัน จากการฝึกรำเพลงช้า เพลงเร็วพบว่า ส่วนของร่างกายทั้ง 8 ส่วน ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ ลำตัว แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้าที่เป็นองค์สำคัญในการออกท่ารำนี้ นอกจากต้องตั้งอยู่ในลักษณะ ระดับและทิศทางที่ถูกต้องแล้ว เมื่อจะเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงท่ารำในทุกท่าต้องมีความสัมพันธ์กันตั้งแต่จุดเริ่มต้นถึงจุดสุดท้ายของแต่ละท่ารำ กล่าวคือ เมื่อเริ่มการเคลื่อนไหวส่วนของร่างกายทั้ง 8 ส่วนซึ่งเริ่มจากลักษณะใดลักษณะหนึ่งในตำแหน่งใดของร่างกายก็ตาม เมื่อจะเคลื่อนไปยังลักษณะ ระดับและทิศทางของท่ารำเป้าหมายถัดไปต้องเริ่มเคลื่อนไปพร้อมกันและไปสู่ที่ตำแหน่งเป้าหมายพร้อมกันโดยมีจังหวะเพลงเป็นตัวกำหนดจุดเริ่มต้นและจุดเป้าหมาย ทั้งนี้รวมถึงการใช้สายตามองตามมือและการกล่อมหนักที่เคลื่อนไปให้สัมพันธ์กับท่ารำด้วยแม้ว่าตำแหน่งเริ่มต้นของร่างกายทั้ง 8 ส่วนถึงตำแหน่งเป้าหมายมีระยะทางไม่เท่ากันก็ตาม ผู้รำต้องกำหนดเองในใจให้การเคลื่อนมือไปยังเป้าหมายให้จบพร้อมกัน

ตัวอย่าง 1 ท่าเดิน ซึ่งแจงดด้วยภาพแสดงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วน ต่อเนื่องกันตามลูกศรชี้ ดังภาพต่อไปนี้




ท่าเริ่มต้น	การเคลื่อนไหวเพื่อเชื่อมไปท่าใหม่				ท่าใหม่
	จังหวะที่ 1		จังหวะที่ 2		
	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	
					
ทำยืน	ยียด	ยุบ(ห่มเข้า)	ยียด	ย่อลงและห่มเข้า ท่าเดินก้าวซ้าย	

ภาพที่ 36 ตัวอย่างการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนให้สัมพันธ์กันในท่าเดินก้าวซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพข้างต้นได้กำหนดท่าเริ่มต้นในท่ายืนแล้วเคลื่อนไหวไปท่าเป้าหมายคือ ท่าเดินก้าวซ้าย ใน 2 จังหวะ จะเห็นได้ว่าผู้รำเคลื่อนไหวทั้ง 8 ส่วนรวมถึงการใช้ใบหน้าและสายตาพร้อมกันเพื่อมาจบการเคลื่อนไหวในจังหวะที่ 2 ด้วยการย่อตัวลงและห่มเข้าในจังหวะฉับซึ่งผู้รำจะนิ่งประมาณ 1-2 วินาทีจึงเริ่มเคลื่อนไหวไปยังท่าต่อไป

ตัวอย่างที่ 2 ท่าเป้าหมายหรือท่าใหม่คือท่ากลางอัมพร จากการสมมติคำร้องว่า “อิเหนานาถา” โดยชี้แจงด้วยภาพแสดงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนต่อเนื่องกันตามลูกศรชี้ ดังภาพแสดงวิธีการรำจากท่ารำเชื่อมต่อเนื่องไปยังท่าผาลาต่อไปนี้

ท่าเริ่มต้น	ท่าเชื่อม	ท่ารำใหม่(ท่ากลางอัมพร)	
	จังหวะที่ 1		
	ฉิ่ง	ฉับ	
			
ท่าตัวเรา	ยึด	ยุบ	ยึด ย่อและห่มเข้า
คำร้องว่า “อิเหนา”	คำร้องว่า “นาถา”		

ภาพที่ 37 ตัวอย่างการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนให้สัมพันธ์กันในบทร้อง

ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

จากภาพข้างต้น กำหนดท่าเริ่มต้นเป็นท่าตัวเรา (คำร้องสมมติเป็นชื่อตัวละคร อิเหนา) ผ่านการเคลื่อนไหวทั้ง 8 ส่วนไปยังท่าเชื่อมและเคลื่อนไหวต่อไปยังท่าเป้าหมายเป็นรำใหม่คือท่ากลางอัมพร (คำร้องสมมติว่า “นาถา”) เห็นได้ว่าผู้รำเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนรวมถึงการใช้ใบหน้าและสายตาจากด้านหน้าเพื่อมาจบการเคลื่อนไหวด้วยท่ากลางอัมพรและเปลี่ยนสายตาไปยังมือซ้ายที่แบหงายข้างตัวระดับศีรษะพร้อมกันในจังหวะเดียวกันแต่แบ่งจังหวะออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนครึ่งจังหวะ (จังหวะฉิ่ง) และส่วนเต็มจังหวะ (จังหวะฉับ) ด้วยการยุบตัวลง (ห่มเข้า) ในจังหวะฉับซึ่งผู้รำจะนั่งประมาณ 1-2 วินาที จึงเริ่มเคลื่อนไหวไปยังท่าต่อไป

4.1.3 กล้ามเนื้อของผู้ฝึกรำเกิดความแข็งแรงสามารถทนต่อการฝึกซ้อมและการแสดงรำที่ต้องแต่งเครื่องละครที่มีน้ำหนักมากกว่า 3 กิโลกรัมเป็นเวลายาวนานตามความสั้นยาวของการแสดงแต่ละครั้งได้ กล่าวคือ การเคลื่อนไหวร่างกายในการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลากว่า 40 นาทีทุก ๆ วันติดต่อกันเป็นเดือนหรือเป็นปีนั้น ทำให้กล้ามเนื้อมีการหดเกร็ง งอและยึดเหยียดสลับกัน

ตามลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องซึ่งเปรียบเหมือนการออกกำลังกล้ามเนื้ออย่างมีคุณภาพระดับหนึ่ง ทำให้ร่างกายสร้างความคุ้นชินกับการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทยต่อเนื่อง ไม่เหนื่อยง่าย แขนและขาไม่ล้าสามารถยกแขนและขาขึ้นลงเป็นท่ารำในแบบต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง

การฝึกซ้อมการแสดงเป็นเรื่องสำคัญต่อคุณภาพของการแสดงมาก ดังนั้นในการซ้อมการแสดงแต่ละครั้งเพื่อให้การแสดงออกมาอย่างมีคุณภาพจำเป็นที่ผู้แสดงต้องผ่านการซ้อมการแสดงอย่างเพียงพอที่ผู้แสดงเกิดความมั่นใจในการแสดงชุดนั้น ๆ ต่อหน้าผู้ชมได้ดี ด้วยท่ารำที่ถูกต้องตามจังหวะ เนื้อร้องและทำนองเพลง การเคลื่อนไหวที่ไม่ดูฝืนร่างกายแต่ละส่วนอย่างที่ครูอุดม (อังศุธร) กุลเมธพนท์ได้อธิบายกับผู้วิจัยเมื่อครั้งท่านยังมีชีวิตอยู่ถึงการรำที่ฝืนร่างกายจนเกิดความไม่ถูกต้องและไม่สัมพันธ์กันนั้น เรียกว่า “รำขาดตาขาดตีน” ซึ่งหมายถึง การเคลื่อนไหวและการวางตำแหน่งของร่างกายทั้ง 8 ส่วนไม่สัมพันธ์กันนั่นเอง โดยเฉพาะหากเป็นท่ารำที่ยากต้องใช้ทักษะการรำขั้นสูง เช่น การรำอาวุธ ไม่ว่าจะเป็นการรำเดี่ยว รำคู่หรือการใช้อาวุธเพื่อรบก็ตาม ชั่วโมงในการฝึกซ้อมยังต้องเพิ่มเป็นทวีคูณและต้องใช้ความอดทนสูงตามไปด้วย ดังนั้นการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วจึงเป็นรากฐานของการสร้างความอดทนของกล้ามเนื้อในการฝึกซ้อมเป็นเวลาไม่น้อยกว่า 1 ชั่วโมงต่อวันและใช้เวลานานเป็นเดือน เพื่อให้การรบเข้าคู่กันอย่างคล่องแคล่ว สมเหตุสมผลทั้งบทส่งและบทรับให้สอดคล้องกับเนื้อร้องและทำนองเพลงอย่างถูกต้องซึ่งมีผลทำให้การแสดงเร้าใจน่าติดตามตลอดการแสดง

4.1.4 มีทักษะการรำที่ชำนาญมากขึ้นสามารถรับท่ารำตามบทบาทตัวละครจากครูได้รวดเร็วขึ้น การฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วทำให้ผู้ฝึกเกิดทักษะและเข้าใจวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบรำไทย ทำให้ผู้แสดงสามารถรับท่ารำตามบทบาทตัวละครจากครูได้รวดเร็วขึ้น ทั้งนี้จากประสบการณ์การเป็นครูสอนรำไทยของผู้วิจัยมากกว่า 40 ปีพบว่าผู้เรียนเมื่อเริ่มฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วมักแก้งก้างไม่สามารถนำส่วนของร่างกายที่ใช้ในการรำทั้ง 8 ส่วนนี้ไปอยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้องและสัมพันธ์กัน โดยเฉพาะในการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนท่ารำทำให้การเปลี่ยนท่ารำไม่ตรงตามจังหวะเพลงอย่างมั่นคงและที่สำคัญคือผู้เรียนสามารถรับการต่อท่ารำและจำท่ารำที่ต่อใหม่ได้ซ้ำตามไปด้วย ทั้งนี้เนื่องจากความไม่คุ้นชินของร่างกายที่ต้องจัดระเบียบการเคลื่อนไหวผิดจากการใช้ในชีวิตปกติทั่วไปเพราะสมองยังไม่มีภาพจำเพื่อสั่งการไปยังกล้ามเนื้อและข้อต่อของร่างกายได้เป็นภาพรวม ต่อเมื่อฝึกรำเพลงช้า เพลงเร็วซ้ำ ๆ กันให้ร่างกายเคยชินกับการเคลื่อนไหวแบบรำไทยแล้วเกิดภาพจำในสมองให้เคลื่อนไหวสัมพันธ์กันทั้ง 8 ส่วนซึ่งต้องใช้เวลาฝึกให้คุ้นเคยกับแบบแผนการรำไทยเป็นระยะเวลาหนึ่ง จากนั้นผู้ฝึกจึงเข้าใจวิธีการรำมากขึ้นซึ่งมีผลให้การต่อท่ารำได้เร็วขึ้นตามไปด้วย ดังนั้นในอนาคตต่อไป

เมื่อผู้เรียนได้รับเลือกให้รับบทเป็นตัวละครซึ่งต้องได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากครูผู้เรียนจะสามารถรับท่ารำจำได้เร็วเพื่อฝึกต่อให้เกิดความชำนาญสามารถออกแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

4.1.5 ทักษะการเชื่อมท่ารำ ดังได้กล่าวมาแล้วว่า องค์ความรู้จากการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ ความรู้และความเข้าใจวิธีการเชื่อมท่ารำทำให้เป็นกระบวนการต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบการแสดงเป็น “ความรู้จากการปฏิบัติ” ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วได้สอนให้ผู้เรียนรู้จักท่ารำในโครงสร้างท่ารำหลายแบบจนเกิดเป็นคลังท่ารำในสมองของผู้เรียนและผู้เรียนสามารถเลือกท่ารำเหล่านั้นมาเรียงร้อยใหม่ด้วยการเชื่อมต่อหลายวิธีเป็นการแสดงชุดใหม่ ๆ ได้ไม่รู้จัก

นอกจากความรู้เรื่องการเชื่อมท่ารำที่ทำให้ผู้เรียนสามารถเป็นนักสร้างสรรค์การแสดงใหม่ ๆ แล้วยังแสดงให้เห็นโครงสร้างของชุดท่ารำที่ใช้เพลงที่มีทำนองล้วน 3 แบบด้วยกันคือ

1. ท่ารำแบบเดี่ยว (เปลี่ยนท่ารำเป้าหมายหรือท่ารำใหม่หลังการเชื่อมท่าทุกครั้ง)
2. ท่ารำซ้ำต่อเนื่อง (ท่าทำเดี่ยวซ้ำ ๆ ต่อเนื่อง มักมีการใช้การเคลื่อนที่ประกอบด้วย)
3. รำท่าคู่ (รำกระบวนการท่าเดียวกันซ้ำ ๆ ใน 2 ทิศทาง ได้แก่ รำในทิศทางต่างกันโดย

รำหันด้านขวาจบกระบวนการต่อด้วยรำกระบวนการท่าเดียวกันหันด้านซ้ายและรำในทิศเดียวกันแต่รำด้านขวาจบกระบวนการต่อด้วยรำกระบวนการท่าเดียวกันด้านซ้าย

ความเข้าใจในวิธีการเชื่อมท่ารำและวิธีการสร้างชุดระบำที่ใช้ทำนองเพลงเป็นหลักเช่นนี้ทำให้ผู้เรียนสามารถเป็นนักสร้างชุดระบำที่น่าสนใจได้ ทั้งนี้ผู้เรียนต้องหมั่นสร้างสมประสบการณ์ให้เกิดความชำนาญรวมถึงการสังเกตบริบทด้านการแสดงรอบด้านที่มีความเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างชุดท่ารำที่เหมาะสมกับสถานการณ์และความสนใจของผู้ชมที่เป็นปัจจุบันเสมอซึ่งทำให้การแสดงนั้นน่าสนใจยิ่งขึ้น

ข้อสังเกตการฝึกรำเพิ่มเติมเพื่อเตรียมรับบทบาทเป็นตัวละคร การฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วมีคุณค่าความสำคัญและให้ประโยชน์กับผู้ฝึกมากเนื่องจากการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วซ้ำ ๆ นั้นนับเป็นการฝึกการใช้ร่างกายในการรำที่จำเป็นเพื่อให้ผู้ฝึกเกิดทักษะที่ถูกต้องและชำนาญในการรำอย่างมากที่สุดแล้ว แต่การรำเพื่อแสดงเป็นละครนั้นผู้รำต้องได้รับการฝึกเพิ่มเติมเพื่อเตรียมพร้อมในการแสดงเป็นตัวละครในการแสดงละครรำด้วย เนื่องจากการรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นการรำเพลงเพียงอย่างเดียวซึ่งยังไม่ทำให้ผู้ฝึกเกิดทักษะการรำที่มีบทประกอบซึ่งเป็นวิธีดำเนินเรื่องอย่างหนึ่งที่สำคัญของการแสดงละครรำ ดังนั้นผู้ฝึกจึงต้องได้รับการฝึกรำประเภทมีบทประกอบเพื่อให้เกิดความเข้าใจวิธีการดำเนินเรื่องด้วยคำร้องอย่างละครและเพลงหน้าพาทย์ที่จำเป็นต้องใช้ในละครเป็นสามัญอีกด้วย การฝึกให้เกิดความเข้าใจเหล่านี้ได้แก่ การฝึกรำใช้บทแบบระบำ การฝึกรำใช้บทแบบละครด้วยการฝึกการรำเดี่ยว รำคู่ การรำเป็นชุดและตอน การรำอาวุธและการรำหน้าพาทย์ การฝึกรำเหล่านี้ทำให้ผู้ฝึกเข้าใจจารีตและวิธีการดำเนินเรื่องอย่างละครไปด้วย เช่น การรำแบบอธิบายความ การรำแบบเจรจารับบท การรำหน้าพาทย์ตามโอกาสสำหรับการดำเนินเรื่องในละคร เป็นต้น

4.2 การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ เมื่อผู้เรียนต้องรับบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำ สิ่งที่ควรรู้เป็นจารีตของการสวมบทบาทเป็นตัวละครมีดังนี้

4.2.1 *ข้อควรรู้ในการแสดงละคร (ตัวพระ)* ผู้ฝึกหัดละครควรมีความรู้เบื้องต้นก่อนการรับบทเป็นผู้แสดงตัวพระละคร ดังนี้

4.2.1.1 ประเภทของตัวพระในละครรำ การแสดงละคร 1 เรื่องย่อมต้องประกอบด้วยตัวละครหลากหลายลักษณะที่รับบทบาทต่างกันในการดำเนินเรื่อง ได้แก่ พระเอก นางเอก ตัวเอก ตัวรอง ตัวประกอบและอื่น ๆ ที่จำเป็นต้องมีในละครแต่ละเรื่อง สำหรับละครรำไทยซึ่งดำเนินเรื่องด้วยการรำประกอบการร้อง ทำนองดนตรีในจังหวะ 2 ชั้นบ้าง ชั้นเดียวบ้าง ทำให้ไม่สามารถดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว อีกประการหนึ่งเรื่องสำหรับแสดงมักเป็นเรื่องขนาดยาวจึงไม่สามารถแสดงจบเรื่องได้ในครั้งเดียวแต่มีจุดตอนที่สนุกและน่าสนใจตามโอกาสที่นำออกแสดงเป็นตอนสั้น ๆ มีเหตุการณ์การดำเนินเรื่องไม่มากนักเพราะผู้ชมต้องการชมตัวละครงาม รำสวยเข้ากับเนื้อร้อง ทำนองเพลงที่ไพเราะและผู้แสดงสามารถสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้น ๆ ได้ตามอารมณ์ของตัวละครในเรื่องที่แปรเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์ในเรื่องละคร

ในการแบ่งประเภทตัวละครในการแสดงละครรำนั้น ยังไม่มีหลักฐานชัดเจนเป็นการเรียกประเภทตัวละครสืบมาเป็นทอด ๆ แบบมุขปาฐะเท่านั้น แต่พบคำที่เรียกประเภทตัวละครในเอกสารอื่นได้แก่ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงกล่าวถึงประเภทตัวละครพระที่เล่นโดยใช้ผู้ชายแสดงไว้ใน “พระไอยการ ตำแหน่งนาพลเรือน” ไว้ 3 ประเภท คือ

นายโรง หมายถึง ตัวยืนเครื่องพระแสดงเป็นพระเอกของเรื่อง

ยืนเครื่องรอง หมายถึง ตัวยืนเครื่องรับบทเป็นตัวประกอบมีบทบาทสำคัญของเรื่อง

ยืนเครื่องเลว หมายถึง ตัวยืนเครื่องรับบทเป็นตัวประกอบทั่วไป (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516)

ต่อมาในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่ามีการเรียกประเภทตัวละครพระไว้ในหนังสือรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้มี 2 ประเภท คือ “พระใหญ่หมายถึงพระรามและพระน้อยหมายถึงพระลักษณ” เท่านั้น ส่วนตัวละครอื่น ๆ ไม่ระบุคำเรียกใดแต่ใส่เป็นชื่อตัวละคร ดังปรากฏการบอกการกระทำของตัวละครในทำยบทพากย์และเจรจาพิธีกรรมในเหตุการณ์ที่พระรามให้พระลักษณยกทัพไปรบกับอินทรชิต ดังนี้

“สมเด็จพระอวตารได้ฟังคำพระอนุชา ปรีดาชื่นชมสมฤทัย...ครั้นตรัสแล้วพระภูวนาถก็ผายผัน เข้าภายในสุวรรณพลับพลา ฯ เสมอฯ (พระใหญ่เข้าโรง พระน้อยนั่งเตียงดั้งเดิม)” (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554)

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นนี้ คำว่า “พระใหญ่ พระน้อย” เป็นคำเฉพาะหมายถึงพระรามและพระลักษณในสมัยของพระองค์ท่าน และพบว่าภายหลังคำทั้งสองนี้ได้นำมาใช้ในความหมายอื่น

โดยให้ความหมายของคำว่าพระใหญ่เป็นตัวละครที่เป็นเทพทั้งในโขนและละคร ซึ่งต่อมาในยุคกรมศิลปากรความเข้าใจที่รับรู้กันในวงการนาฏศิลป์จนถึงคำว่าพระใหญ่ได้หมายถึงตัวละครเทพเจ้าสูงสุดคือพระอิศวร (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 15 สิงหาคม 2565) (ชวลิต สุนทรานนท์, 2565) แทนส่วนคำว่าพระน้อยไม่พบว่ามีที่ใช้ในวงวิชาการนาฏศิลป์ปัจจุบัน

ดังนั้น การเรียกประเภทตัวละครในปัจจุบันจากการศึกษาประเภทตัวละครในจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องอิเหนาด้วยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ครูเวณิกา บุณนาค ครูติวรรณ กัลยาณมิตร ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูศุภชัย จันทรสุวรรณและนายชวลิต สุนทรานนท์ ณ วันที่ 6, 8 และ 10 กันยายน 2565) (รัตติยะ วิกสิตพงศ์, 2564) (เวณิกา บุณนาค, 2565) (ติวรรณ กัลยาณมิตร, 2564) (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2565) (ศุภชัย จันทรสุวรรณ, 2565) สามารถแบ่งประเภทของตัวละครจำแนกหลวงฝ่ายตัวละครพระได้ 2 ลักษณะ คือ

ลักษณะที่ 1 การแบ่งตามบทบาทที่ได้รับในเรื่องมี 4 ประเภท คือ

1.1 พระเอก หมายถึง พระเอกของเรื่องซึ่งเป็นตัวดำเนินเรื่องหลัก แต่ในบางเหตุการณ์แม้ว่ามีตัวเอกที่เป็นตัวสำคัญดำเนินเรื่องหลักแทนในเหตุการณ์นั้นก็ตาม แต่พระเอกยังคงสถานะเป็นพระเอกของเรื่องเช่นเดิม ได้แก่ ตัวละครอิเหนา

1.2 พระรอง หมายถึงตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้ติดตามและช่วยเหลือพระเอก เช่น สังคามาระตาติดตามเป็นผู้ช่วยอิเหนาเกือบตลอดเรื่อง สำหรับตัวละครประเภทนี้อาจเปลี่ยนบทบาทตามสถานการณ์ของเรื่องได้ด้วย เนื่องจากพบว่าพระรองในบางเหตุการณ์บทรบู้ให้ได้รับบทบาทสำคัญเป็นตัวเอกหรือตัวสำคัญแทนที่พระเอกได้ เช่น ตอนอิเหนารบกะหมังกุหนิงมีเหตุการณ์ในตอนช่วงหนึ่งกำหนดให้สังคามาระตาอาสารบกับวิหยาสะก้า ทำให้อิเหนาที่เป็นพระเอกต้องถอยลงไปยังด้านหลังเพื่อเปิดโอกาสให้สังคามาระตาบทรบู้เป็นตัวเอกในช่วงนี้แทน เป็นต้น

1.3 ตัวเอกหรือตัวสำคัญ หมายถึง ตัวละครที่รับบทสำคัญเป็นตัวเอกของเรื่องหรือของตอนที่ไม่สามารถขาดได้ในแต่ละฉากแต่ละตอนที่บทรบู้ไว้ ซึ่งในตอนหนึ่งหรือฉากหนึ่งอาจมีตัวเอกหลายคนได้ เช่น เหตุการณ์ไชนันที่เขาวิลิมาหระ เมืองดาหา พบว่ามีตัวเอกซึ่งเป็นตัวสำคัญหลายตัวทั้งตัวละครที่มีบทบาทมาก บางตัวละครมีบทบาทน้อย ดังนั้นในเหตุการณ์นี้ตัวละครฝ่ายพระที่บทรบู้ให้เป็นตัวเอกหรือตัวสำคัญนอกจากอิเหนาซึ่งเป็นพระเอกและสังคามาระตาซึ่งเป็นพระรองแล้วยังพบว่ามีตัวเอกหรือตัวสำคัญมากกว่า 1 ตัว ได้แก่ ท้าวดาหา สุหรานางงและจรงกา เป็นต้น

1.4 ตัวประกอบ หมายถึง ตัวละครประกอบเรื่องที่ทำให้ฉากนั้นหรือเหตุการณ์ตอนนั้นสมจริงและสมบูรณ์ที่สุด แบ่งออกเป็นตัวประกอบมีบทบาทแม้เพียงเล็กน้อยเพียงแค่บทรบู้ว่าต้องมีเพื่อประกอบฉากนั้นให้สมบูรณ์ตามเนื้อเรื่อง เช่น อิเหนาขวยเงินไม่ต้องการรำบวงสรวงก่อนจึงแสวงไปหยอกล้อสียะตราตามบทรบู้ว่า “เสหยอกสียะตราให้ข้าที” หรือท้าวล่าสำมีบทรบู้ให้เตือนจรงกา

ให้รู้สึคิดว่า “พระเชษฐาสันกายเป็นหลายที จะรู้สึกสมประดีก็หาไม่” (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546) หรือสิ่งหัดสำหรับและกะหัดตะปาตี ที่บพระบรูว่าได้ร่วมไปใช้บนด้วยเท่านั้นแต่ไม่มีบพำหรือมีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครใดในเหตุการณ์นั้น ดังนั้นในเหตุการณ์ตอนนี้จึงจำเป็นต้องมีตัวประกอบทั้ง 4 ตัวนี้ร่วมอยู่ในฉากตามที่พระบรูไว้ กับตัวประกอบอีกประเภทหนึ่งที่ควรมีเพื่อให้เหตุการณ์นั้นสมจริงตามที่ควร ได้แก่ ทหาร เสนาและนางกำนัลที่ต้องหมอบเฝ้าตามธรรมเนียมกษัตริย์ ตัวประกอบเช่นนี้เมื่อตัดออกจะไม่มีผลต่อการดำเนินเรื่องแต่ถ้าขาดตัวประกอบประเภทนี้ละครจะไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร

ลักษณะที่ 2 แบ่งตามความสัมพันธ์ของตัวละครที่ออกแสดงเป็นคู่มี 2 ประเภท คือ พระพี่และพระน้อง หมายถึง ตัวละครทั้ง 2 ต้องมีความสัมพันธ์กันทางใดทางหนึ่งให้ต้องร่วมดำเนินเรื่องตามเหตุการณ์ที่ระบุในเรื่อง ตัวละคร 2 ตัวนี้ต้องคอยสนับสนุนซึ่งกันและกันเสมอ เช่นอิเหนาและสังคามาระตาที่บพระบรูให้ออกแสดงร่วมกันโดยให้สังคามาระตาคอยช่วยเหลืออิเหนาหลายเหตุการณ์ในเรื่อง เป็นต้น

จากการศึกษาเรื่องประเภทตัวละครในการแสดงละครรำตามแบบหลวงนี้พบข้อสังเกตประการหนึ่งคือ การไม่นิยมเรียกตัวละครที่เป็นฝ่ายตรงข้ามกับพระเอกว่า “ตัวโกง หรือผู้ร้าย” อย่างการแสดงลิเกหรือละครชาตรี แม้ว่าดำเนินเรื่องด้วยการรำเช่นเดียวกันก็ตาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเรื่องอิเหนาเป็นละครขนาดยาวที่ฝ่ายตรงข้ามกับพระเอกไม่มีบทตลอดเรื่องอย่างพระเอกแต่มีบทออกรบกันเป็นช่วง ๆ และทุกตัวละครที่เป็นฝ่ายตรงข้ามกับพระเอกในเรื่องอิเหนานี้มีฐานันดรศักดิ์เป็นผู้นครองเมืองทั้งสิ้น อีกทั้งเหตุผลของการก่อกวนส่วนใหญ่เป็นเรื่องศึกชิงนางและความไม่พอใจในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้าเท่านั้น เช่นกรณีประสันตาด่อนกแล้วไปวิวาทกับทหารของระตูบุศลินหาจนเกิดรบกันขึ้น แต่ตัวละครฝ่ายตรงข้ามนี้ไม่ได้เป็นผู้ร้ายหรือตัวโกงหรือคนไม่ดีโดยลักษณะนิสัยจริงเลย

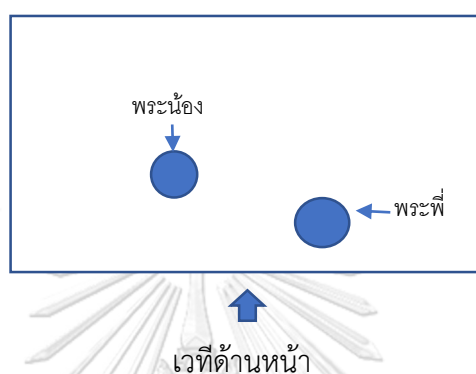
4.2.1.2 จุดหรือตำแหน่งบนพื้นที่เวทีที่ตัวละครต้องใช้รำในการแสดงสามารถแยกเป็นประเด็นได้ดังนี้

4.2.1.2.1 รำเป็นตัวเอกคนเดียว โดยปกติตัวเอกใช้พื้นที่รำตรงส่วนกลางเวทีด้านหน้าเป็นหลัก ยกเว้นการรำตามเหตุการณ์ในเรื่องที่ต้องคำนึงถึงฐานันดรศักดิ์ของตัวละครที่ร่วมในฉากเดียวกันด้วย ต้องให้ตัวละครที่มีศักดิ์สูงสุดในฉากนั้นอยู่จุดศูนย์กลางของเวที เช่นฉากอิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหะ กำหนดให้อิเหนาซึ่งเป็นพระเอกนั่งเตียงด้านขวามือของเตียงใหญ่ที่ตั้งอยู่กลางเวทีสำหรับท้าวดาหะซึ่งเป็นตัวเอกหนึ่งในเหตุการณ์นี้นั่งร่วมกับประไหมสุหรี นางบุษบาและสียะตรา เป็นต้น

4.2.1.2.2 รำเป็นคู่แบบตัวละครพระพี่ พระน้องและตัวละครมีศักดิ์เท่าเทียมกัน ตามจารีตการแสดงที่มีตัวละคร 2 คนออกมาแสดงคู่กันนั้น ผู้แสดงต้องรู้และเข้าใจสิ่งต่อไปนี้

ก. ลำดับการออกฉากหรือการออกมาปรากฏตัวหน้าเวที พระพี่ต้องออกฉากหรือปรากฏตัวก่อนแล้วพระน้องจึงออกตามเสมอ

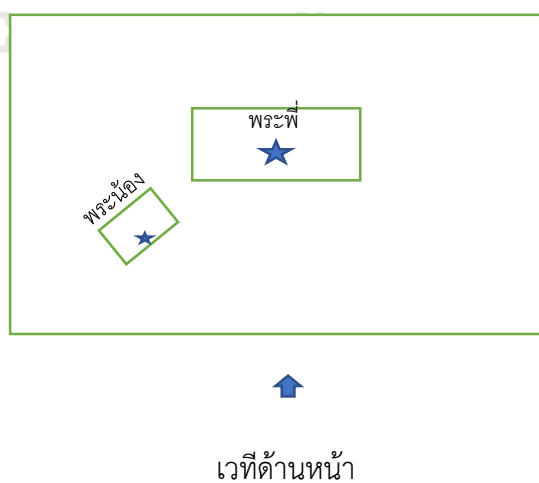
ข. ในการทำบทขณะยืน พระพี่และพระน้องต้องไม่อยู่ในจุดหรือตำแหน่งของพื้นที่เวทีเดียวกัน กล่าวคือ พระพี่ต้องยืนรำนำหน้าพระน้องซึ่งต้องยืนเหลื่อมลงมาทางขวาของพระพี่เสมอเพื่อทำบทและรับบทพร้อมกัน ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 38 จุดหรือตำแหน่งในการยืนรำนเวทีของตัวละครพระพี่และพระน้องที่ต้องยืนเหลื่อมกัน
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

ค. ในการนั่งทำบท หากเป็นกรณีมี 2 เติง ให้พระพี่นั่งเตียงหลักที่ตั้งกลางเวทีตอนลึกสุด ส่วนพระน้องนั่งเตียงเล็กที่ตั้งเตียงขึ้นด้านหน้าทางขวาของเตียงหลัก แต่หากในฉากนั้นจัดเพียงเตียงเดียวสำหรับตัวละครพระพี่ ตัวละครพระน้องต้องนั่งที่พื้นในตำแหน่งเดียวกัน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 39 จุดหรือตำแหน่งการนั่งรำนเวทีของตัวละครพระพี่พระน้อง
ที่มา : ผู้วิจัย (2565)

4.2.1.3 การเข้าใจบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยของตัวละครที่ต้องสวมบทบาทในการแสดง กล่าวคือ เมื่อต้องรับบทบาทเป็นตัวละครใดก็ตามผู้แสดงจำเป็นต้องรู้จักและเข้าใจบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยของตัวละครตัวนั้นก่อน เพื่อจะได้ออกลีลาท่าทำให้เหมาะกับการสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้น ๆ เช่น วัยของตัวละคร ลักษณะนิสัยเรียบร้อย องอาจ คึกคะนองหรืออ่อนน้อมถ่อมตน ดังนั้นแม้จารีตการแสดงละครรามีกรอบในการแสดงอยู่มากก็ตาม แต่ยังคงคงบุคลิกของตัวละครในเรื่องไว้ในที่ทำได้ ดังเช่นหากต้องรับบทแสดงเป็นตัวละครอิเหนา ควรรู้จักบุคลิกลักษณะนิสัยของอิเหนาด้วยดังที่ครูเวณิกา บุณนาค (สัมภาษณ์ 8 กันยายน 2565) (เวณิกา บุณนาค, 2565) ได้อธิบายไว้ดังนี้

“เมื่อครูได้รับบทเป็นตัวละครอิเหนาครั้งแรก ๆ ได้รับคำแนะนำจากครูลมุล ยมะคุปต์ (อดีตตัวละครวังสวนกุหลาบและผู้เชี่ยวชาญการสอนละครพระ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ให้ศึกษาตัวละครที่ต้องสวมบทบาทนั้นให้ทราบว่าตัวละครเป็นใคร มีอุปนิสัยโดยรวมเป็นอย่างไรเพื่อให้การสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นได้ใกล้เคียงมากที่สุด เช่น อิเหนาเป็นโอรสกษัตริย์วงศ์เทวาที่มีรูปร่างหน้าตางดงาม มีความเชี่ยวชาญรบด้วยอาวุธทุกประเภท มีนิสัยหยิ่งทะนงและเอาแต่ใจ สามารถทำเรื่องไม่ดีเพื่อตอบสนองความต้องการของตนได้ เป็นต้น ดังนั้นเมื่อต้องรับบทเป็นอิเหนาและรู้จักตัวละครที่รับบทบาทพอสมควรแล้ว จะสามารถออกท่าทางด้วยความรู้สึกที่เป็นตัวละครนั้นออกมาได้ดีขึ้น”

การที่ผู้แสดงต้องศึกษาบทละครเพื่อสร้างความเข้าใจว่าตัวละครที่ต้องรับบทนั้นคือใคร ทำอะไรกับใครบ้างและมีการแสดงอารมณ์อย่างไรบ้างในแต่ละเหตุการณ์ของตอนหรือฉากนั้น เพื่อให้สามารถแสดงอารมณ์ได้สมจริงตามเหตุการณ์ของเรื่องในการแสดงละครรานั้น ส่วนใหญ่ผู้แสดงใช้วิธีการสร้างอารมณ์ให้กับตัวละครในแบบ “outside in” หรือการแสดงอารมณ์จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยท่าทางประกอบบทร้องและทำนองเพลงในแบบของละครรำ ซึ่งสามารถแสดงระดับอารมณ์ที่เกิดขึ้นมากหรือน้อยด้วยการใช้พลังในการรำด้วยภาษาท่าที่บอกลักษณะและระดับของอารมณ์ว่ามากหรือน้อยต่างกันทั้งนี้ย่อมแล้วแต่สถานการณ์ที่เกิดขึ้นตามบทละคร สำหรับการแสดงอารมณ์ทางใบหน้าด้วยตา คิ้วและปากของตัวละครในการแสดงละครรามีใช้ประกอบตามบทแต่แสดงออกแต่น้อยเท่านั้น เช่น การคลี่มุมปากโดยไม่เห็นฟันเป็นการยิ้มแสดงถึงความยินดี พอใจ ใช้หน้านิ่งโดยไม่คลี่มุมปาก ขมวดคิ้วเล็กน้อยแสดงถึงความไม่พอใจ เป็นต้น ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

หมายเหตุ การแสดงความรู้สึกแบบ outside in เป็น Style of Acting อย่างหนึ่ง หมายถึงการแสดงอารมณ์ความรู้สึกออกมาด้วยท่าทางและ/หรือน้ำเสียงให้เป็นไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น การแสดงแบบนี้ผู้แสดงบางคนอาจใช้แบบ inside out หรือ การคิดหรือสร้างอารมณ์ให้เกิดความรู้สึกขึ้นภายในก่อนแล้วจึงถ่ายทอดหรือแสดงออกมาด้วยน้ำเสียง สายตาและท่าทางตามอารมณ์ที่เกิดขึ้นร่วมด้วย สำหรับการแสดงความรู้สึกของตัวละครในการแสดงละครรำของไทยนั้นเป็นแบบ outside

in (ผศ.ดร.ชุตินา มณีวัฒนาและผศ.ดร.กุสุมา เทพรัักษ์, สัมภาษณ์ 11และ14 กันยายน 2565) (ชุตินา มณีวัฒนา, 2565) (กุสุมา เทพรัักษ์, 2565)

4.2.2 การตีบทหรือใช้บทละครรำ สำหรับผู้ที่รับบทบาทเป็นตัวละครมีบทรำนั้น สิ่งสำคัญอย่างหนึ่งคือ ผู้แสดงควรมีความชำนาญในการตีบทหรือการใช้บทละครเป็นพื้นฐานก่อนการรับบทบาทเป็นตัวละครนั้นเพื่อความสะดวก คล่องแคล่วและรวดเร็วเป็นธรรมชาติในการแสดง อนึ่ง ในการตีบทเพื่อสวมบทบาทเป็นตัวละครได้นั้น ผู้แสดงควรมีความเข้าใจในสิ่งต่อไปนี้ เป็นเบื้องต้นได้แก่

4.2.2.1 ลักษณะและวิธีการแสดงละครรำประเภทต่าง

ละครรำของไทยหากจำแนกตามจารีตและวิธีการแสดงมีหลายประเภทด้วยกัน คือ โขน ละครใน ละครนอก ละครตึกดำบรรพ์ ละครพันทางและละครเสภา ละครแต่ละประเภทรำใช้วิธีการตีบทหรือใช้บทต่างกันและเหมือนกันอยู่บ้างสามารถแบ่งตามลักษณะและวิธีการตีบทออกได้เป็น 2 กลุ่มหลัก คือ กลุ่มตีบทแบบละครใน ได้แก่ โขน ละครในและละครตึกดำบรรพ์ และกลุ่มตีบทแบบละครนอก ได้แก่ ละครนอก ละครพันทางและละครเสภา ดังมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มแรก คือกลุ่มละครประเภทรำที่ใช้การตีบทแบบละครใน เป็นการตีบทที่ใช้ทำรำน้อยด้วยการตีบทแบบรวบคำแต่มาด้วยลีลาการเคลื่อนไหว เช่น ในเพลง 2 ชั้น คำกลอน 1 วรรคใช้ทำรำสำหรับเนื้อร้องประมาณ 1- 2 ทำรำเป็นส่วนใหญ่และใช้ทำรำ 3 ทำในคำร้อง 1 วรรคร่วมด้วยเป็นส่วนน้อยหรือไม่ใช้เลย แต่ระหว่างบทร้องที่เป็นการร้องเอื้อนนั้นใช้การเคลื่อนไหวร่างกายแบบรำไทยอย่างช้าเป็นการเชื่อมโยงไปยังทำรำต่อไปโดยไม่ใช้การการวางมือทั้ง 2 ข้างที่หน้าขาของตนอย่างละครนอก หรืออาจใช้ได้บ้างแต่พบน้อยมาก

กลุ่มที่ 2 คือกลุ่มละครประเภทรำที่ใช้การตีบทแบบละครนอก หมายถึง การแสดงละครกลุ่มนี้ใช้วิธีการตีบทอย่างคล่องแคล่วจึงนิยมตีบทถี่ขึ้น เช่น ในการร้องเพลง 2 ชั้น วิธีการตีบทอย่างละครนอกเป็นการตีบทแบบแบ่งคำร้องใน 1 วรรค ใช้ทำรำแบบกระจายคำประมาณ 2-3 ทำ แต่ระหว่างคำร้องที่เป็นการร้องเอื้อนขนาดสั้นบ้างหรือยาวบ้างนั้นมักใช้วิธีวางมือทั้ง 2 ที่หน้าขาเป็นพื้น แต่อาจใช้วิธีการเคลื่อนไหวช้าอย่างละครในบ้างแต่พบน้อยมากเช่นเดียวกัน

แต่ในความเห็นเกี่ยวกับจำนวนทำรำกับการตีบท 1 วรรคนั้น ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า การให้ทำรำในการตีบท 1 หรือ 2 หรือ 3 ทำและการวางมือที่หน้าขาในช่วงเอื้อนนี้น่าจะอยู่ที่ความถนัดและความชอบของผู้ออกแบบทำรำและผู้แสดงด้วย สำหรับครูไพฑูรย์เห็นว่าในส่วน of ครูไม่นิยมการวางมือในช่วงเอื้อน แต่ใช้วิธีเคลื่อนไหวเพื่อต่อเชื่อมทำรำที่ละทำอย่างช้าและแบบเนียนมากกว่า อย่างไรก็ตามการวางมือในช่วงเอื้อนได้นำมาใช้บ้างแต่เป็นเพียงส่วนน้อยเท่านั้น ในส่วนของจำนวนทำรำหากเป็นโขนหรือละครในไม่นิยมใช้ทำรำมากเป็นการตีบทแบบรวบคำและเชื่อม

ด้วยการเคลื่อนไหวให้ต่อเนื่องในแต่ละคำร้องจึงใช้ท่ารำเพียง 1 หรือ 2 ท่าเป็นเกณฑ์ส่วนใหญ่ หากเป็นละครนอก ละครพันทาง ฯ ที่ต้องการให้ตัวละครมีความคล่องตัวจึงใช้ท่ารำ 3 ท่าใน 1 วรรคเป็นเกณฑ์ส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตาม ในการตีบทแต่ละครั้งต้องคำนึงถึงความพอดีและเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง ทำนองเพลงไม่มากหรือน้อยเกินไป ทั้งนี้ควรอยู่ในดุลยพินิจของผู้ออกแบบและครูแต่ละท่านด้วย

4.2.2.2 วิธีการรับบท ส่งบทในการแสดง จากการศึกษาบทละคร รำเรื่องอิเหนา พบว่า ลักษณะเนื้อหาของบทละครรำมี 3 ลักษณะ ได้แก่ บทบรรยาย บทเจรจาและ บทแสดงอารมณ์ แต่ละลักษณะมีวิธีการรับและส่งบทในการแสดง ดังนี้

4.2.2.2.1 บทบรรยาย ได้แก่ บทร้อยกรอง สำหรับแนะนำตัวละคร ว่าเป็นใคร อยู่กับใคร อยู่ที่ไหน กำลังทำอะไรหรือกำลังจะไปทำอะไร ส่วนใหญ่เป็นการทำบทคนเดียว ผู้แสดงอื่นอาจทำท่ารับบทเป็นช่วง ๆ ตามที่กล่าวถึงในบท ซึ่งโดยหลักของการแสดงที่อ้างอิงจากวิถีธรรมชาติของมนุษย์นั้น หากเป็นบทบรรยายผู้แสดงมักหันหน้าไปทางผู้ชมเป็นหลัก แต่จะเบนสายตาไปทางขวาหรือซ้ายข้างตามมือหรือตรงข้ามกับมือที่วาดออกไปด้านข้าง นอกจากนี้ผู้รำในบทบรรยายนี้ยังต้องรู้ตำแหน่งของตัวละครที่บทกล่าวถึงในฉากด้วยเพื่อทำบทแนะนำตัวละครที่บทกล่าวถึงได้ถูกต้องกับตำแหน่งของตัวละครนั้น ๆ ด้วย

4.2.2.2.2 บทเจรจา ได้แก่ บทเจรจาของตัวละครอาจเป็นคำกลอนหรือร้อยแก้วก็ได้ บทเจรจานี้ต้องมีผู้แสดงอย่างน้อย 2 คน คือ ผู้พูดและผู้ฟัง ซึ่งอาจสลับบทพูดไปมาในลักษณะการเจรจาโต้ตอบ บทเจรจานี้ในบางเหตุการณ์พบว่าเป็นบทเจรจาที่แสดงอารมณ์ของตัวละครที่พูดด้วย ที่สำคัญคือผู้พูดต้องเข้าใจว่าขณะนี้จะพูดอะไร พูดกับใคร พูดที่ไหนและพูดในอารมณ์ใด ดังนั้น ในบทเจรจาไม่ว่าจะเป็นการเจรจาทั่วไปหรือการเจรจาแสดงอารมณ์ของผู้พูดก็ตาม โดยหลักต้องทำบทเข้าหาตัวละครที่เจรจาด้วยเสมอ แต่อย่างไรก็ตามผู้เจรจาต้องไม่รำหน้าเดียวหรือหันหน้าเข้าหาผู้ที่พูดด้วยตลอดเวลา เพราะเป็นการทิ้งผู้ชมจนเกินไป ผู้ทำบทต้องเปลี่ยนทิศทางของใบหน้ากลับมายังผู้ชมตามความเหมาะสมคือไม่ถี่มากไปจนดูหลุกหลิกกลายเป็นความน่ารำคาญหรือผู้ชมจับทางได้ ดังนั้นผู้แสดงที่เชี่ยวชาญหรือผู้ออกแบบท่ารำควรออกแบบทิศทางของท่ารำอย่างพอเหมาะโดยเลือกว่าท่ารำใดควรหันเข้าหรือท่ารำใดควรหันออกจากผู้ที่เจรจาด้วยซึ่งทำให้การตีบทหรือทำบทน่าสนใจชวนติดตามมากขึ้น

4.2.2.2.3 บทแสดงอารมณ์ มีลักษณะคล้ายบทบรรยายและบทเจรจา แต่เป็นการบรรยายและเจรจาด้านอารมณ์ของตัวละครในแต่ละเหตุการณ์นั้น ๆ ซึ่งผู้แสดงต้องสร้างอารมณ์และแสดงท่ารำตามอารมณ์นั้นให้ถูกต้องร่วมกับการใช้สีหน้าประกอบ เพื่อให้ผู้ชมเชื่อว่าผู้แสดงอยู่ในอารมณ์นั้นจริง สำหรับบทแสดงอารมณ์ซึ่งอาจเป็นบทบรรยาย บทรำพึงรำพัน หรือบทเจรจาของตัวละครที่แสดงอารมณ์ใดก็ตาม ผู้แสดงต้องปรับใช้วิธีการตีบททั้ง 2 แบบข้างต้น ที่สำคัญคือต้องรำอย่างมีอารมณ์ตรงกับบทละครที่บรรยายไว้ด้วย

อนึ่ง สำหรับผู้แสดงที่ไม่มีบทรำก็จำเป็นต้องเข้าใจการรำรับบทด้วย กล่าวคือ หากมีบทกล่าวถึงแม้เป็นบทของตัวละครอื่นกล่าวถึงตนก็ตาม ผู้แสดงนั้นต้องรำรับบทด้วย เช่น เมื่อมีบทกล่าวถึงอาจใช้การจับชายตะแคงเข้าระหว่างอก หรือการไหว้ ถวายบังคม หรือแสดงอาการอื่นตามที่บทระบุด้วยได้ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงหลักทำบทอย่างมีความหมายมากขึ้นพร้อมกับการให้ผู้ชมเห็นจริงตามบทที่แสดงมากขึ้นตามไปด้วย

4.2.2.3 ประเภทของภาษาท่ารำที่ใช้สื่อความหมายในการแสดงละครรำ ผู้แสดงต้องเข้าใจและสามารถใช้ท่ารำเพื่อสื่อความหมายตามบทละครในการแสดงด้วยภาษาท่ารำ” ซึ่งประกอบด้วยท่ารำ 2 ประเภท ได้แก่

4.2.2.3.1 ภาษาท่ารำที่พัฒนามาจากท่าทางที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติของมนุษย์ซึ่งเป็นที่ที่คนทั่วไปสามารถที่เข้าใจได้ไม่ยากเพราะเป็นท่าที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน แบ่งออกเป็นท่ารำบอกกิริยาอาการ เช่น เดิน ยืน นั่งและนอน ท่ารำบอกอารมณ์ ได้แก่ ดีใจ เสียใจ รัก โกรธ

4.2.2.3.2 ภาษาท่ารำที่สร้างเพิ่มเติมขึ้นใช้ในการแสดงประกอบด้วยท่ารำ 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มที่ 1 ท่ามือชี้ เป็นท่าที่สำคัญในรำไทยอย่างหนึ่งสามารถนำมาใช้ได้หลากหลายความหมายในการตีบทหรือใช้บทละคร ได้แก่ การแทนคำสรรพนาม ได้แก่ ผู้พูด (หรือสรรพนามบุรุษที่ 1) ผู้ที่พูดด้วย (หรือสรรพนามบุรุษที่ 2) และผู้ที่ถูกกล่าวถึง (หรือสรรพนามบุรุษที่ 3) การบอกจำนวน ได้แก่ จำนวนมาก จำนวนหนึ่ง จำนวนคู่ การบอกตำแหน่งใกล้ไกล การบอกเวลา การกล่าวถึงอดีต ปัจจุบัน เรื่องไม่ดี เรื่องเลวร้าย และอื่น ๆ อีกมากที่มีมือชี้ถูกนำมาใช้ในการแสดงละครรำ

กลุ่มที่ 2 ท่ารำแม่ท่าจากชุดรำแม่บท ท่ารำกลุ่มนี้นำมาใช้รำกับคำร้องที่เป็นคำนาม คำขยายนามและกิริยาซึ่งส่วนใหญ่มีความหมายเชิงนามธรรม ดังตัวอย่างของคำขยาย (คำที่ขีดเส้นใต้) ในบทของอิเหนาเจรจากับสังคามาระตาในเชิงเตือนและสอนวิธีรบกับศัตรูในเหตุการณ์สังคามาระตารบกับวิหยาสะก้าในตอนอิเหนารบกะหมังกุหนิง ดังนี้

เมื่อนั้น ระเบิดนมนตรใจหาญ (ใช้ท่าเปลื้องมือ)

จึงตอบอนุชาชายชาญ(1) เจ้าจะต้านต่อฤทธิ์(2)ก็ตามใจ

ใช้วิธีรวบคำด้วย (1) ท่ากวักมือและ 2 ท่าหุมนาน

แต่อย่าล่งจากพาซี เพลงกระปี่ยังหาชำนาญไม่ (ใช้ท่าพระรถและสะบัดมือสลັบกัน)






เพลงทวนสันทัดชัดเจนใจ(1) เห็นจะมีชัย (2) แก่ไพร่ฯ



ใช้มือชี้ไปที่สังคามาระตา 1) และ (2) ท่าบัวชูฝัก (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546)

คำร้องลักษณะนี้พบมากในกลอนบทละครโดยเฉพาะละครรำ ดังนั้นจึงพบว่าการนำท่ารำในชุดรำแม่บทมาใช้เพื่อแสดงในความหมายของคำเหล่านี้เป็นจำนวนมาก จากการสัมภาษณ์ครูรัตติยะ วิกสิตพงษ์ ครูเวณิกา บุณนาค ครูรุติวรรณ กัลยาณมิตรและครูพัชรา บัวทอง (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2559) ได้อธิบายถึงความหมายของท่ารำในแม่บทใหญ่ที่ใช้ในการตีบทละครรำ ดังตัวอย่างท่ารำในชุดแม่บทใหญ่ใช้สื่อความหมายในการแสดงละครรำ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 28 ท่ารำในชุด “รำแม่บท” ที่นำมาใช้เพื่อสื่อความหมายในการแสดงละครรำ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ/ความหมายที่ใช้ในการแสดง	ลำดับ	ชื่อท่ารำ/ความหมายที่ใช้ในการแสดง
1	 <p>ชื่อท่ารำ: เทพนม/พรหมนิมิต ความหมาย: สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้า บิดามารดาหรือผู้เป็นที่เคารพ ไหว้ เสกมนต์ผู้มีพระคุณ</p>	2	 <p>ชื่อท่ารำ: สอดสร้อยมาลา/อุยฉาย ความหมาย: สื่อถึงการสวมสังวาลหรือใช้เป็นท่าออกและท่าเข้าของผู้แสดง</p>
3	 <p>ชื่อท่ารำ: ท่ามาลา ความหมาย: สื่อถึงสิ่งสวยงาม การเหาะไปในอากาศ มหัศจรรย์</p>	4	 <p>ชื่อท่ารำ: เรียงหมอน/สิงโตเล่นหาง ความหมาย: สื่อถึงความเจิดจรัส งามสง่า เรื่องศรี เกษมสันต์ หรือแทนการมอง เพื่อถึงคนที่คิดถึง</p>
5	 <p>ชื่อท่ารำ: กิณรพ็องฟอง/กลางอัมพร/</p>	6	 <p>ชื่อท่ารำ: กิณนรรำ/รำกระบี่สี่ท่า</p>

ลำดับ	ชื่อท่ารำ/ความหมายที่ใช้ในการแสดง	ลำดับ	ชื่อท่ารำ/ความหมายที่ใช้ในการแสดง
	ตระเวนเวหา/พระลักษณะ ความหมาย: ความยิ่งใหญ่ ความเจริญรุ่งเรือง ท่าเหาะ หรือใช้เป็น 1 ในท่าออกของระบำ		ความหมาย: การไปรบ ต่อสู้ การสงคราม หรือใช้ในความหมายของกำไลข้อมือ(ทองกร)ในการรำลงสร
7	 ชื่อท่ารำ: เลียบท่า/ชมวาริน/ชมสาคร ความหมาย: การมอง ชมสวน หรือใช้เป็นสัญลักษณ์ให้วงดนตรีหยุดบรรเลง เรียกอีกอย่างว่า “ท่าป้องกัน”	8	 ชื่อท่ารำ: รามา/พระสีกร ความหมาย: สื่อถึงพระนารายณ์ พระราม ราชวงศ์จักรี ศิลปกรรม
9	 ชื่อท่ารำ: ภมรเคล้า ความหมาย: ความผูกพัน ผูกไมตรี ความสัมพันธ์ หรือใช้ในความหมายการสวมกำไลข้อมือ	10	 ชื่อท่ารำ: หลงไหลได้สิ้น/เด็ดฉิน ความหมาย: ความสวย สง่า โสกา เกียรติยศ ประเสริฐ เด็ดฉาย
11	 ชื่อท่ารำ: ซักแป้งผัดหน้า ความหมาย: การฆ่าฟัน ไปรบ ผลาญชีวิต หรือใช้ในความหมายการเคลื่อนที่	12	 ชื่อท่ารำ: บังสุริยา/หนังหน้าไฟ ความหมาย: การแอบ ซ่อน ปิดบัง หรือหลบ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ/ความหมายที่ใช้ในการแสดง	ลำดับ	ชื่อท่ารำ/ความหมายที่ใช้ในการแสดง
	อย่างรวดเร็ว อาจเป็นท่าออก หรือท่าเข้า ของตัวละครได้		
13	 ชื่อท่ารำ: หนุมาน/โยนทับ ความหมาย: มุ่งมั่น ต่อสู้ การมองหรือ เหลือบมอง	14	 ชื่อท่ารำ: ผลาญักษ์ ความหมาย: เง้ออาวุธต่อสู้ เตรียมเข้า รบ การฆ่า ทำลาย
15	 ชื่อท่ารำ: ชิม้า ความหมาย: การชิม้า	16	 ชื่อท่ารำ: เครือวัลย์พันไม้ ความหมาย: เถาวัลย์ ความเกี่ยวพัน

จากตารางที่ 28 พบว่าท่ารำชุดแม่บทบางท่าใช้มือเหมือนกันแต่มีชื่อเรียกต่างกัน เช่น ท่าที่ 5 ในตารางนี้มีชื่อเรียกต่างกันถึง 4 ชื่อ คือ กิณนรพ็อนฝูง กลางอัมพร ตระเวนเวหาและพระลักษมณ์ ซึ่งใช้ในความหมายเดียวกัน บางท่ารำใช้สื่อความหมายได้เพียงอย่างเดียวขณะที่บางท่ารำนำมาใช้ได้มากกว่า 1 ความหมาย และหากว่าในการแสดงชุดหนึ่งจำเป็นต้องใช้ท่ามือซ้ำกัน ครูหรือผู้ออกแบบท่ารำมักจัดท่าเท้า ทิศทางหรือศีรษะให้แตกต่างกันออกไปเพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำ นอกจากนี้ยังพบว่าในการรำไทยยังมีท่ารำอีกจำนวนมากที่สามารถนำมาร้อยเรียงเป็นท่ารำเพื่อสื่อความหมายตามบทละคร ซึ่งนักรำและบรมครูได้คิดสร้างไว้เพื่อเป็นคลังท่ารำนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและสวยงาม เช่นเดียวกับคำที่ใช้สื่อสารอย่างภาษา เพราะหากผู้เขียนมีคลังคำศัพท์จำนวนมากก็สามารถแต่งบทหรือเขียนหนังสือได้ดีเพราะรู้จักเลือกสรรคำมาใช้ในตำแหน่งที่เหมาะสมเกิดสำนวนภาษาที่ลึกซึ้งกินใจผู้อ่านนั่นเอง

4.2.2.4 การใช้ภาษาท่ารำในการสื่อความหมายในการแสดง การสื่อความหมายในการแสดงละครรำโดยใช้ภาษาท่ารำตีบทและใช้บทนั้นเป็นเรื่องสำคัญยิ่งอย่างหนึ่งในการนำเสนอละครเพราะผู้ชมจะเพลิดเพลินกับการชมลีลาท่าทางการออกท่ารำและการเคลื่อนไหวประกอบบทร้องและทำนองเพลงของผู้แสดงที่คัดสรรแล้วว่างามเหมาะกับบทที่แสดงตลอดเวลาของการเข้าชม การใช้ภาษาท่ารำในการแสดงละครรำแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ การตีบทแบบมีเนื้อร้องและการตีบทแบบไม่มีเนื้อร้อง ดังนี้

4.2.2.4.1 การตีบทแบบมีเนื้อร้อง หมายถึงการรำสื่อความหมายตามบทละครซึ่งอาจเป็นบทบรรยาย บทเจรจาหรือบทแสดงอารมณ์ ผู้แสดงหรือผู้ออกแบบท่ารำต้องเข้าใจและรู้วิธีการให้ท่ารำตามความหมายของคำร้อง กล่าวคือ บทละครรำที่เป็นคำกลอนแยกเป็นวรรคและใน 1 วรรคเพลงที่มีหรือไม่มีคำร้องอื่นควรใช้ท่ารำจำนวนเท่าไร เช่น หากเป็นคำร้องที่ควรใช้ท่ารำเพียง 1 ท่า ผู้รำต้องใช้ร่างกายออกท่าทางและเคลื่อนไหวอย่างช้าให้พอดีกับเนื้อร้องที่มีความยาวถึง 1 วรรค หากเป็นคำร้องที่จำเป็นต้องใช้ท่ารำมากขึ้นจึงเก็บความใน 1 วรรคได้ครบถ้วน ผู้รำต้องใช้ร่างกายออกท่าทางและเคลื่อนไหวให้เร็วขึ้นเพื่อให้พอดีกับเนื้อร้องและจังหวะของแต่ละช่วงเพลงที่มีความหมายร่วมกัน

ตัวอย่างการรำตีบทแบบมีเนื้อร้องในบทพระอรชุนจากเรื่องวสันตนิยาย ซึ่งเป็นบทเบิกโรงละครในกล่าวถึงพระอรชุนยินดีกับข่าวการมาเล่นสนุกของเหล่าเทพบุตรและนางฟ้าโดยใช้เพลงยานี (เพลง 2 ชั้น) ประกอบบทร้อง ดังนี้

ร้องเพลงยานี
มาจะกล่าวบทไป ถึงพระอรชุนใจกล้า
แจ้งว่าเทพบุตรนางฟ้า ชวนกันมาเล่นก็ยินดี ฯ
(๓ 2 คำ ๓)

จากการศึกษาบทร้องและการรำชุดนี้ พบว่ามีการใช้ภาษาท่ารำตามการแบ่งคำเฉพาะการตีบทในเพลงยานีซึ่งเป็นเพลงประเภท 2 ชั้น ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 29 ตัวอย่างการตีบทแบบมีเนื้อร้องในเพลงยานี

การตีบทแบบมีเนื้อร้องบทธอรชุนในเพลงยานี			
ภาพทำรำ			
เนื้อร้อง แบบทำรำ	มาจะกล่าวบทไป ทำเริ่มบทรำ วรรคที่ 1	ถึงพระอรชุน ภาษาท่าแสดงถึงตัวเอง วรรคที่ 2	ใจกล้า ทำรำเพื่อขยายค่านาม(พระ อรชุน)
ภาพทำรำ			
เนื้อร้อง วรรค 3 (แบบทำ รำ)	แจ้งว่า ภาษาท่า แสดงถึง การนี้รู้หรือจำได้	เทพบุตร ทำมือชี้เคลื่อนจากด้านหน้าออกไป ด้านข้าง หมายถึงเหล่าเทพบุตรที่ถูกกล่าวถึง	นางฟ้า ทำมือชี้แขนตั้งด้านหน้า หมายถึงเหล่านางฟ้าที่ถูก กล่าวถึง
ภาพทำรำ			
เนื้อร้อง วรรค 4 (แบบทำรำ)	ชวนกัน ภาษาท่า กวั๊กเรียก 2 มือ	มาเล่น ทำในชุดรำแม่บท “เป็นแบบรำ”	ก็ยินดี ภาษาท่า ทำยิ้มในที่นี้หมายถึงพอใจ

จากตัวอย่างการรำบทอรชุนนี้เห็นได้ว่า มีการแบ่งคำร้องเพื่อตีบทรวม 3 แบบคือ แบบใช้ 1 ทำรำใน 1 วรรคคือวรรคต้นซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติเมื่อตัวละครเริ่มต้นบทรำ แบบใช้ 2 ทำรำ 1 วรรคคือวรรคที่ 2 เพื่อการแนะนำตัวและแบบใช้ 3 ทำรำใน 1 วรรค คือ ในวรรคที่ 3 และ 4 เพื่อบอกเหตุการณ์นำเพื่อดำเนินเรื่องต่อไป สำหรับบทนี้นอกจากผู้รำต้องรำให้ตรงจังหวะและทำนองเพลงโดยไม่เหลื่อมทำไปยังคำร้องใกล้เคียงแล้วยังต้องเข้าในวิธีร้องให้ถูกต้องด้วยเพราะเพลงยานี้มีขนบในการรำตามวิธีร้องและทำนองดนตรี กล่าวคือ การมีดนตรีรับระหว่างวรรคที่ 2 และ 4 ต่อด้วยการร้องทวนบททั้ง 2 คำนี้เหมือนกัน จึงต้องมีท่ารำรับในทำนองดนตรีและการรำร้ายในการร้องทวนบทคล้ายการรำซ้ำไปด้วย

4.2.2.4.2 การตีบทแบบไม่มีเนื้อร้อง หมายถึง การรำในท่าที่มีความหมายตามเนื้อเรื่องที่ต้องการโดยไม่มีบทร้องประกอบ โดยใช้ภาษาท่ารำร่วมกับท่ารำจากชุดรำแม่บทที่ใช้สื่อสารในการแสดงละครและท่ารำที่มาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์หากพบเหตุการณ์นั้น เช่น ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาตอนตัดดอกไม้ มีเหตุการณ์ให้อิเหนาช่วยนางยุบลค่อมที่กำลังหลงป่าเนื่องจากการเที่ยวหาดอกปะหนันไปถวายนางบุษบา ดังนั้นอิเหนาจึงให้นางยุบลค่อมคอยขณะที่อิเหนาออกค้นหาดอกปะหนันที่มักขึ้นริมลำธารในป่า ดังบทละครระบุไว้ดังนี้

เมื่อนั้น	ระเด่นมนตรีเฉลยไข
เอ็งอยู่นี่ก่อนอย่าร้อนใจ	เราไปไม่ช้าจะมาพาลัน
สั่งเสร็จเสด็จลีลา	แลลอดสอดหาดอกปะหนัน
ลงจากอารามเชิงเขานั้น	จรจรลไปริมธาราฯ

ฯ 4 คำ ฯ เชิดฉิ่ง (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546)

ในเพลงเชิดฉิ่งนี้เป็นช่วงของการเที่ยวหาดอกปะหนันของอิเหนาที่ต้องพบกับบรรยากาศในป่าตามจินตนาการของผู้ออกแบบท่ารำที่แบ่งเหตุการณ์ให้อิเหนาควรพบในระหว่างการค้นหา ได้แก่ พบ รังมดแดง ถูกหนามตำเท้า พบลำธารให้อิเหนาเช็ดหน้าล้างตัว แล้วจึงพบดอกปะหนัน ในแต่ละเหตุการณ์ให้อิเหนาพบใช้การรำตีบทในทำนองเพลงโดยไม่มีบทร้องประกอบและท่ารำชุดนี้ได้นำออกแสดงทั้งในลักษณะการแสดงเป็นเรื่องอย่างละครและการแสดงเอกเทศแบบรำเดี่ยวด้วย ดังยกตัวอย่างชุดรำตีบทแบบไม่มีเนื้อร้องเหตุการณ์ให้อิเหนาถูกหนามตำเท้า (ผู้วิจัยได้รับคำอธิบายความหมายของท่ารำจากครูอุดม (อังศุธร) กุลเมธพนธ์ เมื่อครั้งท่านยังมีชีวิต) ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 30 ตัวอย่างการตีบทตามเนื้อเรื่องในทำนองเพลง (ไม่มีบทร้อง)

การตีบทแบบไม่มีเนื้อร้องในเพลงเชิดฉิ่ง (ลำดับภาพตามแถว)			
			
พบที่หมาย แผลง จากท่ากลางอัมพร ในชุดรำแม่บท	พุ่มไม้ จากภาษาท่า แบบมือชี้บอกตำแหน่ง	มีขนาดใหญ่ จากท่าธรรมชาติของมนุษย์ที่บอกขนาดใหญ่	
			
			
ก้าวเท้าและใช้ 2 มือ แหวกพุ่มไม้เข้าไป ดูในดงต้นไม้ จากท่าธรรมชาติของ มนุษย์ที่ต้องบุกเข้าที่ รก	หันมตาเท้า แสดงอาการเจ็บเท้า (เซ)	ตั้งหนาม ออกจากฝ่าเท้า	ตั้งหนามออกมาและ ทิ้งไป
		จากท่าธรรมชาติของมนุษย์เมื่อเจ็บเท้าจะทรงตัวไม่ปกติ และการตั้งหนามออกจากฝ่าเท้าและสะบัดทิ้งไป	

การตีบทแบบไม่มีเนื้อร้องในเพลงเชิดฉิ่ง (ลำดับภาพตามแถว)	
	
เชิดเลือดจากแผลหนามตำเท้าด้วยการวนเท้าเป็นวงกับพื้น	ทดสอบอาการเจ็บด้วยการเดิน
จากทำธรรมชาติของมนุษย์ที่ใช้เท้าปิดไปมากับพื้นเพื่อเชิดสิ่งที่ติดออกและเดินทดสอบ	

จากตารางแสดงการตีบทหรือใช้บทในการแสดงละครรำทั้งแบบการตีบทแบบมีเนื้อร้องและแบบไม่มีเนื้อร้อง พบว่า การตีบทที่ดีจำเป็นต้องอาศัยองค์ประกอบหลายส่วนเพื่อให้การแสดงละครออกมาสมบูรณ์และผู้ชมเข้าใจเรื่องราวและอารมณ์ของตัวละครในแต่ละฉากและแต่ละเหตุการณ์ได้ชัดเจน อันได้แก่ ความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อเรื่อง ตัวละครในเรื่อง ดนตรีและเพลงที่ใช้ในบทละคร ความเข้าใจเกี่ยวกับภาษาท่ารำที่ใช้ในการตีบทตามประเภทของละครรำที่แสดง ผู้แสดงและผู้ออกแบบท่ารำต้องเข้าใจวิธีการตีบทหรือใช้บทละครให้เหมาะสมกับฐานะตัวละครด้วยการเลือกใช้ ภาษาท่า การใช้ มือชี้ ท่ารำในชุดแม่บทและท่ารำที่อาจคิดหรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละเหตุการณ์และอารมณ์ของตัวละครในเรื่องด้วย

นอกจากภาษาท่ารำที่ใช้ในการตีบทหรือใช้บทในการแสดงละครรำดังกล่าวแล้วนั้น ยังพบอีกว่าท่ารำที่นำมาใช้ในการตีบทหรือใช้บทในละครรำนั้นครูและผู้ออกแบบท่ารำยังได้คัดเลือกท่าที่เกิดขึ้นเมื่อพบเหตุการณ์หรือบทเฉพาะที่แปลกออกไปมาปรับปรุงเป็นท่ารำเฉพาะสิ่งหรือเฉพาะเหตุการณ์เพิ่มอีกด้วย เช่น กลุ่มท่ารำในการเกี่ยว การใช้ท่าทางเลียนแบบสัตว์ ได้แก่ ช้าง ม้า เสือ กระต่าย นก ปลาและสัตว์อื่นที่พบในบท การตีบทเป็นเรื่องราวด้วยการรำในท่วงท่าอย่าง ที่ควรเกิดขึ้น หากเป็นเรื่องจริงแต่ปรับแต่งให้เป็นการเคลื่อนไหวอย่างรำไทย เช่น เหตุการณ์การค้นหาดอกพะหนันของอิเหนาในเพลงเชิดฉิ่ง ดังนั้น ความเข้าใจและการประยุกต์ใช้ภาษาท่ารำเพื่อใช้สื่อความหมายในการแสดงละครรำจึงเป็นเรื่องสำคัญ หากนักรำมีความเข้าใจและรู้แจ้งในวิธีการรำไทยแล้วจะสามารถปรับท่าทางที่พบเห็นจากประสบการณ์แล้วคัดเลือกท่าที่ต้องการมาปรุงขึ้นด้วยวิธีรำไทยให้เกิดความงามและมีศิลปะแล้วจะทำให้เกิดท่ารำไทยให้เลือกใช้ได้อย่างไม่รู้จบ

4.2.2.5 การตีบทให้ตรงกับคำร้อง จังหวะและทำนองดนตรีที่กำหนดไว้ กล่าวคือ การรำตีบทในการแสดงซึ่งมีคำร้อง จังหวะและทำนองดนตรีประกอบเป็นส่วนสำคัญนั้น ผู้แสดงต้องรู้จักเพลงก่อนว่าเป็นเพลงอัตรากี่ชั้น มีการร้องเอื้อนอยู่ตรงคำร้องใดบ้าง มีทำนองรับหรือไม่ เพราะในการเปลี่ยนท่ารำหนึ่งไปท่ารำใหม่นั้นต้องคำนึงถึง

4.2.2.5.1. หากเป็นเพลงที่มีเนื้อร้องซึ่งอาจแบ่งคำร้อง 1 วรรคด้วยท่ารำ โดยประมาณตั้งแต่ 1-3 ท่ารำ และต้องสังเกตว่ามีทำนองร้องเอื้อนยาวหรือสั้นเท่าใด เพื่อให้สามารถเปลี่ยนท่ารำไปยังอีกท่าหนึ่งให้ตรงกับคำร้องที่กำหนดไว้

4.2.2.5.2 หากเป็นเพลงที่มีแต่ทำนอง ผู้แสดงต้องรำให้ตรงกับห้องดนตรีหรือจังหวะ “ฉับ” ที่กำหนดไว้ ฉะนั้น การเปลี่ยนทุกท่ารำต้องสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี หากกำหนดว่าท่ารำหนึ่งต้องจบที่จังหวะใดผู้แสดงต้องรำให้ตรงกับจังหวะดนตรีที่กำหนดไว้ให้พอดี ไม่ควรจบท่ารำก่อนหรือหลังจังหวะที่กำหนดไว้ทำให้เป็นการรำไม่ตรงจังหวะ

4.2.3 การแสดงอารมณ์ตามภาวะและรสในการแสดงละคร

ภาวะและรส เป็นการแสดงละครตามสถานการณ์ในเรื่องที่ทำให้เกิดรสแห่งความสะเทือนใจในการแสดงละคร ตามทฤษฎีนาฏยศาสตร์ที่เขียนขึ้นโดยภรตมุนี (กรมศิลปากร, 2541) กล่าวไว้ว่ารสที่เกิดขึ้นจากการแสดงละคร หรือ นาฏยรส หมายถึง สิ่งที่ผู้ชมละครรับรู้ได้ขณะชมการแสดง กล่าวคือ เมื่อผู้ชมได้ชมการแสดงละครในช่วงเวลาหนึ่งนั้นอารมณ์ของผู้ชมมักเกิดขึ้นและผันแปรไปตามการกระทำและอารมณ์ของตัวละครที่แสดงไปตามเนื้อเรื่องละครเช่นเดียวกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ที่ต้องพบเจอกับเหตุการณ์ต่าง ๆ ในแต่ละวัน เหตุการณ์เหล่านั้นทำให้เกิดความสะเทือนใจอย่างใดอย่างหนึ่งนั่นเอง อนึ่งรสในการแสดงละครที่ระบุไว้ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ มีทั้งหมด 9 อย่างแบ่งเป็น “รสที่เป็นต้นเหตุ 4 อย่างจับคู่กับรสที่เป็นผลจากเหตุทั้ง 4” รวมเป็น 4 คู่ ดังนี้

ลำดับคู่	รสต้นเหตุ	รสที่เป็นผลจากเหตุ
คู่ที่ 1	ศฤงคารรส ความปิติยินดี	ทาสยรส ความสนุกสนาน ขบขัน
คู่ที่ 2	เราทรรส ความโกรธ ความอุนเฉียว	กรุณารส ความเศร้า ความกรุณา
คู่ที่ 3	วีรรส ความกล้า	อัทฤตรส ความแปลกใจสงสัย
คู่ที่ 4	พิภตสรส ความขัง ไม่ชอบ	ภยานกรส ความกลัว

ส่วนรสที่ 9 คือศานตรส หรือรสแห่งความสงบนั้น ประกอบด้วยความรู้ความจริงอย่างถ่องแท้ มีใจตั้งมั่นเป็นความสุขและประโยชน์แก่สัตว์ทั้งปวง หรือเรียกได้ว่าเป็นการตรัสรู้เพื่อประโยชน์

สุดท้ายคือนิพพาน ดังนั้นรสที่ 9 นี้จึงพบได้ยากในการแสดงละครที่เป็นเรื่องของมนุษย์โดยทั่วไป ดังความตอนหนึ่งจากตำราнауศาสตร์ระบุไว้ตอนหนึ่งว่า “รสทั้งหลายมี 8 อย่าง ไม่นับศานตเป็นรส โดยอ้างว่ารสทั้ง 8 เกิดจากศานตรสทั้งสิ้น” (กรมศิลปากร, 2541)

การแสดงให้เกิดรสต่าง ๆ ย่อมเกิดจากภาวะซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดในใจของกวีแสดงออกมาเป็นถ้อยคำสำนวน ลักษณะของฉันทลักษณ์ในเรื่อง ดังนั้นการดำเนินเรื่องตามเหตุการณ์โดยการแสดงด้วยท่าทางและสีหน้าของผู้แสดงเป็นตัวละครในเรื่องจึงทำให้เกิดรส

ส่วนวิธีแสดงอารมณ์ของตัวละครในการแสดงละครรำตามจารีตของละครรำแบบหลวง โดยเฉพาะละครในนั้น พบว่ามีการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและแววตาไม่มากนัก กล่าวคือไม่มีการพุ่มพวยแสดงอารมณ์ด้วยเสียงและองคพยพของร่างกายมากอย่างคนปกติ เช่น อากาโรตีใจใช้การคลี่มูมปากขึ้น ความเศร้าโศกใช้การก้มหน้า หลบตาลงต่ำและอาจใช้การสะดุ้งตัวขึ้นแทนการสะอึกสะอื้น ๆ ในข้อนี้ครูรัตติยะ วิภิสิตพงศ์ ครูเวณิกา บุณนาคร ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวตรงกันว่า ในการซ้อมการแสดงหรือต่อท่ารำจากครูเพื่อแสดงนั้น ครูละครเน้นการออกท่าทางให้ถูกต้องตามวิธีการตีบทและใช้บทโชนละครโดยไม่เน้นการใช้สายตาและใบหน้า แต่ในการแสดงครูทุกท่านเห็นว่าการใช้สายตาและใบหน้าเป็นเรื่องจำเป็นที่สำคัญอย่างหนึ่งเพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจการแสดงได้ดียิ่งขึ้น ดังนั้น หากคิดเป็นสัดส่วนอาจกล่าวได้ว่าการให้ท่าทางที่ถูกต้องกับระดับอารมณ์ของตัวละครกับการใช้สายตาและใบหน้าเท่ากับ 80:20 และในส่วน 20% นับเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้แสดงพึงปฏิบัติในการแสดงละครทุกครั้ง ในขณะที่ท่ารำ 80% นั้นต้องแสดงอย่างพอดีไม่รุนแรงอย่างที่เกิดขึ้นในชีวิตคนปกติ สาเหตุที่ตัวละครรำแสดงท่าทางตามอารมณ์แต่พองาม เพราะ

1. ละครรำแบบหลวงเดิมเป็นละครของพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีธรรมเนียมปฏิบัติแบบซ่อนอารมณ์และเก็บความรุนแรงไว้ภายในไม่แสดงออกต่อหน้าสาธารณชนมากนัก เช่น ไม่แสดงอารมณ์โกรธ เศร้าโศกดีใจ หรือหัวเราะอย่างคนทั่วไป หากต้องเก็บกิริยาไว้และแสดงออกแต่พองาม ไม่เสียดัง ไม่กระโดดโลดเต้นจนเกินไป

2. ลักษณะของบทละครรำมีการระบุชื่อตัวละคร เหตุการณ์ สถานที่ และอารมณ์ของตัวละครอย่างชัดเจน ดังนั้นผู้ชมมักเข้าใจสถานการณ์และอารมณ์ของตัวละครในเรื่องทั้งหมดได้จากบทละคร เช่น เศร้า ร้องไห้ ดีใจ ยิ้มและโกรธอยู่แล้ว จึงทำให้ผู้แสดงละครรำต้องจำท่ารำจำนวนมากที่ใช้ดำเนินเรื่องรวมถึงแสดงอารมณ์ในการแสดงแต่ละครั้งให้ได้ตรงกับบท มีการรับ ส่งบทรหว่างตัวละครให้ทันท่วงที่ไม่เก้อเขิน ดังนั้นการแสดงอารมณ์ทางสายตาและใบหน้าจึงทำแต่พองามตามระดับอารมณ์โดยต้องคำนึงถึงความงามของท่วงท่าไว้ก่อนเสมอ

3. ทำนองร้องและทำนองดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญทำให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงอารมณ์ของผู้แสดงในเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่องได้ดี โดยศิลปินและครูดนตรีในอดีตได้คิดทำนองเพลงตามอารมณ์ของตัวละครไว้อย่างครบถ้วนสามารถนำมาใช้ประกอบการแสดงได้ทุกสถานการณ์

4. วิธีร้องเพลงประกอบละครรำ เป็นการร้องในบทที่แสดงอารมณ์ของตัวละครตามเหตุการณ์ในเรื่องมีหลายลักษณะ ได้แก่ การร้องบรรยาย การร้องแสดงอารมณ์รัก โศก โกรธ เย้ยหยัน เป็นต้น นักร้องจึงต้องมีวิธีร้องตามบทร้องและทำนองเพลงให้เข้ากับบทบาทการแสดงของตัวละครขณะนั้น ด้วยการใช่วิธีหวนเสียง การใช้เสียงสั้นยาว เสียงดังเสียงค่อย กระแทกกระทั้นสลับกัน (ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์, สัมภาษณ์ 15 สิงหาคม 2565) (ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์, 2565) โดยเฉพาะเนื้อร้องที่ไพเราะในแบบของกลอนบทละครที่อธิบายอารมณ์ของตัวละครแต่ละช่วงอย่างชัดเจนทำให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงตัวละครได้ดียิ่งขึ้นด้วย

5. รำไทยมีกลุ่มท่ารำอย่างหนึ่งเรียกว่า “ภาษาท่า” ที่รุ่งขึ้นมาจากท่าธรรมชาติของมนุษย์ในอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจท่ารำประกอบบทร้องและทำนองเพลงว่าตัวละครกำลังอยู่ในอารมณ์ใดได้ไม่ยากนัก

จากการศึกษาบทละครและการแสดงละครในเรื่องอิเหนา พบว่า ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนานี้มีเหตุการณ์ที่ต้องแสดงอารมณ์ครบทั้ง 9 รสดังได้วิเคราะห์การแสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทางทั้ง 9 รสดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 31 การแสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทางตามรสในการแสดง

ลำดับรสในการแสดง	การใช้ท่ารำและใบหน้าแสดงอารมณ์ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา		
	ตัวอย่างเหตุการณ์	การแสดงท่าทาง (ตัวพระ)	การใช้ใบหน้า
1.ศฤงคารสรรัก	1.อิเหนาพึงใจเมื่อพบบุษบาครั้งแรกในฉากเข้าเฝ้า(แสดงความพึงใจ) 2.อิเหนาเกี้ยวและโลมนาง จินตะหราในฉากอิเหนาขึ้นหานางจินตะหราที่เมืองหมันหยยา	ท่ามอง เพื่อภาษาท่า ทำรัก ทำยิ้ม ท่าเกี้ยว (ถูเช้านาง ปาดแก้มนาง เขยคางนาง โอบไหล่ นาง ทำโลม (จับมือเดียว จับไขว้ จับสูง) หากนั่งรำ มีกระแซะไหล่ เอียงตัว เข้าทางไหล่ซ้ายของนาง ขึ้นตัวเมื่อนางผลักออก	ตั้งหน้าตามองเข้าหาคู่ ขำเลื่องตาตูดนาง ยื่นหน้าเข้าหานางและส่งสายตามองตัวนาง ปากยิ้มน้อย ๆ ไม่เห็นฟัน
2.ทาสยรส สนุกสนาน หัวเราะ	ส่วนใหญ่เป็นเหตุการณ์ที่กรมศิลปากรเพิ่มเติมจากบทพระราชนิพนธ์ได้แก่	การรำไม่ตรงจังหวะในท่ารำชาติชาติของจรงกา อิเหนาใช้ทำยิ้ม ท่าสะดุ้ง ตกใจ	ตาปกติ คลุ้มปากขึ้นยิ้มไม่เห็นฟัน

ลำดับรสีในการ แสดง	การใช้ท่ารำและใบหน้าแสดงอารมณ์ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา		
	ตัวอย่างเหตุการณ์	การแสดงท่าทาง (ตัว พระ)	การใช้ใบหน้า
	<p>1. ในระหว่างการรำใช้ บนของจรกามีการ เพิ่มเติมความสนุกให้แก่ ผู้ชมด้วยการให้ประสัน ตาแกลิ่งตีกลองผิด จังหวะทำให้จรการำ พลาดด้วยท่าทางชวน ขัน</p> <p>2. นางค่อมออกเที่ยวหา ดอกปะหนันพบความ วังเวง ทำท่าทางกลัว เสียงต่างๆที่เกิดขึ้นได้ใน ป่าด้วยท่าทางชวนให้ขำ</p>		
3.เรাত্রรส โกรธ	<p>1. กะหมังกุหนิงโกรธ มากเมื่อเห็นสังคามาระ ตาสังหาร วิหยาสะก่า ในฉากรบศึกกะหมังกุห นิง</p> <p>2. ท้าวดาหาโกรธเมื่อ เห็นอิเหนามาเข้าเฝ้า เนื่องจากเป็นเหตุให้นาง บุษบาอับอายและเกิด ศึกชิงนางบุษบาที่กรุงดา หา</p>	<p>ภาษาท่า ถูอก ถูหลังใบ หู ชี้หน้า กระทืบเท้า ชอยเท้าถี่ ๆ หมุนรอบ ตัวเป็นวงกลมเล็ก ๆ พร้อมถุมือ ท่าเซ็ดเหงื่อ ไสมือ ตัวสั่นพองาม</p>	<p>สยิวหน้า ตาจ้อง ปากเม้มนิคหนอย ปากปกติ ปากยิ้ม (แบบเยาะ เย้ย) ใบหน้าหันไปทางคู่ ต่อสู้เมินหน้า</p>
4.กรุณารส เศร้าโศก	<p>1. อิเหนาจากสามนาง เพื่อมาช่วยท้าวดาหารบ ในศึก กะหมังกุหนิง</p>	<p>ภาษาท่า ท่าร้องไห้ ประสานแขนส่วนล่าง ระดับหน้าท้อง</p>	<p>นิ้วหน้าเล็กน้อยแต่ไม่ ขมวดคิ้วมากจนหัวคิ้ว ย่น หลบตาลง เซ็ดน้ำตา</p>

ลำดับรสีในการแสดง	การใช้ท่ารำและใบหน้าแสดงอารมณ์ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา		
	ตัวอย่างเหตุการณ์	การแสดงท่าทาง (ตัวพระ)	การใช้ใบหน้า
	<p>2. อิเหนาสั่งถ้าในเหตุการณ์อิเหนาลานางบุษบาไปแก้สงสัยที่เมืองดาหา</p> <p>3. วิทยาสะก่าคลั่งเพราะหลงรูปนางบุษบา</p> <p>4. กะหมังกุหนิงเสียใจและโกรธแค้นที่โอรสถูกสังหารในศึกกะหมังกุหนิง</p>	<p>กระวนกระวายวาด 2 มือไปทางขวาและซ้ายสลับกัน</p>	<p>ปากปกติ</p> <p>ใบหน้าส่ายไปมาช้า ๆ</p> <p>เอียงศีรษะและก้มหน้าเล็กน้อย</p>
5. วีรธกล่าหาญ	<p>1. อิเหนารบระตูปุศลีหนาเนื่องจากประสันตาด่อนกใกล้ที่พักพลของระตูปุศลีหนาและก่อเรื่องขึ้น</p> <p>2. อิเหนารบกะหมังกุหนิง</p> <p>3. สังคามาระตารบวิหยาสะก่า</p>	<p>ฉายอาวุธเพื่อดูที่คู่ต่อสู้ดุเชิง</p> <p>การจ้องคู่ต่อสู้</p> <p>ทำรบด้วยอาวุธต่าง ๆ</p> <p>ทำเหยียดคู่ต่อสู้</p>	<p>ใบหน้าเงยขึ้น ตาจ้องไปที่คู่ต่อสู้</p> <p>ปากปกติ ไม่ยิ้ม</p> <p>เม้มปากนิดหน่อยไม่ถึงกับเขี้ยวเคี้ยวฟัน</p>
6. อัททรสแปลกใจ	<p>อิเหนารับสารจากท้าวกูเรป็นเกิดความสงสัยระคนแปลกใจในความงามของบุษบาถึงขนาดก่อศึกชิงนางขึ้นที่กรุงดาหา</p>	<p>ส่ายหน้าช้า ๆ</p> <p>มือจับตะแคงเข้าอก</p> <p>มือตบเข้า ตบพื้น</p> <p>สะตั้งตัว</p>	<p>สยิวหน้าเล็กน้อย</p> <p>ปากปกติ</p> <p>เงยหน้าขึ้นเล็กน้อย</p> <p>พยักหน้าเล็กน้อย</p>
7. พิภตสรสความซ้ง	<p>1. อิเหนาไม่ชอบและซ้งน้ำหน้าเพราะอิจฉาร</p>	<p>มือถูอกแล้วไสมือ</p> <p>ออกไปชะงักค้าง</p>	<p>จ้อง</p> <p>เมินหน้าไม่มอง</p>

ลำดับรสีในการ แสดง	การใช้ท่ารำและใบหน้าแสดงอารมณ์ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา		
	ตัวอย่างเหตุการณ์	การแสดงท่าทาง (ตัว พระ)	การใช้ใบหน้า
	กาที่ได้เป็นคู่หมั้นของ นางบุษบา จนโกรธที่เห็นจรกาจ้อง มองนางบุษบาไม่วางตา ในฉากใช้บน	ถูหลังหูแล้วกระซากลง มาเบา ๆ แล้วชะงักค้าง	
8.ภยานกรส ความกลัว	1.อิเหนาเกรงกลัวท่า ดาหาเนื่องจากความผิด ที่ถอนหมั้นนางบุษบาใน ฉากเข้าเฝ้า	มือรวมที่อก ก้มหน้า ส่ายหน้าช้าและน้อย สั่นมือเบา ๆ สะดุ้ง มือ ทั้ง สอง เท้า พื้น ด้านหลังให้ลำตัวเอน ตามไปด้วย	ก้มหน้า หลบตามอง ต่ำ สะดุ้ง ขมวดคิ้วน้อย ๆ ปากปกติ ไม่ยิ้ม
	2. ระตู (ระตูป็นจะรา กันและระตูปักมาหงั้น)รู้ ข่าวอนุชาคือระตูปุศ ลีหนาถูกปันหยีสังหาร จึงเตรียมออกรบต่อเมื่อ พระฤาษีท้วงว่า ปันหยีคืออิเหนา เมื่อ 2 ระตูได้ยินนามอิเหนาก็ ตกใจกลัวตายล้มเลิก การศึกยกพลกลับเมือง	หมอบลง	
9.ศานตรส ความสงบทางจิตใจ	เมื่อสั่งคามาระตาแต่งถ้า เตรียมที่พักให้อิเหนา และนางบุษบาเสร็จ เรียบร้อยได้เข้าพักผ่อน เกิด ความปิติที่งาน เรียบร้อยประกอบกับ บรรยากาศ “บุหลัน	นั่งเท้าแขนหรือวางแขน ส่วนล่างบนสันหมอน ขวาน ทำยิ้ม	ตาและคิ้วปกติ คลุ้มปากยิ้มเล็กน้อย ไม่เห็นฟัน ใบหน้าเงยขึ้นในแนว เฉียง

ลำดับปรสในการแสดง	การใช้ท่ารำและใบหน้าแสดงอารมณ์ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา		
	ตัวอย่างเหตุการณ์	การแสดงท่าทาง (ตัวพระ)	การใช้ใบหน้า
	เลื่อนลอยฟ้าไม่ราศี รัศมีส่องสว่างดัง กลางวัน”ทำให้จิตสงบ และสบายใจ		

จากตารางข้างต้นบอกเหตุการณ์ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร พบว่า เหตุการณ์ที่ผู้แสดงตัวเอกตัวพระต้องใช้ท่าทางและใบหน้าแสดงอารมณ์ตามบทละครมีปรากฏทุกตอนที่นำมาจัดแสดง เหตุการณ์ที่นำตัวพระเอกและตัวเอกฝ่ายพระไปสู่อารมณ์ที่ผันแปรไปตามเนื้อเรื่องที่แสดงมีทั้งหมด 9 รสตามตำรานาฏยศาสตร์ ได้แก่ 1.ศฤงคารรส (รัก) 2.หยาสรส (สนุกสนาน หัวเราะ) 3. เราทรรส(โกรธ) 4.กรุณารส (เศร้าโศก) 5.วีรรส (กล้าหาญ) 6.อัทฺยทรส (แปลกใจ) 7. พิภตฺสรส (ความขง) 8.ภยานกรส (ความกลัว) และ 9.ศานตรส (สงบ)

ส่วนการใช้อวัยวะบนใบหน้าแสดงอารมณ์ในการแสดงละครรำ มี 4 อย่าง คือ คิ้ว ตา ปาก และใบหน้าเท่านั้น แต่ละอย่างมีวิธีใช้เพื่อแสดงอารมณ์ต่างกัน หรือแม้ใช้วิธีเดียวกันแต่เมื่อประกอบกับอวัยวะบนหน้าอย่างอื่นและท่าทางที่เปลี่ยนไปตามอารมณ์ของตัวละครสามารถบอกอารมณ์ที่ต่างกันได้ เช่น คิ้วของผู้แสดงหากนำวิธีขมวดคิ้วอย่างน้อยมาใช้ร่วมกับใบหน้าที่ก้ม ตาหลบต่ำและส่ายหน้าเล็กน้อย ปากปกติเป็นการแสดงอารมณ์เศร้า แต่หากนำมาใช้กับใบหน้าที่มองตรง ส้มตาเต็มที่ จ้องไปที่ผู้ฟัง ปากนิ่งไม่ยิ้มจะเปลี่ยนเป็นอารมณ์โกรธทันที ดังนั้น การใช้อวัยวะบนหน้าแสดงอารมณ์ จึงจัดเป็นตัวเสริมที่ดีและสำคัญมากอย่างหนึ่งเมื่อนำมาใช้ร่วมกับท่ารำที่มีความหมายและใช้พลังต่างกัน ทำให้ผู้ชมเข้าใจการกระทำของตัวละครย่อมมีผลทำให้การดำเนินเรื่องในการแสดงชวนติดตามมากขึ้นตามไปด้วย อวัยวะบนหน้าทั้ง 4 อย่างมีวิธีใช้เพื่อแสดงอารมณ์ มีดังนี้

1. ตา มีวิธีใช้ 5 วิธี คือ ตาปกติ หรุบตาหรือปรือตาลง ตามองขึ้นแนวเฉียง ตาจ้อง ตามองขึ้น แล้วกดสายตาลงในแนวเฉียง
2. คิ้ว มีวิธีใช้ 2 วิธีคือ คิ้วปกติและขมวดคิ้วอย่างน้อย
3. ปาก มีวิธีใช้ 2 วิธีคือ ปากปกติและคลุ้มปาก(ยิ้มน้อย)
4. ใบหน้า มีวิธีใช้ 6 วิธีคือ เงยขึ้น ก้มลงตรง ๆ ก้มหน้าเอียงศีรษะเล็กน้อย ส่ายหน้า เมินหน้า นิ้วหน้า พยักหน้าแต่เพียงเล็กน้อย

ข้อควรปฏิบัติในการใช้อวัยวะบนใบหน้าทั้ง 4 อย่างในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาพบว่าตัวละครต้องมีกรอบในการทำரியที่ต้องสำรวมมากจึงใช้อวัยวะบนใบหน้าในระดับน้อยจนเกือบมองไม่

เห็นว่าใบหน้าผิดไปจากปกติ ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากละครในเป็นละครของพระมหากษัตริย์มาก่อน ถึงแม้ว่าต่อมาหน่วยงานราชการและเอกชนเป็นผู้รับสืบทอดต่อมาก็ตาม แต่ยังคงรักษาจารีตในการแสดงไว้อย่างเข้มแข็ง ดังนั้นการแสดงละครในจึงมีกรอบทางการแสดงรวมถึงกรอบการแสดงอารมณ์ของตัวละครเอกในเรื่องนี้ด้วย อีกประการหนึ่งตัวเอกในเรื่องนี้มีฐานันดรเป็นกษัตริย์และเจ้าเมืองทั้งสิ้นจึงทำให้ตัวละครต้องสงวนท่วงทีกริยาให้คงความนิ่งเพื่อให้เกิดความสง่าไม่ใช้หน้ามากเกินไปจนไม่งาม เช่น ใช้การยิ้มแบบ “ยิ้มในหน้า” คือยิ้มริมฝีปากแต่น้อยไม่ให้เห็นฟัน ขณะเศร้าไม่ขมวดคิ้วจนเกิด รอยย่นที่หน้าผาก ใช้เพียงความรู้สึกที่คิ้วให้หน้านิวเล็กน้อย เพราะความรู้สึกส่วนใหญ่มาจากการใช้พลังในการออกท่าร่ามากน้อยแตกต่างกันไปตามความแรงของอารมณ์ตัวละครเป็นหลัก ดังกล่าวมาแล้ว

หากเป็นการแสดงละครรำประเภทอื่น เช่น ละครนอก ละครพันทาง ที่มีวัตถุประสงค์ในการดำเนินเรื่องรวดเร็วและเน้นความสนุกสนานโดยเฉพาะเรื่องที่ตัวเอกเป็นสามัญชนด้วยแล้ว การแสดงอารมณ์ของตัวละครด้วยท่าทางและใบหน้ามักเพิ่มระดับความแรงให้มากขึ้นในทุกส่วนโดยไม่ต้องควบคุมร่างกายให้หนึ่งอย่างละครในได้ ทั้งนี้เพื่อสร้างอารมณ์ให้แก่ผู้ชมได้สนุกไปกับการชมละครนั้น (ครุฑติยะ วิกลิตพงษ์ ครูเวณิกา บุณนาศ ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูศุภชัย จันทรสุวรรณ และชวลิตสุนทรานนท์, สัมภาษณ์ สิงหาคม 2565) (รัตติยะ วิกลิตพงษ์, 2564) (เวณิกา บุณนาศ, 2565) (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2565) (ชวลิต สุนทรานนท์, 2565; ศุภชัย จันทรสุวรรณ, 2565)

จากการวิเคราะห์ลักษณะการแสดงอารมณ์ของตัวละครในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนาข้างต้น พบว่า หากผู้แสดงต้องรับบทบาทเป็นตัวละครที่ต้องแสดงอารมณ์ตามบทบาทในการแสดงละครไทยควรปฏิบัติต่อไปนี้

1. เข้าใจเนื้อหาของเรื่องที่แสดง เมื่อได้รับมอบหมายให้เป็นตัวละคร ผู้แสดงควรอ่านและท่องจำบทบาทของตนให้แม่นยำ สิ่งสำคัญคือต้องเข้าใจเนื้อหาของเรื่องที่แสดง เช่น รับบทเป็นตัวละครใด มีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นอย่างไร แต่ละเหตุการณ์ต้องอยู่ในอารมณ์ไหน

2. มีวิจารณ์ญาณในการใช้ภาษาท่าร่าให้ตรงหรือสอดคล้องกับเนื้อหาเพื่อสื่อความหมายในการแสดง โดยมีหลักของความพอดีในการใช้ท่าร่า เช่น การใช้ท่าร่ามากหรือน้อยใน 1 วรรคเพลง เลือกท่าร่าตรงกับเนื้อหา ไม่ควรใช้ท่าซ้ำ การร่าเชื่อมต่อในช่วงการเอื้อนระหว่างเนื้อร้องที่ต้องสัมพันธ์กับทำนองดนตรี เป็นต้น

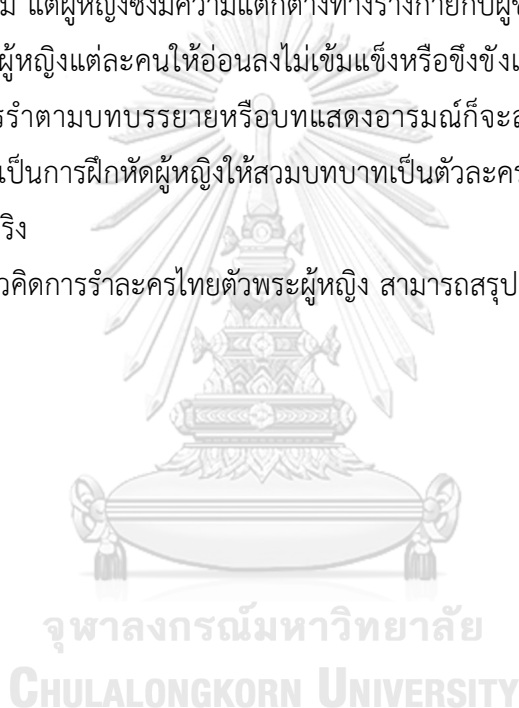
3. เข้าใจหลักการใช้พลังในการแสดงอารมณ์ตามเนื้อหาในบทละคร ผู้แสดงควรเข้าใจว่าการสื่ออารมณ์ในการแสดงควรใช้พลังงานอย่างไร เช่น หากเป็นพลังด้านลบ (Negative Energy) ได้แก่ อารมณ์โกรธ อารมณ์ซิง อารมณ์เศร้า ผู้แสดงควรใช้พลังงานตามความรุนแรงของอารมณ์อย่างไรจึงเหมาะสม กล่าวคือ หากเปรียบเทียบกับแสดงอารมณ์รัก อารมณ์สนุกสนาน ซึ่งเป็นพลังด้านบวก (Positive Energy) ผู้แสดงใช้พลังงานประมาณ 50% หากผู้แสดงอยู่ในอารมณ์ของพลังด้านลบผู้

แสดงต้องเพิ่มพลังขึ้นไปจากเดิมตามอารมณ์ของตัวละครในเรื่อง เช่น อาจเพิ่มเป็น 60% ขึ้นไปจนถึง 100% ก็ได้ทั้งนี้อยู่ที่ความต้องการตามเนื้อหาของเรื่องที่แสดง

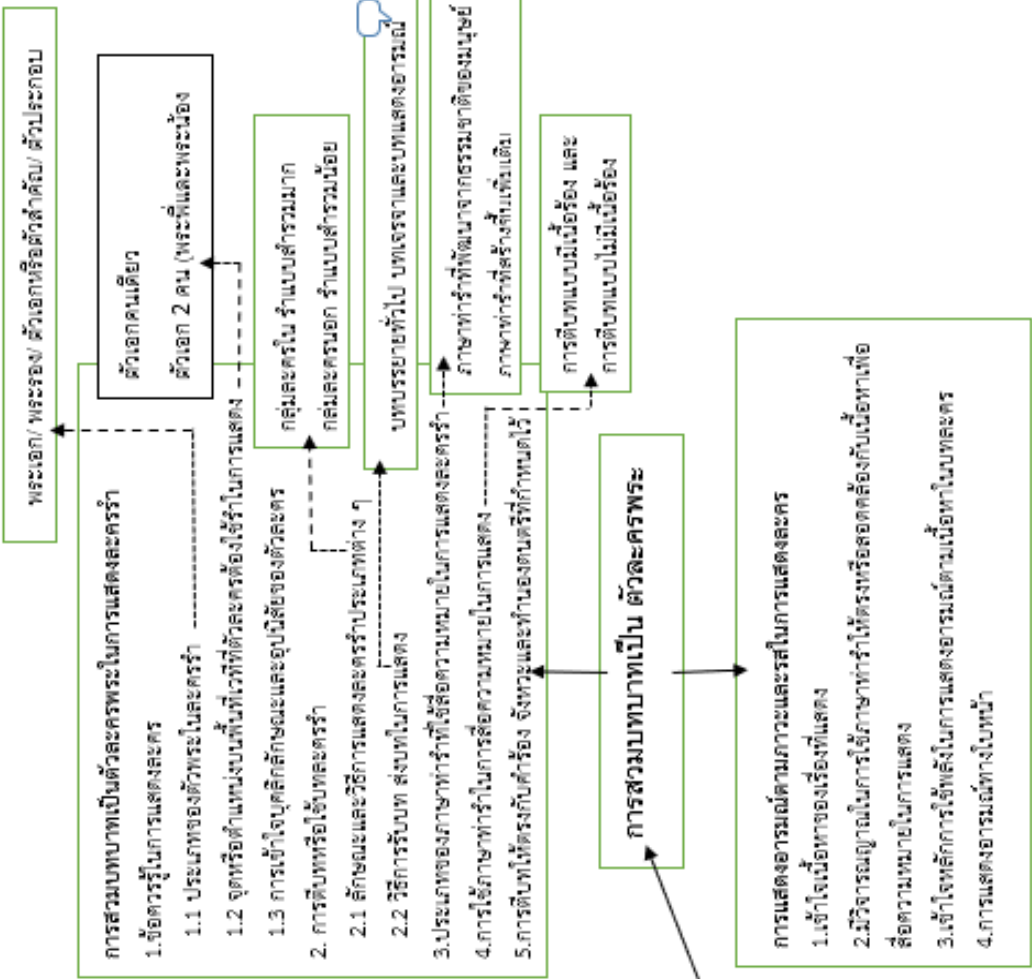
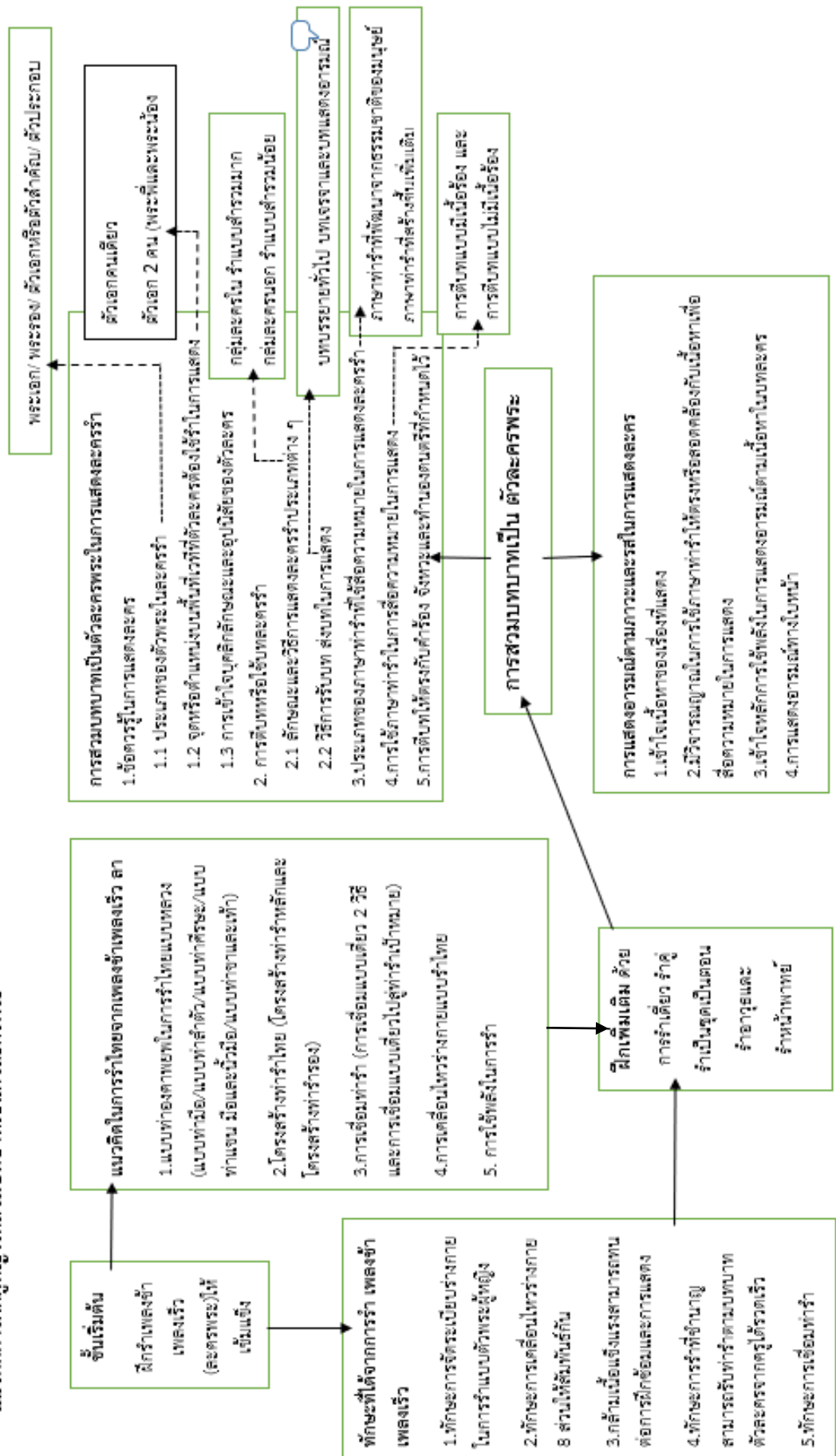
4. การแสดงอารมณ์ทางใบหน้า โดยใช้วัยะบนใบหน้า 4 อย่างได้แก่ คิ้ว ตา ปากและใบหน้า แสดงอารมณ์ประกอบท่ารำตีบทตามเนื้อหาในบทละคร แต่ในการแสดงละครในซึ่งเป็นการแสดงแบบสำรวมกิริยาจึงใช้วัยะบนใบหน้าแสดงอารมณ์อย่างน้อย ด้วยต้องระวังให้ใบหน้าคงความงามไม่บิดเบี้ยวไปตามระดับความแรงอารมณ์

อย่างไรก็ดี การฝึกหัดผู้หญิงให้สวมบทบาทเป็นตัวละครชาย(ตัวพระ) มีข้อคิดประการหนึ่งคือ ไม่ว่าผู้หญิงจะถูกฝึกให้เป็นตัวละครชาย(ตัวพระ)โดยใช้เกณฑ์การจัดระเบียบร่างกายอย่างตัวพระผู้ชายเช่นเดียวกันก็ตาม แต่ผู้หญิงซึ่งมีความแตกต่างทางร่างกายกับผู้ชายย่อมมีการปรับท่าทางให้เข้ากับสภาพร่างกายของผู้หญิงแต่ละคนให้อ่อนลงไม่เข้มแข็งหรือซังซังเท่าตัวละครชาย และแม้กระทั่งการใช้พลังงานในการรำตามบทบรรยายหรือบทแสดงอารมณ์ก็จะลดทอนลงตามลำดับด้วย ทั้งนี้เพราะการฝึกเหล่านั้นเป็นการฝึกหัดผู้หญิงให้สวมบทบาทเป็นตัวละครพระเท่านั้นแต่ไม่ได้เป็นการฝึกให้เป็นผู้ชายอย่างแท้จริง

การศึกษาแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง สามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ ดังนี้



แนวคิดการฝึกผู้หญิงให้สวมบทบาทเป็นตัวละครพระ



จากประสบการณ์การสอนรำไทยตัวพระเป็นเวลากว่า 40 ปีของผู้วิจัยพบว่า แม่หลักการและแบบของการรำไทยตั้งแต่เริ่มต้นฝึกหัดและต่อเนื่องประกอบกับโอกาสที่ได้รับบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำเป็นระยะเวลายาวนานมีผลทำให้คุณภาพของการรำไทยของนาฏยศิลป์มีความยอดเยี่ยมเป็นพิเศษ หมายถึงสามารถปฏิบัติท่ารำโดยสร้างรายละเอียดของการใช้ร่างกายทั้ง 8 ส่วนในการรำที่เหมาะสมกับตนเองและมีเอกลักษณ์ในการรำรำเป็นแบบเฉพาะของแต่ละบุคคล ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏยศิลป์ไทยว่าเป็นผู้ปฏิบัติได้เป็นเยี่ยมนั้น นาฏยศิลป์ที่มีฝีมือการรำในขั้นนี้มักสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องก่อนเป็นพื้นฐานและที่สำคัญคือต้องได้รับการฝึกให้รับบทบาทต่าง ๆ ในการแสดงละครรำซ้ำ ๆ กันนับเป็นจำนวนกว่า 100 ครั้งและต่อเนื่องกันมากกว่า 20 ปี เท่ากับนาฏยศิลป์ท่านั้นได้พัฒนาวิธีรำของตนให้เหมาะสมและเป็นแบบเฉพาะของแต่ละท่าน ดังนั้น ผู้ที่มีคุณภาพการรำยอดเยี่ยมเป็นพิเศษได้นั้นย่อมเกิดจากคุณสมบัติสำคัญ 2 ประการ คือ

1. ความสามารถในการรำไทยแบบหลวงขั้นพื้นฐานอย่างถูกต้องและพัฒนาให้เหมาะสมกับสัดส่วนร่างกายของตัวเองที่ละน้อยจนกลายเป็นวิธีรำเฉพาะตนโดยเฉพาะอย่างยากที่จะมีผู้ใดลอกเลียน แบบได้เหมือน

2. การพัฒนาวิธีรำจากการสั่งสมประสบการณ์ทั้งจากการฝึกหัดและการแสดงตามบทบาทของตัวละครจนเกิดลักษณะที่เหมาะสมเฉพาะตัว หมายถึงศิลปินแต่ละท่านมีกลเม็ด มีเทคนิคในการรำที่เรียกได้ว่างามแตกต่างกัน เทคนิคเหล่านี้เกิดจากการสะสมประสบการณ์ในการแสดงเป็นจำนวนกว่า 100 ครั้งในบทบาทการแสดงที่ได้รับ พร้อมกับการมีอารมณ์ศิลป์หรือความสามารถในการแยกบุคลิกลักษณะตัวละครตามบทบาทผนวกเข้ากับการรำของนาฏยศิลป์

การรำในระดับยอดเยี่ยมนี้มักเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์แต่ละคน ไม่อาจบรรยายเป็นกฎเกณฑ์ ระเบียบและวิธีปฏิบัติเป็นมาตรฐานคุณภาพอย่างเดียวกันได้ เนื่องจากการพัฒนาวิธีปฏิบัติท่ารำในขั้นนี้ทำให้ขีดความสามารถของผู้ปฏิบัติไร้ขอบเขตจำกัดเหมือนกับเป็นวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยจิตวิญญาณ ความรู้สึก จนกลายเป็นบุคลิกเฉพาะของนาฏยศิลป์แต่ละบุคคลที่ไม่เหมือนกัน ดังที่ จักรพันธ์ โปษยกฤต (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2552) ได้กล่าวถึงครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2541 ในด้านบุคลิกเฉพาะของนาฏยศิลป์และความเป็นเอตทัคคะของครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ดังนี้

1. ด้านบุคลิกเฉพาะในการแสดง กล่าวว่า “บทบาทพระเอกในละครรำของคุณครูศิริวัฒน์ที่นักดูละครรำจะจำได้ดี คือ คม เข้ม เท่ เจือหวานงาม แต่ก็แฝงความดุก ร้าว ทรวงเจือหยิ่งแบบหล่อร้าย ไว้ในหน้าตาลีลาท่าที่ไม่มีใครเหมือน” และ 2. ด้านความเป็นนาฏยศิลป์ กล่าวว่า “ศิลปะวิชาการเป็นเรื่องประหลาด สอนกันได้ แต่ถ่ายทอดกันไม่ได้ ศิลปินทุกท่าน มีศิลปะสมบัติจำเพาะตน เหมือนดวงจิต ดับก็ดับไปกับตัว ทิ้งไว้แต่วิชาที่ได้อบรมปมสอนไว้กับศิษย์ แต่ลีลาท่าที่เป็นวิญญาณ ท่านพาของท่านไปด้วย” (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2552)

ส่วนการฝึกฝนให้เป็นนักแสดงที่สามารถสวมบทบาทเป็นตัวละครที่มีวิธีงามตามลักษณะ และวิธีรำของนักแสดงแต่ละท่าน ดังที่ จักรพันธ์ โปษยกฤตได้กล่าวถึงวิธีรำที่เป็นลักษณะเฉพาะของ ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ดังกล่าวข้างต้นนั้นแสดงว่าท่านต้องผ่านการฝึกอย่างหนักและต้องออกแสดงในฐานะตัวละครหลายบทบาทเป็นเวลานับ 10 ปี จนมีบุคลิกการรำที่มีลักษณะเฉพาะตัวยากที่จะมีผู้ใดเลียนแบบได้ และครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2547)ยังได้กล่าวแจกแจงวิธีรำของครูและนักแสดงละครรำตัวพระผู้หญิงในอดีตที่พัฒนาวิธีรำจนมีลักษณะเฉพาะอีกหลายท่านได้แก่ ครูทรงศรี เทวคุปต์ เป็นผู้รำรำได้ถูกต้องตามแบบแผนของครู สามารถออกลีลาที่เรียกว่า “รำสวย” จนเป็นเอกลักษณ์ของพระเอกละครไทยแท้ ๆ ครูเทียมแฆ กุญชร ณ อยุธยา มีลักษณะการรำแบบครูแต่รู้จักปรับลีลาให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนยิ่งขึ้นไปจนรำได้เหมือนผู้ชาย ทำท่าทางเจ้าชู้กริ่มกริ่มแบบละครนอกหรือละครพันทางที่เรียกว่า “รำโก้” ส่วนพิสมัย วิไลศักดิ์ ได้ศึกษาท่ารำอุยฉายพราหมณ์ตามแบบครูต่อมาปรับลีลาการรำเป็นแบบฉบับของตนเองคือแสดงออกทางสีหน้าและแวตวาทอย่างที่ว่า “รำมีชีวิต” ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์เป็นผู้รำกริชด้วยจังหวะเท้าและเอียงตัวได้อย่างสวยงาม ครูประทีน พวงสำลีมีวิธีรำแบบพันทางด้วยมาดเท่และสง่า ครูเวณิกา บุณนาคมีชื่อเสียงด้านการรำบทตัวพระด้วยภูมิอันสง่างาม

ดังนั้น จากการศึกษาแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิง จึงพบว่าคุณภาพของการฝึกและการพัฒนาฝีมือเป็นลำดับขั้นด้วยประสบการณ์การแสดงเป็นครูของตนเองเพื่อฝึกให้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลสรุปเป็นขั้นตอนการฝึกหัด ดังนี้

1. การเลียนแบบครู เริ่มแรกผู้ฝึกหัดจะรำตามครูด้วยแบบแผนที่กำหนดไว้เบื้องต้น ในลำดับแรกนี้ ผู้ฝึกหัดมักใช้วิธีเลียนท่วงท่ารำแบบครู
2. การพัฒนาลีลา ในลำดับนี้ผู้ฝึกหัดพัฒนาตนเองจากการฝึกหัดและประสบการณ์การแสดง ซึ่งจะเกิดการพัฒนาท่ารำทุกครั้งี่แสดง ในช่วงนี้ผู้ฝึกอาจมองนาฏยศิลป์ที่ตนชอบและพยายามรำตามแบบศิลปินท่านนั้น
3. เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนจากความชำนาญในการรำหลากหลายบทบาทจนสามารถปรับท่ารำให้เหมาะสมกับสรีระร่างกายของตนเองจนเกิดเป็นวิธีรำเฉพาะของผู้รำนั้น

แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ปัจจุบันนี้การสร้างประสบการณ์การสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงอย่างในอดีตมีโอกาสน้อยลง เนื่องจากเดิมการจัดการแสดงละครเรื่องหนึ่ง ๆ ใช้เวลาซ้อมการแสดงนานหลายเดือนต่อการจัดการแสดงเผยแพร่เป็นรอบนานหลายเดือนอีกเช่นเดียวกัน ซึ่งในปัจจุบันนี้พบว่ามีอยู่น้อยมาก อาจมีผลทำให้องค์ความรู้รำไทยอาจถูกเลื่อนหรือถูกเปลี่ยนไปสู่การแสดงที่เป็นที่นิยมในสมัยต่อ ๆ มา ดังนั้นการศึกษาแนวคิดการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงจึงเป็นทางหนึ่งที่จะรักษาองค์ความรู้ไว้ได้ต่อไป

สรุป

การรำเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ตั้งแต่ศิระชะ แขน ขา มือ เท้าและลำตัวที่มีการปรุงผสมกันเป็นท่าทางและการเคลื่อนไหวอย่างมีรูปแบบและลักษณะที่หลากหลายไปพร้อมกับจังหวะ ทำนองร้องและ/หรือทำนองดนตรี มีกำเนิดจากธรรมชาติของมนุษย์และพัฒนาเป็นศิลปะ ดังเช่นการแสดงละครรำที่ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ครองราชย์ พ.ศ.2275 – 2301) เป็นการแสดงละครผู้หญิงของหลวงและได้เล่นอยู่จนถึงเสียกรุง - ศรีอยุธยาแก่พม่าในพ.ศ.2310 และมาฟื้นตัวในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีโดยพัฒนาต่อเนื่องจนถึงรัชกาลที่ 2 ต่อมาในรัชกาลที่ 3 ทรงโปรดให้เลิกละครหลวงและมาฟื้นตัวอีกครั้งในรัชกาลที่ 4 ที่สำคัญในรัชกาลนี้ได้มีประกาศอนุญาตให้ผู้หญิงสามารถรับแสดงได้ในงานทั่วไปซึ่งมีผลถึงปัจจุบันโดยนิยมให้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระและตัวนางมากกว่าตัวละครประเภทอื่น ๆ

สำหรับผู้หญิงที่ฝึกหัดเป็นตัวพระได้นั้นต้องผ่านการคัดเลือกจากลักษณะทางกายที่เหมาะสมแล้วเริ่มต้นการฝึกหัดให้รู้จักองค์ 5 ได้แก่ ตึงตัว ตึงเอว ตึงไหล่ ตึงมือและเงยหน้า โดยกำหนด 5 จุดสำคัญ ได้แก่ หน้าผาก หัวไหล่ 2 ข้าง ออก และหน้าท้องให้อยู่ในแนวเดียวกัน จากนั้นจึงเป็นขั้นตอนการฝึกหัดสำหรับฝึกผู้หญิงให้เป็นตัวพระได้แก่ การตัดร่างกาย ฝึกรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ลา

ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นการรำต่อเนื่องกันตามทำนองเพลงบรรเลงจำนวน 3 เพลงที่มีอัตราความเร็วของเพลงต่างกัน ได้แก่ เพลงช้าใช้ทำนองสร้อยสน (อัตรา 2 ชั้น) เพลงเร็วใช้เพลงแม่วอนลูกและเพลงลูกวอนแม่ (อัตรา 1 ชั้นหรือชั้นเดียว) และเพลงลา(อัตรา 2 ชั้น) เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่า “รำเพลง” แบ่งการฝึกออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนแรกการฝึกหัดรำด้วยการร้องบอกจังหวะอย่างง่าย ๆ และต่อเนื่องจนจบกระบวนรำแต่ละเพลง ขั้นตอนที่ 2 การฝึกหัดรำโดยผู้ฝึกต้องร้องทำนองเพลงควบคู่ไปด้วยอย่างที่ว่า “โล่นอย” ตั้งแต่ต้นจนจบด้วยตัวเองและขั้นตอนที่ 3 การรำเข้ากับทำนองดนตรีจริง ทุกขั้นตอนดังกล่าวมีความสำคัญในการทำให้ผู้ฝึกเกิดความเข้าใจจังหวะและทำนองดนตรีมากขึ้นและพร้อมที่จะเข้าใจและคุ้นเคยกับเพลงที่ใช้ฝึกหัดต่อ ๆ มาอีกด้วย ในการรำเพลงช้ามี 5 กระบวนรำและในแต่ละกระบวนประกอบด้วยจำนวนท่ารำแตกต่างกันไป ได้แก่ 1. กระบวนท่ากราย 2. กระบวนท่าสายแขนเดียว 3. กระบวนท่าสาย 2 แขน 4.กระบวนท่ารำสะบัดมือและ 5 กระบวนท่ารำกระปี่สีท่า

เพลงเร็ว เป็นการรำเพลงในจังหวะที่เร็วขึ้น (ชั้นเดียว) มีจุดประสงค์เพื่อฝึกการใช้ตัวเนื่องจากลักษณะท่ารำที่เคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนท่ารำหรือรำซ้ำท่ารำเดียวกันต่อเนื่องทั้งท่าคู่และท่าเดี่ยว โดยส่วนใหญ่มีการใช้ตัวประกอบกับท่ามือและเท้าหลายแบบ กระบวนรำเพลงเร็วแบ่งได้เป็น 4 กระบวน ได้แก่ 1. กระบวนท่าเปลื้องมือถัดเท้า 2. กระบวนท่าสายแขนเดียวกับมือตั้งระดับไหล่ 3. กระบวนท่าสาย 2 แขนและ 4. กระบวนท่ารำสายเคลื่อนที่

เพลงลา เป็นเพลงขนาดสั้นต่อเนื่องเป็นเพลงสุดท้ายในชุดรำเพลงช้าเพลงเร็ว มีท่ารำซ้ำจำนวน 2 ท่าคือ ท่าลาและม้วนมือลงนั่ง ท่ารำไม่ซ้ำคือท่าถวายบังคม ท่ารำที่ใช้ในเพลงช้าเพลงเร็วนั้น เห็นได้ว่า มือทำหน้าที่หลัก มีการใช้มือพลิกเพลงเปลี่ยนแปลงเป็นท่ารำในทิศทางและระดับต่าง ๆ อย่างหลากหลายเป็นจำนวนมากในขณะที่ท่าทางขาและเท้ามีแบบจำกัด ดังนั้นจึงพบว่าการใช้ท่าเท้าในการรำจะวนซ้ำกลับไปมาตลอดการรำ แบบฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วนี้แม้เป็นแบบฝึกเบื้องต้นก็ตาม แต่ตลอดกระบวนการได้แทรกหลักการที่เป็นแนวทางในการรำละครไทยที่สำคัญ 5 ส่วน ได้แก่

1. แบบท่าขององคภาพพในการรำไทยแบบหลวงที่จำเป็นในการรำไทยรวมทั้งสิ้น 8 ส่วน ได้แก่ ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้า ล้วนมีแบบแผนการจัดวางตำแหน่งแต่ละส่วนของร่างกายโดยคำนึงถึงความแตกต่างทางร่างกายของแต่ละคนด้วย แบบท่าขององคภาพพในการรำไทยแบบหลวงนั้นแบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม คือ แบบมือที่ใช้ในการรำไทย แบบท่าลำตัว แบบท่าศีรษะและไหล่ แบบท่าแขน มือและนิ้วมือ แบบท่าขาและเท้า

2. รูปแบบโครงสร้างท่ารำไทย เป็นโครงสร้างท่ารำไทยที่เกิดจากการเคลื่อนไหวร่างกายแต่ละส่วนให้ได้ลักษณะ ระดับและทิศทางตามแบบแผนของรำไทยแบบหลวงมีอยู่หลายรูปแบบแบ่งออกเป็น โครงสร้างท่ารำหลักและโครงสร้างท่ารำรอง

3. การเชื่อมท่ารำ เป็นตัวจักรสำคัญในการจัดการท่ารำจำนวนหนึ่งให้ต่อเนื่องเป็นรำชุดต่าง ๆ ตลอดการแสดงครั้งหนึ่ง ๆ โดยการเชื่อมท่ารำตั้งแต่ท่าเริ่มต้นไปยังท่าต่อไปจนถึงท่าสุดท้ายของการแสดง การเชื่อมท่ารำแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ แบบที่ 1 การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวและแบบที่ 2 การเชื่อมท่ารำแบบเดี่ยวไปสู่กระบวนการรำเป้าหมาย

4. การเคลื่อนไหวอย่างรำไทยแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่ ในการสร้างท่ารำต่อเนื่องเป็นกระบวนการนั้น สิ่งสำคัญคือ การเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนแปลงตำแหน่งและ/หรือการเปลี่ยนลักษณะของส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ใช้ในการรำให้ต่อเนื่องกัน แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนไหวแบบไม่เคลื่อนที่ (Non-Locomotor Movement) และ การเคลื่อนไหวแบบเคลื่อนที่ (Locomotor Movement)

5. การใช้พลังในการรำไทย ผู้รำต้องใช้พลังงานในร่างกายเพื่อการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงท่ารำทั้งแบบอยู่กับที่และเคลื่อนที่ไปตามทิศทางและตำแหน่งต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ตลอดช่วงเวลาของการรำในแต่ละครั้ง

จากการฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วพบวิธีการรำละครไทยตัวพระผู้หญิงที่สำคัญคือวิธีการจัดระเบียบร่างกาย 8 ส่วน ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ลำตัว ขาและเท้า ให้ได้ตามแบบแผนการรำของตัวพระ ได้แก่ การใช้ศีรษะในการรำ การใช้แขน มือและนิ้วมือ การใช้ขาและเท้าในการรำของตัวพระผู้หญิงมีวิธีการวางเท้าแตกต่างกัน แต่ที่สำคัญคือการย่อตัวลงเพื่อให้เกิดเหลี่ยมขาที่เข้าทั้งสอง

ทำให้ดูมีความแข็งแรงอย่างชายที่แตกต่างจากหญิง โดยผู้รำต้องทรงตัวตรง ตั้งไหล่ จัดท่าทางส่วนขาถึงเท้าให้เกิดเหลี่ยม และตั้งลำตัวส่วนบนให้ตรงหรือเอียงไปด้านข้างให้เห็นเป็นส่วนโค้งโดยไม่ให้หัวไหล่เกินแนวเข้าของตัวเองที่มีความสัมพันธ์กันในแนวตั้งอย่างน้อย 2 ใน 3 จุดคือหัวไหล่ เข่าและปลายเท้า กล่าวคือถ้าเป็นการทรงตัวตรงไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่งพบว่าไหล่และเข่าของผู้รำอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน (แกนตั้ง) แต่ถ้ามีการเอียงศีรษะไปด้านใดด้านหนึ่งกลับพบว่าไหล่และปลายเท้าอยู่ในตำแหน่งเดียวกันแทน ส่วนแขนทำให้เกิดวง เหลี่ยมหรือเส้นตรงในตำแหน่ง ทิศทางและระดับต่าง ๆ แต่กำหนดให้ระดับบนสุดของปลายมือไม่เกินศีรษะและระดับล่างสุดไม่ต่ำกว่าสะโพก ที่สำคัญในท่าที่ตักลำแขนลงข้างตัวต้องกันศอกให้ห่างจากลำตัวอย่างน้อย 1 ฝ่ามือ

ข้อควรระวังคือเมื่อจะเอียงศีรษะและไหล่ออกจากแกนกลางลำตัว ต้องระวังไม่ให้ส่วนที่ 2 ของร่างกายบิดหรือคดงออย่างที่เราเรียกว่า “สะโพกยื่น” หมายความว่า ส่วนของร่างกายส่วนที่ 2 หรือส่วนล่างต้องทรงตัวอย่างสมดุลโดยยึดแกนกลางลำตัวไว้ให้มั่นคง และส่วนที่ 1 ยังคงต้องดันเอว ดันไหล่และทับหน้าขาตลอดเวลา

ทักษะที่ได้จากการรำเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับตัวพระละครและข้อสังเกตเพิ่มเติมในการฝึกเพื่อเตรียมรับบทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำ มีดังนี้

1. ทักษะการวางท่าทางและการจัดระเบียบร่างกายในการรำของตัวพระผู้หญิง ตัวพระผู้ชายและตัวพระผู้หญิงโดยส่วนใหญ่ใช้เกณฑ์เดียวกันในการใช้ร่างกายทั้งสิ้น 8 ส่วนเพื่อการรำไทย ดังนั้นวิธีการรำส่วนใหญ่จึงมีความคล้ายคลึงกันมาก แต่อย่างไรก็ดียังพบส่วนที่ต่างกันระหว่างการรำตัวพระของผู้ชายและผู้หญิง โดยแบ่งเป็น 2 ทาง ๆ แรกคือการจัดระเบียบร่างกายในท่าหนึ่งพบว่าวงบนและการยกเท้าของตัวพระผู้ชายกว้างกว่าตัวพระผู้หญิง และทางที่ 2 การเคลื่อนไหวใบหน้าที่เราเรียกว่า “การกล่อมหน้าและการรำแบบตาไม่ทิ้งมือ” นั้นพบว่าตั้งแต่การเคลื่อนไหวจากท่าเริ่มต้นผ่านท่ารำเชื่อมไปสู่ท่าเป้าหมายนั้นการกล่อมหน้าและการรำแบบตาไม่ทิ้งมือเป็นการเคลื่อนไหวที่ตัวพระผู้หญิงต้องใช้เป็นแนวทางเฉพาะที่สำคัญในการเชื่อมโยงแต่ละท่าให้สอดคล้องเป็นกระบวนการเดียวกัน

2. ทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนให้สัมพันธ์กันตั้งแต่เริ่มการเคลื่อนไหวและไปสุดที่ตำแหน่งเป้าหมายพร้อมกันโดยมีจังหวะเพลงเป็นตัวกำหนดจุดเริ่มต้นและจุดเป้าหมาย ทั้งนี้รวมถึงการใช้สายตามองตามมือและการกล่อมหน้าที่เคลื่อนไหวไปให้สัมพันธ์กับท่ารำด้วยแม้ว่าตำแหน่งเริ่มต้นของร่างกายทั้ง 8 ส่วนถึงตำแหน่งเป้าหมายมีระยะทางไม่เท่ากันก็ตาม ผู้รำต้องกำหนดเองในใจให้การเคลื่อนไหวไปยังเป้าหมายให้จบพร้อมกัน

3. กล้ามเนื้อของผู้ฝึกรำเกิดความแข็งแรงสามารถทนต่อการฝึกซ้อมและการแสดงรำที่ต้องแต่งเครื่องละครที่มีน้ำหนักมากกว่า 3 กิโลกรัมเป็นเวลายาวนานตามความสั้นยาวของการแสดงแต่ละครั้งได้

4. มีทักษะการรำที่ชำนาญมากขึ้นสามารถรับทำรำตามบทบาทตัวละครจากครูได้รวดเร็ว

5. ทักษะการเชื่อมท่ารำ ในการรำเพลงช้าเพลงเร็วได้สอนให้ผู้เรียนรู้จักท่ารำในโครงสร้างท่ารำหลายแบบจนเกิดเป็นคลังท่ารำในสมองของผู้เรียนและผู้เรียนสามารถเลือกท่ารำเหล่านั้นมาเรียงร้อยใหม่ด้วยการเชื่อมต่อหลายวิธีเป็นการแสดงชุดใหม่ ๆ ได้ไม่รู้จัก

อนึ่ง แม้การฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วมีคุณค่าความสำคัญและให้ประโยชน์กับผู้ฝึกมาก แต่การรำเพื่อแสดงเป็นตัวละครนั้นผู้รำต้องได้รับการฝึกเพิ่มเติมเพื่อเตรียมพร้อมในการแสดงเป็นตัวละครในการแสดงละครรำด้วย ได้แก่ การฝึกรำใช้บทแบบระบำ การฝึกรำใช้บทแบบละคร การรำเป็นชุดและตอน การรำอาวุธและการรำหน้าพาทย์ การฝึกรำเหล่านี้ทำให้ผู้ฝึกเข้าใจจารีตและวิธีการดำเนินเรื่องอย่างละครไปด้วย เมื่อผู้ฝึกหัดรำไทยต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำ สิ่งที่ต้องรู้เป็นจารีตของการสวมบทบาทเป็นตัวละครมีดังนี้

1. ข้อควรรู้ในการแสดงละคร (ตัวพระ) ผู้ฝึกหัดละครควรมีความรู้เบื้องต้นก่อนการรับบทเป็นผู้แสดงตัวพระละคร ได้แก่ ประเภทของตัวพระในละครรำ ตำแหน่งของตัวละครในการรำตามบทบาทที่ได้รับในการแสดงละครรำและการเข้าใจบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ต้องสวมบทบาทในการแสดง

2. การตีบทหรือใช้บทละครรำ ผู้แสดงควรมีความเข้าใจในสิ่งต่อไปนี้ เป็นเบื้องต้นได้แก่

2.1 ลักษณะและวิธีการแสดงละครรำประเภทต่าง ๆ

2.2 วิธีการรับบท ส่งบทในการแสดงทั้งบทบรรยายทั่วไป บทเจรจาและบทแสดงอารมณ์ หรือแม้ว่าเป็นผู้แสดงที่ไม่มีบทรำก็ต้องเข้าใจการรำรับบทด้วย

2.3 ประเภทของภาษาท่ารำที่ใช้สื่อความหมายในการแสดงละครรำ

2.4 การใช้ภาษาท่ารำในการสื่อความหมายในการแสดงมี 2 แบบ คือ การตีบทแบบมีเนื้อร้องและการตีบทแบบไม่มีเนื้อร้อง

3. การแสดงอารมณ์ตามภาวะและรสในการแสดงละครรำของไทย ตามจารีตของละครรำแบบหลวงโดยเฉพาะละครในนั้นเน้นการออกท่าทางให้ถูกต้องตามวิธีการตีบทและใช้บทโขนละครโดยไม่เน้นการใช้สายตาและใบหน้า อย่างไรก็ตามการใช้สายตาและใบหน้าเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่งที่ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจการแสดงได้ดียิ่งขึ้น ดังนั้นหากผู้แสดงต้องรับบทบาทเป็นตัวละครที่ต้องแสดงอารมณ์ตามบทบาทในการแสดงละครไทยควรปฏิบัติต่อไปนี้

1. เข้าใจเนื้อหาของเรื่องที่แสดง

2. มีวิจรรย์ญาณในการใช้ภาษาท่ารำให้ตรงหรือสอดคล้องกับเนื้อหาเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

3. เข้าใจหลักการใช้พลังในการแสดงอารมณ์ตามเนื้อหาในบทละคร

4. การตีบทให้ตรงกับคำร้อง จังหวะและทำนองเพลง

ส่วนสาเหตุที่ตัวละครร้องแสดงท่าทางตามอารมณ์แต่พองามนั้นคงเป็นเพราะ

1. ละครรำแบบหลวงเดิมเป็นละครของพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีธรรมเนียมปฏิบัติแบบช่อนอารมณ์และเก็บความรุนแรงไว้ภายในไม่แสดงออกต่อหน้าสาธารณชนมากนัก

2. ลักษณะของบทละครรำมีการระบุชื่อตัวละคร เหตุการณ์ สถานที่ และอารมณ์ของตัวละครอย่างชัดเจน

3. ทำนองร้องและทำนองดนตรีทำให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครในเหตุการณ์ ตามเนื้อเรื่องได้

4. วิธีร้องเพลงประกอบละครรำ นักร้องมีวิธีร้องตามบทร้องและทำนองเพลงให้เข้ากับบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร

5. รำไทยมีกลุ่ม “ภาษาท่า” ที่ปรุงขึ้นมาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจท่ารำประกอบบทร้องและทำนองเพลงว่าตัวละครกำลังอยู่ในอารมณ์ใดได้ไม่ยากนัก

นอกจากการแสดงอารมณ์ด้วยท่ารำและท่าทางอย่างรำไทยที่ถูกกำหนดไว้แล้ว อวัยวะบนใบหน้าที่ใช้ในการแสดงอารมณ์มี 4 ส่วน ดังนี้

1. ตา ในลักษณะลืมตาปกติ หุบตาหรือปรือตาลง มองขึ้นแนวเฉียง ตาเบิ่ง ตาพอง มองขึ้นกตสายตาลงในแนวเฉียง

2. คิ้ว ในลักษณะปกติและขมวดคิ้ว นิ้วหน้า

3. ปาก ในลักษณะปากปกติ เม้มปาก คลุ้มปาก เขยิบดริมฝีปาก

4. ใบหน้า ในแบบเงยขึ้น ก้มลง กดหน้าลงในแนวเฉียง สายหน้า เมินหน้า

การจัดร่างกายตัวพระผู้หญิงในการรำไทยรวมไปถึงการสวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละครรำนับเป็นผลึกประสบการณ์ที่มีคุณค่ายิ่งของนาฏยศิลป์ป็นครั้งบรรพกาลได้คิดสร้างและปรับปรุงจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวพระที่นำมาใช้ในการแสดงให้เห็นความแตกต่างและสามารถแบ่งประเภทตัวละครทั้งพระ นาง ยักษ์และลิงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นับเป็นภูมิปัญญาสำคัญอย่างหนึ่งที่ควรยกย่องและสืบทอดเป็นศิลปะทางนาฏยศิลป์ของไทยที่งดงามต่อไป

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

รำไทยเป็นศิลปะที่แสดงถึงวัฒนธรรมสำคัญอย่างหนึ่งของไทย โดยเฉพาะการรำ แบบหลวง ซึ่งผู้วิจัยพบว่ารำไทยเป็นศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวที่มีความลุ่มลึกในท่วงท่าและการเคลื่อนไหว โดยเฉพาะการรำไทยที่ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระที่ต้องมีหลักคิดให้ผู้ชมเชื่อว่าเป็นการรำของตัวละครชายในการแสดงรำ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการรำละครไทย ตัวพระ ผู้หญิงและการสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำ ด้วยการฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นพื้นฐานเบื้องต้นให้เกิดทักษะความชำนาญในการจัดระเบียบร่างกายอย่างตัวพระที่ต้องเคลื่อนไหวให้ทุกส่วนของร่างกายสัมพันธ์กันในระหว่างการออกท่ารำ ทั้งยังได้แทรกหลักรำไทยในเชิงทฤษฎีเพื่อให้ผู้ฝึกซ้อมหลักการเหล่านี้ด้วยการฝึกปฏิบัติซ้ำ ๆ จนชำนาญอย่างที่เราเรียกว่า “การเรียนรู้คู่การฝึกปฏิบัติ” รวมถึงการสวมบทบาทเป็นตัวละครพระผู้หญิงในการแสดงละครรำอีกด้วย ดังได้สรุปและอภิปรายผลการวิจัยดังต่อไปนี้

1. สรุป

ละครไทยเป็นการแสดงที่ขึ้นอยู่กับแกนหลักคือการรำไทย ซึ่งพัฒนามาจนกระทั่งเป็นภาษาเฉพาะแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการภูมิปัญญาของไทยจนเกิดความโดดเด่นพิเศษเรียกว่า “เอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์” มีวิธีการสื่อความหมายทั้งระบำและละครได้อย่างละเอียดลึกซึ้งถึงระดับคลาสสิกของโลก ผู้ที่จะเรียนหรือผู้ปฏิบัติได้ต้องผ่านกระบวนการเรียนตั้งแต่ระดับพื้นฐาน คือเพลงช้าเพลงเร็วเปรียบเหมือนการคัดลายมือในภาษาไทยที่ต้องฝึกให้อ่านได้ถูกต้องและสวยงาม การรำเพลงช้าเพลงเร็วก็เช่นกันนอกจากเป็นการฝึกใช้ร่างกายในการรำอย่างถูกต้องและเกิดความงามแล้วยังเกิดภาพท่ารำจำไว้ในสมองเป็นคลังท่ารำซึ่งผู้ฝึกสามารถเลือกนำไปใช้ประโยชน์ได้ แต่การเลือกท่ารำนำไปใช้ในระบำหรือละครที่ตานั้นผู้เลือกต้องมีคลังภาษาหรือภาษาท่ารำจำนวนมาก รวมถึงต้องรู้วิธีการนำไปใช้อย่างถูกต้องโดยต้องเข้าใจหลัก 3 ประการ คือ 1. เข้าใจเนื้อหาในบทละคร 2. สละสมท่ารำเป็นคลังภาษาไว้ให้ได้เป็นจำนวนมาก และ 3. ต้องแสดงอารมณ์ได้อย่างถูกต้อง

เมื่อก้าวไปสู่การนำผู้หญิงมาแสดงเป็นตัวละครเพศชายซึ่งต้องรู้จักความแตกต่างด้านกายภาพและสมรรถนะของผู้หญิง นับเป็นกลยุทธ์หรือเป็นกลวิธีที่สำคัญที่ผู้หญิงจะก้าวล่วงจากจารีตของสตรีเพศในด้านกายภาพและจารีตท่าทางอย่างผู้หญิงไปสู่การรำอย่างผู้ชายหรือตัวพระ แต่อย่างไรก็ดีสมรรถนะของผู้หญิงย่อมไม่สามารถก้าวไปถึงตัวผู้ชายแท้ ๆ ได้ จึงมีการปรับลดลงโดยธรรมชาติและด้วยจารีตให้เหลือโดยประมาณกึ่งหนึ่งของการรำของผู้ชาย ดังนั้นการออกท่ารำกึ่งหนึ่งของผู้ชายดังกล่าวหมายถึงผู้หญิงต้องควบคุมเรื่องพลัง วง เหลี่ยมในการรำให้อยู่ประมาณกลาง ๆ แต่

จะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับารับบทพระเอก พระรองหรือตัวสำคัญของเรื่อง นอกจากนี้ตัวละครในเรื่องยังมีฐานานุศักดิ์ที่แตกต่างกันทำให้มีการกำหนดตำแหน่งบนเวทีให้ผู้แสดงต้องยืนเหลื่อมหน้าหลัง ทั้งนี้ยังขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละบุคคลที่มีความแตกต่างกันทำให้ทุกคนต้องปรับตำแหน่งส่วนของร่างกายที่ใช้ รำไทยให้พอเหมาะพอดีกับร่างกายของตน โดยต้องรู้ว่าต้องตั้งวง ยกแขนหรือขาในระดับและทิศทางอย่างไรจะพอดีหรืองามเฉพาะตน นับเป็นการปฏิบัติขั้นสูงซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์การซ้อมและการแสดงจนนับไม่ถ้วนครั้งทำให้นาฏศิลป์เหล่านั้นสามารถรำได้งามเป็นลักษณะเฉพาะของตนได้

ส่วนผู้ที่เข้าสู่วงการนี้ต้องเริ่มจากการฝึกหัดร่างกาย (physical training) พื้นฐานหรือเริ่มจาก “ก ข” เป็นอย่างง่ายก่อนและค่อยต่อเนื่องเป็นการรำเพลงเป็นชุดซึ่งต้องฝึกหัดต่อเนื่องใช้เวลายาวนานอย่างน้อย 1 ปี และต้องฝึกให้รู้และปฏิบัติให้ลึกและแข็งแรง หาไม่แล้วผู้ที่ฝึกได้ไม่ลึกและแข็งแรงเท่าที่ควรย่อมไปต่อลำบาก หรือหากไปต่อคุณภาพการรำอาจได้ไม่เต็มร้อย

ในด้านประโยชน์ของวิทยานิพนธ์นี้คือ การวิเคราะห์ภาษาท่ารำขั้นพื้นฐานให้เข้มแข็ง ถูกต้องและได้มาตรฐาน มีวิจิตรมาตราที่ชัดเจน เพราะต่อไปภายนอกหากผู้ฝึกหัดมีฐานที่ดีตั้งแต่ต้นปลายย่อมจะเด่นและงดงาม สามารถวิเคราะห์ท่ารำได้ใจ รวมถึงการมีทักษะการวิเคราะห์ท่ารำที่สัมพันธ์กับการตีบททั้งที่มีคำร้องและไม่มีคำร้อง รู้ว่าท่ารำใด ใช้อย่างไร ตรงไหนจึงเหมาะสม เมื่อนำไปใช้ตีความในการแสดงก็จะเกิดความลงตัว เช่น การมีคลังท่ารำจำนวนมาก เมื่อถึงคราวต้องแสดงการตีบทจะสามารถหยิบยกท่ารำจากภาพจำในคลังสมองมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและทันท่วงทีซึ่งจะเห็นความสอดคล้องและชัดเจนระหว่างท่ารำกับคำร้องและจังหวะดนตรีได้มากขึ้น

2. อภิปรายผล

1. แนวคิดการรำไทยในวิทยานิพนธ์นี้ พบว่ารำไทยมีลักษณะเป็นระบบใกล้เคียงกับระบบภาษาที่ประกอบด้วยเสียงพยัญชนะ สระและวรรณยุกต์ประกอบกันเป็นคำ วลี ประโยค หรือข้อความ ทั้งขนาดสั้นและขนาดยาว ซึ่งการรำไทยนับว่ามีความเป็นระบบเช่นเดียวกันประกอบด้วยส่วนสำคัญของร่างกายหลายส่วนที่นำมาผสมกันให้มีความสัมพันธ์และประสานกันอย่างพอดีเป็นท่ารำหนึ่งแล้วเชื่อมต่อท่ารำเป็นกระบวน สามารถใช้สื่อสารกับผู้ชมได้ทั้งด้านสุนทรียะและเนื้อหาไปพร้อม ๆ กัน ระบบในรำไทยดังกล่าวประกอบด้วย

1.1 แบบท่าองคาศพในการรำไทยแบบหลวงทั้ง 8 ส่วน ได้แก่ ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ ขาและเท้า อวัยวะทั้ง 8 ส่วนนี้เมื่ออยู่ในลักษณะ ทิศทาง ระดับเหมือนกันบ้างและต่างกันบ้างจะเกิดท่าทางที่นำไปประกอบเป็นท่ารำไทยได้จำนวนมาก แบ่งออกเป็น 5 แบบที่สำคัญ ได้แก่ แบบท่าลำตัว แบบท่ามือที่ใช้ในการรำไทย แบบท่าศีรษะและไหล่ แบบท่าของแขนและมือในลักษณะ ทิศทางและระดับต่าง ๆ สุดท้ายคือแบบท่าขาและเท้าซึ่งเป็นส่วนรับน้ำหนักของลำตัวทั้ง

แบบ 2 เท่ารับน้ำหนักเท่ากัน ไม่เท่ากันและรับน้ำหนักสลับกัน แบบท่าเหล่านี้เปรียบเหมือนพยัญชนะในระบบภาษานำไปประกอบเป็นท่ารำและกระบวนท่ารำขนาดสั้นและขนาดยาวนั่นเอง

1.2 การเชื่อมท่ารำ เป็นตัวจักรสำคัญในการจัดการท่ารำจำนวนหนึ่งให้ต่อเนื่องเป็นชุดรำได้โดยการเคลื่อนไหววโยวะทั้ง 8 ส่วนด้วยวิธีอย่างรำไทยเพื่อมารวมกันเป็นท่ารำหนึ่งและเคลื่อนไหวต่อไปยังท่ารำใหม่เป็นวงจรไปจนสิ้นกระบวนรำเช่นเดียวกับภาษาที่นำพยัญชนะมาประสมกันเป็นคำร้อยเรียงเป็นข้อความต่อไป

1.3 การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรำไทย ทั้งแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่เพื่อเปลี่ยนท่ารำหรือเปลี่ยนทิศทางการรำรวมถึงการเปลี่ยนตำแหน่งพื้นที่บนเวทีด้วย เช่น การเปลี่ยนลักษณะของมือ การยกแขนขึ้น การงอแขน การเปลี่ยนทิศทางการงอแขน การยกขา การกระดกเท้า การเอียงลำตัวและการลักคอค การเคลื่อนไหวร่างกายนี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเชื่อมท่าทางส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเป็นท่ารำ และร้อยเรียงท่ารำเป็นชุดรำต่าง ๆ เพื่อสื่อสารการแสดงกับผู้ชมได้ การเคลื่อนไหวนี้เทียบได้กับรูปสระในระบบภาษาที่พบได้ทุกการประสมคำ ซึ่งสามารถเห็นเป็นรูปสระหรือไม่เห็นรูปสระก็ได้ กล่าวได้ว่าหากไม่มีสระก็ไม่อาจผสมพยัญชนะเป็นคำได้ฉับใด หากไม่มีการเคลื่อนไหวย่อมไม่อาจเกิดท่ารำใดได้ฉับนั้น

1.4 การใช้พลังในการรำไทย พลังงานในการรำที่ทำให้ผู้รำเคลื่อนไหวอย่างช้าด้วยความอ่อนโยน หรืออย่างรวดเร็วด้วยความแข็งแรงเป็นการแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ของตัวละครเปรียบเสมือนพลังของตัวอักษรที่ร้อยเรียงต่อกันไปให้ผู้อ่านเกิดอรรถรสในการอ่านตามเนื้อเรื่องด้วยความรู้สึกและอารมณ์เศร้า พอใจ หรือโกรธตามที่ผู้เขียนได้เลือกใช้คำมาบรรยายจนผู้อ่านคล้อยตามตัวอักษรเหล่านั้น ในรำไทยก็เช่นกันหากรำด้วยพลังงานเท่า ๆ กันไปตลอดผู้ชมอาจเข้าใจเนื้อหาของเรื่องได้แต่อาจไม่สนุกนัก แต่ถ้าใส่พลังตามอารมณ์ของตัวละครมากบ้างน้อยบ้างตามเนื้อเรื่องจะทำให้ผู้ชมเกิดรสในการชมการแสดงและชมละครได้สนุกมากขึ้น

2. ตัวละครพระผู้หญิง เป็นตัวละครประเภทหนึ่งใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวละครชายหรือตัวพระในการแสดงละครรำ ซึ่งต้องมีวิถีปฏิบัติเป็นแนวทางให้ผู้หญิงก้าวเข้ามาแสดงเป็นตัวละครชายหรือตัวพระและพบว่าได้รับความนิยมจากผู้ชมจำนวนมาก ส่วนวิธีที่ผู้แสดงหญิงใช้แสดงให้เป็นตัวละครชายหรือตัวพระในการแสดงละครรำนั้นคือการจัดระเบียบร่างกายตามเกณฑ์ของตัวพระที่ใช้ร่วมกันทั้งผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิง แต่เนื่องจากลักษณะทางกายและพลังกำลังตามธรรมชาติของชายและหญิงมีความแตกต่างกัน ดังนั้นในทางปฏิบัติผู้แสดงหญิงมักปรับเกณฑ์ดังกล่าวลงเพื่อให้เข้ากับสภาพร่างกายของผู้หญิงในเรื่องของวง เหลี่ยม โดยผู้หญิงต้องระวังในการยกแขนเป็นวงกว้างเพื่อให้เห็นเสมือนมีไหล่กว้างแสดงความผึ่งผาย การก้าวเท้า การยกขาหรือยืนย่อตัวให้เกิดเหลี่ยมที่ขาเพื่อสร้างภาพให้ตัวพระผู้หญิงมีความแข็งแรง ทั้งยังต้องใช้พลังงานในการเคลื่อนไหวท่าทางให้ดูขึงขังมากขึ้นตามบทบาทที่ตนได้รับ แต่วงและเหลี่ยมนั้นย่อมน้อยกว่าผู้ชายแสดง ทั้งนี้รวมถึงการใช้วิธีการกล่อม

หน้าประกอบการรำในแต่ละท่าด้วย ดังนั้นจึงพบว่าหากเป็นการแสดงของตัวพระผู้หญิงแม้จะเห็นว่ามีความแข็งแรง ชิงชัง อย่างตัวละครชายอยู่บ้างแต่จะเกิดความนุ่มนวลรวมถึงละมุนไม่แข็งชิงในแต่ละท่ารำอย่างผู้หญิงผสมอยู่ด้วย ทั้งนี้เพราะการรำของตัวละครพระผู้หญิงเป็นการแสดงให้เป็นตัวละครพระเท่านั้น ไม่ใช่การรำให้เป็นผู้ชายจริง ๆ

3. การสวมบทบาทเป็นตัวละครพระในการแสดงละครรำที่มีเรื่องราวทางโลกซึ่งพบว่ามนุษย์มีธรรมชาติทางอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ดังนั้นในการแสดงจึงมีการสร้างสถานการณ์ที่เป็นต้นเหตุแห่งอารมณ์ต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงสลับกันไปตลอดเรื่องเพื่อให้ผู้ชมเพลิดเพลินไปกับการรับรสต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างการชมการแสดงละครรำของไทย จากทฤษฎีการแสดงทั้งทางตะวันออกและตะวันตกพบเหมือนกันว่าการแสดงอารมณ์ในการแสดงละครสามารถแสดงออกได้ทั้งทางกายและใบหน้าเพื่อสื่ออารมณ์เศร้า ดีใจ ตกใจ โกรธและอื่น ๆ ในการแสดงอย่างชัดเจนหรืออาจมากกว่าที่เกิดขึ้นในยามปกติด้วย เช่น หากตัวละครโกรธจะทำตาพองโต เม้มปาก กระที่บเท้าหรือเดินไปมา หากตัวละครเศร้าจะร้องไห้ น้ำตาไหล ทูบอก สะอึกสะอื้น เพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละครให้ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกของตัวละครเกิดความสะเทือนใจทั้งดีใจ เศร้าหรือโกรธไปตามการแสดงตลอดเรื่องทำให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนานในการชมตามไปด้วย

แต่ในการแสดงละครรำแม้จะมีการสื่ออารมณ์ของตัวละครด้วยใบหน้าและท่าทางเช่นเดียวกัน แต่วิธีการใช้สีหน้าและท่าทางนั้นแตกต่างจากทฤษฎีละครทั่วไปโดยสิ้นเชิง เนื่องจากละครรำของไทยผู้ชมสามารถเข้าใจอารมณ์ตัวละครหลายวิธีด้วยกัน ได้แก่

3.1 บทละครมีการบอกอารมณ์ตัวละครอย่างละเอียดว่าตัวละครอยู่ในสถานการณ์ใด อารมณ์ไหนและมีอาการตามอารมณ์นั้น ๆ อย่างไร

3.2 ละครรำไทยมีกลุ่มท่ารำที่เรียกว่า “ภาษาท่า” แสดงกิริยาท่าทางและแสดงอารมณ์ต่าง ๆ จำนวนมากที่สามารถบอกอารมณ์ที่ปรับและพัฒนาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ในอารมณ์ต่าง ๆ ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจอารมณ์ของตัวละครได้ไม่ยากนัก

3.3 ทำนองเพลง เนื้อร้องและวิธีร้องเพลงมีกำหนดวิธีการบรรเลงและวิธีร้องตามอารมณ์ของ ตัวละครไว้ชัดเจนเมื่อนำมาประกอบท่ารำตีบทตามอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น ทำให้ผู้ชมเข้าใจการสื่ออารมณ์ของผู้แสดงตามอารมณ์ของตัวละครตามเนื้อเรื่องได้อย่างชัดเจน

3.4 ผู้แสดงมีวิธีรำแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามสถานการณ์ในเรื่องละคร ซึ่งสามารถบอกระดับของอารมณ์ที่เกิดขึ้นด้วยการใช้พลังมากน้อยตามระดับของอารมณ์ตัวละคร ผู้ชมจึงสามารถรับรู้อารมณ์นั้น ๆ ตามวิธีการรำของผู้แสดงได้

ดังนั้นในการแสดงละครรำแบบหลวงซึ่งเป็นละครของหลวงทั้งยังมุ่งให้ตัวละครและการรำให้งามอย่างที่สุดตามที่ภทรตมณี (กรมศิลปากร, 2541) ได้กล่าวไว้ในตำรานาฏยศาสตร์ถึงวิธีการแสดงต้องให้ถึง “โกศิกิ” คืองามอย่างที่สุดนั้น ทำให้ละครรำมุ่งแสดงอารมณ์ของตัวละครด้วยท่าทางที่

กำหนดไว้เป็นทำรำเฉพาะอารมณ์นั้น ๆ ซึ่งต้องใช้พลังให้พอดีกับอารมณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละสถานการณ์ ส่วนการแสดงสีหน้าตามอารมณ์นั้นพบว่ามีการใช้อวัยวะบนใบหน้า เช่น คิ้ว ตา ปากและใบหน้า แต่ใช้ในระบับน้อยเพื่อไม่ให้ใบหน้าผิดรูปตามอารมณ์ที่เกิดขึ้น ดังนั้นอวัยวะแต่ละส่วนที่ใช้ยังต้องคงความงามบนใบหน้าตลอดเวลาในการแสดง

3. ข้อเสนอแนะ

1. วิธีการรำไทยในวิทยานิพนธ์นี้เป็นพื้นฐานการฝึกฝีมือให้พร้อมสำหรับต่อยอดไปแสดงละครในบทบาทต่าง ๆ ซึ่งมีเพิ่มเติมอีกหลากหลายวิธี รวมถึงจารีตในการแสดงละครรำอีกเป็นอันมาก เช่น วิธีการรำอวดฝีมือ การรำใช้บทเพื่อรับส่งบทกันระหว่างตัวละคร การแสดงอารมณ์ที่เกิดขึ้นตามบทบาทในการแสดงละครรำ เป็นต้น ซึ่งประเด็นเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นองค์ความรู้คู่กับการปฏิบัติที่น่าสนใจ ควรค่าแก่การศึกษาเพิ่มเติมให้ชัดเจน

2. วิธีรำตามบทบาทและฐานะของตัวละครพระในการแสดงละครรำมีอยู่มาก ได้แก่ พระเอก พระรอง พระน้อง พระใหญ่ ทั้งตัวละครพระที่มีฐานะเป็นกษัตริย์ หรือตัวละครสามัญชนก็ตามต่างมีวิธีรำที่สามารถแสดงบุคลิกต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจ แม้ว่าวิธีรำส่วนใหญ่ของผู้รับบทตัวละครต่าง ๆ มาจากพื้นฐานการฝึกแบบเดียวกันก็ตาม แต่ในการแสดงย่อมต้องแสดงให้เห็นความแตกต่างตามบุคลิกตัวละครที่แตกต่างกันตามบทที่ได้รับ ประเด็นข้างต้นนี้สามารถสร้างอรรถรสในการชมละครให้เห็นเป็นจริงรวมทั้งได้รับความรื่นเริงไปพร้อม ๆ กัน หากมีผู้สนใจศึกษาน่าจะทำให้องค์ความรู้ที่เคยเป็นแนวทางในการปฏิบัติเหล่านี้ได้เผยแพร่ให้สังคมเข้าใจและชื่นชมกับมรดกทางศิลปะของชาตินี้ได้ดียิ่งขึ้น

3. นาฏยศิลป์ละครรำที่มีชื่อเสียงหลายท่านที่ผ่านประสบการณ์การแสดงละครรำนับจำนวนได้เป็นร้อย ๆ รอบการแสดงตลอดชีวิตการเป็นนาฏยศิลป์ของท่านนั้น ได้กลายเป็นผลึกประสบการณ์ที่สร้างแนววิธีรำเฉพาะตัวของนาฏยศิลป์แต่ละท่านให้เกิดความงามเฉพาะที่แตกต่างกันตามที่เรียกเป็นชื่อวิธีรำของนาฏยศิลป์แตกต่างกัน เช่น รำสวย รำเท รำภูมิ รำละเอียด ที่สามารถเข้าใจได้เฉพาะคนในวงวิชาการนาฏยศิลป์ไทยเท่านั้น หากสามารถศึกษาโดยละเอียดจนสามารถแจกแจงความแตกต่างเชิงประจักษ์ได้น่าจะทำให้เกิดประโยชน์ต่อการศึกษารำไทยสำหรับผู้ศึกษาโดยตรงและผู้สนใจภายนอกทั่วไปได้อย่างดีและส่งผลให้ศิลปะแขนงนี้อยู่คู่สังคมไทยได้ยาวนานขึ้นอีกด้วย

บรรณานุกรม

chiangmaigolf service team (chiangmaigolfservice-at-hotmail-dot-com). (2010).

<http://www.golfprojack.com>

Dance-Elements of a Successful Dancer. (n.d.). <http://www.dutchcheer.nl>

Dawn d. Loring, & Julie I. Pentz. (n.d.). *Dance Appreciation with Hkpropel access.*

<https://us.humankinetics.com/blogs/excerpt/elements-of-dance>

Judith R. Mackrell. (n.d.). *Dance Performing Arts.* <https://www.britannica.com/art/dance>

กรมศิลปากร. (2541). นาฏยศาสตร์ กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2555). ไตรภูมิภคถาฉบับถอดความ ของโครงการวรรณกรรมอาเซียน. <https://vajirayana.org>.

กุสุมา เทพรักษ์. (2565, 11 กันยายน 2565). [Interview]. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

คลินิกเวชศาสตร์ฟื้นฟูและกายภาพบำบัด. (2563). ข้อต่อประเภทต่าง ๆ ในร่างกาย. Retrieved 16 กรกฎาคม 2564 from <https://www.psrehabclinic.com/2020>

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2551). ลักษณะไทย 3 ศิลปะการแสดง ภาค 1. ธนาคารกรุงเทพจำกัด มหาชน.

โครงสร้างการทำงานของร่างกายมนุษย์. (2564). Retrieved 16 กรกฎาคม 2564 from

<https://docs.google.com/document/>

จักรพันธ์ุ โปษยกฤต. (2552). อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางศิริวัฒน์ ดิษยพันธ์ุ ท.บ. ต.ข. จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์).

จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์. (2562). ถอดบทเรียนเทพประนม ทฤษฎีแม่บทของพิเชษฐ กลั่นชื่น. โครงการวิจัยการแสดงผล: สร้างสรรค์งานวิจัยสาขาศิลปะการแสดง ไทยร่วมสมัย สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. (2562). การขึ้นลอยในการแสดงโขน. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนิกานต์ สุชาติ. (2547). หลักการและทฤษฎีของวิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหว. โรงเรียนสระบุรีวิทยาคม. Retrieved 11 กันยายน 2565 from [https://sites google.com](https://sites.google.com)

ชมนาด กิจจันทร์. (2547). นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวลิต สุนทรานนท์. (2565, 6 สิงหาคม 2565). [Interview].

ชุติมา มณีวัฒนา. (2565). [Interview]. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

คำรณราชานุภาพ, ศ. ก. (2546). ละครฟ็อนร่า. มติชน.

- ชตรัฐ ชนสมบุรณ์. (2564, 6 สิงหาคม 2564). [Interview].
- ชนิด อยู่โพธิ์. (2516). ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ในงานฉลองพระชนมายุครบ 6 รอบของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร 29 เมษายน 2516.
- ปรเมษฐ์ บุญยะชัย. (2543). ละครวังสวนกุหลาบ. กรมศิลปากร.
- พิทยลาภพฤฒิยากร, พ. ก. (2507). ประวัติท้าววรจันทร. โรงพิมพ์ของสมาคมสังคมศาสตร์.
- พุทธเลิศหล้านภาลัย, พ. (2546). อิเหนา. ศิลปบรรณาการ.
- ไพฑูริย์ เข้มแข็ง. (2565, 1 พฤศจิกายน 2564). [Interview].
- กันทิรา กอบศิลป์. (2557). กลวิธีการรำเฉพาะของครูเวณิกา บุญนาค. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พ. ม. (2554). รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์. กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.
- มนัญชา เพชรูจี. (2560). สาระศิลปะของการรำเพลงช้าเพลงเร็ว นารายณ์. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- มาลินี ศิลกวิชัย. (2543). ระบำและละครในเอเชีย. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ยุวดี วัชรวงกุล. (ม.ป.ป.). รอยยิ้มของโมงยาม: บันทึกสมัยพระนารายณ์ของนิโคลัส แชร์แเวส ตอน 2. <https://story.pptvhd36.com/@yuvadee>
- รติวรรณ กัลยาณมิตร. (2564, 1 พฤศจิกายน 2564). [Interview].
- รัตติยะ วิภิตพงษ์. (2564, 1 พฤศจิกายน 2564). [Interview].
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554. ราชบัณฑิตยสถาน.
- ฤดีรัตน์ กายราช. (2555). สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2. กรมศิลปากร.
- วนิดา เฟ่งพิศ. ((ม.ป.ป.)). หลักภาษาไทย. <https://sites.google.com/>
- วัฒนธรรม. (2556). <https://guru.sanook.com>.
- วิจิตรวาทการ, พ. ห. (2506). นาฏศิลป์. อนุสรณ์ในการสถาปนาโรงละครแห่งชาติ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. 17 มิถุนายน 2506.
- วิทยาลัยนาฏศิลป์. (2526). อนุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์. ประชุมวงศ์.
- วีระชัย มีบ่อทรัพย์. (ม.ป.ป.). หลักและวิธีการสอน โขน(พระ)เบื้องต้น เพลงช้าเพลงเร็ว. วิทยาลัยนาฏศิลป์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.
- เวณิกา บุญนาค. (2565, 8 สิงหาคม 2565). [Interview].
- ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์. (2565, 1-2 สิงหาคม 2565). [Interview].
- ศุภกร ศรีแก้ว. (2017). การเปลี่ยนแปลงช่วงวัยรุ่น. <https://meded.psu.ac.th/binlaApp/class05/388>.

- ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2538). การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี: การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2547). การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระกรณีศึกษาตัวพระราม. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2565, 1 พฤศจิกายน 2564 และ 6 สิงหาคม 2565). [Interview].
- สรร ถวัลยวงศ์ศรี, & วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ. (2564). เอกสารประกอบการสอนเรื่องการเต้น. สำนักวิชาการศึกษาทั่วไปและนวัตกรรมการเรียนรู้อิเล็กทรอนิกส์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- สาวิตรี แก้วรัก. (2539). การเคลื่อนไหวร่างกาย. <https://sites.google.com/site/article>
- สุโขทัยธรรมาราช, ม. (ม.ป.ป.). ทฤษฎีการสื่อสาร. <https://www.stou.ac.th/offices/rdec/petch/main/structure>
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542). ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. มติชน.
- สุภาวดี โปธิเวชกุล. (2551). พัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- สุภาวดี โปธิเวชกุล. (2552a). การแก้ไขท่าทางในการปฏิบัติท่าทำให้ได้มาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- สุภาวดี โปธิเวชกุล. (2552b). เอกสารคำสอนรายวิชารำเดี่ยวและรำคู่(ตัวพระ). คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- สุภาวดี โปธิเวชกุล. (2559). วิธีการรำออกภาษาตามแนวละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล). คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543a). นาฏศิลป์ปริทรรศน์. หสน.ห้องภาพสุวรรณ.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543b). วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 - 2477.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). นาฏศิลป์รัชกาลที่ 9. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2553). นาฏศิลป์รัชกาลที่ 5. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- หออักษรศิลป์ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (ม.ป.ป.). ภาพครูเวณิกา บุนนาค. <https://m.facebook.com>
- อาคม สายาคม. (2545). รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม. กรมศิลปากร.



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสุภาวดี โพธิเวชกุล
วัน เดือน ปี เกิด	6 สิงหาคม 2500
สถานที่เกิด	จังหวัดกรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	ระดับปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย) ภาควิชานาฏศิลป์ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล พ.ศ. 2522
ที่อยู่ปัจจุบัน	ระดับปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย) ภาควิชา นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2539 56 ซอยจอมทอง 10 ถนนจอมทอง แขวงบางค้อ เขตจอมทอง จังหวัด กรุงเทพมหานคร 10150
รางวัลที่ได้รับ	- เริ่มเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ (วังหน้า) เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ.2523 ในตำแหน่ง อาจารย์ 1 ระดับ 3 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (ละคร พระ) - ย้ายมารับราชการที่สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2547 - ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา