

นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง



นางชมนาด กิจจันทร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2547

ISBN 974-17-6150-3

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE ESSENCE OF MALE CLASSICAL DANCE



Mrs. Chommanad Kijkhun

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Department of Thai Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University

Academic year 2004

ISBN 974-17-6150-3

หัวข้อวิทยานิพนธ์
โดย
สาขาวิชา
อาจารย์ที่ปรึกษา

นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง
นางชมนาด กิจจันทร์
นาฏยศิลป์ไทย
ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้หัวข้อวิทยานิพนธ์
ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาตรีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ช่างณรงค์ พรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดา ปั่นเหนงเพ็ชร)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. ณัฏชา ไสคติยานุรักษ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชมนาด กิจจันทร์: นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง. (THE ESSENCE OF MALE CLASSICAL DANCE) อาจารย์ที่ปรึกษา: ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 369 หน้า. ISBN 974-17-6150-3

นาฏยลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการรำรำที่มีระเบียบแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนักด้วยการเริ่มต้นฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานาน โดยเฉพาะท่ารำ "ตัวพระ" ซึ่งเป็นบทบาทตัวละครผู้ชาย แต่มีการใช้ผู้หญิงแสดง การวิจัยครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาองค์ประกอบ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง โดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยแบบสหสาขาวิชาจาก ภารตนานาฏยศาสตร์ ภาษาศาสตร์และทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Laban Movement Analysis)

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า องค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์คือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำมี 16 ทิศทางจำแนกเป็น 3 ระดับได้แก่ ระดับสูงคือระดับศีรษะ ระดับกลางคือระดับไหล่ และระดับต่ำคือระดับหน้าท้อง ตำแหน่งของแขนที่อยู่ข้างหลังมีเพียงระดับเดียวคือ ระดับต่ำ มิติของนาฏยลักษณ์อยู่ที่การจัดวางท่าเฉียงออกด้านข้าง ทำให้เกิดเป็นเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง อีกทั้งจะต้องหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุด เพื่อให้เห็นความโค้งของแขนอันเป็นรูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มีความภูมิฐาน สง่างาม กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้คือ กล้ามเนื้อเกลียวข้างและเกลียวหลัง ในด้านของโครงสร้างของนาฏยลักษณ์พบว่า ลักษณะของมือมี 3 แบบคือ มือแบ มือจับและมือล่อแก้ว ทำท่ารำที่เรียกว่า แม่ท่ามี 88 ท่าและท่ารำชุด มี 7 ท่า หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะประกอบการรับน้ำหนักตัว หลักการหมุนกิ่งของร่างกาย ซึ่งพบว่าท่าทางของศีรษะและลำตัวส่วนบนกับท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขนและมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ ในด้านไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์พบว่าท่ารำประกอบด้วยหน่วยท่าต้น 49 หน่วย หน่วยท่าต่อ 5 หน่วยและหน่วยท่าตกแต่ง 21 หน่วย การประสมท่ารำ เกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อและท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับท่ารำต่อไป ลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

ผู้วิจัยได้จัดประชุมสัมมนาเพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาคม มีผู้เข้าร่วมประชุม 78 คน เป็นศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ อาจารย์สอนนาฏยศิลป์ในมหาวิทยาลัย โรงเรียนมัธยมและประถมศึกษา และผู้สนใจทั่วไป ผลจากการประชาพิจารณ์และจากแบบสอบถามสรุปได้ว่า ผู้คนส่วนใหญ่มีความเห็นว่าการดำเนินการวิจัยและผลของการวิจัยมีความเหมาะสมมากที่สุดในด้านการใช้ทฤษฎีของลาบานวิเคราะห์ท่ารำ เป็นการเริ่มต้นสร้างแนวคิดการวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทย เป็นแหล่งข้อมูลของโครงสร้างและไวยากรณ์ของท่ารำ และการจัดระบบองค์ความรู้ของนาฏยศิลป์ไทยเผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ในระดับสากล

| | | |
|------------|--------------|----------------------------|
| ภาควิชา | นาฏยศิลป์ | ลายมือชื่อนิติ |
| สาขาวิชา | นาฏยศิลป์ไทย | ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา |
| ปีการศึกษา | 2547 | |

4286951335: MAJOR THAI DANCE

KEY WORD : MALE CHARACTERISTICS OF THAI ROYAL DANCE/ THAI CLASSICAL DANCE
CHOMMANAD KIJKHUN : THE ESSENCE OF MALE CLASSICAL DANCE.

THESIS ADVISOR : PROF. SURAPONE VIRULRAK, Ph.D. 369 pp. ISBN 974-17-6150-3

The essence of classical dance features the particular characteristics, which helps differentiate one theater form from the others. Thai dance theater is a form of disciplinary performing art which has been long transcended from court. Its training starts from 'pleng-char-pleng-raew' (elementary dance following the pace of slow to fast tempo). Among the various dancing styles of Thai classical dance is the pattern of 'tua-pra' (male characters) which is usually performed by female dancers. This research aims to explore the components, the structure and the grammar of such male characters' dance. Interdisciplinary approach is employed as the methodology of this research, relying on the principles of Bharata's Natyashastra theory of ancient Indian dance, Linguistics and Laban Movement Analysis.

This research discusses some major essences of Thai classical dance. In terms of anatomy, arms and fingers must be bendable. There are 16 directions of dancing, involving 3 levels of body postures: high (head level), middle (shoulder level) and low (abdomen level). For the backward posture, the position of the arms must be at the low level. Placing footstep at the side-diagonal position creates visual dimension, which helps angular posture while kneeling down. To make the curving posture obviously visible and elegant, dancers must rotate their lower arms into and out of the body trunk as much as possible. The major used muscles are the set of side muscles and back muscles. In terms of structure, there are three patterns of hand posturing: 'mue-bae', 'mue-jeeb' and 'mue-loe-kaew'. There are 88 posturing patterns and 7 dancing sets. The principle of body movement concerns reciprocal relation between body weight taking and limb rotation. The posturing and the moving of arms and hands do not relate to those of head, body trunk, legs and feet, but help balance the body and implement visual aesthetics. Concerning the grammar, male characters' dancing has 49 alphabets, 5 vowels and 21 tonal accents. Each construction of dancing vocabularies comprises of 'ta-ton' (beginning posture), 'ta-tor' (interval posture), 'ta-tarm' (following posture) and 'ta-toke-tang' (decorative posture), which the last will become the beginning posture for the next vocabulary. With this logic, all dancing vocabularies are strung together like a chain from the beginning through the end of a dancing set.

The researcher held a conference to ask for peer comments from the circle of Thai dance. Among the 78 participants are National Artists, classical dance experts, dance artists, dance professors and teachers from various educational levels, and public. According to the consensus and the questionnaire replies, most participants suggest that Labanotation is the most suitable approach for the analysis of Thai classical dance. It is a good source of structural investigations and vocabularies as well as a mean to organizing the body of knowledge on Thai classical dance in order to be disseminated to international communication.

| | | |
|----------------|------------|---------------------------|
| Department | Thai Dance | Student's signature |
| Field of study | Thai Dance | Advisor's signature |
| Academic year | 2004 | |

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดีด้วยความกรุณาจากบุคคลหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้ง ขอกราบขอบพระคุณและจารึกพระคุณไว้ ณ ที่นี้ดังนี้

ศาสตราจารย์ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ ที่ได้ช่วยให้คำปรึกษาแนะนำ ตลอดจนให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่เป็นอย่างดี ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. ปราณี กุลละวณิช อดีตรองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้ช่วยจุดประกายความคิดของการทำวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์ประทีน พวงสำลี อาจารย์สถาพร สันทอง อาจารย์จัญญศรี วีระวานิช อาจารย์ปรานี สำราญวงศ์ ม.ร.ว.หญิงอรฉัตร ชองทอง ที่กรุณาให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์และให้ข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่องานวิจัย ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์เวณิกา บุณนาค อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ที่ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงช้าและเพลงเร็ว และให้ความช่วยเหลืออย่างจริงใจและเต็มใจยิ่ง โดยเฉพาะพันเอกนายแพทย์ฟูเศรชฐ์ จงเพ็องปริญญา รองผู้อำนวยการกองออร์โธปิดิกส์ โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า ที่ให้โอกาสผู้วิจัยได้ฟังการบรรยายเรื่องกายวิภาคและชกถามอย่างเป็นกันเอง

ขอขอบพระคุณครูอาจารย์ทุกท่าน ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้จนสามารถพัฒนาตนเองให้ก้าวหน้าทั้งในหน้าที่การงานและการศึกษาที่สูงขึ้น ขอขอบพระคุณครู อาจารย์ พี่ เพื่อน น้องและศิษย์เก่าชาวนาฏยศิลป์ทุกคน ตลอดจนอาจารย์นาฏยศิลป์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา และจากโรงเรียนต่าง ๆ ที่ช่วยเหลือในการจัดประชุมสัมมนาและร่วมวิพากษ์งานวิจัยอย่างสนใจจริงจัง ซึ่งผู้วิจัยขอจารึกนามทุกท่านไว้ในภาคผนวกด้วย รวมถึงขอขอบพระคุณผู้ให้ความอนุเคราะห์เป็นพิเศษ 2 ท่านคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์มยุรี สุทธิเลิศอรุณ ที่คอยตรวจต้นฉบับด้วยความห่วงใย อีกทั้งอาจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล น้องร่วมงานที่เป็นแบบสาธิตทำท่าและคอยช่วยเหลือในเรื่องท่าอย่างดียิ่ง

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ที่สนับสนุนทุนการศึกษาและปัจจัยอำนวยความสะดวกอื่น ๆ ทำให้การศึกษาเป็นไปด้วยความราบรื่น เหนือสิ่งอื่นใดขอขอบคุณพี่และน้อง "กิจพันธ์" และลูกชายทั้งสองคนที่ให้กำลังใจมาตลอด โดยเฉพาะอย่างยิ่งขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อผล และคุณแม่ทองเต็ม กิจพันธ์ บิดามารดาผู้ล่วงลับซึ่งเป็นที่สุดของความสำเร็จในครั้งนี้

สารบัญ

| | หน้า |
|--|------|
| บทคัดย่อภาษาไทย | ง |
| บทคัดย่อภาษาอังกฤษ | จ |
| กิตติกรรมประกาศ | ฉ |
| สารบัญ | ช |
| สารบัญตาราง | ฌ |
| สารบัญแผนภูมิ | ญ |
| สารบัญภาพ | ฎ |
| 1 บทนำ | 1 |
| ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา | 1 |
| วัตถุประสงค์ของการวิจัย | 5 |
| กรอบแนวคิดในการวิจัย | 5 |
| ขอบเขตของการวิจัย | 10 |
| วิธีดำเนินการวิจัย | 11 |
| ข้อตกลงเบื้องต้น | 13 |
| คำนิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย | 13 |
| ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ | 15 |
| 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง | 17 |
| ความหมายของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 17 |
| ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย : แนวคิดและทฤษฎีของตะวันออก | 22 |
| ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย : แนวคิดและทฤษฎีของตะวันตก | 29 |
| กรอบมาตรฐานการรำไทย : เพลงช้าเพลงเร็ว | 33 |
| แนวคิดและทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์ | 36 |
| ทฤษฎีทัศนศิลป์ | 40 |
| หลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา | 41 |
| งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง | 42 |
| 3 กระบวนการวิจัยและสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิจัย | 50 |
| ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาเรื่องกายวิภาค | 51 |
| ขั้นตอนที่ 2 การทดลองวิเคราะห์ท่ารำภระณะ 108 ท่าของศิระนาฏราช | 57 |
| ขั้นตอนที่ 3 การประยุกต์สัญลักษณ์ใช้แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกาย | 70 |
| ขั้นตอนที่ 4 การสร้างแบบวิเคราะห์หรืออวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะ | 83 |
| ขั้นตอนที่ 5 การใช้การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน | 90 |

สารบัญ (ต่อ)

| | หน้า |
|---|------|
| 4 องค์ประกอบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 91 |
| คุณลักษณะของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 91 |
| การใช้อวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 94 |
| ลักษณะการเคลื่อนไหวอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 103 |
| 5 โครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 152 |
| กรณะและองค์การของท่ารำตัวพระละครแบบหลวง | 152 |
| หลักการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง | 172 |
| 6 ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 203 |
| หน่วยของท่ารำ | 203 |
| การประสมท่ารำ | 219 |
| 7 การสำรวจประชากรพิจารณาที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย | 223 |
| การสอบถามความคิดเห็น | 223 |
| ผลของการสอบถามความคิดเห็น | 226 |
| ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติม | 230 |
| 8 บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ | 235 |
| บทสรุป | 235 |
| การอภิปรายผล | 249 |
| ข้อเสนอแนะ | 255 |
| รายการอ้างอิง | 257 |
| ภาคผนวก | 262 |
| ภาคผนวกที่ 1 การวิเคราะห์และแจกแจงความถี่ของอวัยวะในการปฏิบัตินาฏยศัพท์ | 263 |
| ภาคผนวกที่ 2 แบบวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของขาและเท้าในเพลงช้าและเพลงเร็ว | 275 |
| ภาคผนวกที่ 3 ตารางการวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะแบบที่ 3 | 277 |
| ภาคผนวกที่ 4 โน้ตท่ารำเพลงช้า | 288 |
| ภาคผนวกที่ 5 โน้ตท่ารำเพลงเร็ว | 311 |
| ภาคผนวกที่ 6 ตารางวิเคราะห์หน่วยท่าต่อในเพลงช้าและเพลงเร็ว | 334 |
| ภาคผนวกที่ 7 โครงการประชุมสัมมนาเรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง | 359 |
| ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ | 369 |

สารบัญตาราง

| ตาราง | หน้า | |
|-------|---|-----|
| 1 | สัญลักษณ์แทนอวัยวะต่างๆ ของร่างกาย | 72 |
| 2 | สัญลักษณ์ทิศทางและความหมายของสัญลักษณ์ | 76 |
| 3 | สัญลักษณ์แทนปริมาณของการงอและการโค้งของอวัยวะ | 80 |
| 4 | สัญลักษณ์แทนปริมาณของการหุบ การกางและการเหยียด | 81 |
| 5 | ปริมาณการใช้อวัยวะขา เท้า และศีรษะในเพลงช้าและเพลงเร็ว | 95 |
| 6 | ปริมาณการใช้อวัยวะแขน มือและนิ้วมือในเพลงช้าและเพลงเร็ว | 97 |
| 7 | วิเคราะห์ท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว | 104 |
| 8 | การประกอบท่ารำโดยใช้ท่าทางมือแบลักษณะที่ 1 ข้างซ้ายเป็นหลัก | 156 |
| 9 | การประกอบท่ารำโดยใช้ท่าทางมือแบด้านขวา ลักษณะที่ 1 เป็นหลัก | 159 |
| 10 | การประกอบท่ารำโดยใช้ท่าทางมือแบลักษณะที่ 2 เป็นหลัก | 161 |
| 11 | การประกอบท่ารำโดยใช้ท่ามือจับด้านซ้ายเป็นหลัก | 162 |
| 12 | การประกอบท่ารำโดยใช้ท่ามือจับด้านขวาเป็นหลัก | 163 |
| 13 | ประกอบท่ารำโดยใช้ท่ามือจับล่อแกวด้านขวาเป็นหลัก | 165 |
| 14 | หน่วยท่าต้นของท่ารำลักษณะมือแบแบบที่ 1 มือจับและมือล่อแกว ที่หมุนแขนเข้าหาตัวและหมุนแขนออกจากตัว | 210 |
| 15 | หน่วยท่าต้นของท่ารำมือแบแบบที่ 1 และมือจับที่ไม่หมุนแขน และ มือแบแบบที่ 2 | 211 |
| 16 | การสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาเกี่ยวกับการดำเนินงานวิจัย | 226 |
| 17 | การสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาเกี่ยวกับผลการวิจัย | 227 |

สารบัญแผนภูมิ

| แผนภูมิ | | หน้า |
|---------|--|------|
| 1 | กรอบแนวคิดเกี่ยวกับความหมายของนาฏยลักษณ์ | 6 |
| 2 | กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการใช้อวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง | 7 |
| 3 | กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาโครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง | 8 |
| 4 | กรอบแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง | 9 |
| 5 | สัญลักษณ์ทิศทาง | 75 |
| 6 | สัญลักษณ์ทิศทางและระดับ | 77 |
| 7 | ทิศทางของอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง | 113 |
| 8 | สัญลักษณ์ทิศทางและระดับของการเคลื่อนไหว | 119 |
| 9 | สูตรการประสมท่ารำไทย | 221 |

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

| ภาพประกอบ | หน้า |
|--|------|
| ภาพที่ 1 สัญลักษณ์แทนอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย | 72 |
| ภาพที่ 2 ตำแหน่งศูนย์กลางลำตัวของมือด้านหน้า | 115 |
| ภาพที่ 3 ตำแหน่งศูนย์กลางลำตัวของเท้าด้านหน้าและด้านหลัง | 115 |
| ภาพที่ 4 ตำแหน่งทิศทางที่ 0 | 116 |
| ภาพที่ 5 ตำแหน่งทิศทางที่ 1 | 116 |
| ภาพที่ 6 ตำแหน่งทิศทางที่ 2 | 116 |
| ภาพที่ 7 ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 | 116 |
| ภาพที่ 8 ตำแหน่งทิศทางที่ 3 | 117 |
| ภาพที่ 9 ตำแหน่งทิศทางที่ 5.5 | 117 |
| ภาพที่ 10 มือแบระดับสูง | 120 |
| ภาพที่ 11 มือแบระดับกลาง | 120 |
| ภาพที่ 12 มือจีบระดับต่ำ | 120 |
| ภาพที่ 13 มือจีบระดับสูง | 121 |
| ภาพที่ 14 มือจีบระดับกลาง | 121 |
| ภาพที่ 15 มือจีบระดับต่ำ | 121 |
| ภาพที่ 16 แขนตึงระดับกลางตำแหน่งที่ 3 | 122 |
| ภาพที่ 17 จีบหลังอยู่ในตำแหน่งที่ 5.5 | 122 |
| ภาพที่ 18 มือแบหมุนแขนเข้าหาตัวในตำแหน่งที่ 2.5 | 123 |
| ภาพที่ 19 มือแบหมุนแขนออกจากตัวในตำแหน่งที่ 2.5 | 123 |
| ภาพที่ 20 มือชี้ | 124 |
| ภาพที่ 21 มือกวาง | 124 |
| ภาพที่ 22 มือม้วน | 124 |
| ภาพที่ 23 มือข้าง | 124 |
| ภาพที่ 24 ลักษณะมือแบแบบที่ 1 | 125 |

| ภาพประกอบ | หน้า |
|--|------|
| ภาพที่ 25 ลักษณะมือแบบที่ 2 | 125 |
| ภาพที่ 26 มือแบแขนดึงหมุนเข้าหาตัวระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 1 | 126 |
| ภาพที่ 27 มือแบแขนดึงหมุนเข้าหาตัวระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 | 126 |
| ภาพที่ 28 มือแบแขนดึงหมุนเข้าหาตัวระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 3 | 126 |
| ภาพที่ 29 มือซ้ายแบแขนดึงหมุนออกจากตัวตำแหน่งทิศทางที่ 3 ระดับกลาง | 127 |
| ภาพที่ 30 มือแบแขนงอหมุนเข้าหาตัวตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูงและกลาง | 128 |
| ภาพที่ 31 มือแบแขนงอหมุนเข้าหาตัวตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง | 128 |
| ภาพที่ 32 มือขวาแบแขนดึงหมุนออกจากตัวทิศทางที่ 3 ระดับกลาง มือซ้ายวงล่าง | 129 |
| ภาพที่ 33 มือขวาแบแขนดึงหมุนออกจากตัวทิศทางที่ 3 ระดับกลาง มือซ้ายวงบน | 129 |
| ภาพที่ 34 มือจับแขนงอหมุนออกจากตัว | 131 |
| ภาพที่ 35 มือจับไม้หมุนแขน | 131 |
| ภาพที่ 36 มือล่อแก้วหมุนแขนเข้าหาตัว | 132 |
| ภาพที่ 37 ท่าล่อแก้วในเพลงซ่า | 132 |
| ภาพที่ 38 ประกอบกับมือจับหางแขนดึงระดับกลางทิศทางที่ 3 | 154 |
| ภาพที่ 39 ประกอบกับมือแบแขนงอ ระดับต่ำทิศทางที่ 2 | 154 |
| ภาพที่ 40 ประกอบกับมือล่อแก้วแขนงอระดับกลางทิศทางที่ 3 | 154 |
| ภาพที่ 41 ประกอบกับมือแบหางแขนดึงระดับกลางทิศทางที่ 3 | 154 |
| ภาพที่ 42 ประกอบกับมือจับหางแขนงอระดับล่างทิศทางที่ 0 | 155 |
| ภาพที่ 43 ประกอบกับมือจับหางแขนดึงระดับกลางทิศทางที่ 2.5 | 155 |
| ภาพที่ 44 ประกอบกับมือจับหลังแขนดึงระดับล่างทิศทางที่ 5.5 | 155 |
| ภาพที่ 45 ประกอบกับมือแบแขนงอระดับล่างทิศทางที่ 0 | 155 |
| ภาพที่ 46 ตกแต่งท่ารำด้วยการเอียงศีรษะและจรดเท้าเตรียมถัดเท้า | 217 |
| ภาพที่ 47 ตกแต่งท่ารำด้วยการเอียงศีรษะและก้าวข้าง | 217 |
| ภาพที่ 48 ตกแต่งท่ารำด้วยการเอียงศีรษะและก้าวหน้า | 218 |
| ภาพที่ 49 ตกแต่งท่ารำด้วยการลักคอและจรดเท้า | 219 |

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ส่วนใหญ่เป็นการวิจัยที่มุ่งค้นคว้าหาองค์ความรู้ที่มีอยู่แล้ว โดยการสำรวจหรือเก็บรวบรวมไว้ให้เป็นหลักฐาน และมักจะเป็นการศึกษาวิจัยในเชิงประวัติศาสตร์ การศึกษาขนบปฏิบัติในการแสดงละคร และการศึกษาการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน เป็นต้น นาฏศิลป์เป็นศิลปะที่มีสื่อในการแสดงผลงานแตกต่างจากศิลปะแขนงอื่นที่เป็นผืนผ้าใบ สี พู่กัน กระจก ตีกรามบ้านช่อง หรือเครื่องดนตรี ฯลฯ สื่อของนาฏศิลป์เป็นตัวมนุษย์ ที่มีการเปลี่ยนแปลงสังขารไปตามกรรมและกาล ดังนั้นหากไม่มีการถ่ายทอดความรู้หรือจดบันทึกไว้ นาฏศิลป์ก็จะสูญสลายไปพร้อมกับตัวศิลปินได้ แม้ว่าเราได้มีการสืบทอดนาฏศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติมาหลายชั่วอายุคน ด้วยการสังเกต การเลียนแบบกันสืบต่อมา รวมทั้งได้มีการศึกษาค้นคว้าอย่างหลากหลายมากขึ้น เพื่อธำรงรักษาไว้ไม่ให้สิ้นสูญตามสังขาร แต่งานการศึกษาวิจัยเหล่านั้น ยังไม่ปรากฏว่ามีการวิเคราะห์ สังเคราะห์อย่างชัดเจน เพื่อสร้างองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ให้เป็นระบบระเบียบยิ่งขึ้น การรวบรวมทำรายการของการแสดงแต่ละชุด จะช่วยให้เรามีหลักฐานในการอนุรักษ์ทำรายการของการแสดงเหล่านั้นให้คงอยู่ ซึ่งจะเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและสำคัญยิ่ง ทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ของไทย

นาฏยลักษณ์ เป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏศิลป์อย่างหนึ่งมีความแตกต่างกับนาฏศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร นาฏศิลป์ของไทยเป็นการรำทำท่าที่มีระบบ ระบบของการรำทำท่า หมายถึงความมีระเบียบแบบแผนหรือกฎเกณฑ์ หรือขอบเขตจำกัดในการทำท่าทางรำทำ ซึ่งจะมีลักษณะเฉพาะของแต่ละชาติ ท่าทางที่ใช้สื่อความหมายในแต่ละชาติมีจำนวนจำกัด ถ้าเราเอาท่าทางการสื่อความหมายของนาฏศิลป์ทุกชาติมารวมกัน จะพบว่ามนุษย์

ได้สร้างสรรค์ทำร้ายจำนนมาก ภายในความจำกัดของสระหรือภายในจำนวนของอวัยวะที่เหมือน ๆ กัน แต่ทำทางนาฏศิลป์ที่ใช้สื่อความหมายของแต่ละชาติมีไม่มากนัก ทั้งนี้เพราะมนุษย์พิจารณาเลือกที่จะใช้ทำทางเพียงไม่กี่ทำทางซึ่งได้คัดเลือกและพิจารณาแล้วมาใช้

นาฏศิลป์ของไทยมีทำร้ายจำนนเป็นส่วนประกอบของคำพูดหลายทำทางที่มนุษย์สร้างสรรค์ออกมาให้งดงาม ประณีต สอดคล้องกับอารมณ์ ความหมายของสิ่งที่จะสื่อถึงทำร้ายจำนน บางทำทางสามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน โดยไม่ต้องมีการพูดประกอบ แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าทำทางการทำร้ายจำนนเป็นภาษาใบ้ ที่ผู้ใช้ภาษามุ่งประโยชน์ของการทำทำทางให้ได้ความหมายตามที่เจ้ตัวต้องการจะพูด หรือแทนความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ เพราะภาษาใบ้ไม่ต้องคำนึงถึงความงดงาม แต่ต้องคำนึงถึงความเที่ยงตรงของภาษาทำทาง ที่แสดงออกมาได้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการทำทำทางนั้น ๆ ซึ่งตรงกันข้ามกับภาษาของนาฏศิลป์ที่มุ่งประดิษฐ์ทำทางให้วิจิตร เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมกับการแสดงทำทางนั้น ๆ มากกว่ามุ่งให้รับรู้ในเชิงตรรก

ในการแสดงนาฏศิลป์ผู้แสดงต้องทำทำทางให้มากกว่าทำทางปกติธรรมดา การพูดการเจรจาของตัวละครก็เช่นเดียวกัน ผู้แสดงต้องทำทำทางประกอบเพื่อเสริมคำพูดหรือการเจรจานั้นให้เด่นชัดขึ้น ขยายออกมากขึ้นกว่าทำทางปกติธรรมดา และเมื่อเป็นเรื่องเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ก็ต้องคิดประดิษฐ์ทำทางนั้น ๆ ให้สละสลวย สัมพันธ์และสัมพันธ์กันของแต่ละท่าด้วย เช่น เมื่อจิบคว่ำ ถ้าไม่ปล่อยจิบออกเป็นตั้งมือแบ ก็ต้องคลายมือจิบ เพื่อเชื่อมต่อให้เป็นการทำท่าต่อไปเสมอ เช่น ท่าหงส์บิน ท่าจิบหงาย แขนตั้งในเพลงเสมอลาว ท่าเชื่อมของท่าพรหมสีหน้า และการทำบทว่า “ไปหรือออกไป” เป็นต้น จึงเห็นได้ว่าแต่ละท่าทางจะมีรูปแบบของการส่งต่อ หรือเรียกว่าวิธีการเชื่อมต่อ จากท่าทางหนึ่งไปสู่อีกท่าทางหนึ่งอย่างมีแบบแผนเสมอ โดยเฉพาะท่าร้ายจำนนของนาฏศิลป์นั้น มีพลังอย่างไม่รู้จบสิ้น มนุษย์สามารถใช้ทำทางต่าง ๆ สื่อความคิดของตนอย่างไม่มีสิ้นสุด ทำร้ายจำนนที่ใช้ในแต่ละชาติอาจจะมีจำนวนจำกัดหรือสามารถนับได้ แต่การเรียงร้อยทำร้ายจำนนเพื่อใช้สื่อความหมายหรือร้ายจำนนตามอารมณ์ตามความรู้สึก เพื่อเป้าหมายทางสุนทรียะของศิลปะนั้น มีจำนวนมากจนไม่สามารถนับได้

แต่เมื่อทราบรูปแบบเหล่านั้นแล้ว หรือเห็นการร่ำรำที่ไม่เคยทำหรือไม่เคยเห็นมาก่อน แล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นท่ารำใหม่ ผู้ที่พบเห็นก็จะสามารถทราบได้ทันทีว่า ไม่ใช่ท่ารำรำตามรูปแบบอันเป็นนาฏยลักษณะของนาฏยศิลป์นั้น ๆ

ศิลปะการร่ำรำเป็นภาษาท่าทางที่มีระบบระเบียบแบบแผนเช่นเดียวกับภาษาพูดที่มนุษย์ใช้กัน ในการศึกษาเรื่องเสียงพูดในภาษาใดภาษาหนึ่ง จะต้องพยายามแยกเสียงออกเป็นเสียง ๆ เพื่อจะได้ศึกษาเสียงแต่ละเสียงว่ามีลักษณะการเปล่งเสียงออกอย่างไร นั่นคือ ศึกษาว่าเสียงแต่ละเสียงนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร ลักษณะลมที่ออกเสียงนั้น ๆ เป็นอย่างไร มีอวัยวะส่วนใดทำหน้าที่หรืออาการอย่างใด และมีลักษณะการเกิดก่อนหลังเป็นลำดับอย่างไร เมื่อศึกษาเสียงแต่ละเสียงจนเข้าใจแล้ว ก็จะพิจารณาต่อไปว่าเสียงทั้งหลายที่นำมาใช้ในภาษานั้นมีกี่หน่วย แต่ละหน่วยมีเสียงย่อยที่สำคัญอะไร เสียงย่อยนั้นปรากฏอย่างไร หน่วยเสียงหนึ่งมีหน้าที่สัมพันธ์กับหน่วยเสียงอื่นอย่างไร ประกอบกันเป็นพยางค์และเป็นคำอย่างไรบ้าง (กาญจนา นาคสกุล, 2514 : 24) จากทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์นี้ สามารถอุปมาได้ว่า ท่ารำรำของนาฏยศิลป์ไทยก็เป็นภาษาหนึ่ง คือ ภาษาท่าทางที่มีระบบระเบียบแบบแผน ไม่ต่างจากภาษาพูดดังได้กล่าวมาแล้ว จึงอนุมานได้ว่า ทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพื่อหานาฏยลักษณะนาฏยศิลป์ไทยได้

การพิจารณาหาหน่วยเสียงเป็นวิธีการหนึ่งในการวิเคราะห์ข้อมูลด้านภาษาศาสตร์ ซึ่งสามารถนำมาเป็นแนวคิดในการวิเคราะห์หานาฏยลักษณะ เหมือนกับการวิเคราะห์หาหลักเกณฑ์ว่า ในการพูดถึงเสียงในภาษานั้น จะต้องวิเคราะห์หาพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ พยางค์ การลงเสียงหนัก-เบา การหยุดและทำนอง (ปราณี กุลละวณิชย์, 2532: 82) ด้วยหลักการของการสร้างภาษาที่คล้ายคลึงกัน เราสามารถนำทฤษฎีของภาษาศาสตร์มาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์หานาฏยลักษณะของไทย ประยุกต์เข้ากับทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย โดยจำแนกท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย เพื่อจะได้ศึกษาท่าทางการร่ำรำแต่ละท่าว่ามีลักษณะของการทำท่าทางออกมาอย่างไร นั่นก็คือ ศึกษาว่าท่ารำรำแต่ละท่าทางนั้น เกิดจากการใช้อวัยวะส่วนใด ทำอย่างไร ลักษณะของท่ารำเป็นอย่างไร มีอวัยวะส่วนใดบ้างที่ใช้ในการรำ แต่ละท่าทางมีการ

เคลื่อนไหวอย่างไร และมีการเกิดท่าทางก่อนหลังเป็นลำดับกันอย่างไรบ้าง เมื่อศึกษาท่าท่าแต่ละท่าจนเข้าใจดีแล้ว ก็จะพิจารณาต่อไปได้ว่า ท่าท่าทั้งหลายที่ใช้ในการรำยำนั้น มีที่ลักษณะหรือมีที่หน่วย แต่ละหน่วยมีท่ารำย่อยที่สำคัญอะไรบ้างผสมอยู่ด้วย และหน่วยท่ารำย่อยนั้นปรากฏอย่างไร หน่วยท่ารำหนึ่ง ๆ มีหน้าที่สัมพันธ์กับหน่วยท่ารำอื่น ๆ อย่างไรบ้าง และประกอบกันเป็นท่าท่าแต่ละท่าได้อย่างไร ผลของการวิเคราะห์วิจัยนี้สามารถนำไปพัฒนาในลำดับต่อไป โดยการวิเคราะห์หาคุณลักษณะของการเรียงร้อยท่าท่าให้เป็นคำ เป็นวลี เป็นประโยคและเป็นชุดรำ ตลอดจนการพิจารณาความหมายและจุดประสงค์ของท่ารำรำได้ในโอกาสต่อไปด้วย

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า ยังไม่เคยมีการศึกษาวิเคราะห์ถึงนาฏยลักษณะของนาฏยศิลป์ไทยให้เกิดเป็นองค์ความรู้ที่เป็นหลักฐานอ้างอิงได้มาก่อน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะยังไม่มีใครเห็นความสำคัญของการเรียนการสอนในเรื่องกายวิภาค(Anatomy) การใช้พลัง การใช้ร่างกาย การศึกษาโครงสร้างของร่างกายและอวัยวะต่าง ๆ อย่างจริงจัง แต่จะเรียนจะสอนกันจากการทำเลียนแบบสิ่งที่ตนเห็นและถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาหลายชั่วอายุคน จนเป็นมรดกของชาติอันเก่าแก่ หากแต่เป็นผลงานศิลปะที่ไม่สามารถตั้งแสดงได้อย่างถาวรเหมือนผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม หรือวรรณกรรม แม้ว่าสังคมโลกในปัจจุบันจะเปลี่ยนแปลงไป ทำให้มนุษย์ในทุกชนชาติสามารถเชื่อมโยงข่าวสาร ความคิด ธุรกิจการค้า การศึกษา การแพทย์ ฯลฯ กันได้อย่างสะดวกรวดเร็วทั่วโลก โดยเฉพาะการเชื่อมสัมพันธ์และการแลกเปลี่ยนทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ที่มีแนวโน้มจะกลมกลืนกันไปทั่วทุกมุมโลก เกิดการเลียนแบบ ลอกแบบ การประยุกต์ การผสมผสาน เกิดเป็นศิลปะคละเคล้ากันอย่างหลากหลาย ดังนั้นถึงแม้ว่าคนไทยเราได้ช่วยกันอนุรักษ์นาฏยศิลป์ไว้สืบต่อมาจนถึงทุกวันนี้ แต่หากเราไม่รู้นาฏยลักษณะที่แท้จริงเป็นอย่างไร ในอนาคตอันใกล้นาฏยศิลป์ไทยก็จะกลายเป็นศิลปะการรำรำที่สูญแล้วซึ่งนาฏยลักษณะของตน เพราะอิทธิพลของการกลมกลืนทางวัฒนธรรมที่แพร่กระจายอย่างรวดเร็วและไร้ขีดจำกัด

อย่างไรก็ตามการอนุรักษ์หรือการสร้างสรรค้งานนาฏยศิลป์ไทยในยุคโลกไร้พรมแดนเช่นทุกวันนี้ จำเป็นจะต้องกระทำอยู่บนฐานรากของความรู้ ความเข้าใจ

ในศาสตร์และศิลปะของนาฏยศิลป์ไทยเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้นนาฏยศิลป์ไทยมีลักษณะเฉพาะของท่ารำร่ายรำ มีโครงสร้างของการรำร่ายรำและมีไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ไทย อันเป็นองค์ความรู้ที่สั่งสมกันมาช้านาน เพียงแต่ยังไม่มีการพัฒนาองค์ความรู้ด้วยการวิเคราะห์ สังเคราะห์อย่างเป็นเหตุเป็นผล และสร้างองค์ความรู้ให้เป็นหลักฐานที่สามารถพิสูจน์ผลได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์เช่นเดียวกับศาสตร์ในสาขาวิชาอื่น ดังนั้นการวิจัยเรื่องนี้ จะช่วยให้เข้าใจกลไกหรืออวัยวะต่าง ๆ ที่ใช้ในการรำร่ายรำอันเป็นนาฏยลักษณ์ของไทยได้อย่างถูกต้อง ทำให้ทราบระบบ ระเบียบ กฎเกณฑ์ ที่กำหนดโดยธรรมชาติให้เข้าใจตรงกันและร่วมกันได้ โดยสามารถกำหนดหรืออธิบายได้อย่างเป็นระบบ มีหลักฐานอันได้มาจากการวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อให้รู้จักเข้าใจลักษณะธรรมชาติ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ไทยได้อย่างถูกต้อง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

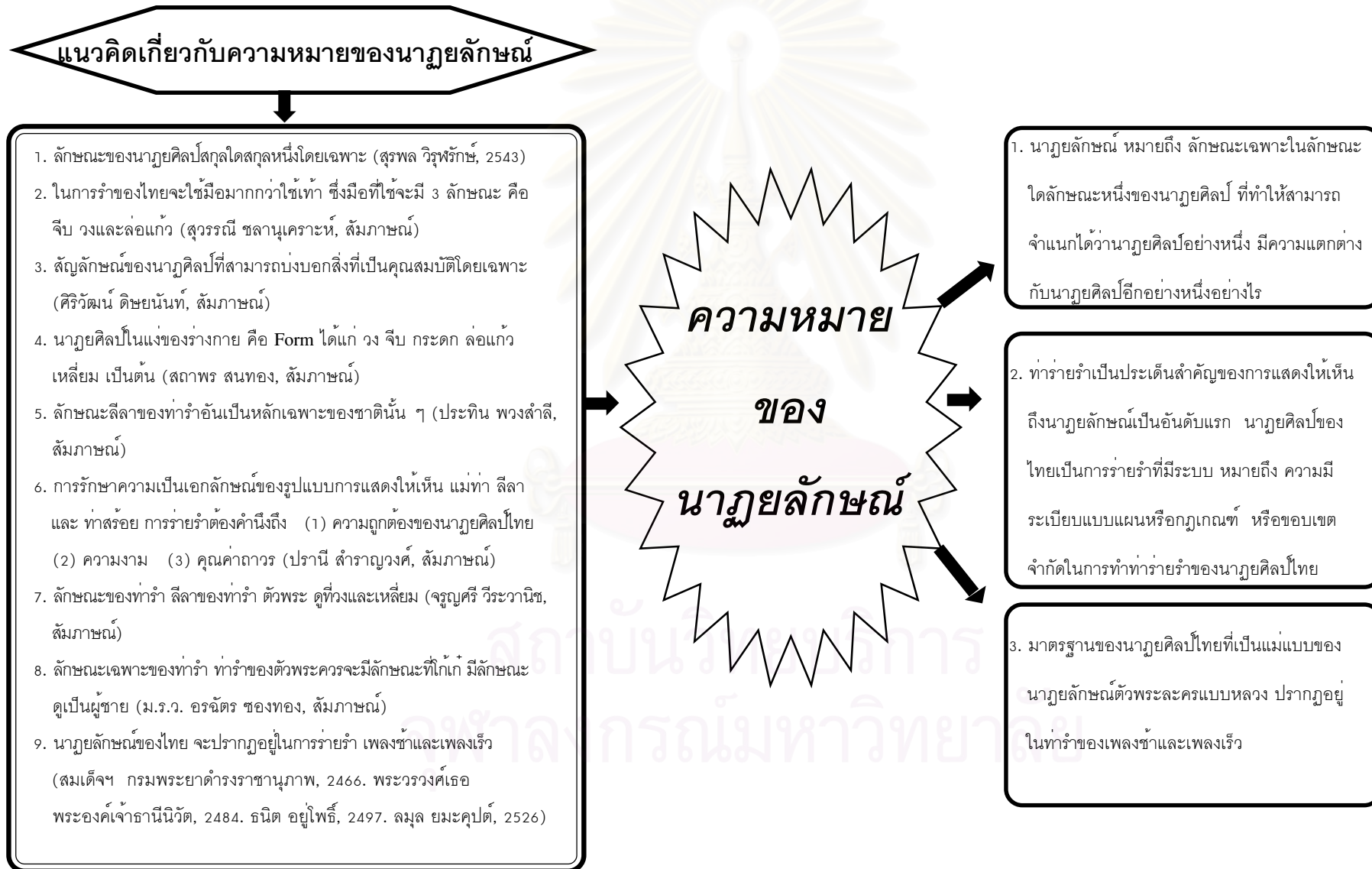
การวิจัยเรื่อง "นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาองค์ประกอบของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง
2. ศึกษาโครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง
3. ศึกษาไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง

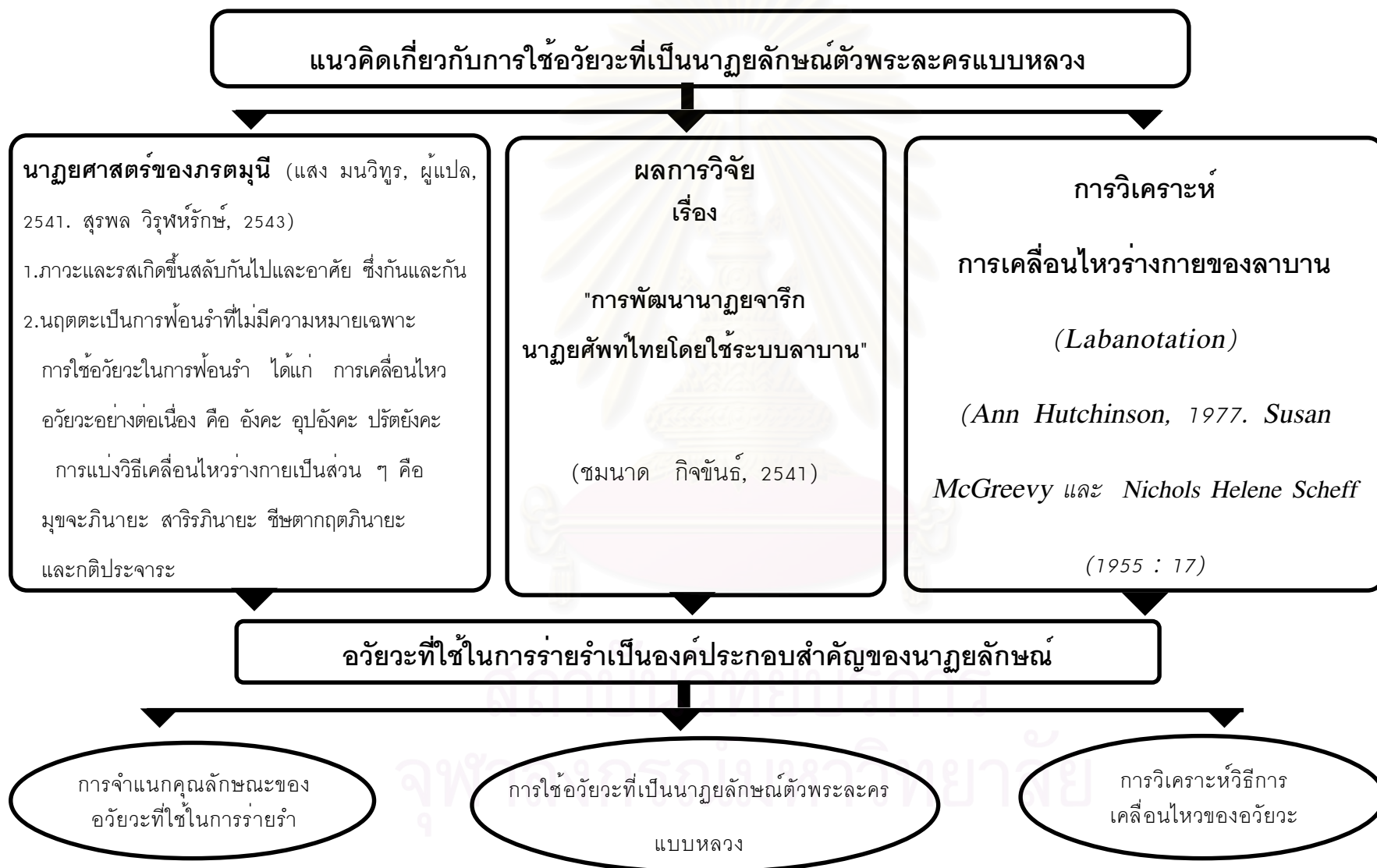
กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์ ความหมายของนาฏยลักษณ์ การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย ตามแนวคิดและทฤษฎีของตะวันออก และการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดและทฤษฎีของตะวันตก กรอบมาตรฐานการรำไทยจากเพลงช้าและเพลงเร็ว ทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์ ทฤษฎีทัศนศิลป์ หลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา ความรู้ที่ได้จากการศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ มาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังแสดงในแผนภูมิต่อไปนี้

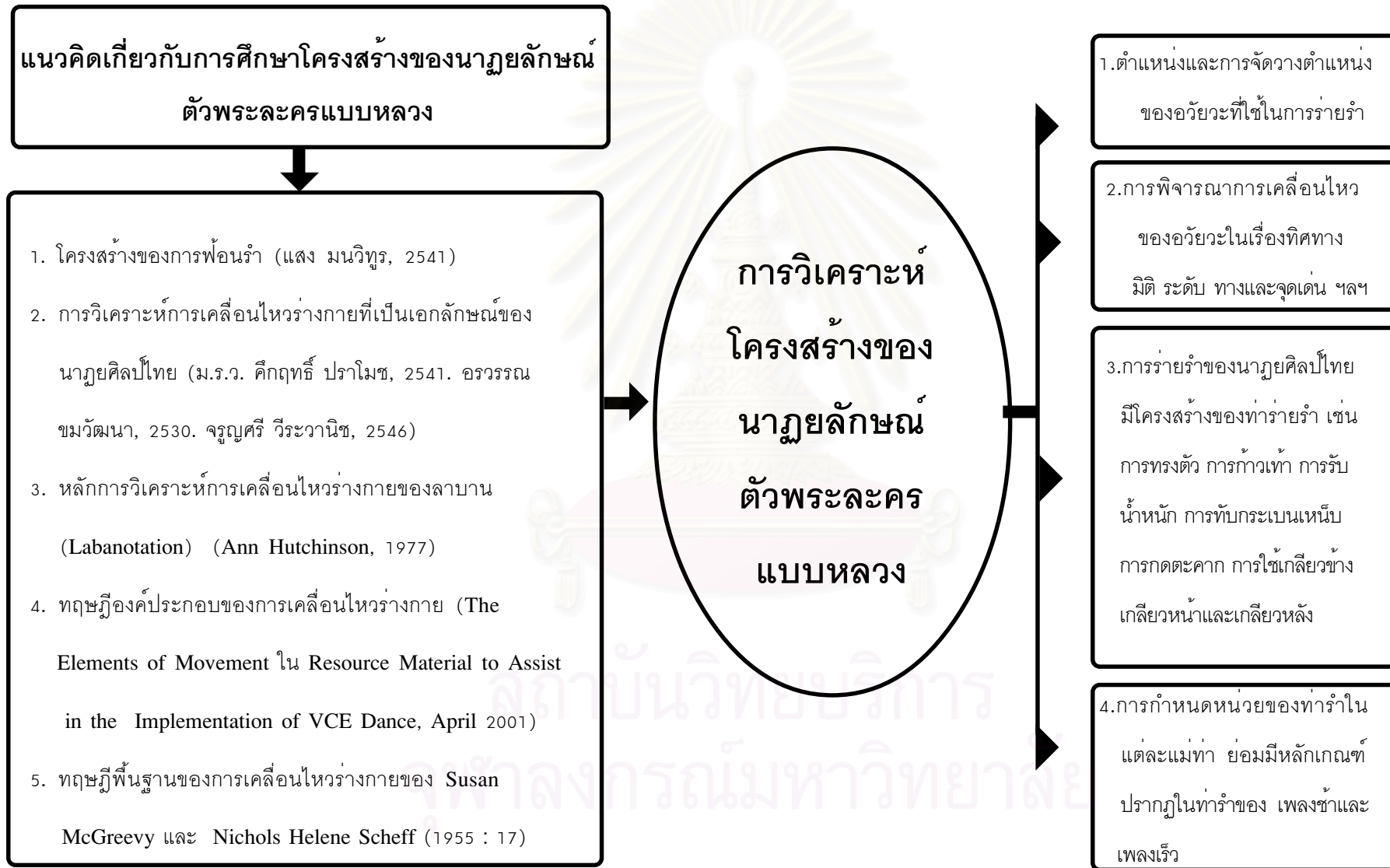
แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับความหมายของนาฏยลักษณ์



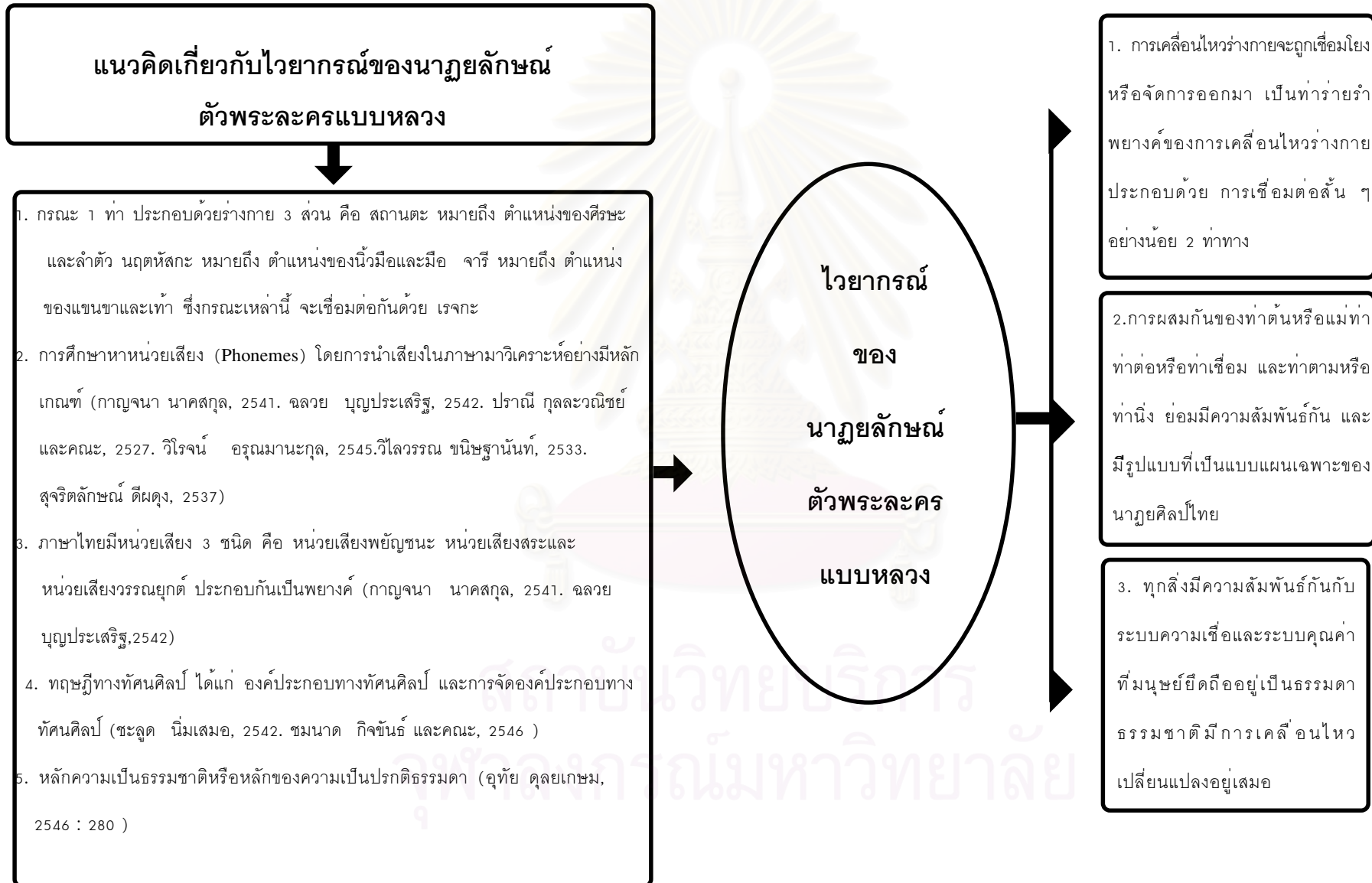
แผนภูมิที่ 2 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการใช้วัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง



แผนภูมิที่ 3 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาโครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง



แผนภูมิที่ 4 กรอบแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง



ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตไว้ดังนี้

1. การศึกษานาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง จะเป็นการวิเคราะห์หानาฏยลักษณ์จากการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ตลอดจนการปฏิบัตินาฏยศัพท์ที่สืบเนื่องมาจากราชสำนัก ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เป็นหน่วยงานหลักของการสืบเนื่องและถ่ายทอดทำรำ

2. ทำรำของเพลงช้าและเพลงเร็ว ที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ เป็นทำรำที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ประกอบกับการศึกษาทบทวนทำรำจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งนางสาวเวณิกา บุณนาค ตำแหน่งอาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้เป็นผู้รับบันทึกวีดิทัศน์ไว้เป็นส่วนหนึ่งของสื่อการสอนประกอบการเสนอขอกำหนดตำแหน่งทางวิชาการ และได้ตรวจแก้ไขโดยคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิเรียบร้อยแล้ว ส่วนการปฏิบัตินาฏยศัพท์ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นส่วนหนึ่งของผลการวิจัยเรื่อง การพัฒนานาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทย โดยใช้ระบบلابาน ซึ่งดำเนินการวิจัยโดยผู้วิจัย ในปี พ.ศ. 2541 และได้มีการตรวจสอบความถูกต้องจากผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติจำนวน 4 ท่าน ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านศิลปวัฒนธรรมสาขานาฏศิลป์ไทย 1 ท่าน และผู้ทรงคุณวุฒิชาวต่างประเทศตรวจสอบการบันทึกด้วยระบบلابาน 2 ท่าน

3. ในการวิจัยนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวงนี้ ไม่หมายรวมถึงลีลาท่าทางของการรำ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินหรือผู้รำแต่ละคน เพราะนาฏยศิลป์ที่มีมนุษย์ทำท่าทางนั้น มีลักษณะที่สามารถอธิบายได้ด้วยหลักเกณฑ์ของการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวอวัยวะ ซึ่งสามารถใช้สัญลักษณ์ที่เป็นสากลบันทึกการเคลื่อนไหวได้ แม้ว่านาฏยศิลป์ของชาติหนึ่ง ๆ จะมีท่าทางที่แตกต่างกันไปมากบ้าง น้อยบ้าง แต่ท่าทางเหล่านั้นก็สามารถจะนำมาวิเคราะห์และอธิบายให้ทราบถึงอวัยวะที่ใช้ในการทำท่าทาง ตำแหน่ง ทิศทางระดับความสูงต่ำได้ ซึ่งการอธิบายจะทำให้เข้าใจลักษณะของท่ารำยรำทุกท่าทาง ทำให้เห็นนาฏยลักษณ์ที่แตกต่างหรือคล้ายคลึงของท่ารำ อันเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้และความเข้าใจระบบการรำ แต่ลีลาการรำยรำเป็นเรื่องของคุณสมบัติและคุณลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละบุคคล

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยในครั้งนี้คือ

1. ระเบียบวิธีวิจัย การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง ซึ่งมีขั้นตอนในการวิจัยดังนี้

- 1.1 ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและของต่างประเทศ
- 1.2 สัมภาษณ์นาฏยศิลปิน ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปินแห่งชาติ
- 1.3 ศึกษาการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ของผู้ทรงคุณวุฒิ
- 1.4 ศึกษาทบทวนท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว
- 1.5 วิเคราะห์ห้วงวัยและการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายและศึกษาโครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง และศึกษาไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง จากนาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบลาบาน เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแบบวิเคราะห์ที่ใช้ในการวิจัย
- 1.6 นำความรู้ที่ได้จากขั้นตอนที่ 1-5 มาสร้างแบบวิเคราะห์ห้วงวัยและปัจจัยของการเคลื่อนไหวห้วงวัยในการรำตัวละครแบบหลวง โครงสร้างของนาฏยลักษณ์นาฏยศิลป์ไทยตัวละครแบบหลวง และไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์นาฏยศิลป์ไทยตัวละครแบบหลวง
- 1.7 จัดโครงการประชุมสัมมนาเรื่อง “นาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง” โดยมีการบรรยายถึงผลการวิจัยและเปิดให้มีการวิพากษ์เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาคมอย่างเปิดเผย อีกทั้งให้ตอบแบบสอบถามปลายปิดและปลายเปิด ประเมินผลและรายงานผลตามลำดับ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือ

- 2.1 แบบสำรวจข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง
- 2.2 แบบวิเคราะห์ห้วงวัยและการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย

แบบวิเคราะห์โครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง และแบบวิเคราะห์
ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง

2.3 คอมพิวเตอร์แมคอินทอชและโปรแกรม LabanWriter 4.3

2.4 ไลตทักซูปกรณ์ เช่น วิดีทัศน์ เครื่องบันทึกเสียง เป็นต้น

3.วิธีการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้แบบสำรวจข้อมูลที่กำหนดไว้

4. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยมีวิธีการดังนี้

4.1 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา วิธีการวิเคราะห์เอกสาร

4.2 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์การใช้อวัยวะของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง โครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง และไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง โดยการวิเคราะห์จากแบบตรวจสอบ(Check-list)ซึ่งพัฒนา
มาจากแนวคิดและทฤษฎีของภรตนาฏยศาสตร์ (แสง มนวิฑูร, ผู้แปล. 2541. สุรพล
วิรุฬห์รักษ์, 2541) การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นท่ารำรำของไทย จากงาน
นิพนธ์เรื่อง ลักษณะไทย เล่ม 3 (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541) ผลการวิจัยเรื่อง
"การพัฒนานาฏยจารีกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน" (ชมนาด กิจจันทร์, 2541)
ผลการวิจัยเกี่ยวกับท่ารำในงานวิจัยเรื่อง "รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์"
(อรวรรณ ขมวัฒนา, 2530) การวิเคราะห์ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ใช้ในการรำ (จัญญศรี
วีระวานิช, 2546) หลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation)
หลักการวิเคราะห์องค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกายและทฤษฎีพื้น
ฐานของการเคลื่อนไหวร่างกาย ใน Resource Material to Assist in the Implementa-
tion of VCE Dance (April 2001) แนวคิดและทฤษฎีภาษาศาสตร์ (กาญจนา นาคสกุล,
2541. ฉลวย บุญประเสริฐ, 2542. ปราวณี กุลละวณิชและคณะ, 2527. วิโรจน์ อรุณมานะกุล,
2545. วิไลวรรณ ขนิษฐานันท์, 2533. สุจริตลักษณ์ ดีผดุง, 2537)

ข้อตกลงเบื้องต้น

ข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยครั้งนี้คือ

1. การวิเคราะห์นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง จะวิเคราะห์จากทำรำของเพลงช้าและเพลงเร็ว ที่ถือว่าเป็นต้นแบบของทำรำในเพลงรำอื่น ๆ ของนาฏยศิลป์ไทย
2. ทำรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ที่ปฏิบัติทำรำโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ถือว่าเป็นข้อมูลที่ถูกต้อง เชื่อถือได้
3. นาฏยศัพท์ที่ได้จากผลการวิจัยเรื่อง การพัฒนานาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทย โดยใช้ระบบของลาบาน เป็นคำที่ได้รับการยอมรับร่วมกันทั้งชื่อเรียกนาฏยศัพท์และการปฏิบัตินาฏยศัพท์ของศิลปินแห่งชาติและผู้ทรงคุณวุฒิ ที่สามารถนำมาวิเคราะห์นาฏยลักษณะในการวิจัยครั้งนี้ได้
4. ลีลาท่าทางของการรำรำ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล จะไม่นำมาวิเคราะห์ เพราะลีลาการรำรำเป็นเรื่องของคุณสมบัติและคุณลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละบุคคล
5. จากธรรมชาติของมนุษย์ที่ทุกคนมีรูปพรรณสัณฐานที่เท่าเทียมกัน แต่แตกต่างกันในเรื่องของคุณลักษณะและขนาดของอวัยวะของแต่ละบุคคลเช่น บางคนแขนยาว ขายาว รูปร่างสูงหรือเตี้ย เป็นต้น สิ่งเหล่านี้มีผลต่อการจัดวางตำแหน่งของอวัยวะในการรำที่แตกต่างกันเพื่อความเหมาะสมงดงามของแต่ละบุคคล ซึ่งเป็นการยากที่จะมีการกำหนดมาตราวัดได้อย่างชัดเจน ดังนั้นในงานวิจัยนี้จะยึดแนวคิดจากเรื่องหลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมชาติของการเคลื่อนไหวอวัยวะไปในอากาศของแต่ละบุคคลย่อมมีปริมาณการยืด การงอ การเหยียดและการจัดวางอวัยวะในตำแหน่งทิศทางและระดับที่ไม่เท่ากันได้

คำนิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย

นาฏยลักษณะ หมายถึง ลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่านาฏยศิลป์อย่างหนึ่งมีความแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร ในที่นี้จะมุ่งศึกษานาฏยลักษณะของทำรำอันเป็นนาฏยศิลป์ของไทย

ท่ารำ หมายถึง การเคลื่อนไหวอวัยวะตามแบบแผนของนาฏศิลป์

นาฏศิลป์ หรือ นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะของการพ้อรำ อาจเรียกว่า การรำหรือการรำรำ ได้

ตัวพระ หมายถึง ลักษณะเฉพาะของการรำรำในบทบาทผู้ชายของนาฏศิลป์ไทย

ละครแบบหลวง หมายถึง แบบแผนการรำรำที่สืบทอดมาจากราชสำนัก

หน่วยท่ารำ หมายถึง หน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของท่าทางของมือในท่ารำ ซึ่งไม่สามารถจำแนกท่าทางที่นำมาประกอบกันเป็นท่ารำให้ย่อยลงไปได้อีก เทียบได้กับหน่วยเสียงพยางค์ของภาษาศาสตร์

โครงสร้างของนาฏลักษณ์ หมายถึง ตำแหน่งและการจัดวางตำแหน่งของอวัยวะที่ใช้ในการทำท่าทางการรำรำ

ไวยากรณ์ของนาฏลักษณ์ หมายถึง ระเบียบแบบแผนหรือกฎเกณฑ์ หรือขอบเขตจำกัดในการทำท่าทางรำรำ อันเป็นหลักเกณฑ์ในการเชื่อมต่อกันของท่ารำระหว่างท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม

ท่าต้น หมายถึง ท่ารำหลักของนาฏศิลป์ไทย ที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งเป็นท่ารำที่มาก่อนท่ารำที่จะตามมาในลำดับต่อไป หรือท่ารำที่นำไปสู่ท่ารำอีกท่าทางหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า ท่าตาม ท่าต้นนี้อาจจะเป็นท่าทางเดียวกันกับท่าตามหรือเรียกว่า แม่ท่าก็ได้

ท่าต่อ หมายถึง กิริยาท่าทางที่ทำต่อเนื่องจากท่าต้น เพื่อเปลี่ยนเป็นท่าทางใหม่ เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง หรือระยะทางการเคลื่อนที่ของศีรษะ ลำตัว มือ ขา แขน เท้า จากท่าต้นไปสู่ท่าตาม เพื่อให้ท่ารำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน หรือเรียกว่า ท่าเชื่อม ก็ได้

ท่าตาม หมายถึง ท่ารำที่เป็นการสิ้นสุดของท่าต่อ ซึ่งหยุดลงตรงกับจังหวะหนักของเพลง เรียกว่า ท่านิ่ง ก็มี ท่าตามนี้อาจจะเป็นท่าต้นหรือแม่ท่าได้ ถ้ามีการเคลื่อนย้ายอวัยวะเป็นท่ารำลำดับต่อไป

ท่าตกแต่ง หมายถึง ท่าทางของการเคลื่อนไหวศีรษะ ขาและเท้า ที่สร้างความ

สมดุขของทำรำและการจัดนำหน้าการทรงตัว ตลอดจนช่วยในการเคลื่อนย้ายการรับนำหน้าตัวไปตามพื้นที่ในทิศทางต่าง ๆ

แม่ท่า หมายถึง ท่าที่เป็นหลักของการรำหรือท่ารำที่มีการกำหนดชื่อประจำท่ารำไว้ในเพลงแม่บท

แม่แบบ หมายถึง ท่ารำที่เป็นแบบอย่าง หรือท่ารำที่กำหนดให้ถือเป็นหลักของนาฏยศิลป์ไทย

จังหวะเบา หมายถึง จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะฉิ่ง ตรงกับการตีเสียง “ฉิ่ง”

จังหวะหนัก หมายถึง จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะฉิ่ง ตรงกับการตีเสียง “ฉับ”

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

งานวิจัยครั้งนี้จะมีประโยชน์ คือ

1. เป็นการนำร่องการสร้างแนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ไทย ที่สร้างองค์ความรู้ใหม่ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจแก่นของการรำไทย ลักษณะธรรมชาติและลักษณะเฉพาะของนาฏยลักษณ์ อันเป็นการริเริ่มสร้างทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ไทยที่ยังไม่เคยปรากฏมาก่อน สามารถนำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ไปประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์นาฏยศิลป์ทุกประเภทของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนำไปใช้ในการศึกษาเอตทัคคะนาฏยศิลป์ได้อย่างละเอียดชัดแจ้งตามนาฏยลักษณ์ของศิลปิน อีกทั้งสามารถนำไปประยุกต์หรือพัฒนาได้สะดวกรวดเร็วขึ้นด้วยการสร้างโปรแกรมสำเร็จรูปในอนาคตต่อไป

2. ผลจากการวิจัยครั้งนี้จะเป็นนาฏยจาริกภูมิปัญญาไทยที่ได้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์อันเป็นศิลปะเก่าแก่และเป็นเอกลักษณ์ของชาติจากอดีตถึงปัจจุบัน ในด้านองค์ประกอบ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลักฐานสู่อนาคตอย่างเป็นรูปธรรม อันจะเป็นประโยชน์ต่อการเก็บรวบรวม การอนุรักษ์และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสาขานี้ให้พัฒนาในทิศทางที่พึงประสงค์

3. ผู้ศึกษานาฏยศิลป์ไทย ครู อาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์นิสิตนักศึกษาและผู้ที่มีใจรักนาฏยศิลป์ไทย จะมีแหล่งข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับโครงสร้าง

และไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ของไทย ช่วยให้สามารถวางแผนการฝึกหัดรำไทย การพัฒนาทักษะนาฏยศิลป์ การวางแผนการสอน และเลือกสรรท่ารำได้อย่างเหมาะสม

4. งานวิจัยครั้งนี้เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เป็นที่ประจักษ์ว่า การใช้สัญลักษณ์ในการบันทึกท่ารำที่เป็นสากลนั้น สามารถใช้ประโยชน์ต่อการบันทึกท่ารำของไทยและนาฏยศิลป์ทุกชนิดของมนุษยชาติ และยังเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ท่ารำอันเป็นนาฏยลักษณ์ของแต่ละเผ่าพันธุ์ด้วย จึงไม่ใช่เป็นเพียงบันทึกช่วยจำหรือเหมาะสมเฉพาะบัลเลต์เท่านั้น

5. นาฏยลักษณ์อันเป็นมรดกของชาวไทย จะได้มีการจัดระบบองค์ความรู้ใหม่ อย่างมีหลักทฤษฎีรองรับและสามารถนำออกเผยแพร่นานาชาติด้วยภาษาสัญลักษณ์สากลที่เข้าใจตรงกัน



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อรวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวคิดในการวิจัย ซึ่งจำแนกออกได้ดังนี้

1. ความหมายของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง
2. การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย : แนวคิดและทฤษฎีของตะวันออก
3. การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย: แนวคิดและทฤษฎีของตะวันตก
4. กรอบมาตรฐานการรำของไทย : เพลงช้าและเพลงเร็ว
5. ทฤษฎีภาษาศาสตร์
6. ทฤษฎีทัศนศิลป์
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ความหมายของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง

จากการรวบรวมความหมายของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง จากการศึกษาศึกษาจากเอกสาร หนังสือและตำราต่าง ๆ รวมทั้งจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงความหมายของนาฏยลักษณ์ให้ชัดเจน โดยจำแนกออกเป็น 3 หัวข้อดังนี้

1. **ความหมายของนาฏยลักษณ์** นาฏยลักษณ์เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบโครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ จึงสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจน เราสามารถกำหนดนาฏยลักษณ์ได้จากการแสดงออกของนาฏยศิลป์ใน 4 ส่วนหลัก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2543: 263-282) คือ

1.1 เครื่องแต่งกาย ได้แก่ จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย สีของเครื่องแต่งกายและวัสดุ

1.2 อุปกรณ์การแสดง แบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ อาวุธ เครื่องมือ เครื่องใช้ เครื่องดนตรี พกษชาติ และอุปกรณ์อื่น ๆ ที่ไม่สามารถจัดรวมเข้าเป็นหมวดหมู่กับกลุ่มอื่นได้ เช่น หางนกยูงในการแสดงเบ็กริงชุดประเลง กะลาในระบำกะลาของเขมร เป็นต้น

1.3 ดนตรี ดนตรีที่เป็นเครื่องช่วยแสดงนาฏยลักษณ์ มี 3 ประเภท คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลงและสำเนียงดนตรี

1.4 การแสดง สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นของการแสดงได้ 5 แนว คือ

1.4.1 การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง แบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

1.4.1.1 การฟ้อนรำ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 แนว คือ จำนวนผู้แสดง แบ่งเป็นประเภทแสดงเดี่ยวและประเภทแสดงหมู่ วิธีใช้พลัง แบ่งเป็นประเภทนุ่มนวลและประเภทดุตัน การใช้อวัยวะหลัก แบ่งเป็นประเภทการใช้มือรำและการใช้เท้าเต้น

1.4.1.2 การร้องรำทำเพลง เป็นการร้องรำทำเพลงที่มีการรำเป็นส่วนประกอบ แบ่งออกได้เป็น จำนวนผู้แสดงประเภทแสดงเดี่ยวและประเภทแสดงหมู่

1.4.1.3 การละคร สามารถแบ่งออกตามลักษณะขององค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ ละครพูด ละครร้องและละครรำ

1.4.2 การจำแนกการแสดงตามคุณสมบัติของการแสดง แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ

1.4.2.1 ประเภทวิจิตรศิลป์

1.4.2.2 ประเภทพาณิชศิลป์

1.4.2.3 ประเภทศิลปะพื้นบ้าน

1.4.3 การจำแนกการแสดงตามหน้าที่ แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ

1.4.3.1 การแสดงเพื่อพิธีกรรม

1.4.3.2 การแสดงเพื่อความบันเทิง

1.4.3.3 การแสดงเพื่อการศึกษาศิลปะ

1.4.4 จำแนกการแสดงตามเพศและวัย ซึ่งเป็นการจำแนกการแสดงที่สถานะหรือธรรมชาติของเพศและวัยที่มีผลต่อคุณลักษณะของการแสดง

1.4.5 การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง หมายถึงการพิจารณาลำดับขั้นตอนการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดงนั้น ๆ เช่น โครงสร้างของการแสดงประเภทระบำ เพลงพื้นบ้าน หนังใหญ่ ละครใน ละครนอก เป็นต้น

อาจกล่าวได้ว่า นาฏยลักษณะ คือ ลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ซึ่งสามารถบ่งชี้หรือจำแนกออกมาอย่างเด่นชัดและง่ายแก่การจดจำรำลึกถึง โดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกาย ทั้งรูปแบบ วัสดุและสี จากอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ จากดนตรี ทั้งเสียงดนตรีที่บรรเลงเป็นหลัก วิธีบรรเลงและสำเนียงของท่วงทำนองและจากการแสดง โดยดูจากองค์ประกอบ คุณสมบัติ หน้าที่ เพศและวัยของผู้แสดง ตลอดจนโครงสร้างของการแสดงชุดหนึ่ง ๆ การนำตัวบ่งชี้ดังกล่าวมาเป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณะของการแสดงแต่ละชุด จะทำให้การศึกษานาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ เป็นไปได้ง่าย รวดเร็ว ตรงประเด็นและแม่นยำ

2. นาฏยลักษณะของตัวละครละคร บทบาทของตัวละครที่มีการฝึกหัดทำมาเป็นแบบแผนในนาฏยศิลป์ไทยมี 4 ประเภทคือ พระ นาง ยักษ์ ลิง จากความหมายของนาฏยลักษณะที่ได้กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าลักษณะที่แสดงถึงนาฏยลักษณะมีหลายลักษณะด้วยกัน ผู้วิจัยจึงได้วางกรอบแนวคิดในการนิยามความหมายของนาฏยลักษณะตัวละครให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งรวบรวมและสรุปเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

2.1 นาฏยลักษณะของการรำไทยอยู่ที่ท่ารำรำ ซึ่งการรำรำของไทยนั้นมีลักษณะเฉพาะของการทรงตัว การเคลื่อนไหวส่วนบนของร่างกาย การใช้กล้ามเนื้อท่อนบนของร่างกาย การใช้มือ การใช้แขนและการใช้ขา โดยเฉพาะการพ้อนรำในราชสำนักนั้นอยู่ที่การทรงตัว หมายถึง การทรงตัวในช่วงบนของร่างกายตั้งแต่หัวไหล่ลงไปถึงบั้นเอว ซึ่งจะต้องตั้งตัวตรงและทับที่ตรงกระเบนเหน็บ การวางเท้าวางมือได้ถูกต้อง “ถ้าขาดการทรงตัวที่ถูกต้องแล้ว และไม่รู้จักการทับ ที่ครูละครเรียกว่า "ทับหน้า" นี้แล้ว

จะพ้อนรำให้สวยไม่ได้เป็นอันขาด เพราะท่าทางจะไม่น่าพ้อนรำเสียตั้งแต่แรก" (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541: 36-37)

2.2 นาฏยลักษณะเป็นการนำเอากรีการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันตามธรรมชาติของมนุษย์และสัตว์มาประดิษฐ์ตกแต่ง ดัดแปลงให้สวยงาม เพื่อให้เข้ารูปแบบนาฏยศิลป์ไทย ในการรำของไทยนั้นจะใช้มือมากกว่าใช้เท้า ซึ่งมีมือที่ใช้จะมี 3 ลักษณะ คือ จีบ วง และล่อแก้ว ลักษณะเหล่านี้ต้องมีการเชื่อมท่ารำ (สุวรรณณี ชลานุเคราะห์, สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2546)

2.3 ลักษณะของตัวพระที่เด่นที่สุดก็คือ การแสดงออกด้วยท่าทาง วง ต้องสูงระดับแง่ศิวะ ยกเท้าสูงครึ่งน่องของเท้าข้างที่ยืนรับน้ำหนัก ต้องกันเหลี่ยมเข่า นอกจากนี้ลักษณะอื่น ๆ ในการแสดงก็จะเป็นตัวบอกนาฏยลักษณะด้วย เช่น ถ้าแสดงเรื่องอิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ จะเป็นการแสดงละครใน อีกทั้งเครื่องแต่งกายจะบ่งบอกได้ว่าผู้แสดงเป็นตัวละครตัวใด เช่น อิเหนาใส่สีแดง พระสุวรรณหงส์ใส่สีเหลือง พระรามใส่สีเขียว พระลักษมณ์ใส่สีเหลือง เป็นต้น (ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2546)

2.4 นาฏยลักษณะในแง่ของร่างกายมีลักษณะแตกต่างกันออกไป โดยขึ้นอยู่กับเหลี่ยมของขา ละครเน้นที่แขน นอกจากนี้การยกเท้า ต้องคำนึงถึงระดับ ปริมาณของการแบะเข่า ระดับความสูงของวง “ซึ่งวงของพระต้องสูงระดับแง่ศิวะ ส่วนวงของนางสูงระดับหางคิ้ว ดังนั้นนาฏยลักษณะไทย จะมีไม่กี่ย่าง ได้แก่ วง จีบ กระดก ล่อแก้ว เขี่ยม ซึ่งเป็น Form นั้นเอง” (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2546)

2.5 นาฏยลักษณะของตัวพระดูได้จากลีลา หรือการเคลื่อนไหวเชิงนาฏศิลป์ เช่น ย่อ ก็จะทำให้ขาจะต่องอเข้าเพียงใด เขี่ยมของขาเป็นเช่นใด (ประทีน พวงสำลี, สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2546)

2.6 นาฏยลักษณะจะมุ่งที่สัดส่วนของการปฏิบัติ “การรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงให้เห็นแม่ท่า ลีลาและท่าสร้อย และลักษณะเฉพาะของวงในระดับต่าง ๆ โดยต้องคำนึงถึงความถูกต้องของนาฏยศิลป์ไทย ความงามและคุณค่าถาวร” (ปรานี ลำราญวงศ์, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2546)

2.7 นาฏยลักษณะของตัวพระดูที่วงและเหลี่ยม ซึ่งวงยักษ์จะต้องกว้าง เหลี่ยมกว้างออกเป็นตั้งฉากได้สัดส่วนกัน วงพระของโขน ละคร จะเหมือนกัน เพราะฝึกหัดรำเพลงช้าและเพลงเร็วเหมือนกัน” (จรรยาตรี วีระวานิช, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2546)

2.8 นาฏยลักษณะของตัวพระ “ควรจะมีท่ารำที่โก้ มีลักษณะดูเป็นผู้ชาย ซึ่งจะต้องพิจารณาจากลีลาท่ารำและบทบาทของตัวละคร” (ม.ร.ว.อรรถจักร์ ชองทอง, สัมภาษณ์, 30 ตุลาคม 2546)

จากที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ชัดเจนว่า เมื่อพูดถึงนาฏยลักษณะ สิ่งแรกที่จะนึกถึงก็คือ ลักษณะที่เด่นชัดของการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายท่าทางกรรรำรำ ซึ่งพอจะประมวลความหมายของนาฏยลักษณะได้ว่า นาฏยลักษณะ หมายถึง ลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งมีความแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร โดยมีองค์ประกอบเป็นตัวช่วยชี้วัดความต่างนั้น ซึ่งมีหลายองค์ประกอบด้วยกัน ได้แก่ ลักษณะลีลาท่ารำของการแสดง นาฏยศิลป์ ลักษณะของเครื่องแต่งกาย ลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ลักษณะของเครื่องดนตรี การบรรเลง การขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งในทัศนะของผู้วิจัยมีความเห็นว่า ลักษณะที่เด่นที่สุดเป็นอันดับแรกที่สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ได้ก็คือ ท่ารำรำ เพราะท่ารำรำจะเกิดขึ้นได้โดยตัวบุคคลหรือผู้แสดง เมื่อผู้แสดงท่ารำรำโดยปราศจากเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ปราศจากอุปกรณ์การแสดงจำเพาะหรือปราศจากเสียงดนตรี เราก็สามารถบอกได้ถึงความเป็นนาฏยศิลป์ของชนิดหรือชาตินั้น ๆ รวมทั้งบอกความแตกต่างหรือความเหมือนของนาฏยศิลป์นั้น ๆ กับนาฏยศิลป์อื่น ๆ

3. ความหมายของละครแบบหลวง ลักษณะการแสดงของนาฏยศิลป์ไทยนั้น สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ประเภทการแสดงที่ไม่แสดงเป็นเรื่องราว เช่น ระบำ รำ ฟ้อน ส่วนอีกประเภทหนึ่งคือ การแสดงที่แสดงเป็นเรื่องราว เช่น โขน ละคร โดยใช้ศิลปะของการรำรำเป็นหลัก ศิลปะของการรำรำยังจำแนกลักษณะออกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ แบบหลวงและแบบราษฎร์ ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวของ

สมเด็จพระยาบรมราชานุภาพ (2546: 14-15) ที่ว่า “กระบวนพ็อนรำที่ไทยเรา ใช้เป็นแบบแผนในประเทศนี้เป็นสองอย่าง อย่างหนึ่งเป็นกระบวนพ็อนรำของประชาชน ในพื้นเมือง...กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งเช่นที่ใช้ในการพิธีตลอดลงมาจนถึงเล่นระบำและ โขนละคร...” แต่เดิมนั้นโขนเป็นการแสดงของผู้ชายที่มีบรรดาศักดิ์เล่นในพระราชพิธี ส่วนละครเป็นการแสดงของราษฎรที่รับจ้างหาเลี้ยงชีพและผู้แสดงเป็นผู้ชายเช่นเดียวกัน สำหรับละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงนั้นจะถูกจำกัดไว้เฉพาะในราชสำนักเพราะถือว่าเป็นเครื่อง ราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ซึ่งแต่เดิมจะแสดงประเภทระบำและรำ ต่อมาได้ แบบอย่างการแสดงจากโขนและละครนอกซึ่งเป็นละครของชาวบ้าน นำมาประสมกับระบำ เรียกว่า ละครใน หรือ ละครนางใน แต่มีกระบวนกรำที่เน้นความประณีตในท่ารำเป็นหลัก เพราะเป็นนาฏยศิลป์แบบหลวงซึ่งผู้อื่นไม่ควรจะทำเทียม ดังนั้นการรำแบบหลวงจึง เป็นการแสดงสำหรับพระมหากษัตริย์จึงต้องมีการคิดสรรค์ทำร้ายรำอย่างพิถีพิถัน และมีการฝึกหัดกันเป็นระยะเวลานานอย่างมีแบบแผน

จึงสรุปได้ว่า นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง หมายถึง ท่าร้ายรำที่เป็น ลักษณะเฉพาะของตัวละครตัวพระ ซึ่งเป็นบทบาทของผู้ชาย แต่ไม่กำหนดเพศของผู้แสดง ตัวบ่งชี้ของนาฏยลักษณะตัวพระอยู่ที่การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ได้แก่ ศีรษะ ลำตัวส่วนบน แขนและมือ ขาและเท้า ทำท่าทางการร้ายรำด้วยการทรงตัว และการจัดระบบระเบียบของอวัยวะให้ดูสง่างามอย่างถูกต้อง ตามแบบแผนของท่ารำและการ เคลื่อนไหวอวัยวะตามลักษณะของนาฏยลักษณะตัวพระที่มีการถ่ายทอดอย่างต่อเนื่องมา จากราชสำนัก ดังจะได้วิเคราะห์นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงและรายงานผลเป็น ลำดับไป

ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย : แนวคิดและทฤษฎีของตะวันออก

แนวคิดและทฤษฎีของการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของทางตะวันออก จะปรากฏอยู่ในตำรานาฏศาสตร์ของภรตมุณี ซึ่งเป็นตำราการพ็อนรำของอินเดียที่ ถ่ายทอดสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะ เกิดขึ้นก่อนคริสตกาล และได้มีการจดบันทึกเป็น ภาษาสันสกฤตมีความยาว 6,000 โศลก แบ่งเป็น 32 อรรถยายหรือ 32 บท เนื่องจาก

ตำราวิทยาศาสตร์ได้กล่าวถึงทฤษฎีนาฏยศิลป์และการละครอย่างกว้างขวาง ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอมุ่งประเด็นการศึกษาเนื้อหาสาระเฉพาะเรื่องการรำรำที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยสรุปดังนี้

1. อภินายะ ได้มีการกำหนดการเคลื่อนไหวของอวัยวะ เป็นแบบแผนตายตัว ดังนี้

| | |
|--|-------------------------------|
| การกลอกตา มี 9 วิธี | วิธีการกระพริบตา มี 9 วิธี |
| การขยับคิ้ว มี 7 วิธี | การขยับจมูก มี 6 วิธี |
| การขยับแก้ม มี 6 วิธี | การขยับริมฝีปากล่าง มี 6 วิธี |
| การขยับคาง มี 7 วิธี | การขยับปาก มี 6 วิธี |
| การขยับศีรษะ มี 13 วิธี | การขยับคอ มี 9 วิธี |
| การขยับหน้าอก มี 5 วิธี | การขยับสีข้าง มี 4 วิธี |
| การขยับหน้าท้อง มี 3 วิธี | การขยับเอว มี 5 วิธี |
| การขยับต้นขา มี 5 วิธี | การขยับหน้าแข้ง มี 5 วิธี |
| การขยับขา มี 5 วิธี | |
| การทำท่ามือเดียวที่มีความหมายมี 24 ท่า | |
| การทำท่าสองมือที่มีความหมายมี 13 ท่า | |
| การเคลื่อนไหวของแขนมี 20 ท่า | |

วิธีการทำท่าสองมือที่ไม่มี ความหมายแต่มีเพื่อประกอบการพ้อนรำให้สวยงามอีก 30 ท่า (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 72-81)

2. การพ้อนรำ เป็นหัวข้อสำคัญหัวข้อหนึ่งในตำราวิทยาศาสตร์ได้กล่าวถึงประเภทของการพ้อนรำ การใช้อวัยวะในการพ้อนรำ โครงสร้างของการพ้อนรำและคุณลักษณะของการพ้อนรำ พอสรุปได้ว่า นาฏยศาสตร์แบ่งการพ้อนรำออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

2.1 นาฏยะ เป็นการพ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์ เป็นการผสมผสานการพ้อนรำและการแสดงละคร

2.2 นฤตตะ เป็นการพ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรือ

อารมณ์ใด ๆ หมายถึง เป็นการพ้อนรำล้วน ๆ การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่มีความหมายเฉพาะ หรือมีอารมณ์ เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียดซับซ้อนของจังหวะท่าทางต่าง ๆ

2.3 นฤตยะ เป็นการพ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือละครทั้งเรื่อง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ประกอบด้วยรศหรืออารมณ์

3. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง จำแนกออกได้เป็น 3 ส่วน คือ

3.1 อังคะ คือ อวัยวะหลักที่ใช้ในการพ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ แอว ออกแขน ขา เท้า

3.2 อุปอังคะ คือ อวัยวะรองที่ใช้ในการพ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปาก แก้มและคาง

3.3 ปรัตยังคะ คือ อวัยวะส่วนอื่น ๆ ที่ใช้ในการพ้อนรำ เช่น ไหล่ หลัง และหน้าท้อง

4. การแบ่งวิธีเคลื่อนไหวร่างกายเป็นส่วน ๆ คือ

4.1 मुखะภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของใบหน้าและลำคอ

4.2 สารีภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของร่างกายประกอบกัน โดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนที่

4.3 ชีษตากฤตภินายะ เป็นการแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกัน เช่น การเดิน การยืน การนอน

4.4 กติประจาระ เป็นการเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์เฉพาะกรณี

5. โครงสร้างของการพ้อนรำ มีการกำหนดท่าร่าแม่บทไว้ในตำรานาฏยศาสตร์ เรียกว่า กรณะ มี 108 ท่า ของเทพศิวะนาฏราช (God-Shiva-Nataraja) เทพแห่งนาฏกรรม (Lord of Actor) กิริยาการเคลื่อนไหวของเทพหมายถึง กิริยาการเคลื่อนไหวของพลังจักรวาล มีหลายชื่อตามมุมมองของปรากฏการณ์หรืออวตาร ไปสู่สิ่งหนึ่งสิ่งใดในปรากฏการณ์ตามธรรมชาติของสิ่งนั้น แต่ศูนย์รวมพลังหรือเทพผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดคือ เทพศิวะ

ซึ่งในการพ้อนรำนั้น จะต้องประกอบด้วยภณะและองค์หาระ คำว่า ภณะ หมายถึง รำแม่ท่า ส่วนคำว่า องค์หาระ หมายถึง การรำรวมแม่ท่าต่าง ๆ หรือเรียกว่า รำชุด หมายถึง การรำที่เป็นประโยค โดยพระอิศวรเป็นผู้อธิบายคำว่า "ประโยคของการพ้อนรำ หรือ ประโยคขององค์หาระ" ว่า ประกอบไปด้วยการรำแม่ท่าต่าง ๆ เพราะองค์หาระหรือ ประโยคของท่ารำนั้น จะสำเร็จลงได้ก็ต้องอาศัยภณะหรือแม่ท่านั้นเอง (แสง มนวิฑูร, ผู้แปล. 2541: 113)

6. คุณลักษณะของการพ้อนรำ เป็นการแบ่งคุณลักษณะของการพ้อนรำออกเป็น 2 ชนิด คือ ตานทวะ และ ลัศยะ ได้แก่

6.1 ตานทวะ หมายถึง การพ้อนรำที่แสดงความเข้มแข็ง สง่างาม ความแข็งแรง ตามลักษณะเพศบุรุษ

6.2 ลัศยะ หมายถึง การพ้อนรำที่แสดงความประณีต ความอ่อนหวาน ความนุ่มนวล ตามลักษณะเพศหญิง

การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นท่าร้ายรำของไทย พบในงานนิพนธ์ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2541: 36)

...การเคลื่อนไหวยกเอียงร่างกายส่วนบนตั้งแต่บั้นเอวขึ้นไปนั้น ไม่ใช่ไหล่หรือคอ แต่จะยกเอียงร่างกายท่อนบนที่ทรงไว้ด้วยกล้ามเนื้อสองข้างตัวที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า "เกลียวข้าง" เมื่อใช้เกลียวข้างบังคับการเคลื่อนไหวดังนี้แล้วร่างกายท่อนบนก็จะผิวนัยยกเอียงไปได้อย่างงดงาม ในสายตาของคนไทยอีกเช่นเดียวกัน โดยหัวไหล่จะเคลื่อนตามไปเองทั้งที่อยู่นิ่ง ส่วนคอกนั้นต้องตั้งตรงอยู่ตลอด การลอยหนานั้นถ้าจะทำต้องทำตั้งแต่กระดูกคอต่อท่อนบนที่สุดขึ้นไปเท่านั้น

กล้ามเนื้อที่บังคับการเคลื่อนไหวยกเอียงของท่อนบนของร่างกายนั้น นอกจากจะใช้เกลียวข้างแล้วยังมี "เกลียวหน้า" คือกล้ามเนื้อที่หน้าท้อง และ "เกลียวหลัง" คือกล้ามเนื้อที่กำกับอยู่สองข้างกระดูกสันหลังอีกด้วย กล้ามเนื้อสองแห่งที่กล่าวถึงนี้ ใช้ช่วยในการร้ายรำเพื่อเน้นลักษณะบางอย่างของผู้รำให้เด่นขึ้น

การรำในบทพระคือผู้ชายหรือยักษ์ในการแสดงโขนนั้น จะต้องใช้เกลียวหลังเข้าช่วย เมื่อใช้กล้ามเนื้อที่เรียกว่าเกลียวหลังนี้แล้ว หัวไหล่จะเปิดออกทำให้หน้าอกแอ่นออกมาอย่างผึ่งผายมีความสง่าผ่าเผยยิ่งขึ้น ส่วนการรำในบทนางซึ่งต้องมีกิริยาอาการสงบเสงี่ยมตามวิสัยของกุลสตรีนั้น ต้องใช้กล้ามเนื้อด้านหน้า ที่เรียกว่าเกลียวหน้าเข้าช่วยการใช้กล้ามเนื้อที่เรียกว่า เกลียวหน้านี้ จะทำให้หัวไหล่ไม่เปิดออก แต่ทำให้รวบเข้ามาเล็กน้อย และความเคลื่อนไหวต่าง ๆ จะดูสงบเสงี่ยมงดงามแสดงเพศของสตรีให้เด่นชัดยิ่งขึ้น...

ในงานวิจัยเรื่อง "รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์" ของ อรวรรณ ชมวัฒนา (2530: 15) ได้กล่าวถึงลักษณะของท่ารำไทย โดยวิเคราะห์จากลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ตั้งแต่ ศีรษะ ไหล่ แขน ลำตัว มือ ขาและเท้า พบว่าหลักสำคัญของท่ารำไทยมีรากฐานอย่างเดียวกันทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง คือ การทรงตัว ต้องตั้งตัวให้ตรง ตั้งเอน ตั้งไหล่ การใช้ข้อต่อของร่างกาย เพื่อแสดงจังหวะ การฝึกกำลังขาเพื่อการยืนรับน้ำหนักที่มั่นคง การใช้กล้ามเนื้อ การใช้ข้อเท้า ต้องหักข้อเท้าขึ้นให้สัมพันธ์ขนานกับพื้น การใช้ข้อมือ ต้องหักข้อมือเข้าเมื่อจับมือและหักข้อมือออกเมื่อแบมือ ส่วนของสะโพกต้องไม่บิดไปมา และหน้าอกต้องไม่แอ่น อีกทั้งยังได้สรุปหลักสำคัญขั้นต้นที่ต้องปฏิบัติ ได้แก่

1. การทรงตัว จะต้องตั้งหน้า ตัวตรงและเสียวัด เปิดปลายคางหรือตกท้ายทอย หน้าอกหย่อนและผาย อด หย่อนหัวไหล่ ดันกระเบนเหน็บ กดหรือดันตะคอกและทับหน้าขา
2. การแบ่งส่วนร่างกาย โดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ
 - 2.1 การตั้งหน้า ส่วนหน้าตั้งแต่ศีรษะลงไปถึงลำคอ การเคลื่อนไหวด้วยลักษณะอาการ "พยักหน้า" ยักคอ สายหน้า กล่อมหน้า หลักที่ต้องบังคับ คือ เปิดปลายคาง หรือตกท้ายทอย เอียงหูซ้าย-ขวา เป็นต้น
 - 2.2 การตั้งตัว หมายถึง ส่วนของลำตัว ตั้งแต่บ่าทั้งสองข้างไปถึงสะเอวหรือส่วนสุดของลำตัว การเคลื่อนไหวด้วยลักษณะอาการ "ยักหรือกล่อมตัว ใช้ลำตัวเป็น

การบริหารลำตัว หน้าท้อง สะเอว หลักที่ต้องบังคับคือ หย่อนอก ผายไหล่ หย่อนไหล่
ต้นกระเบนเหน็บและทับหน้าขา กดตะคาก เป็นต้น

2.3 การตั้งวง ไซ้ส่วนแขน ตั้งแต่ต้นหรือโคนแขนทั้งสองข้างลงไปถึงปลายนิ้วมือ
หลักที่ต้องบังคับ คือ การดัดนิ้ว ดัดข้อมือ ข้อแขน ควงมือ ควงข้อแขน เป็นต้น

2.4 การตั้งเหลี่ยม คือส่วนเท้าตั้งแต่โคนขาลงไปถึงปลายเท้า การเคลื่อนด้วย
ลักษณะอาการยืน ยุบ ยืด กระโดด สะบัด เหวี่ยง หมุนข้อเท้า เข่า และอาการเกร็ง
หลักที่ต้อง บังคับ คือ เปิดหน้าขา หลบหน้าขา หนีบร่อง ดัดข้อเท้า และการเกร็ง ใช้ใน
การยืนย่อ เฉลี่ยน้ำหนัก เป็นต้น (อรุวรรณ ชมวัฒนา, 2530: 28)

จากหนังสือ "72 ปี จรูญศิริ วีระวานิช" ได้กล่าวถึงศิลปะของการรำไทย โดยวิเคราะห์
ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ใช้ในการรำว่า อีกทั้งกล่าวถึงความจำเป็นที่จะต้องรู้จัก การฝึก
อวัยวะในการรำ เพื่อที่จะสื่อความหมายได้ตรงกัน และจะต้องฝึกส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย
ให้ถูกต้อง สวยงาม โดยแบ่งร่างกายเป็นช่วง ๆ ซึ่งแต่ละช่วงของร่างกาย ได้กำหนด
ความงามไว้อย่างเหมาะสม คือ (จรูญศิริ วีระวานิช ม.ป.ป. : 118)

ศีรษะ เคลื่อนไหวโดยการ เอียงซ้าย เอียงขวา สั่นศีรษะ ก้มหน้า เงยหน้า
หันหน้าด้านซ้ายและขวา

ไหล่ เคลื่อนไหวโดยการ เอียงลงด้านซ้าย-ขวา กดไหล่ เบนไหล่มาด้านหน้า
เบนไหล่ไปด้านหลัง

จากช่วงไหล่ลงไปถึงต้นขา เรียกว่า ลำตัว

จากช่วงต้นขาลงไปถึงเข่า เรียกว่า หน้าขา

จากช่วงเข่าลงไปถึงเท้า เรียกว่า เหลี่ยมบน

เท้าทั้งสองที่วางเท้าห่างกัน เรียกว่า เหลี่ยมล่าง

ช่วงแขน ตั้งแต่ช่วงไหล่ถึงปลายนิ้ว เรียกว่า วง

นอกจากนี้แล้ว ยังมีหนังสือที่กล่าวถึงการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของ
การแสดงงิ้ว ซึ่งต้องเคลื่อนไหวอย่างมีจังหวะและลีลาอันงดงามถูกต้องตามแบบแผนที่
สืบต่อกันมาของการแสดงงิ้วแต่จิว จำแนกออกได้เป็น 8 ลักษณะ คือ (มาลินี ดิลกวนิช.
2543 : 162)

1. การเคลื่อนไหวของมือ
2. การเคลื่อนไหวของนิ้ว
3. การเคลื่อนไหวของเท้า
4. การเคลื่อนไหวของขา
5. การเดิน
6. การเคลื่อนไหวของหมวด เควา (การจับหมวดควาของนักแสดง)
7. การเคลื่อนไหวของชายเสื้อ
8. การเคลื่อนไหวของขนนก ที่เป็นเครื่องประดับศีรษะ

จากการศึกษาเรื่องศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหว : แนวคิดและทฤษฎีของ ตะวันออก ผู้วิจัยได้ใช้กรอบแนวคิดที่ได้มาใช้ในการวิจัยดังนี้

1. ในขณะที่พ็อนรำ ภาวะและรส จะเกิดขึ้นสลับกัน และต่างก็อาศัยซึ่งกัน และกัน
2. นำแนวคิดของ นฤตตะ มาเป็นกรอบในการวิจัย คือ เป็นการหานาฏย ลักษณะจากการพ็อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษ หรืออารมณ์ใด ๆ เป็นการพ็อนรำล้วน ๆ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ไม่มีความหมายหรือมีอารมณ์มาเกี่ยวข้อง แต่เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียด ซับซ้อนของจังหวะและท่าทางต่าง ๆ
3. ใช้แนวคิดการแยกสัดส่วนของอวัยวะที่ใช้ในการพ็อนรำ โดยพิจารณาถึง อวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทย จำแนกอวัยวะออกเป็นส่วน ๆ ซึ่งมีการกำหนดการเคลื่อนไหวเป็นแบบแผนตายตัวของอภินายะ
4. หลักสำคัญของนาฏยศิลป์ไทยมีรากฐานอย่างเดียวกันทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง คือ การทรงตัว การใช้ข้อต่อของร่างกาย การฝึกกำลังขา การใช้กล้ามเนื้อเกลียวข้าง เกลียวหน้า เกลียวหลัง การใช้ข้อเท้าและข้อมือ

ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย : แนวคิดและทฤษฎีของตะวันตก

ผู้วิจัยได้ศึกษาการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดและทฤษฎีของตะวันตก ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยพิจารณาเนื้อหาในประเด็นที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกาย สรุปได้ดังนี้

1. หลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation)

หลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกายของลาบานมี 8 ประการ (ชมนาด กิจจันทร์, 2541) ดังนี้

1.1 ทิศจุดหมายปลายทาง (Direction Destination) หมายถึง การพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปนั้นเป็นไปในทิศทางใด การวิเคราะห์เช่นนี้จะเน้นที่จุดหมายปลายทางสุดท้ายของแต่ละท่าทาง มากกว่าเน้นที่กิริยาของอวัยวะที่เคลื่อนไหว

1.2 อิริยาบถ (Motion) เป็นการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวจากอิริยาบถหนึ่งไปสู่อีกอิริยาบถหนึ่ง โดยไม่ระบุตำแหน่งสุดท้ายของการเคลื่อนไหวอันเป็นการเอื้อต่อการตีความของท่าทางอย่างอิสระ

1.3 การเปลี่ยนแปลงทางกายภาพ (Anatomical Change) เป็นการพิจารณาอวัยวะส่วนที่เป็นข้อต่อต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น หัวไหล่ ข้อศอก ข้อมือ สะโพก หัวเข่า ข้อเท้า เป็นต้น ซึ่งไม่ว่าอวัยวะใดจะงอ โค้ง ยืดหรือเหยียด หมุนหรือบิด ขึ้นอยู่กับการเคลื่อนไหวของข้อต่อของร่างกายดังกล่าว การวิเคราะห์ลักษณะนี้จะให้ผลที่ชัดเจนและถูกต้อง

1.4 การวาดเป็นภาพ (Visual Design) ในบางลักษณะของอากัปกิริยาของมนุษย์ที่ใช้ แขน ขา และลำตัว เคลื่อนไหวไปในอากาศ หรือแม้แต่การเคลื่อนไหวร่างกายไปทุกทิศทางหรือการแปรแถว ในบางกรณีเมื่อใช้การวาดภาพ จะสามารถใช้แทนการบรรยาย จากการวิเคราะห์ได้ชัดเจนกว่าวิธีการอื่น ยกตัวอย่าง การเคลื่อนที่บนเวทีเป็นลักษณะเลข 8 ก็อาจจะวาดภาพการเคลื่อนไหวนั้นเป็นเลข 8 หรือการทำมือประกบกันแต่เปิดช่องโหว่ระหว่างฝ่ามือทั้งสองข้าง ก็อาจจะใช้การวาดภาพเป็นรูปวงรี เพื่อให้บรรยายลักษณะการเคลื่อนไหวของมือที่ทำเช่นนั้น

1.5 สัมพันธภาพ (Relationship) เป็นการวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องกันของท่าทางระหว่างตัวผู้รำตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป หรือระหว่างตัวผู้รำกับอุปกรณ์การแสดง เช่น การจับมือหรืออวัยวะอื่น ๆ ระหว่างคู่ที่รำ การถือ แยก ยก หรือสัมผัสอุปกรณ์การแสดง หรือบุคคลที่แสดงด้วยกัน เป็นต้น

1.6 จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) เป็นการวิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัว ในแต่ละจังหวะท่าทาง ซึ่งมีลักษณะทั้งที่เรียบง่าย สลับซับซ้อนและรวดเร็ว

1.7 พลวัต (Dynamics) เป็นการวิเคราะห์พลังกำลังหรือแรงขับเคลื่อนของร่างกาย ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับน้ำหนักตัว อากาศวิถี แรงขับภายในและระยะเวลาของการเคลื่อนไหวร่างกายนั้น ๆ

1.8 การกำหนดจังหวะ (Rhythmic Pattern) เป็นการวิเคราะห์ลักษณะของการเคลื่อนไหวที่ตอบสนองต่อเสียงและจังหวะของดนตรี ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

2. องค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกาย องค์ประกอบที่สำคัญมี 4 ประการ คือ

2.1 ส่วนของร่างกาย (Body Part) หมายถึงการพิจารณาว่า อวัยวะส่วนใดบ้างของร่างกายที่เคลื่อนไหว

2.2 อากาศวิถี (Space) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวนั้นไปในทิศทางใด ระดับสูง-ต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้น ดำเนินไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรา

2.3 เวลาหรือจังหวะ (Time) หมายถึงการพิจารณาความมาก-น้อยของจังหวะ หรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป

2.4 รูปแบบ (Style) หมายถึงการพิจารณาลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น เชื่องช้า นุ่มนวล คึกคักหรือฉวัดเฉวียน เป็นต้น

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาการวิเคราะห์องค์ประกอบของการเคลื่อนไหวร่างกาย (Elements of Movement and the Factors Pertaining to Each) มีหลักในการพิจารณาเกี่ยวกับ พลัง (Force) รูปร่าง (Shape) อากาศวิถิ (Space) ทิศทาง (Direction) มิติ (Dimension) ระดับ (Level) ทาง (Path) จุดเด่น (Focus) และเวลา (Time) อีกทั้งได้ศึกษาทฤษฎีพื้นฐานของการเคลื่อนไหวร่างกายซึ่ง Susan McGreevy และ Nichols Helene Scheff (1955: 17) ได้กล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย ซึ่งสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบของการเคลื่อนไหวร่างกายจึงพอสรุปได้ว่า ทฤษฎีองค์ประกอบของการเคลื่อนไหวร่างกายทำให้เราเข้าใจการเคลื่อนไหวของร่างกาย ซึ่งประกอบไปด้วย จังหวะ พื้นที่ว่างและพลัง จังหวะจะสามารถบอกระยะเวลาของการเคลื่อนไหวแต่ละท่าทาง บอกอัตราจังหวะและอัตราความเร็วของแต่ละจังหวะ อีกทั้งบอกการทำร่างกายเป็นรูปร่างต่าง ๆ การใช้พื้นที่บนเวที หรือการเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ บนเวที ส่วนพื้นที่ว่างจะสามารถบอกการเคลื่อนไหวตามพื้น หรือเคลื่อนไหวในอากาศ เช่น การกระโดด ซึ่งการเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ เหล่านี้ สามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายอันเป็นลักษณะเฉพาะของท่าทางการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคล ช่วยในการตัดสินใจอย่างถูกต้องเกี่ยวกับการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวที่ต้องการจะค้นพบในการรำ

ผู้วิจัยนำหลักแนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของตะวันตกที่กล่าวมาทั้งหมด มาประยุกต์เข้ากับแนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายของตะวันออก เพื่อได้แนวทางในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง คือ

1. หอองค์ประกอบของท่ารำว่า ประกอบด้วยอะไรบ้าง โดยการวิเคราะห์เรื่องต่าง ๆ ดังนี้

1.1 วิเคราะห์อวัยวะที่ใช้ในการรำ นาฏยลักษณ์ของตัวพระนั้นเกี่ยวข้องกับอวัยวะส่วนใดของร่างกายบ้าง โดยใช้หลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบานเป็นหลัก

1.2 วิเคราะห์ว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวนั้นเคลื่อนไหวไปในทิศทางใด

ระดับสูงหรือต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้น ดำเนินไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรา อันเป็นการเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง วิเคราะห์การเคลื่อนไหวอวัยวะไปบนพื้นที่ยาวหรือพื้นเวที โดยพิจารณาจากทิศทาง มิติ ระดับ ทางและจุดเด่น

1.3 วิเคราะห์ความมาก-น้อยของจังหวะ หรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป การเคลื่อนที่ของอวัยวะที่แตกต่างกันในอัตราความเร็ว ช้า ปานกลาง

1.4 วิเคราะห์ลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น เชื่องช้า นุ่มนวล คึกคักหรือฉวัดเฉวียน มีการหมุนหรือบิดส่วนของลำแขนและขาอย่างไรบ้าง และการหมุนหรือบิดนั้นมีปริมาณมากน้อยเพียงใด

1.5 วิเคราะห์อวัยวะส่วนที่เป็นข้อต่อต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น หัวไหล่ ข้อศอก ข้อมือ สะโพก หัวเข่า ข้อเท้า เป็นต้น ซึ่งไม่ว่าอวัยวะใดจะงอโค้ง ยืดหรือเหยียด หมุนหรือบิด ขึ้นอยู่กับการเคลื่อนไหวของข้อต่อของร่างกายดังกล่าว การวิเคราะห์ลักษณะนี้จะให้ผลที่ชัดเจนและถูกต้อง

1.6 วิเคราะห์การรับน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) เพื่อหารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว การรับน้ำหนัก การถ่ายโอนน้ำหนักตัว ในแต่ละจังหวะท่วงท่า ซึ่งมีลักษณะที่เรียบง่าย สลับซับซ้อนและรวดเร็ว

1.7 วิเคราะห์พลังกำลังหรือแรงขับเคลื่อนของร่างกาย ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับน้ำหนักตัว อากาศวิถี แรงขับภายในและระยะเวลาของการเคลื่อนไหวร่างกายนั้น ๆ

1.8 วิเคราะห์ลักษณะของการเคลื่อนไหวที่ตอบสนองต่อเสียงและจังหวะของดนตรี ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

1.9 วิเคราะห์พลังในการควบคุมการผ่อนถ่ายน้ำหนักการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งน้ำหนักของการเคลื่อนไหวจะถูกควบคุมโดยข้อต่อและกล้ามเนื้อ ปริมาณของน้ำหนักอันจะมีผลต่อคุณภาพของการเคลื่อนไหวนั้น ๆ ทำให้การเคลื่อนไหวมีลักษณะที่ชิงชัง แข็งแรงหรืออ่อนนุ่มนวลหรือไม่อย่างไร มีการเปลี่ยนของคุณลักษณะของพลังแบบใด เช่น การหยุดชั่วคราว การสั้น การเหวี่ยง การกระทบ และการเปลี่ยนแปลงนั้นเป็นแบบเลื่อนไหล ชนิดการเลื่อนไหลแบบควบคุม หรือการเลื่อนไหลแบบอิสระ เป็นต้น

1.10 วิเคราะห์การจัดวางตำแหน่งของร่างกาย ศีรษะ ลำตัว แขน ขาและเท้า ว่าอยู่ในท่าทางใด ตั้งตรง แนวนอน เอียงหรือเฉียง

2. กำหนดลักษณะเฉพาะของนาฏยลักษณ์นาฏยศิลป์ตัวพระ จากการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นท่าร้ายรำในข้อที่ 1 จะทำให้ได้นาฏยลักษณ์ดังนี้

2.1 กิริยาของมือที่รำนั้น มีกี่รูปแบบ

2.2 กิริยาของแขนที่รามีลักษณะอย่างไร เช่น แขนตึง งอ โค้ง หักศอก ตึงลาดลง คอว่าแขน หมายแขน ฯลฯ

2.3 กิริยาของขา มีการก้าวเท้าหรือยกเท้า ในทิศทางใด รูปแบบใดและ ทิศทางใดได้บ้าง

2.5 รูปแบบของการรับน้ำหนักและการทรงตัว

2.6 ลักษณะของการเคลื่อนไหว หรือการเคลื่อนที่ของลำตัว

2.7 รูปแบบของการวางเท้าที่ไม่ได้รับน้ำหนัก

ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกายนี้ ผู้วิจัยจะใช้สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกแทนการอธิบายการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน(Labanotation) ช่วยในการวิเคราะห์ด้วย ซึ่งจะได้กล่าวถึงในลำดับต่อไป

กรอบมาตรฐานการรำไทย : เพลงช้าและเพลงเร็ว

สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (2507: 57-64) ทรงกล่าวถึง "ประเพณีการเล่นละครรำ" ไว้ว่า

...การพ้อนรำเป็นหลักของวิชาละคร (รำ) เพราะฉะนั้นผู้เป็นครูบาอาจารย์แต่ก่อนจึงคิดแบบรำเป็นท่าต่าง ๆ ตั้งชื่อบัญญัติไว้ให้เรียกเป็นตำรา แล้วคิดร้อยกรองท่ารำต่าง ๆ นั้น เข้ากระบวนสำหรับรำเข้ากับเพลงปี่พาทย์ เรียกว่า "รำเพลง" อย่าง 1 อีกอย่างหนึ่งสำหรับรำเข้ากับบทร้อง เรียกว่า "รำขับท" ...ครูให้หัดรำเพลงก่อน แล้วจึงให้หัดรำขับท เมื่อรำได้แล้วครูจึง "ครอบ" ให้ คือ อนุญาตให้เล่นละคร แต่นั้นมาจึงนับว่าเป็นละคร...

...ละครนอกที่เล่นกันในกรุงเทพฯ เห็นจะแก้ไขแบบแผนหันมาเอาอย่างละครใน ตั้งแต่กรุงเก่าเป็นลำดับมา จนทุกวันนี้ละครนอกกับละครในเกือบจะเป็นอย่างเดียวกัน ยังผิดกันแต่ชั่วทำนองร้องกับกระบวนเล่นบางอย่าง...

เพลงรำสำหรับฝึกหัดการรำรำเบื้องต้นที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงกล่าวถึงนี้ ถือว่าเป็นพื้นฐานของการฝึกหัดนาฏศิลป์ของหลวงที่ทุกคนจะต้องฝึกหัดเหมือนกัน เท่ากับเป็น **Basic Dance** เพลงรำพื้นฐานนี้ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว หรือเรียกว่า "รำเพลง" เป็นการฝึกการรำเข้ากับท่วงทำนองของดนตรีและจังหวะ ไม่มีการขับร้อง ดังปรากฏในหนังสือ "ตำราพ็อนรำ" ซึ่ง สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (2466: 44) ได้เขียนไว้ตอนที่ว่าด้วยเพลงพ็อนรำว่า "...ใครจะหัดเป็นลคอน ต้องหัดรำเพลงก่อนอย่างอื่น เพราะ บรรดาท่ารำของลคอน อยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว ... ใครรำเพลงได้ก็ได้อีกพ็อนรำได้ตามตำรา... ในการเล่นลคอนนั้น ถ้าเมื่อใดประสงค์จะรอดฝีมือตัวลคอนก็ให้รำเพลง แสดงว่าตัวลคอนนั้นเป็นผู้รู้ตำรา..."

เมื่อครั้งที่ท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 4) มีอายุได้ 11 ปี ได้ถวายตัวฝึกหัดละครกับสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัส ครั้นพระนางโสมนัสสิ้นพระชนม์เมื่อ พ.ศ. 2395 ท้าววรจันทร์จึงขอลาออกจากราชการ แต่ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวดำริจะหัดละครช้าหลวงขึ้นมาใหม่ จึงให้ตำรวจ(หลวง) ออกไปตามตัวถึงแพวัดมณฑปจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครั้นมาถึงได้ถูกทดสอบความรู้ทางการพ็อนรำ ด้วยการให้รำเพลง ดังปรากฏว่า "... ครั้นเมื่อให้ท่านลองเข้รำเพลง (ช้า) เพื่อทดลองดูว่าจะจำบทบาทท่ารำไว้ได้สักเพียงไร ก็ลงมติกันในหมู่ครูบาอาจารย์ที่เดียวว่ารับให้เป็นพระเอกได้" (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัต 2484: 6)

ต่อมาการฝึกหัดรำพื้นฐานอีกแบบหนึ่ง หลังจากที่สามารถรำ เพลงช้า เพลงเร็ว ได้อย่างดีแล้ว ก็คือ การฝึกหัดรำตามบทร้องที่เรียกว่า "รำท่าบท" หรือ "รำขับบท" เป็นการบัญญัติชื่อเรียกประจำท่ารำ ซึ่งสังเกตได้ว่าชื่อของท่ารำเหล่านั้น อยู่บนพื้นฐานของการนำชื่อท่ารำมาจาก พืช สัตว์ กิริยาอาการหรือการเคลื่อนไหวของธรรมชาติ และ

สรรพสิ่งตามธรรมชาติ เช่น สอดสร้อยมาลา กวางเดินดง หงส์บิน กินริน ลมพัดยอดดอกร้าง
ซ่างหว่านหญ้า นภาพร กระจ่างชมจันทร์ เป็นต้น โดยเรียกเพลงรำนี้อีกว่า "รำแม่บท"

ความเป็นมาของ "แม่บท" นั้น ธนิต อยู่โพธิ์ (2497: 42-44) ได้สันนิษฐานว่า "แม่บท" เป็นการนำเอาทำรำในเพลงช้า เพลงเร็ว มาใส่ชื่อเรียกทำรำ เพราะจะเห็นได้ว่าการรำเพลงช้า เพลงเร็ว เป็นการรำเข้ากับดนตรีไม่มีท่วง ดังนั้นการตั้งชื่อทำรำเป็นเพียงได้รับแนวความคิดมาจากอินเดีย แต่มีได้รำตามตำราของอินเดีย ซึ่งทำ "แม่บท" ดังกล่าวคงจะมาจากการประดิษฐ์ทำรำตามคำบอกของคุณ อย่างที่เรียกว่า "Dance with your head" แล้วต่อมามีการยึดถือคำบอก และทำรำประจำคำนั้น ๆ มาเป็น "แม่บท"

เพลงช้าและเพลงเร็ว ถือว่าเป็นเกณฑ์มาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย เพราะการศึกษานาฏศิลป์ไทยจะต้องเริ่มจากการฝึกหัดแม่ท่าจากเพลงช้าและเพลงเร็ว ตามลำดับ ซึ่งเป็นข้อกำหนดอยู่ในหลักสูตรของการศึกษาวิชานาฏศิลป์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มาจนถึงปัจจุบัน การฝึกหัดนั้นต้องเป็นการฝึกหัดอย่างจริงจัง ใช้เวลาช้า ๆ บ่อย ๆ ถ้าหากให้ความสำคัญต่อการฝึกเพลงช้าและเพลงเร็ว น้อยเกินไป โดยข้ามไปเรียนระบำเป็นชุด ๆ หรือตัดทอนทำรำเพลงช้าและเพลงเร็ว แบบฝึกหัดพอเป็นพิธี ตัดทอนท่าที่ให้ความสัมพันธ์กัน ความซาบซึ้งในทำรำ ลีลาท่ารำที่งดงามถูกต้องก็จะไม่เกิดขึ้น ดังจะเห็นได้จากประโยชน์ของการฝึกหัดเพลงช้าและเพลงเร็วดังนี้ (ลมูล ยมะคุปต์, 2526: 80)

1. จัดรูปร่าง สัดส่วน สันฐาน ให้ได้มาตรฐานถึงงดงามตามรูปแบบนาฏศิลป์
2. เรียนรู้ส่วนที่ต้องใช้ช่วยวะให้สัมพันธ์กัน โดยเริ่มตั้งแต่ตั้งเอว ตั้งไหล่ ทรงตัว
3. ได้ฝึกออกกำลังร่างกายทุกส่วนของอวัยวะ ตั้งแต่ศีรษะ จากปลายนิ้วถึงหัวไหล่ จากปลายเท้าฝ่าเท้า ส้นเท้า จนถึงสะโพก จากสะโพกทุกส่วนจนถึงลำตัว
4. มีความอดทนในการฝึกหัดรำได้เป็นระยะเวลานานไม่เหน็ดเหนื่อย
5. มีทักษะในการรำอย่างคล่องแคล่วว่องไว
6. เป็นผู้รำได้อย่างงดงาม มีลีลานุ่มนวล สง่าภาคภูมิ
7. สามารถฟังและวิเคราะห์เพลงดนตรี จังหวะหน้าทับได้ถูกต้องแม่นยำ

8. สามารถวิเคราะห์ทำำเพื่อนำไปพัฒนาและสร้างสรรค์ในการคิดประดิษฐ์ทำำชุดอื่น ๆ ได้อย่างกว้างขวาง

9. รู้จักและเข้าใจนาฏยศัพท์เบื้องต้น

10. รู้หลักการฝึกทำำเบื้องต้นของนาฏศิลป์ไทย และสามารถปฏิบัติทำำให้เป็นไปตามขั้นตอนได้

นอกจากนี้แล้ว อาคม สายาคม ยังได้กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (2516: 137) ว่า การรำเพลงช้า เพลงเร็ว จะต้องรำอยู่เสมอ ๆ เปรียบเสมือนเป็น "ยาหม้อใหญ่" ที่กินไม่รู้จักหมด "...เป็นที่เอือมระอาเป็นที่สุด แต่มีคุณค่ามหาศาล เพราะทำำเป็นส่วนมากมักจะมีอยู่ใน เพลงช้า เพลงเร็ว การจะเป็นนักรำที่ดีได้ จะต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่ คือ ต้องรำเพลงช้า เพลงเร็ว มาอย่างน้อยเป็นร้อย ๆ จบขึ้นไป จึงจะรำได้ดี..." ซึ่งสอดคล้องกับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่กล่าวไว้ในหนังสือเล่มเดียวกัน (2516: 143) ว่า "แกน" สำคัญที่สุดของการเป็นละครไทยที่ดี ก็คือ ความแม่นยำในทำำเพลงช้าและเพลงเร็ว

ในการวิจัยเรื่องนาฏยลักษณะตัวละครแบบหลวงนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดจากกรอบมาตรฐานการรำไทยจากแม่ท่าในเพลงช้าและเพลงเร็ว มาเป็นต้นแบบในการวิเคราะห์หาโครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวละครแบบหลวง เพราะพิจารณาว่ามาตรฐานของนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแม่แบบ แสดงลักษณะเฉพาะของนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงปรากฏอยู่ในทำำของ เพลงช้าและเพลงเร็ว ทั้งนี้ได้ประยุกต์แนวคิดและทฤษฎีของภาษาศาสตร์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิจัยด้วย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

แนวคิดและทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีของภาษาศาสตร์ดังนี้ (กาญจนา นาคสกุล, 2541. ฉลวย บุญประเสริฐ, 2542. ปราณี กุลละวณิชย์และคณะ, 2527. วิโรจน์ อรุณมานะกุล, 2545. วิไลวรรณ ขนิษฐานันท์, 2533. สุจริตลักษณ์ ดีผดุง, 2537)

1. สรวิทยา (Phonology) คือ การศึกษาระบบเสียง ซึ่งเป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยการวิเคราะห์เสียงพูดที่มีหน้าที่อยู่ในภาษาใดภาษาหนึ่ง เพราะองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด

ของภาษาซึ่งทำให้ภาษาเป็นภาษาของมวลมนุษย์ได้ก็คือ เสียงพูด ซึ่งมีอยู่ในระบบเสียงของแต่ละภาษา หลักการสำคัญก็คือ ในภาษาหนึ่ง ๆ จะมีหน่วยเสียงอยู่จำนวนหนึ่ง เจ้าของภาษาจะรู้ได้ทันทีว่า เสียงที่ประกอบกันนั้น เข้าลักษณะภาษาของตนหรือไม่ เช่น สระเอะ สระออ รู้ว่ามีในภาษาไทย เป็นสระเสียงสั้นและสระเสียงยาว ในทุกภาษา ผู้พูดไม่ได้แปลงเสียงที่ละเสียง แต่แปลงเสียงออกมาเป็นคำหรือกลุ่มคำ

สรีรวิทยา หรือ การศึกษาหาระบบเสียงของภาษาใดภาษาหนึ่งนั้น จะต้องศึกษาเรื่อง สัทศาสตร์ (Phonetics) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับเสียงในภาษาตามหลักสัทศาสตร์ ถือว่าการพูดของมนุษย์นั้น เป็นอาการตามธรรมชาติที่เหมือนกัน ไม่ว่าผู้พูด จะพูดภาษาอะไร อวัยวะที่มนุษย์ใช้ในการแปลงเสียงพูดย่อมทำหน้าที่ได้เหมือนกัน โดยจำแนกการศึกษาออกเป็นการศึกษาเรื่อง สรีรสัทศาสตร์ (Articulatory Phonetics) เป็นการศึกษาว่าในการผลิตเสียงในภาษานั้น มีอวัยวะใดบ้างเกี่ยวข้อง และเกี่ยวข้องอย่างไร กลสัทศาสตร์ (Acoustic Phonetics) เป็นการศึกษาลักษณะทางกายภาพของเสียงพูดที่แปลงออกมา โดยใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ โสตสัทศาสตร์ (Auditory Phonetics) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการรับรู้ของหู สมอง การเข้าใจภาษาและการตอบโต้ หรือสื่อสาร

2. สรศาสตร์ (Phonemics) คือ การศึกษาหาหน่วยเสียง (Phonemes) โดยการนำเสียงในภาษามาวิเคราะห์อย่างมีหลักเกณฑ์ เพื่อดูว่าเสียงในภาษาใดทำให้คำมีความหมายแตกต่างกันได้ หน่วยเสียงเป็นเสียงสำคัญในภาษา เป็นหน่วยที่ย่อยที่สุดซึ่งไม่สามารถที่จะแยกออกไปได้อีก แต่เป็นเสียงในภาษาที่สามารถแยกความหมายของคำได้ การหาหน่วยเสียง เป็นวิธีการที่นักภาษาศาสตร์กระทำเพื่อดูว่าในภาษาใดภาษาหนึ่ง มีหน่วยเสียงกี่ชนิด การที่จะทราบได้ว่าหน่วยเสียงของภาษามีกี่ชนิด อะไรบ้างนั้น จะต้องวิเคราะห์เสียงในภาษานั้น ๆ ว่ามีเสียงใดบ้างที่เป็นหน่วยเสียง โดยการศึกษาเสียงแต่ละเสียงว่ามีลักษณะการแปลงเสียงออกมาอย่างไร ลักษณะลมที่ออกเสียงนั้นเป็นอย่างไร มีอวัยวะส่วนใดบ้างที่ทำหน้าที่เกี่ยวข้องกัน และมีลักษณะการเกิดก่อนหลังเป็นลำดับอย่างไร จากนั้นจึงพิจารณาต่อไปว่า เสียงทั้งหลายที่นำมาใช้ในภาษานั้นมีกี่หน่วย แต่ละหน่วย มีเสียงย่อยที่สำคัญอะไร เสียงย่อยนั้นปรากฏอย่างไร หน่วยเสียงมีหน้าที่สัมพันธ์กับหน่วยเสียงอื่นอย่างไร

ประกอบกันเป็นพยางค์และเป็นคำอย่างไร โดยปกติการจัดชนิดของหน่วยเสียงจะจัดตามชนิดของเสียงในภาษา เช่น ในภาษาไทยมีหน่วยเสียง 3 ชนิด คือ หน่วยเสียงพยัญชนะ หน่วยเสียงสระและหน่วยเสียงวรรณยุกต์ ดังนั้นเมื่อวิเคราะห์หา หน่วยเสียงได้ครบทุกชนิด และศึกษาการที่หน่วยเสียงประกอบกันเข้าเป็นพยางค์แล้ว ก็แสดงว่าระบบเสียงของภาษานั้น ๆ

เสียงในภาษานั้นจะประกอบไปด้วย พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ พยางค์ การลงเสียงหนัก เสียงเบา การหยุดของเสียง และทำนองเสียง กล่าวคือ

1. พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ จะพบว่า คำในภาษานั้น ๆ ถ้าไม่ใช่คำพ้องเสียง (Homonym) เสียงทุกเสียงจะมีความแตกต่างทางเสียงอย่างน้อย 1 ที่เสมอ จึงกล่าวได้ว่า หน่วยเสียงเป็นหน่วยสำคัญที่ทำให้คำมีความหมายแตกต่างกัน

2. พยางค์ ภาษาทุกภาษามีกฎเกณฑ์ในการรวมหน่วยเสียงเข้าเป็นพยางค์ กฎเกณฑ์ที่ทุกภาษามีเหมือนกันคือ พยางค์แต่ละพยางค์ส่วนใหญ่ต้องมีหน่วยเสียงสระอย่างน้อย 1 หน่วยเสียง ส่วนหน่วยเสียงพยัญชนะที่อยู่ในตำแหน่งหน้าและ/หรือ ข้างหลัง หน่วยเสียงสระนั้น แตกต่างกันไปในภาษาต่าง ๆ ทั้งในเรื่องตัวหน่วยเสียงเองและจำนวนของหน่วยเสียงที่ปรากฏในตำแหน่งนั้น ๆ ซึ่งภาษาทุกภาษาจะมีข้อกำหนดว่า ในตำแหน่งหน้าสระหรือตำแหน่งต้นพยางค์ และในตำแหน่งหลังสระหรือท้ายพยางค์ จะมีหน่วยเสียงพยัญชนะปรากฏได้มากที่สุดเท่าใด หน่วยเสียงใดบ้าง ที่ปรากฏโดด ๆ ได้ ในแต่ละตำแหน่ง และหน่วยเสียงใดบ้างที่ปรากฏรวมกันเป็นกลุ่ม ได้ในแต่ละตำแหน่ง

ถึงแม้ว่าภาษาต่าง ๆ จะมีจำนวนหน่วยเสียงและตัวหน่วยเสียงแตกต่างกันไป แต่มีข้อสังเกตคือ เสียงในภาษาของมนุษย์นั้นจะมีหน่วยเสียงที่เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ ผู้ที่ศึกษาภาษาศาสตร์หรือนักภาษาศาสตร์ จึงได้กำหนดระบบอักษรและหน่วยเสียงขึ้นมาชุดหนึ่ง ชุดระบบอักษรแทนหน่วยเสียงนี้ ตั้งขึ้นให้สามารถครอบคลุมเสียงมนุษย์ในโลกนี้ การประดิษฐ์อักษรแทนเสียงดังกล่าวนี้ แสดงว่าภาษาทุกภาษามีลักษณะร่วมกันเป็นหลัก และมีความต่างเป็นปลีกย่อยเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งศึกษาเรื่องความหมายของท่ารำ แต่จะมุ่งศึกษานาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับท่ารำ

รำเป็นหลักตั้งได้กล่าวมาแล้ว ดังนั้นจึงไม่นำแนวความคิดและทฤษฎีของภาษาศาสตร์ ในเรื่องของหน่วยคำ คำ และโครงสร้างของประโยค มาใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในครั้งนี้

จากแนวความคิดและทฤษฎีที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ โดยพิจารณาหาหน่วยหรือลักษณะเฉพาะอันเปรียบเสมือนเป็นพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ของท่ารำ ซึ่งอาจจะเปรียบได้ว่าการเคลื่อนไหวอวัยวะแต่ละท่าทางเปรียบเสมือนกับเป็นเสียงในภาษา ซึ่งประกอบไปด้วย

1. การศึกษาอวัยวะที่ใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายอันเป็นนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ได้แก่ อวัยวะต่าง ๆ ที่ใช้ในการรำและการสร้างท่าทางการรำรำ

2. หน่วยเสียงของภาษา เปรียบได้กับเป็นหน่วยย่อยของท่ารำรำรำที่ประกอบไปด้วย การใช้อวัยวะเคลื่อนไหวไปในทิศทางและระดับที่แตกต่างกัน จึงเป็นแนวคิดในการวิเคราะห์ว่าหน่วยย่อยของการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์นั้นมีกี่ชนิด อะไรบ้าง

3. การประกอบกันเป็นพยางค์ของหน่วยเสียงต่าง ๆ เป็นแนวคิดในการวิเคราะห์หาไวยากรณ์ของการสร้างพยางค์ของท่ารำ และโครงสร้างของการประกอบกันเป็นพยางค์ของท่ารำ มีกี่โครงสร้าง อะไรบ้าง แต่ละโครงสร้างมีลักษณะอย่างไร พยางค์ของท่ารำรำมาจากการจัดระบบกลไกส่วนกลางของร่างกาย ซึ่งการเคลื่อนไหวของร่างกายจะถูกเชื่อมโยงหรือถูกจัดการออกมาเป็นท่ารำรำรำ พยางค์ของท่ารำรำรำจะประกอบไปด้วยการเชื่อมต่อนั้น ๆ ของการเคลื่อนไหวอย่างน้อย 2 ท่าทาง พยางค์เหล่านี้คือ ส่วนที่เล็กที่สุดของรูปแบบการรำรำ(Form) และเมื่อการเคลื่อนไหวร่างกายหรือพยางค์เหล่านี้ถูกจัดเป็นรูปร่างท่ารำรำตามเจตนารมณ์ของผู้รำรำ ก็จะทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์และความหมายในท่าทางนั้น ๆ ที่เรียกว่า **Motif (Resource Material to Assist in the Implementation of VCE Dance, 2001: 16)**

4. แนวคิดจากการผสมกันของพยัญชนะต้น+สระ/วรรณยุกต์+ตัวสะกด เกิดเป็นพยางค์หรือคำ เปรียบได้กับ ท่าต้น+ท่าตาม+ท่าต่อ เกิดเป็นพยางค์ หรือนาฏยศัพท์ของท่ารำรำเช่นเดียวกันได้ ท่าต้น คือ ท่าหลักของนาฏยศิลป์ไทย เปรียบ

เสมือนเป็นพยัญชนะต้น ทำต่อ คือ ทำำต่อเนื่องจากทำต้น เพื่อเปลี่ยนเป็นทำใหม่ เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง หรือระยะทางการเคลื่อนที่ของ ศีรษะ ลำตัว มือ ขา แขน เท้า จากทำต้นไปสู่ทำตาม เพื่อให้ทำำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน ส่วนทำตาม คือทำำที่เป็นการสิ้นสุดของทำต่อหรือทำเชื่อม ซึ่งหยุดลงตรงกับจังหวะของเพลง ดังนั้นในการศึกษาไวยากรณ์อันเป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครนั้น จะต้องทราบพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์และตัวสะกด ของนาฏยศิลป์ไทยก่อนว่ามีอะไรบ้าง ลักษณะอย่างไรและทำหน้าที่อย่างไร

ทฤษฎีทัศนศิลป์

ทฤษฎีทางทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ และการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ (ชะลูด นิ่มเสมอ, 2542)

1. องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ได้แก่

- 1.1 จุด หน่วยที่เล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิว ผู้แสดงนับเป็นจุด ๆ หนึ่งบนเวที
- 1.2 เส้น หมายถึง จุดหลาย ๆ จุดที่เคลื่อนที่ต่อเนื่องไปในที่ว่างเปล่า จากทิศทาง การเคลื่อนที่ต่าง ๆ ทำให้เกิดเส้นในลักษณะใหญ่ ๆ 2 ประเภท คือ เส้นตรง และเส้นโค้ง ซึ่งเป็นพื้นฐานในการสร้างเส้นลักษณะอื่น ๆ เช่น เส้นทะแยง เส้นประ เส้นคด
- 1.3 รูปร่าง หมายถึง การบรรจบกันของเส้นที่เป็นขอบเขตของวัตถุที่มองเห็นเป็น 2 มิติ คือมีความกว้างและความยาว
- 1.4 รูปทรง หมายถึง รูปลักษณะที่มองเห็นเป็น 3 มิติ คือ มีความกว้าง ความยาว ความหนาลึก ประกอบด้วยรูปทรง 2 ลักษณะ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงอิสระ
- 1.5 ช่องว่าง หมายถึง บริเวณที่ว่างเปล่าที่เรียกกันว่า "ช่องไฟ"
- 1.6 ลักษณะผิว คุณลักษณะต่าง ๆ ของผิวด้านหน้าของวัตถุทุกชนิดที่มีลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น เรียบ ขรุขระ เป็นมันวาว ด้าน เป็นต้น

1.7 มวล หมายถึง ปริมาตรของวัตถุทั้งหมดที่รวมกันอยู่ในรูปทรงของงานทัศนศิลป์ที่มีลักษณะที่บิดัน

1.8 สี หมายถึง ลักษณะของแสงสว่างที่ปรากฏแก่สายตาให้เห็นสีต่างกัน สีเป็นสิ่งที่มียุทธพิผลต่อความรู้สึกเมื่อมองเห็น และทำให้เกิดอารมณ์สะท้อนใจต่าง ๆ

1.9 คุณค่า หมายถึง ค่าความอ่อน เข้ม ของสีที่ทำให้เกิดแสงและเงา

2. การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มีหลัก 4 ประการ คือ

2.1 ความมีเอกภาพ หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสิ่งที่แสดงออกในผลงานศิลปะนั้น ๆ

2.2 ความสมดุล หมายถึง น้ำหนักที่รู้สึกได้ด้วยการมองเห็นและการได้ยิน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ

2.2.1 ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้งสองข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ

2.2.2 ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบสองข้างของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

3. จุดสนใจ หมายถึง จุดเด่นที่เป็นสิ่งดึงดูดความสนใจที่มีอยู่ในผลงานศิลปะ เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งศึกษาถึงการตัดสินคุณค่าของความงามของทำร้ายรำ จึงไม่นำทฤษฎีของทัศนศิลป์มาใช้ในการวิเคราะห์ทำร้ายรำของเพลงช้าและเพลงเร็ว แต่หากการวิเคราะห์ทำร้ายรำได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องของทัศนศิลป์ ก็จะทำนำหลักทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์มาเป็นพื้นฐานร่วมในการวิเคราะห์ด้วย

หลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา

หลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา เป็นแนวคิดในการวิจัยซึ่ง อุทัย ดุลยเกษม(2546: 280) ได้กล่าวถึงเรื่อง “เครื่องมือวิทยาการวิจัย: เครื่องมือหรือวิธีคิด” ดังนี้

1. กระบวนการวิจัยต้องยอมรับธรรมชาติของความหลากหลาย ในระดับความคิดและระดับเทคนิคที่ย่อมมีจุดอ่อนและจุดแข็งของมัน
2. นักวิจัยควรให้ความสำคัญต่อธรรมชาติที่องค์ประกอบในปรากฏการณ์ที่ศึกษาต้องมีความสัมพันธ์กัน
3. การออกแบบวิจัยและวิเคราะห์ข้อมูลควรให้ความสำคัญต่อธรรมชาติที่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเรื่อง หลักความเป็นธรรมชาติ หรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา มาพิจารณาว่า การลงความเห็นว่าเป็นใดถูก แบบใดผิด อาจไม่ใช่วิธีที่ถูกต้อง แต่ข้อโต้แย้งต่าง ๆ ที่อาจจะเกิดขึ้นสามารถนำไปสู่ข้อยุติได้ง่าย ถ้าใช้หลักความเป็นธรรมชาติ ได้แก่ ทุกสิ่งที่เป็นธรรมชาติหรือปกติต้องมีความหลากหลาย หรือมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันกับระบบความเชื่อและระบบคุณค่า ที่มนุษย์ยึดถืออยู่เป็นธรรมชาติ มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในปี พ.ศ. 2541 ผู้วิจัยได้ทำวิจัยเรื่อง "การพัฒนานาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน (Labanotation)" ทั้งนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ เนื่องจากยังไม่ปรากฏว่ามีงานเขียนบันทึกนาฏยศิลป์ไทยที่ให้ความชัดเจนและเป็นที่ยอมรับกันในประเทศไทยมาก่อน นาฏยศัพท์ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกแทนกิริยาท่าทางของลักษณะเฉพาะการรำร่ายรำน้อยย่อยและเป็นปัจจัยสำคัญในการถ่ายทอดนาฏยศิลป์ ก็มีการเรียกใช้อย่างแตกต่างกันออกไปหามาตรฐานอันเป็นข้อยุติไม่ได้ การวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนานาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบลาบาน ซึ่งเป็นระบบที่ใช้สัญลักษณ์อธิบายการเคลื่อนไหว ของร่างกายและเป็นสากล ตรวจสอบคุณภาพของนาฏยจาริกและนาฏยศัพท์ที่สร้างขึ้น และศึกษาความคิดเห็นของนิสิตนักศึกษา และผู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยที่มีต่อการนำผลการวิจัยไปใช้ โดยมีวิธีดำเนินการวิจัยคือ รวบรวมนาฏยศัพท์ให้ผู้ทรงคุณวุฒิกำหนดและปฏิบัติ จากนั้นบันทึกนาฏยศัพท์ให้ผู้เชี่ยวชาญระบบลาบาน ตรวจสอบความถูกต้อง แล้วนำมาศึกษาความคิดเห็นของนิสิต

นักศึกษาและผู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย ที่มีต่อการใช้การบันทึกนาฏยศัพท์ระบบลาบาน โดยใช้ความถี่และร้อยละ

ผลการวิจัยพบว่า จำนวนนาฏยศัพท์ที่พบทั้งหมด 355 คำ ผู้ทรงคุณวุฒิ ได้ตรวจเลือกและกำหนดนาฏยศัพท์ตัวพระละคร เพื่อนำมาบันทึกด้วยระบบลาบานจำนวน 63 คำ วิเคราะห์การปฏิบัติและการบันทึกท่าทางได้ 83 ท่าทาง คำที่ไม่ได้นำมาบันทึกวิเคราะห์ได้ว่าอาจจะไม่ใช่นาฏยศัพท์ตัวพระละคร เป็นชื่อท่ารำ เป็นการบอกกิริยาการเคลื่อนไหวทั่ว ๆ ไป เป็นคำที่คิดขึ้นมาใหม่ยังไม่เป็นที่ยอมรับ เป็นคำเก่าที่ไม่นิยมเรียกกันหรือมีที่ใช้น้อยจึงถูกลืมเลือน หรือเป็นคำซ้ำซ้อนกับคำอื่น ประเด็นที่เป็นปัญหาในการใช้อย่างมากก็คือ นาฏยศัพท์บางคำเรียกชื่อต่างกัน แต่ปฏิบัติเหมือนกัน แต่บางคำเรียกชื่ออย่างเดียวกัน แต่ปฏิบัติแตกต่างกัน หรือละครเรียกอย่างหนึ่ง โขนเรียกอีกอย่างหนึ่ง นอกจากนี้บางคำยังสามารถจำแนกการปฏิบัติออกไปได้อีกด้วย เมื่อได้วิเคราะห์การปฏิบัตินาฏยศัพท์พบว่า การใช้อยู่ในการรำที่เด่นชัดคือ การทำมือจีบ มือวงและการวางเท้าที่เฉียงออกด้านนอกทั้งสองข้าง ผลการตรวจสอบนาฏยจาริกนาฏยศัพท์ ปรากฏว่ามีความชัดเจนถูกต้องตรงกับการปฏิบัตินาฏยศัพท์และอ่านเข้าใจได้ง่าย

ส่วนความคิดเห็นของนิสิต นักศึกษาและผู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย ที่มีต่อการนำผลของการวิจัยไปใช้พบว่า คนส่วนใหญ่มีความเห็นว่า เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีความเป็นสากล มีศักยภาพในการบันทึกท่ารำที่แม่นยำกว่าการเขียนบรรยาย ประหยัดกว่าวิธีการบันทึกแบบอื่น ๆ และสัญลักษณ์มีเพียงพอต่อการนำมาใช้ ซึ่งผลการวิจัยครั้งนี้จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการพัฒนาการบันทึกท่ารำและการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ไทย ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไปคือ ควรมีการวิจัยในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ในครั้งต่อไป โดยเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการบันทึกนาฏยศัพท์โดยใช้ระบบลาบานกับการบันทึกนาฏยศัพท์แบบดั้งเดิม เพื่อจะได้ปรับปรุงการบันทึกท่ารำให้เหมาะสมยิ่งขึ้น

ในปี ค.ศ. 1993 Julian Edge ได้วิเคราะห์เรื่อง "การเชื่อมโยงการรำรำของพระศิวะกับภาษาศาสตร์" (The Dance of Shiva and the Linguistics of Relativity) ทฤษฎีการสร้างรูปแบบประโยคมีรากฐานมาจากปรัชญาและกลุ่มคำอุปมาอุปไมยกลุ่มหนึ่ง

ซึ่งเริ่มเข้ามามีบทบาทสำคัญมากขึ้น แม้กระทั่งในวงการฟิสิกส์ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของพัฒนาการจากการอ้างอิงหลักการทางฟิสิกส์ จุดมุ่งหมายของการวิเคราะห์ เรื่อง "การเชื่อมโยงการรำยำของพระศิวะกับภาษาศาสตร์" ก็เพื่อนำอุปมาอุปไมยจากข้อถกเถียงเรื่อง การรำยำของพระศิวะหรือนาฏราชที่เป็นประโยชน์มาใช้ และเพื่อกำหนดแนวความคิดที่เหมาะสมกับทฤษฎีทางภาษาศาสตร์ซึ่งปรากฏอยู่ในงานด้านภาษาศาสตร์ประยุกต์ อันเป็นวิถีทางที่เอื้อต่อทฤษฎีทางภาษาศาสตร์ในหลาย ๆ ด้านซึ่งมีความสำคัญต่อภาษาศาสตร์ประยุกต์สรุปได้ว่า จุดที่น่าสนใจของการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงก็คือ การเน้นความเชื่อมโยงระหว่างกันขององค์ประกอบทั้งหมด ซึ่งสร้างเป็นวงสนทนาที่สอดคล้องกัน ในขณะที่ให้เทคนิคในการตระหนักรู้กฎเกณฑ์ที่สำคัญ การแสดงการวิเคราะห์ในแง่ของการประมวลผลออกมาเป็นคำพูด ซึ่งคล้ายคลึงกับข้อกล่าวอ้างในภาษาศาสตร์ทางจิตวิทยาและภาษาศาสตร์ทางประสาทวิทยา ก่อให้เกิดปัญหาสำหรับวิธีการอัลกอริธึมหรือวากยสัมพันธ์ และการประมวลผลการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงจะแสดงถึงปฏิสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างประเภทของแนวคิดที่ใช้กับกระบวนการประมวลแบบภาพรวมและแบบแยกส่วน โดยขึ้นอยู่กับข้อพิสูจน์ในเนื้อหาข้อความ ดังนั้นจึงสอดคล้องกับการพัฒนาร่วมสมัยในการศึกษากระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์ด้วย

ผู้วิเคราะห์ได้อ้างถึง Givon ว่าได้ปลุกกระแสแนวความคิดของลัทธิเต๋าและฟิสิกส์อันเป็นศาสตร์สมัยใหม่เกี่ยวกับการอธิบายจักรวาลและ Capra ได้ทুম่เทศึกษาเรื่องการพัฒนาข้อเสนอที่ว่าวิทยาศาสตร์ร่วมสมัย สามารถมองเห็นจักรวาลได้ ซึ่งคล้ายคลึงกันกับรูปแบบที่หลากหลายของลัทธิความเชื่อเหนือธรรมชาติของชาวตะวันออก เช่น ศาสนาฮินดู ที่มีการปรากฏตนของพระศิวะในรูปของนาฏราช โดยแสดงการรำยำแห่งจักรวาลเพื่อการทำลายและเพื่อความบันเทิงเรีงใจ ซึ่งการรำยำของพระศิวะเป็นกระแสพลังงานที่ไหลอย่างไม่หยุดยั้ง ผ่านรูปแบบที่หลากหลายที่ไร้ขีดจำกัดอันจะหลอมรวมเป็นเอกภาพ เช่นเดียวกับฟิสิกส์สมัยใหม่ได้เปิดเผยว่าทุกอนุภาคของอะตอมย่อยไม่เพียงแต่แสดงการเต้นของพลังงาน แต่ตัวมันเองก็ถือเป็นการเต้นของพลังงานเช่นกัน กล่าวคือกระบวนการเต้นเป็นจังหวะในการสร้างและทำลาย รูปแบบการรำยำนี้เป็นแง่มุมที่สำคัญของลักษณะของแต่ละอนุภาคและจะกำหนดคุณสมบัติมากมายของมัน

สำหรับนักภาษาศาสตร์สมัยใหม่ การร่ายรำของพระติวระอาจจะแสดงให้เห็น การคลี่คลายความสัมพันธ์ที่มีต่อกันอย่างไม่สิ้นสุดระหว่างความคิดและการสื่อสารภาษา นักฟิสิกส์สมัยใหม่เชื่อว่าทั้งมือของเราและโต๊ะตรงหน้าเรานั้น ต่างก็เกิดขึ้นจากการเต้น ของพลังงาน หากจะให้ตัวตนทั้งสองเต้นเข้ามาอยู่ในท่วงทำนองเดียวกัน ตัวตนหนึ่งจะต้องผ่านตัวตนอีกตัวหนึ่ง อุปมาได้กับภาษาที่มีการเคลื่อนไหวระหว่างความคิดและการ สื่อสารในการเขียนข้อความจากความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ องค์ประกอบทั้งหมดจะเชื่อมโยง กันในรูปแบบที่ซ้อนทับกัน ข้ามระดับความซับซ้อนหลายระดับ และจะเชื่อมอนุประโยค หนึ่งกับอีกอนุประโยคหนึ่ง เชื่อมคำกับย่อหน้า และเชื่อมคำตอบในอดีตกับคำถามในปัจจุบัน เมื่อคำคำหนึ่งมีผลกระทบต่อวงสนทนา พลังงานของมันก็จะกระจัดกระจายเป็นพิเศษ อนุภาคของอะตอมย่อย และเป็นไปไม่ได้ที่มนุษย์จะคาดเดาได้อย่างแม่นยำว่าพลังงาน เหล่านั้นจะไปปรากฏอีกครั้งในรูปของสสารทางภาษาศาสตร์ ณ ที่ใด แต่มนุษย์สามารถ จะรู้ถึงความเป็นไปได้ และเราก็จะระบุได้เมื่อมีความสอดคล้องเกิดขึ้นในเนื้อความ

Parimal Phadke (2002) ได้ศึกษาเรื่อง "ทำร่ายรำของอินเดีย" (Classical Dance of Indian) เขาได้รับเกียรตินิยามในการศึกษาระดับปริญญาโท สาขานาฏศิลป์ ณ Center for Performing Arts, University of Pune การวิจัยครั้งนี้พบว่า นาฏศิลป์ หลักของอินเดียมีทั้งสิ้น 6 ชนิดด้วยกัน ล้วนมีการพัฒนามานานกว่า 2000 ปีมาแล้ว ซึ่ง พบได้ในตำราภรตนาฏยศาสตร์ (Bharata's Natyashatra) อันเป็นฐานข้อมูลสำคัญที่สุด ในการสร้างนาฏศิลป์อินเดียในรูปแบบต่าง ๆ คุณค่าอย่างมหาศาลของภรตนาฏยศาสตร์ก็คือ เป็นตำราทางการละครที่รวบรวมข้อมูลทางด้านศิลปะการร่ายรำและดนตรีเข้าไว้ด้วยกัน เพราะฉะนั้นนาฏศิลป์อินเดียจะต้องเป็นผู้มีความชำนาญในการร่ายรำและการดนตรี ซึ่ง ลักษณะของการร่ายรำนั้นมีอยู่ 2 รูปแบบใหญ่ ๆ คือ นฤตตะ (Nritta) และนฤตยา (Nritya)

นฤตตะ คือ การร่ายรำที่บริสุทธิ์ เป็นการแสดงการเคลื่อนไหวร่างกายไป ตามจังหวะของดนตรี โดยการใช้มือและเท้าเป็นหลักทำท่าทางที่เป็นแบบเป็นแผน ท่าทางเหล่านี้ไม่ได้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์หรือแนวคิดใด ๆ ที่เฉพาะเจาะจง แต่จุดมุ่งหมายของการร่ายรำคือ เป็นการสร้างสรรค์กระบวนการทำทางตามจังหวะที่มีรูปแบบ

และรูปร่างที่เป็นไปเพื่อเป้าหมายทางศิลปะเท่านั้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างความงามที่เป็นรูปแบบแนวนามธรรม ทิศทางและตำแหน่งของการเคลื่อนไหวร่างกายจะต้องถูกต้องตามแบบแผน เครื่องมือที่ใช้ในการรำก็คือ การเคลื่อนไหวด้วย เท้า มือ และร่างกายที่สัมพันธ์กัน

นฤตยา เป็นการรำที่ช่วยพัฒนาความแข็งแรงของผู้เต้นและทักษะการควบคุมจังหวะ โดยมีรากฐานมาจากताल (Tala) คือ จังหวะที่วนซ้ำไปซ้ำมา การเคลื่อนไหวของมือและเท้าตามจังหวะจะต้องสัมพันธ์กัน และต้องรักษาสมดุลของทั้งสององค์ประกอบไว้อย่างเหนียวแน่น ทำให้เกิดความเข้มแข็งกระฉับกระเฉงและความนุ่มนวลอ่อนช้อยในเวลาเดียวกัน จะเห็นได้ว่าการรำแบบโบราณของอินเดีย จะนิยมกระเียบเท้าเป็นท่าพื้นฐาน ในกลุ่มของการกระเียบเท้าก็จะมีทั้งหนักและเบา ถ้าผู้รำไม่สามารถรักษาสมดุลนี้ไว้ได้ ก็จะทำให้ท่าทางการรำออกมาดูรุนแรงเกินไป หรือไม่ก็ดูขาดความงดงามมีชีวิตชีวาได้ ดังนั้นนฤตยาจึงเป็นการรำที่สื่อความหมาย โดยการแสดงออกทางสีหน้า เพื่อแสดงความหมายที่เป็นในเชิงอารมณ์ ความรู้สึก หรือสื่อทางด้านภาษาวรรณคดี โดยการผสมผสานการย่างก้าวด้วยจังหวะและการจัดทำทางของร่างกาย อันเป็นที่มาของการเกิด "ภาษาท่าทาง" ที่เป็นระบบขึ้น

การบันทึกท่ารำที่สำคัญชิ้นหนึ่งของอินเดียคือ ตำราชื่อ "Abhinaya Darpana" เขียนขึ้นในศตวรรษที่ 12 กล่าวถึงท่าทางการรำที่เลียนแบบกันคล้ายกับการส่องกระจก ตำรานี้กล่าวถึงการใช้มือข้างเดียว และการใช้มือทั้งสองข้าง ในการสื่อความหมายถึง วัตถุประสงค์ การกระทำ อารมณ์ การนั่ง การยืน การกระโจน การกระโดด และการก้าวย่าง ซึ่งถ้าเป็นการแสดงแบบที่เรียกว่า การแสดงสดหรือการแสดง ที่ไม่ได้มีการเตรียมการมาก่อนล่วงหน้า (Improvisation) จะนิยมใช้ท่าทางของนฤตยา อย่างไรก็ตามได้มีขนบปฏิบัติที่ทำต่อกันมาหลายชั่วอายุคน ที่ทำให้มีการผสมผสานระหว่างการรำบริสุทธิ์และการรำสื่อความหมาย ทำให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่หลากหลาย

สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งของนาฏศิลป์อินเดีย คือ การทำท่าทางโดยการรำใช้มือทำเป็นรูปร่างต่าง ๆ มีวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ แทนความหมายของคำใด ๆ ในภาษาพูด

และเพื่อใช้เป็นหน่วยหนึ่งของร่างกายในการสื่ออารมณ์หรือความรู้สึก

ตำราที่ว่าด้วยท่ารำยาโบราณของอินเดียได้บันทึกรูปแบบการใช้ท่าทางของมือไว้หลายท่าทางด้วยกัน จะสังเกตได้ว่าการทำท่าทางของมือนั้นเกิดขึ้นได้จาก 3 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ นิ้ว ข้อมือ และแขน ซึ่งนิ้วนั้นเปรียบเสมือนกับเป็นดวงตาฝ่ามือเปรียบเสมือนใบหน้า ข้อมือเปรียบเสมือนคอ และแขนจะเปรียบเสมือนเป็นร่างกาย กล่าวคือ

1. การเคลื่อนไหวของนิ้ว รูปแบบการเคลื่อนไหวของนิ้วแบ่งออกได้เป็น 7 ลักษณะด้วยกัน คือ การเชื่อมกัน การแยกจากกัน การงอ การโค้ง การปล่อยตก การงอจากฐาน และการคลายออก ผลจากการวิเคราะห์รูปแบบการเคลื่อนไหวดังกล่าว ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า นิ้วมือนั้นมีการเคลื่อนไหวใน 2 ลักษณะหลักๆ คือ เคลื่อนไหวจากโคนนิ้ว และเคลื่อนไหวเฉพาะจากข้อมกลางของนิ้ว

1.1 การเคลื่อนไหวจากโคนนิ้ว การเคลื่อนไหวลักษณะนี้ ตัวนิ้วจะเหยียดตรง ไม่มีการงอ เพียงแต่ปรับระดับไปได้อย่างหลากหลาย

1.2 การเคลื่อนไหวจากข้อมกลางของนิ้ว สามารถแบ่งได้เป็น 6 ตำแหน่ง ซึ่งตำแหน่งสุดท้ายที่ปลายนิ้วจิ้มลงมาก็จะไปบรรจบกับโคนนิ้วพอดี

ถ้าเราผสมการเคลื่อนไหวนิ้วจากโคนนิ้ว และจากข้อมกลางของนิ้วเข้าด้วยกัน ก็จะได้ท่าทางการเคลื่อนไหวที่หลากหลาย สามารถสร้างสรรค์ท่ารำยาท่าทางต่าง ๆ ได้หลายท่าทาง อาทิ ท่ารำพื้นฐานของภารตนาฏยัม(Bharata Natyam) ซึ่งเป็นระบำโบราณของทางอินเดียใต้ ชื่อท่าภุมราหรือท่าผีเสื้อ(Bhramara) เป็นท่าทางที่สื่อความหมายถึงผีเสื้อ และเป็นการใช้การเคลื่อนไหวของนิ้วทั้งจากโคนนิ้ว และจากข้อมกลางนิ้วผสมกัน

2. การเคลื่อนไหวของข้อมือ การวิจัยนี้พบว่าการเคลื่อนไหว แต่เพียงนิ้วอย่างเดียว ไม่อาจสร้างเป็น "ท่าทาง" ที่สมบูรณ์ได้ ยังมีอีก 2 ส่วนประกอบสำคัญที่ช่วยในการสร้างท่าทางคือ ข้อมือ ซึ่งพบว่าการเคลื่อนไหวของข้อมือมี 5 ลักษณะ คือ

2.1 กวัดข้อมือออก (เปิดฝ่ามือออก) ทำนี้ใช้ในกรณีให้ของขวัญให้ที่พัคพิง

2.2 กวดข้อมือเข้า(ฝ่ามือไม่ถูกเปิดออก) ผู้เขียนระบุว่า ทำนี้ใช้สำหรับ
ไล่คนออกไป

2.3 ทั้งกวดข้อมือออกและเข้า เป็นทำใช้สำหรับการขอร้อง วิงวอน

2.4 หมุนข้อมือเป็นวงกลม ทำนี้ใช้ในกรณีควงดาบหรือควงมีด

2.5 ข้อมือตรง ทำนี้ใช้เมื่อถือหนังสือหรือรับของขวัญ เป็นต้น

3. การเคลื่อนไหวของแขน พบว่าการใช้แขนมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปคือ

3.1 ตำแหน่งเหนือศีรษะ ตำแหน่งนี้ใช้เพื่อแสดงให้เห็นวัตถุที่มีขนาดสูง

3.2 ชี้ลง ตำแหน่งแขนชี้ลงพื้น

3.3 ไปทางข้าง ตำแหน่งแขนจะชี้ไปทางข้าง

3.4 ทำเปิด เป็นท่าที่เปิดแขนออกจากอก แล้ววาดออกเป็นรูปวงกลม

3.5 กลายออก เป็นการวาดแขนออกทางด้านหน้า

3.6 ไปและกลับ เปิดแขนออกจากอก แล้วกลับมาที่อกอีกครั้งหนึ่ง

3.7 วงกลม การหมุนแขนเป็นวงกลม เป็นท่าที่ใช้ควงดาบ

3.8 ประสาน ประสานแขนทั้งสองข้างทับกันที่ข้อมือเป็นท่าที่ใช้กอด

3.9 เคลื่อนเฉพาะข้อมือ หมายถึง การเคลื่อนที่ของข้อมือก่อนที่จะให้ แขน

เคลื่อนไป

3.10 เอื้อมมือ คือท่าที่เอื้อมมือไปตะหลัง ใช้สำหรับหยิบลูกธนู

3.11 กลายเข้า เป็นการวาดมือเข้ามาตรงกลาง

3.12 งอศอก หมายถึงเมื่องอแขนจนข้อศอกชี้ออก ใช้ในกรณีการแกว่งดาบ

การต่อสู้ การรับประทานหรือตีมน้ำ

3.13 งอแขนน้อยๆ ทางอแขนน้อยๆ ใช้เมื่อถือพวงมาลัย

3.14 เหวี่ยง คือ ทำเหวี่ยงแขน

3.15 ตะ(ไหล) เป็นท่าเคลื่อนแขนมาตะกันเอง

4. ท่าพัก หมายถึง ท่าพักของมือ เป็นการนำมือไปวางไว้ตามจุดต่างๆ ของร่างกาย ผู้วิจัยพบว่าท่าพักมีทั้งสิ้น 14 จุด ได้แก่ ด้านข้างทั้งสอง ด้านหน้า ด้านบน ด้านล่าง

ศีรษะ หน้าผาก หู ไหล่ อก สะดือ เหนือสะโพก และต้นขาทั้งสอง

5. การม้วนมือ ส่วนประกอบหลักในการสร้างท่าทางการรำรำซึ่งได้แก่ นิ้ว ข้อมือ และแขน แต่พบว่าตำราในช่วงศตวรรษที่ 14 ได้มีการเพิ่มเติมจากสิ่งเหล่านี้ และได้ระบุถึงตำแหน่งของมือโดยเน้นที่การใช้ฝ่ามือเป็นสำคัญด้วยซึ่งมีทั้งสิ้น 5 ตำแหน่ง คือ

- 5.1 การแบฝ่ามือขึ้น
- 5.2 การคว่ำฝ่ามือลง
- 5.3 การหันฝ่ามือไปด้านข้าง
- 5.4 การหันฝ่ามือไปด้านหน้า
- 5.5 การหันฝ่ามือเข้าหาตัวเอง

อย่างไรก็ตาม รูปแบบต่าง ๆ ของการเคลื่อนไหวของนิ้ว มือ และข้อมือ ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบ การสั่น การล้มผัส การแยกจากกัน การเหวี่ยงออก การปิดบัง การคลาย การรับมา การร้งกลับ การยกขึ้น การลากเข้า การลากออก การเคาะ การทิ้งน้ำหนัก การตัด การแบ่ง การระเบิดออก การดีด การปล่อยออก การกวักเข้า หรือการคุกคาม ล้วนแต่เป็นการแสดงออกถึงการกระทำทางโลก (โลกียปฏิบัติ) เช่น การกิน การดื่ม การรับของขวัญ การถือหนังสือ ซึ่งเป็นการกระทำที่มีอยู่ในชีวิตประจำวันทั่วไป ดังนั้นนักแสดงจะต้องรู้จักท่าทางต่าง ๆ เหล่านี้ แล้วผสมผสานรวบรวมเป็นคลังศัพท์ทางการรำรำของตัวเอง และประยุกต์ใช้ได้อย่างถูกต้องในการแสดงต่อ ๆ ไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

กระบวนการวิจัยและสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิจัย

จากการศึกษาจากเอกสาร ตำราและหนังสือทางด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยมากกว่า 50 เรื่อง ไม่ปรากฏว่ามีการวิเคราะห์วิจัยนาฏศิลป์ที่มีการใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เฉพาะทางของนาฏศิลป์ไทยเลย งานวิจัยส่วนใหญ่ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ท่ารำ มักจะเป็นการบันทึกท่ารำมากกว่าการวิเคราะห์อย่างแท้จริง แต่เมื่อศึกษางานวิจัยและวิทยานิพนธ์ของต่างประเทศ พบว่ามีการใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายที่มีระเบียบแบบแผนอย่างหลากหลายและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เช่น การวิจัยเรื่อง Gender in Contemporary Korean Choreography โดย Mi Young Bang, An Anthropological Perspective on Dance in Okinawa โดย Chi-Fang Chao, Dance Notation in Choreography โดย Yoo Oh Chun, Bodily Knowledges: Technique and Technologies in European Dance 1980–2000 โดย Toni D’Amelio (<http://www.surey.ac.uk/Dance/Research/RestPast.html>) และการวิจัยเรื่อง Virtual Space Harmony: The Value of Rudolf Laban’s Theory of Space Harmony as a Means to Navigate a Virtual Stage Environment(VSE) โดย Jean Denney, C.M.A., Robb E. Lovell and John D. Mitchell. (<http://mythos.f.a.asu.edu/papers/denny.html>) Paikbong Kim’s Fan Dance(Buchae Chum): Labanotation and Stylistic Analysis of Korean Creative Dance โดย Giyoung Lee, The Ohio State University ได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ร่างกายที่เรียกว่า Laban Movement Analysis และใช้ทฤษฎีการบันทึกท่าเต้นรำที่เรียกว่า Labanotation งานวิจัยบางเรื่องมีการใช้ทฤษฎีที่เรียกว่า Benesh Movement Notation เช่นการวิจัยเรื่อง A Dictionary/Database of Classical Ballet Terminology: Vocabularies of the Five Major Schools in Words and Notation โดย Rhonda Ryman (<http://www.ahs.uwaterloo.ca/rsryman>) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการนำทฤษฎีของ Labanotation ไปประยุกต์สร้างทฤษฎีการบันทึกการเคลื่อนไหวของดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะของแอฟริกาได้แก่ กลองแอฟริกา ฉาบ เป็นต้น แล้วตั้งชื่อใหม่ว่าทฤษฎี Screenotation โดย Doris Green (<http://brooklynx.org/neighborhoods/panafrican/newpage.htm>) อีกทั้งยังมีการใช้ทฤษฎีของ DanceWriting หรือ Sutton Method ในการบันทึกนาฏยศิลป์ด้วย แต่ในจำนวนทฤษฎีการวิเคราะห์และการบันทึกการเคลื่อนไหวร่างกายที่กล่าวมา ทฤษฎีที่เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางมากที่สุดคือ Laban Movement Analysis และ Labanotation เพราะมีสัญลักษณ์และหลักวิธีการในการวิเคราะห์ ตลอดจนการบันทึกที่ละเอียดลออกว่าทฤษฎีอื่นๆ และเหมาะกับการนำไปใช้กับนาฏยศิลป์ทุกชนิดทั่วโลก รวมทั้งใช้ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ สัตว์หรือสิ่งอื่นๆ ได้เป็นอย่างดี ถึงกระนั้นก็ตามผู้วิจัยไม่พบว่ามีมีการวิจัยเพื่อศึกษานาฏยลักษณ์ และการใช้ความรู้ที่เป็นทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์มาเป็นแนวคิดในการวิจัยหาไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์เลย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้คิดสร้างเครื่องมือ ที่จะใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์เพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ของการวิจัยขึ้น ดังจะได้รายงานกระบวนการการดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาเรื่องกายวิภาค

ผู้วิจัยเชื่อว่าการวิเคราะห์ท่าร่ายรำนั้น จำเป็นจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องของสรีระของมนุษย์เสียก่อน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เริ่มต้นจากการศึกษาเรื่องอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายที่ใช้ในการเคลื่อนไหวของมนุษย์ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่จะทำให้ทราบนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทยตัวพระละครแบบหลวง เกี่ยวกับเรื่องของการใช้อวัยวะในการร่ายรำ ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร หนังสือ ตำราต่าง ๆ และสัมภาษณ์ พันเอกนายแพทย์ฟูเครษฐ จงเฟื่องปริญญา รองผู้อำนวยการกองออร์โธปิดิกส์ โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า ซึ่งมีสาระสำคัญที่เกี่ยวข้องพอสรุปโดยสังเขปได้ดังนี้

1.1 อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ใช้ในการเคลื่อนไหวโดยทั่วไป ในการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ ต้องอาศัยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ทำท่าทางหรือเคลื่อนไหวตามความต้องการ อวัยวะเหล่านั้นมีหน้าที่ในการทำงานที่แตกต่างกัน บางส่วนของ

อวัยวะมีหน้าที่ในการทำงานที่ช่วยเหลือกันหรือสัมพันธ์กับอวัยวะส่วนอื่น ๆ จากการศึกษพบว่าอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายคนเราสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ส่วน คือ

1.1.1 ศีรษะ แบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ คือ ขม่อม หน้าผาก ท้ายทอย ขมับ หู และใบหน้าที่ซึ่งใบหน้านั้นประกอบด้วยคิ้ว ตา จมูก คางและปาก

1.1.2 คอ คือ ส่วนต่อระหว่างศีรษะและลำตัว

1.1.3 ลำตัว แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ออก ท้อง และท้องน้อย

1.1.4 แขน แบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ คือ ต้นแขนหรือแขนส่วนบน ข้อศอก ปลายแขนหรือแขนส่วนล่าง ข้อมือ มือ ฝ่ามือ หลังมือและนิ้วมือ

1.1.5 ขา ประกอบด้วย ต้นขาหรือขาส่วนบน หัวเข่า ปลายขาหรือขาส่วนล่าง ข้อเท้า เท้า ส้นเท้า ฝ่าเท้า หลังเท้า และนิ้วเท้า

1.2 องค์ประกอบที่สำคัญของร่างกาย องค์ประกอบที่สำคัญของมนุษย์ที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวร่างกาย ได้แก่ กระดูก ข้อต่อ กล้ามเนื้อและระบบประสาท กล่าวคือ

1.2.1 กระดูก กระดูกเป็นโครงร่างที่สำคัญ ที่สานเป็นรูปทรงและเป็นแหล่งยึดเกาะของกล้ามเนื้อ และช่วยป้องกันอวัยวะอ่อนนุ่มภายใน การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นท่ารำนั้น กระดูกแต่ละชิ้นจะต้องมีการเคลื่อนไหว ในขณะเดียวกันก็ต้องควบคุมไม่ให้กระดูกบางส่วนมีการเคลื่อนไหวหรือหยุดการเคลื่อนไหวไปด้วย กระดูกที่สำคัญและเกี่ยวข้องกับการรำ ได้แก่

1.2.1.1 กระดูกสันหลัง ประกอบด้วย กระดูกสันหลังตอนคอ กระดูกสันหลังตอนอก กระดูกสันหลังตอนเอว กระดูกก้นกบ และกระดูกปลายก้นกบ ส่วนปลายตอนล่างของกระดูกสันหลังด้วย

1.2.1.2 กระดูกซี่โครงและกระดูกหน้าอก ประกอบด้วย กระดูกซี่โครงและกระดูกหน้าอก

1.2.1.3 กระดูกแขน ประกอบด้วย กระดูกสะบัก กระดูกไหปลาร้า กระดูกต้นแขน กระดูกปลายแขนอันใน กระดูกปลายแขนอันนอก กระดูกข้อมือ กระดูกฝ่ามือ และกระดูกนิ้วมือ

1.2.1.4 กระดูกขา ประกอบด้วย กระดูกเชิงกราน กระดูกต้นขา (Femur) กระดูกสะบ้า กระดูกหน้าแข้ง กระดูกน่อง กระดูกข้อเท้า กระดูกฝ่าเท้าและกระดูกนิ้วเท้า

1.2.2 ข้อต่อ ข้อต่อเป็นตำแหน่งที่ชิ้นกระดูกมาบรรจบหรือต่อกัน อาจจะเป็นระหว่างกระดูกกับกระดูก หรือกระดูกอ่อนกับกระดูก หรือระหว่างกระดูกอ่อนด้วยกันเอง ข้อต่อจะช่วยให้เกิดการเคลื่อนไหวของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ทำให้อวัยวะสามารถโค้งงอ และหมุน เปลี่ยนท่าทางไปในทิศทางต่าง ๆ ได้ ข้อต่อแต่ละข้อมีความสามารถในการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน บริเวณข้อต่อที่เคลื่อนไหวได้จะมีเอ็นและมัดกล้ามเนื้อเป็นตัวยึดกระดูกสองชิ้นนั้น ๆ ไว้ และข้อต่อจะมีของเหลวพิเศษที่เรียกว่า ไขข้อ ทำหน้าที่คล้ายน้ำมันหล่อลื่นในเครื่องจักรกล เป็นตัวช่วยลดแรงเสียดทานระหว่างกระดูก และลดแรงสะท้อน

1.2.2.1 ลักษณะของข้อต่อ ข้อต่อของร่างกายจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะของการเคลื่อนไหวข้อต่อ ซึ่งมี 3 ลักษณะคือ

1) ข้อต่อชนิดที่มีการเคลื่อนไหวได้มาก เป็นข้อต่อที่มีการเคลื่อนไหวได้สะดวก ได้แก่

1.1) ข้อต่อเส้นไกล เป็นข้อต่อที่เคลื่อนไหวในลักษณะเส้นไกลไปมา เช่น ข้อต่อของกระดูกข้อมือและข้อเท้า

1.2) ข้อต่อบานพับ เป็นข้อต่อที่มีการเคลื่อนไหวคล้ายบานพับ จะเคลื่อนที่ได้เพียงแกนเดียว เช่น ข้อศอก ข้อเข่า และข้อของนิ้วต่าง ๆ

1.3) ข้อต่อรูปไขควง เป็นข้อต่อที่มีการเคลื่อนไหวแบบหมุนรอบตัว กลับไปกลับมาได้โดยมีกระดูกชิ้นหนึ่งสอดไปในกระดูกอีกชิ้นหนึ่ง เช่น ข้อต่อของกระดูกคอระหว่างกระดูกคอชิ้นที่ 1 และกระดูกคอชิ้นที่ 2 ข้อต่อที่ปลายบนของปลายแขนอันใน และกระดูกปลายแขนอันนอก

1.4) ข้อต่อรูปอานม้า เป็นข้อต่อที่พื้นหน้าของกระดูกชิ้นหนึ่งเว้า และอีกชิ้นหนึ่งนูน สวมกันคล้ายอานม้า เคลื่อนไหวได้ทั้ง งอเหยียด กางออก และหุบเข้า เช่น ข้อต่อของฝ่ามือกับโคนนิ้วหัวแม่มือ และฝ่าเท้ากับโคนนิ้วหัวแม่เท้า

1.5) ข้อต่อบอลในเบาหรือข้อต่อตลับลูกปืน เป็นข้อต่อที่ปลายกระดูกข้างหนึ่งมีหัวกลม สวมลงไปเบาของกระดูกอีกชั้นหนึ่งทำให้เคลื่อนไหวไปมาได้รอบทิศทางทุกทิศทาง เช่น ข้อต่อที่หัวไหล่และตะโพก

2) ข้อต่อที่เคลื่อนไหวได้เล็กน้อย เป็นข้อต่อที่ตรงกระดูกบรรจบกันมีกระดูกอ่อนหรือเอ็นยึด ยึดไว้ ถ้ามีกระดูกอ่อนรองแทรกอยู่ระหว่างกระดูก 2 ชั้น จะเป็นข้อต่อที่มีกระดูกอ่อนแทรก เช่น ที่กระดูกสันหลัง เป็นต้น แต่ถ้ามีเอ็นยึดอยู่ระหว่างกระดูก 2 ชั้น จะเป็นข้อต่อที่มีเอ็นยึดอยู่ เช่น กระดูกสะบักหลัง เป็นต้น

3) ข้อต่อที่เคลื่อนไหวไม่ได้เลย จะพบได้ในระหว่างกะโหลกศีรษะแต่ละชั้น ข้อต่อนี้จะเชื่อมประสานกันด้วยเส้นใย จึงเรียกว่า ข้อต่อเส้นใย

1.2.2.2 การเคลื่อนไหวของข้อต่อ การทำงานของร่างกายมีกล้ามเนื้อเป็นตัวแรง กระดูกเป็นคาน โดยมีข้อต่อเป็นจุดหมุน ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวได้ตามที่ต้องการ การเคลื่อนไหวของข้อต่อมีหลายแบบ คือ

1) การงอ เช่น งอข้อศอก ข้อเข่า เมื่อส่วนดังกล่าวเหยียดออกก่อนแล้ว

2) การเหยียด เช่น เหยียดปลายแขน ปลายขา เมื่อส่วนดังกล่าว งอออกก่อนแล้ว

3) การกางออก เช่น กางแขน กางขา ออกจากลำตัว

4) การหุบเข้า เช่น การหุบแขน หุบขา เข้าหาลำตัว

5) การหมุน เป็นการหมุนรอบแกนโดยหมุนอยู่กับที่ หมุนไปหมุนมา แบบหมุนไม่ครบรอบ เช่น การหันหน้าไปทางซ้ายและทางขวา อีกลักษณะหนึ่งคือการหมุนเป็นวง เป็นการหมุนแกว่งเป็นวง หรือหมุนเป็นรูปกรวย เช่น การหมุนแขน การหมุนขา เป็นต้น

1.2.3 กล้ามเนื้อ การที่อวัยวะต่าง ๆ สามารถเคลื่อนไหวทำท่าทางต่าง ๆ ได้ก็เพราะเรามีกล้ามเนื้ออยู่ทุกส่วนของร่างกาย แม้แต่ในหัวใจ นัยน์ตา และผิวหนัง กล้ามเนื้อส่วนใหญ่จะติดอยู่กับกระดูก โดยรั้งกระดูกให้ยับเขยื้อนเคลื่อนที่ เช่น แขน ขา เป็นต้น

กล้ามเนื้อในร่างกายของคนเราแบ่งตามรูปร่างได้ 3 ชนิด คือ กล้ามเนื้อลาย (Striated Muscle) กล้ามเนื้อเรียบ (Smooth Muscle) และกล้ามเนื้อหัวใจ (Cardiac Muscle)

1.2.3.1 การทำงานของกล้ามเนื้อ การทำงานของกล้ามเนื้อเกิดจากการหดตัวของกล้ามเนื้อ ซึ่งการหดตัวนี้ต้องอาศัยพลังงาน ซึ่งได้มาจากอาหารที่รับประทานเข้าไป การหดตัวของกล้ามเนื้อทำให้มีการเคลื่อนไหวของข้อต่อต่าง ๆ กล้ามเนื้อเป็นตัวบังคับของข้อต่อ ผ่านการสั่งการของเส้นประสาท ลักษณะของกล้ามเนื้อจะยึดกระดูกที่อนบน แล้วข้ามตัวมาเกาะกระดูกที่อนล่างแต่ละส่วน ซึ่งกล้ามเนื้อแต่ละมัดจะมีลักษณะแตกต่างกัน กล้ามเนื้อบางส่วนจะมีกล้ามเนื้อและพังผืดยึดติดกระดูกโดยตรง ทั้งส่วนบนของกระดูกและส่วนล่างของกระดูก แต่ก็มีกล้ามเนื้อบางมัดที่ทอดผ่านมายังกระดูกส่วนล่าง ซึ่งถ้าหากบริเวณนั้นมีพื้นที่จำกัดหรือมีกล้ามเนื้อหลายมัด กล้ามเนื้อมัดนั้นจะเปลี่ยนแปลงรูปร่างและลักษณะส่วนปลายเป็นเอ็นจึงจะรอดพาดผ่านพื้นที่อันจำกัดนั้นได้ เช่น กล้ามเนื้อหลังมือ เป็นต้น (พันเอกนายแพทย์ฟูเครษฐ จงเพลิงปริญญา, สัมภาษณ์, 4 กุมภาพันธ์ 2547)

1.2.3.2 คุณสมบัติของกล้ามเนื้อ กล้ามเนื้อมีคุณสมบัติ 4 ประการ คือ

- 1) การหดตัว การหดตัวของกล้ามเนื้อเมื่อได้รับการกระตุ้น จะทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของอวัยวะ หรือการใช้อวัยวะแต่ละส่วนทำท่าทางต่าง ๆ ได้
- 2) การยึดตัว กล้ามเนื้อจะยึดตัวออกได้ถ้าถูกดึงหรือยึดตัวออกเมื่อมีอาหารลงไป เช่น กระทบะอาหาร กระทบะปัสสาวะ
- 3) การตอบสนองต่อสิ่งเร้า คือ สามารถที่จะตอบสนองต่อสิ่งเร้าที่กระตุ้น ไม่ว่าจะเป็นตัวกระตุ้นภายในหรือภายนอกร่างกาย
- 4) การยืดหยุ่น คือ มีลักษณะยืดหยุ่นได้คล้ายแผ่นยาง ภายหลังการถูกยึดออกแล้ว กล้ามเนื้อก็สามารถคืนสู่สภาพเดิมได้

1.2.4 ระบบประสาท การเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อในร่างกายเรานั้น ยังไม่ตอบสนองต่อสิ่งแวดล้อม เช่น พื้นผิว อากาศ ความร้อน หนาว และการลงน้ำหนักตัวได้

หากไม่มีระบบประสาทสัมผัส ซึ่งจะเป็นตัวบ่งชี้ลักษณะพื้นผิว ความสามารถในการเอียงตัว การถ่วงสมดุลของร่างกาย ในขณะที่เราเอียง ยกขาข้างเดียวหรือกระดกขา ประสาทสัมผัสจะช่วยให้เรารู้จักความพอดี ทำให้เรารู้ว่าสิ่งที่ทำอยู่นั้นเพียงพอมากน้อยเพียงใด และถูกต้องหรือไม่ ระบบประสาทเป็นตัวควบคุมการทำงาน การรับความรู้สึกของอวัยวะทุกส่วนของร่างกาย ตลอดจนความรู้สึกนึกคิด อารมณ์และความทรงจำต่าง ๆ ด้วยระบบประสาทสัมผัสนั้นยังรวมถึงการรับรู้ความเจ็บปวด ความร้อน ความหนาว ความเรียบ ความขรุขระหรือลักษณะพื้นผิว ระยะห่าง ความสมดุลของร่างกาย ซึ่งจะเป็นตัววัดสิ่งแวดล้อม รวมทั้งสายตาที่เรามองเห็นด้วย เพื่อให้สมองและไขสันหลังสามารถควบคุมการตอบสนองต่อสิ่งแวดล้อมได้

จากการศึกษาเรื่องกายวิภาคซึ่งผู้วิจัยพิจารณาเลือกศึกษาถึงอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการร่ายรำนั้น เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ทราบถึงธรรมชาติของส่วนต่าง ๆ ของอวัยวะที่ใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นท่าทางต่าง ๆ ตลอดจนศักยภาพในการทำงานของอวัยวะเหล่านั้น ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยยังไม่มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณะที่สมบูรณ์เพราะยังไม่สามารถสรุปได้ว่า การกำหนดคำเรียกอวัยวะที่ได้จากการศึกษามาเป็นตัวอักษรนั้น ควรจะนำมาจัดการให้สัมพันธ์กับข้อมูลที่ต้องการจะวิเคราะห์ ซึ่งเป็นท่าร่ายรำเพลงช้าและเพลงเร็วได้อย่างไร เพราะไม่สามารถทราบได้ว่าการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำที่แท้จริงนั้น อวัยวะที่เคลื่อนไหวกับตัวอักษรที่กำหนดเรียกอวัยวะนั้นจะตรงกันหรือไม่ ซึ่งผู้วิจัยตระหนักดีว่าการเขียนบรรยายกิริยาการเคลื่อนไหวของอวัยวะซึ่งมีเป็นจำนวนมาก จะมีความชัดเจนและความคงเส้นคงวาในการเขียนบรรยายการเคลื่อนไหวที่เหมือนกัน คล้ายคลึงกัน หรือแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยได้นั้น ย่อมขึ้นอยู่กับทักษะการเขียนและการใช้ภาษาเป็นสำคัญ ผู้วิจัยจึงทดลองวิเคราะห์หากการใช้อวัยวะอันเป็นนาฏยลักษณะจากการบันทึกคำอธิบายการรำที่ได้เขียนไว้เป็นลายลักษณ์อักษรไว้แล้ว เพื่อค้นหาวิธีวิเคราะห์อวัยวะที่ใช้ในการรำ และหาแนวทางการอธิบายลักษณะของการเคลื่อนไหวอวัยวะอันเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ในเบื้องต้นก่อน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการตามขั้นตอนที่ 2 ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไป

ขั้นตอนที่ 2 การทดลองวิเคราะห์ท่ารำภระ 108 ท่าของศิระนาฏราช

ผู้วิจัยได้ทดลองวิเคราะห์ท่ารำภระ 108 ท่า ของศิระนาฏราช ที่ปรากฏใน ตำรานาฏยศาสตร์ (แสง มนวิฑูร, ผู้แปล, 2541: 113-155) เพื่อเป็นแนวทางในการหาวิธีวิเคราะห์องค์ประกอบและโครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง เนื่องจากการท่ารำภระ 108 ท่า นั้น ได้มีการเขียนอธิบายท่ารำและแปลเป็นภาษาไทยเรียบร้อยแล้ว ดังนั้นการทดลองวิเคราะห์ท่ารำภระ 108 ท่า จึงเป็นการศึกษาเพื่อค้นหารูปแบบการวิเคราะห์ท่ารำที่จะช่วยนำทางไปสู่การค้นพบนาฏยลักษณะ การทดลองครั้งนี้เป็นการทดลองเบื้องต้น เพื่อต้องการทราบผลว่า ในการวิเคราะห์หานาฏยลักษณะนั้น ควรจะต้องเริ่มจากการเขียนบรรยายท่ารำแต่ละท่าเป็นลายลักษณ์อักษรก่อน แล้วจึงศึกษาถึงอวัยวะที่ใช้เคลื่อนไหวเป็นท่ารำว่า มีอะไรบ้าง เคลื่อนไหวอย่างไร มากน้อยเพียงใด ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าผลที่ได้จากการดำเนินการตามวิธีนี้น่าจะเป็นแบบอย่างของการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ในการรำของไทย ที่สามารถนำมาใช้วิเคราะห์ท่ารำไทยได้ ผลจากการวิเคราะห์สามารถแจกแจงการใช้อวัยวะต่าง ๆ และระดับของอวัยวะ ตลอดจนโครงสร้างของการใช้อวัยวะในการรำดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|-----------------------------------|------------------|
| 1) ไข่มือกั้งสองข้าง | |
| มือกุมกันเหมือนดอกไม้ตูม | 1 |
| มือทำเหมือนลูกตาลที่ข้อมือ | 2 |
| แบมือหงาย | 2 |
| ท่ามือเหมือนปากนกแก้ว | 3 |
| มือห้อยเหยียด | 2, 5, 41, 101 |
| กระพุ่มมือเหมือนธงปลาทาก | 6 |
| มือไขว้กัน | 7, 8, 15, 17, 46 |
| กางแขนมือห้อยตกลงเหมือนหงส์ปีกหัก | 46 |
| มือเท้าสะเอว | 7, 11, 19, 37 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|--|----------------|
| ทำมือเป็นวงกลม | 8 |
| กระพือมือขึ้นลง | 11 |
| ไขว้มือที่หน้าอก | 13 |
| มือทาบอก | 13 |
| กางมือขึ้นข้างบน | 14 |
| ขีดมือทั้งสอง | 16, 21, 41 |
| ไขว้มือข้างหลัง | 16, 35 |
| ยกมือขึ้นลงตามท่าทาง | 25 |
| ผายมือขวาและมือซ้าย | 31 |
| กางมือเหมือนเกาวัลย์ | 36 |
| กางมือเหมือนกิ่งไม้ | 37 |
| มือแนบศีรษะ | 42 |
| มือแตะอก(ข้างหนึ่งอยู่ล่าง,ข้างหนึ่งอยู่บน) | 48 |
| ประสานมือที่ศีรษะ | 49, 52 |
| มือประกบกัน(มือหนึ่งแบคว่ำมือหนึ่งแบหงาย) | 52, 72, 93 |
| มืออยู่ชอกขาทั้งสองข้างเท่าพื้น | 53, 108 |
| สลับมือขึ้นลง | 55, 67 |
| มือซ้ายงอศอกเอาหลังมือหนุนกลางแขนขวา | 57 |
| งอศอกขึ้น ๆ ลง ๆ | 59 |
| ไกวมือไปตามเท้าที่ยกขึ้นลง | 60, 79 |
| ยกมือขึ้นลงตามเท้า | 76 |
| กางมือเหมือนหงส์กางปีก | 61, 62, 75, 85 |
| ยกแขนเหนือศีรษะ ทำช่องระหว่างแขนให้กลม | 65 |
| มือซ้ายเหยียดเฉียงไปทางขวา มือขวาทำท่าป้องเหมือนจะปรบมือ | 69 |
| มือกางออกปลายมืองอตกเป็นท่าเกาวัลย์เล็กน้อย | 70 |
| เหยียดมือขึ้นลงสลับกัน | 74 |

ท่าทาง

ลำดับท่าที่

| | |
|--|--------|
| เหยียดแขนแล้วงอศอก | 80, 81 |
| มือข้างหนึ่งหงุดอีกข้างหนึ่งเหยียดปลายมือห้อยลง | 88 |
| มือข้างหนึ่งยื่นไปข้างหน้า อีกข้างหนึ่งยื่นออกไปแกว่งเร็ว ๆ | 89 |
| มือข้างหนึ่งยกแค่อก ข้างหนึ่งห้อยลง | 94, 95 |
| เหยียดมือออกไปเหนืออก | 98 |
| งอแขนยกขึ้น | 98 |
| เหยียดมือออกไปคนละทาง | 99 |
| มือทำท่าจะประกบหันที่อก | 103 |
| มือข้างหนึ่งยกจรดศีรษะตรงตัดดอกไม้ อีกข้างหนึ่งเหยียดจรดเข่า | 104 |
| กำมือจรดอก | 105 |
| เอื้อมมือไปเบื้องหลังจับฝ่าเท้า | 106 |

2) ใ้มือข้างซ้าย

| | |
|---|-----------|
| มือซ้ายแนบไว้ที่อก | 4, 22, 71 |
| มือซ้ายยกแนบแก้มถึงใบหู | 26 |
| มือซ้ายทำท่ายกแก้วจิก | 27 |
| เหยียดมือซ้ายไปข้าง ๆ | 28 |
| มือซ้ายทอดลงแกว่งไปมาเหมือนไกวชิงช้า | 29 |
| มือซ้ายเหยียดทอดลง | 32, 67 |
| มือซ้ายยกงอศอกเหมือนช่างชั่งวง | 33 |
| มือซ้ายเหยียดแล้วงอลงที่ข้อมือ | 40, 44 |
| มือซ้ายจับยกระดับใต้นม | 43 |
| มือซ้ายงอจตที่นม | 51 |
| มือซ้ายงอป้องหู | 68 |
| มือซ้ายจรดแก้มซ้าย | 71 |
| มือซ้ายวางมือบนศีรษะเหมือนใบบัว | 77 |
| มือซ้ายยกขึ้นไว้ที่อกปลายมืองุ้มเข้าเหมือนซ่อนอะไรไว้ | 87 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|---|----------------|
| มือซ้ายหด | 93 |
| 3) ไข่มือกขวา | |
| มือขวาทำมือเหมือนปากนกแก้ว | 4, 102 |
| มือขวางอกลงเหมือนวงช้าง | 22 |
| เหยียดมือขวาไปข้างหน้าตามแนวปลายจมูก | 26 |
| มือขวายกชูไปข้าง ๆ | 29 |
| มือขวาทำท่านกแก้วจิก | 31, 43 |
| ยกมือขวางอข้อศอก | 32, 69, 71 |
| มือขวาเหยียดเฉียงไปข้างหน้า | 33 |
| เก็บหัวแม่มือขวาไว้ในอุ้งมือ | 39 |
| มือขวาทำเหมือนดอกบัวตูมห้อยลงเบื้องล่าง | 45 |
| มือขวาทำท่าห้าม | 51 |
| มือขวาทำท่าเจิมหน้าผาก | 64 |
| มือขวาเหยียดชูเหมือนปีกหงส์ | 67 |
| มือขวาจดแก้มข้างขวา | 71 |
| 4) ไข่มือกข้างใดข้างหนึ่งก็ได้ | |
| เหยียดทอดออกไปตรง ๆ | 23, 24, 35, 56 |
| มือหดทำท่าห้ามระดับปลายจมูก | 23 |
| งอมือเป็นรูปสามเหลี่ยมแต่ไม่จดอก | 24, 35, 40 |
| มือหดทำท่าห้าม | 56 |
| กำมือไว้ที่อก | 73 |
| มือเท้าสะเอว | 73, 78 |
| 5) ระดับของมือ | |
| มือทั้งสองเหยียดลงล่าง | 2 |
| ลดมือขวาลงระดับหน้าขา | 6 |
| ยกมือระดับหน้า | 8 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|----------------------------|-----------------------|
| ยกมือซ้ายเสมออก | 20, 55, 102 |
| มือขวาจดหน้าขา | 20 |
| มือทำท่าห้ามระดับจมูก | 23 |
| เหยียดมือซ้ายออกไปข้าง | 28 |
| มือทั้งสองระดับสะดือ | 30, 93 |
| มือทั้งสองระดับหน้า | 30 |
| มือขวาระดับศีรษะ | 39 |
| มือข้างหนึ่งยกระดับศีรษะ | 11, 106 |
| มือเท่าสะเอว | 73, 78 |
| ยกมือทั้งสองเหนือศีรษะ | 46, 65 |
| ชูมือขึ้นแล้วลง | 2, 9 |
| งอมือยกขึ้นบนศีรษะ | 10, 77 |
| ไขว้มือที่หน้าอก | 13 |
| มือแนบศีรษะ | 42, 47 |
| มือแตะอก | 4, 22, 48, 71, 78, 87 |
| ประสานมือที่สีข้าง | 49, 52 |
| มือทั้งสองงอแคออก | 90, 91, 103, 105 |
| แบมือไว้ที่อก | 95, 96 |
| เหยียดมือเหนืออก | 98 |
| ยกมือระดับปลายจมูก | 23, 26 |
| มือซ้ายแนบแก้มถึงใบหู | 26 |
| ยกมือซ้ายจีบระดับไตนม | 43 |
| มือซ้ายงอจดที่นม | 51 |
| มือซ้ายทอดลงพาดหัวเข้าซ้าย | 54 |
| มือซ้ายจดแก้มซ้าย | 71 |
| กำมือไว้ที่อก | 73 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|----------------------------|------------------------------------|
| 6) ระดับของเท้า | |
| ยกเท้าจาดศีรษะ | 39, 26, 42, 46, 47, 50, 76, 77, 80 |
| กระดกเท้าแนบขาอ่อน | 73 |
| ยกเท้าจาดสะโพก | 75, 106 |
| ยกเข้าเสมอราวนม | 25 |
| ยกเท้าไปข้างหลังสูงระดับหู | 44 |
| 7) ทิศทาง | |
| ก้าวเท้าไปข้างหน้า | 1 |
| หันปลายนิ้วไปทางสะตือ | 19 |
| เหยียดมือซ้ายไปข้าง ๆ | 28 |
| เหยียดมือเฉียงไปข้างหน้า | 33, 39 |
| ชั้ดมือออกไปรอบ ๆ ตัว | 41 |
| ก้าวกระเถิบไป | 51, 54, 88 |
| มือขวาทอดทแยงไปทางซ้าย | 57, 87 |
| เดินไปด้านข้าง | 63 |
| 8) นิ้วเท้า | |
| นิ้วเท้าเหยียดขึ้นเบื้องบน | 44, 56 |
| หัวแม่เท้าเค้มน้าผาก | 50 |
| เหยียดนิ้วเท้าเบนไปข้าง ๆ | 56 |
| จับนิ้วเท้า | 101 |
| นิ้วเท้าชูขึ้นเบื้องหลัง | 108 |
| 9) ฝ่ามือ | |
| ฝ่ามือขวাপ้องที่หน้าอก | 69, 71 |
| ฝ่ามือกุมหน้าท้อง | 85 |
| หันฝ่ามือไปเบื้องหลัง | 101 |
| 10) ฝ่าเท้า | |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|---|-------------|
| ฝ่าเท้าจุดพื้นกึ่งหนึ่ง(เขย่ง) | 57 |
| มือเอื้อมมาจับฝ่าเท้า | 106 |
| 11) มือและเท้า | |
| มือจับกัน เท้าจับกัน จะจับข้างหลังหรือข้างตัวก็ได้ | 58 |
| มือซ้ายทำท่าห้ามอยู่ระดับอก มือขวาแตะขาขวาที่เดินไปข้าง ๆ | 63 |
| มือขวาทำท่าห้ามอยู่ระดับอก มือซ้ายแตะขาซ้ายที่เดินไปข้าง ๆ | 63 |
| สลับเท้าไปข้างหน้าแล้วหดเข้าเร็ว ๆ สลับมือไปตามเท้า | 82 |
| แกว่งเท้าและแกว่งมือทั้งสองไปตามเท้า | 86, 89 |
| งอมือองเท้าข้างเดียวกัน | 92 |
| เท้าข้างหนึ่งก้าวย่อไปข้างหน้า เท้าข้างหนึ่งยกเหยียดไปข้างหน้า | 100 |
| มือหนึ่งเหยียดออกไปจุดปลายเท้าที่ยกเหยียดไปข้างหน้า | 100 |
| อีกมือหนึ่งห้อยลงตามเท้าที่ย่อ | 106 |
| มือข้างหนึ่งยกชูขึ้นระดับศีรษะตรงกับเท้าข้างที่ยกชูไปข้างหลัง | |
| จุดสะโพก | 106 |
| มือข้างหนึ่งยกจุดศีรษะตรงที่ตัดดอกไม้ อีกข้างหนึ่งห้อยลงจุดเข้า | |
| ที่เหยียดไปข้างหน้า | 104 |
| เอื้อมมือไปเบื้องหลังจับฝ่าเท้า | 106 |
| ยกมือข้างเดียวกับขาที่เขย่ง | 18 |
| มือขวาจุดหน้าขา | 20, 27 |
| มือขวาขึ้นเหนือเข้าเหมือนถ้าวัดคือห้อยปลายมือลง | 34, 68 |
| มือขวาทอดเหยียดไปทางเข่าขวา | 54 |
| มือขวาพาดเข้าซึ่งย่ออยู่ | 55 |
| ยกมือข้างเดียวกับขาที่ยก | 9 |
| มือซ้ายแตะที่หน้าขาซ้าย | 31, 44 |
| มือซ้ายทอดลงพาดหัวเข้าซ้าย | 54 |
| 12) เท้าทั้งสองข้าง | |

ท่าทาง

ลำดับท่าที่

| | |
|---|---------------------|
| แยกขา | 3, 7, 37, 63, 65 |
| ห้อยเท้าเหยียดออก | 5 |
| ยกเท้าขึ้นลงสลับกัน | 14, 49, 56, 65, 105 |
| ขีดเท้า | 16, 21, 41 |
| งอเท้า | 24, 40 |
| เท้าขวาติดเท้าซ้าย | 29 |
| เขย่งซอยเท้า | 30, 59 |
| เขย่งย่อตัว | 31, 71 |
| เผยเท้า | 31 |
| แกว่งเท้า | 32, 68, 93 |
| เหยียดเท้าตรง | 41, 90 |
| กระหย่งปลายเท้า | 53, 72 |
| ขาข้างหนึ่งเหยียด อีกข้างหนึ่งเขย่ง | 57, 59 |
| ยกเท้าขึ้นลงสลับกัน | 60 |
| หดขา | 61 |
| ขาข้างหนึ่งยกชันเข่า ขาอีกข้างหนึ่งสอดใต้เข่า | 78 |
| ขีดเท้า | 85, 102, 103 |
| งอเท้าไปข้างหลังสลับกัน | 99 |
| เขย่งเท้า | 103, 105 |
| 13) ท่าข้างเดียว | |
| ยืนเต็มฝ่าเท้า | 18 |
| เขย่ง | 18 |
| ยกเข่าขึ้น | 18, 24, 25, 34,40 |
| เหยียดเท้าไปข้างหน้า | 51, 94 |
| ชันเข่าขวา | 61 |
| กระดกขาขวา | 64 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|---|--|
| เหยียดขาไปข้างหลังแล้วงอยกขึ้นเหมือนหางแมลงป่อง | 70, 90 |
| แบะขาไปข้างหลัง | 74 |
| ชูขาไปข้างหลังจตุรัส | 76, 80 |
| สลัดเท้าไปข้างหน้าแล้วหดเข้าเร็ว ๆ | 82 |
| ยกเท้าโค้งเป็นวงกลมเหมือนรูปรุ้งกินน้ำ | 96 |
| 14) ย่อตัว ย่อเข้าและย่อเท้า | |
| ย่อตัว | 3, 7, 10, 12, 14, 15, 16, 19, 27, 29, 31, 35, 37, 41, 45, 49, 63, 65, 81, 85, 86, 87, 92, 101,102 |
| ย่อเข้า | 54, 55, 59, 63, 67, 79, 98 |
| ย่อเท้า | 69 |
| ย่อเข้าลงหน่อยหนึ่ง | 74 |
| ย่อขา ลงมาก ๆ | 33 |
| ย่อขาเดียว | 26, 39, 42, 43, 51, 52 |
| 15) แบะเข้า | 14, 29, 49, 75, 91 |
| 16) หว่างขา | |
| แยกหว่างขาเป็นช่องกลม | 65 |
| 17) กระโดด | |
| กระโดดไปข้างหน้าสลับขา | 75 |
| ก้าวกระโดดไปข้างหน้าแล้วหยุด | 83, 97 |
| ไกวเท้าพลงกระโดดพลง | 84 |
| 18) เดิน / เคลื่อนที่ | |
| ก้าวไปข้างหน้า | 1 |
| เดินเขยก | 27 |
| เดินสั้นไกล | 28 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|--|--------------------|
| ส้นเท้าชิดกันเขยิบเดิน | 32, 67, 68 |
| ชอยเท้าขยับไปที่ละน้อยเร็ว ๆ | 55 |
| สลับเท้าเดินเร็วเหมือนฟ้าแลบ | 65 |
| สับเท้าไปข้างหน้า | 69 |
| ก้าวเท้าไปตามลำดับ | 79 |
| แยกเท้าย่อตัวก้าวเดินสั้น ๆ | 81 |
| กระเถิบขาข้างหนึ่งไปที่ละน้อย ขาคือข้างหนึ่งเท้าชิดสะโพก 106 | |
| ค่อย ๆ ขยับย่างไป | 54 |
| กระเถิบขาขวาไปข้างหลัง | 57 |
| 19) นิ้วมือ | |
| กางนิ้วออกให้เป็นกระพุ่ม | 6 |
| ปลายนิ้วจดกัน | 6 |
| นิ้วชิดกัน | 7, 10, 37 |
| ปลายนิ้วยื่นออกไปเท่ากัน | 8 |
| จับแล้วซัดออก | 12 |
| ขยับนิ้วบิดเปิดซ่า ๆ | 95 |
| กำมือใช้นิ้วชี้ ชี้เครื่องประดับที่แก้ม | 72 |
| จับมือ | 62 |
| 20) ศอก | |
| ศอกข้างขวาทางออก | 93 |
| กางศอกทั้งสองข้าง | 103, 105 |
| 21) เล็บ | |
| เรียงเล็บมือให้ชิดเสมอกัน | 5 |
| 22) ข้อมือ | |
| หักข้อมือ | 28, 29, 39 |
| หักข้อมือห้อยลง | 45, 75, 80, 87, 88 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|------------------------------------|-------------|
| 23) มือเท้าสะเอว | 28, 73, 78 |
| 24) การรับน้ำหนัก | |
| มือรับน้ำหนักตัว(มือเท้าพื้น) | 53 |
| ใช้มือยันพื้นกระเียบเดินเคลื่อนที่ | 66 |
| 25) แก้ม | |
| มือขวาจดแก้มข้างขวา | 71 |
| 26) หู | |
| มือซ้ายงอป้องหู | 68 |
| 27) สีข้าง | |
| เอียงสีข้าง | 1, 12, 19 |
| มือประกบกันที่สีข้าง | 52 |
| 28) ลำตัว | |
| งอตัว | 91 |
| โน้มตัวลงให้งอเหมือนใบไม้ร่วง | 97 |
| เอี้ยวตัว | 97 |
| 29) ออก | |
| แอ่นอก | 64, 66, 70 |
| ผายอกผายบ่า | 96 |
| แอ่นอกเป็นรูปวงกลม | 107 |
| 30) สะโพก | |
| เอียงสะโพก | 19, 103 |
| 31) เอว | |
| เอียงสะเอว | 43, 91 |
| ส่ายเอว | 105 |
| หักสะเอว | 45 |
| 32) หลัง | |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|---|-------------|
| หดหลังเข้า | 51 |
| 33) หน้า | |
| หงายหน้า | 66 |
| หน้าอยู่เบื้องต่ำในระหว่าง 2 มือ เป็นรูปธงปตอก 3 ซาย 108 (ธงปตอก มี 2 ความหมายคือ (1) หมายถึง รูปเหมือนพระปรารค์ 3 ยอด คือ เท้าชี้ขึ้น บน 2 ยอด ศีรษะอยู่กลาง 1 ยอด (2) หมายถึง แขนมือทั้งสองหักมุมฉาก ข้อศอกยกขึ้น เสมอศีรษะ) | |
| 34) ศีรษะ | |
| ศีรษะอยู่ในระหว่างแขนทั้งสอง | 9 |
| เท้ายกกดศีรษะ | 26 |
| โน้มศีรษะหงายลง | 66 |
| โคลงศีรษะไปตามจังหวะเดิน | 81, 99 |
| โคลงศีรษะหันไปหันมา | 105 |
| เงยศีรษะขึ้น | 108 |
| 35) ศีรษะและเอว | |
| โคลงศีรษะไปทางซ้าย สายเอวไปทางขวา | 105 |
| 36) นั่ง | |
| นั่งยอง ๆ | 53 |
| นั่งราบชันเข่าขวา | 61 |
| นั่งกับพื้นชันขาข้างหนึ่ง | 78 |
| 37) นอน | |
| นอนคว่ำ (เหยียดเท้า) | 107 |
| 38) หมุน | |
| หมุนตัวไปรอบ ๆ | 4, 86 |
| หมุนตัวกลับหันหลัง | 16 |
| หันตัวด้านข้าง | 17 |

| ท่าทาง | ลำดับท่าที่ |
|-------------------------------------|----------------------------|
| หมุนตัว 3 รอบ | 36, 61, 62, 67, 72, 80, 84 |
| 39) การใช้พื้นที่บนเวที | |
| เดินย่อตัวเวียนไปรอบ ๆ | 3 |
| 40) ลูกกระพรวน | |
| ผูกลูกกระพรวนที่เท้าแล้วเหยียดตรงไป | 82 |

ทั้งนี้แนวคิดที่ได้จากการทดลองวิเคราะห์ท่ารณะ 108 ท่าพบว่า การรำรำของพระศิวะนาฏราชมีการเคลื่อนไหวของมือทั้งสองข้างมากที่สุด และระดับของมือจะมีความสูง-ต่ำแตกต่างกันออกไป ระดับที่สูงที่สุดจะอยู่เหนือศีรษะ ระดับที่ต่ำที่สุดจะอยู่ที่ระดับหัวเข่า มีการใช้อวัยวะแทบทุกส่วนของร่างกายในการรำรำ สามารถจำแนกได้ว่ามีทั้งอวัยวะที่เคลื่อนไหวเดี่ยว ๆ และอวัยวะที่เคลื่อนไหวพร้อมกับอวัยวะส่วนอื่น ๆ การใช้นิ้วรำรำมีหลายลักษณะ เช่น กางนิ้วออกให้เป็นกระพุ่ม ปลายนิ้วจกดกัน นิ้วชิดกัน ปลายนิ้วทุกนิ้วยื่นออกไป จีบนิ้ว จีบแล้วชดออก ขยับนิ้วปิดเปิดซ้ำ ๆ กำมือใช้นิ้วชี้ชี้เครื่องประดับที่แก้ม ตลอดจนการเรียงเล็บมือให้เสมอกัน เป็นต้น นอกจากนี้ยังทราบถึงการใช้ขาและเท้าท่าทางในระดับต่าง ๆ และท่าทางต่าง ๆ กัน รวมถึงการใช้นิ้วเท้าท่าทางรำรำด้วย เป็นต้น จึงอาจกล่าวได้ว่าวิธีการนี้สามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ได้ในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์การใช้อวัยวะในการรำและโครงสร้างของการรำรำโดยที่ผู้วิจัยไม่ได้ฝึกการรำท่ารณะ 108 ท่าด้วยตนเอง ไม่สามารถสรุปได้ว่าการวิเคราะห์นั้นจะมีคุณภาพที่สามารถเชื่อถือได้ทั้งหมด เพราะการวิเคราะห์จากการแปลการบันทึกท่ารำเป็นตัวอักษรอีกชั้นหนึ่ง ยังขาดรายละเอียดของการเคลื่อนไหวขาดการใช้ระยะเวลาของการเคลื่อนไหวแต่ละท่าทาง ที่สำคัญที่สุดคือความต่อเนื่องของท่ารำแต่ละท่าของท่ารณะ 108 ท่า ไม่ปรากฏในการบันทึกท่ารำดังกล่าว ดังนั้นคุณภาพของการวิเคราะห์จึงขึ้นอยู่กับประสิทธิภาพของการใช้ภาษาบรรยายท่าทางด้วย จึงเป็นข้อมูลที่นำมาแสดงผลได้ว่าการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์จากการเขียนบรรยายท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษร ยังไม่ใช่วิธีการที่เหมาะสมจะนำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เพราะวิธีการ

ดังกล่าวน่าจะใช้ได้ดีสำหรับการวิเคราะห์ทำำที่เป็นทำำหนึ่ง ไม่มีการเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันเป็นเวลานานๆ เหมือนอย่างเพลงช้าและเพลงเร็ว จึงเห็นได้ชัดเจนว่าถึงแม้ว่าวิธีการนี้จะเป็นวิธีที่ประหยัดและรวดเร็วก็ตาม แต่การใช้ตัวอักษรพรรณนาการเคลื่อนไหวร่างกายให้ชัดเจนถูกต้องยังมีข้อจำกัด บางทำำทางมีการเคลื่อนไหวร่างกายเพียงเล็กน้อย แต่ต้องใช้คำบรรยายที่ยาว ๆ จึงจะเข้าใจได้ หรืออาจจะไม่สามารถหาคำมาบรรยายได้อย่างชัดเจนก็เป็นได้เช่นกัน อย่างไรก็ตามผู้วิจัยก็ไม่ทิ้งวิธีการนี้ไปเสียทีเดียว แต่ในขณะเดียวกันก็ทดลองศึกษาวิธีการอื่นด้วยในลำดับต่อไป

ขั้นตอนที่ 3 การประยุกต์สัญลักษณ์ใช้แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกาย

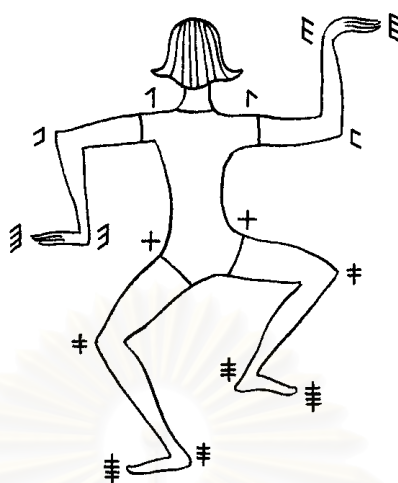
ดังได้กล่าวแล้วว่า ในการศึกษาวิเคราะห์อวัยวะต่าง ๆ ที่ใช้ในการรำจำและลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายต่าง ๆ ด้วยการบรรยายเป็นลายลักษณ์อักษรจะไม่สามารถที่จะอธิบายการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างครบถ้วนและตรงกับการเคลื่อนไหวร่างกายที่แท้จริง โดยเฉพาะการเขียนบรรยายการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นทำำของเพลงช้าและเพลงเร็วซึ่งได้มีผู้เขียนไว้แล้ว เมื่อศึกษาดูก็พบว่ามีลักษณะปัญหาในทำำเองเดียวกัน ดังนั้นจึงทดลองนำสัญลักษณ์มาใช้อธิบายแทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะ โดยผู้วิจัยเทียบเคียงกับวิทยาการในสาขาวิชาอื่นและต้องการจะแสวงหาวิธีการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ที่มีหลักเกณฑ์อย่างมีเหตุผลมากกว่าการใช้ความรู้สึก ซึ่งจะเห็นได้ว่าการศึกษาวิเคราะห์เสียงของดนตรีหรือการศึกษาวิเคราะห์เสียงพูดของภาษาศาสตร์ก็มีการใช้สัญลักษณ์แทนเสียงสากล เพื่อบันทึกเสียงในภาษาและเสียงดนตรี มิเช่นนั้นแล้วการวิเคราะห์เหล่านั้นก็จะไม่เป็นวิทยาศาสตร์ ไม่มีหลักเกณฑ์เพราะมักจะใช้ความรู้สึกของตนเป็นหลักในการวิเคราะห์ (วิไลวรรณ ฆนิษฐานันท์, 2533: 39) การใช้สัญลักษณ์เหล่านี้ ย่อมหมายถึงว่าผู้ใช้จะต้องเรียนรู้ว่า สัญลักษณ์ใดใช้แทนเสียงใด เมื่อได้ยินเสียงใดแล้วจะเลือกใช้เครื่องหมายใด และจำเป็นจะต้องทราบอีกว่าสัญลักษณ์ใดมีคุณสมบัติอะไรบ้าง ในการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกัน ได้มีศิลปินและนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์หลายคนพยายามคิดสัญลักษณ์ขึ้น เพื่อใช้เป็นตัวแทน

บ่งบอกถึงอวัยวะและลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะต่าง ๆ โดยพัฒนาเป็นสัญลักษณ์สากลและสามารถใช้ได้กับการวิเคราะห์นาฏศิลป์ทั่วโลก

ประเด็นที่น่าพิจารณาในการใช้สัญลักษณ์ก็คือ สัญลักษณ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะ เป็นโน้ตดนตรี สัทศาสตร์หรือสัญลักษณ์ที่ชี้แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะ จะต้องคำนึงถึงการบรรยายในลักษณะสั้น ๆ กะทัดรัดสามารถอ่านเข้าใจได้ในระยะเวลาอันสั้น และสามารถอ้างอิงได้สะดวกรวดเร็ว นอกจากนี้จะต้องมีจำนวนของสัญลักษณ์มากเพียงพอสำหรับแทนอวัยวะและลักษณะของการเคลื่อนไหวของร่างกายและไม่เป็นลักษณะที่พิเศษจนเกินไป ต้องไม่อิงหรือเอนเอียงไปกับลักษณะของนาฏศิลป์ชาติใดชาติหนึ่ง แต่ควรจะเป็นลักษณะที่สามารถใช้อธิบายนาฏศิลป์ของทุกชาติ โดยเฉพาะรูปร่างหรือสัญลักษณ์จะต้องเด่นชัด ง่ายต่อการเขียน สะดวกต่อการพิมพ์ และเตรียมพร้อมหรือเปิดไว้เพื่อที่จะรับท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายแบบใหม่ ๆ ซึ่งสามารถพบได้เมื่อมีการศึกษาเพิ่มขึ้นหรือเมื่อวิวัฒนาการทางนาฏศิลป์ก้าวหน้าไปอีกระดับหนึ่ง จากพื้นฐานขององค์ความรู้ดังกล่าวมา ผู้วิจัยจึงได้นำสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation) ซึ่งเป็นที่รู้จักและแพร่หลายทั่วโลกว่ามีคุณสมบัติในการใช้บันทึกท่าท่า ทำเด่น ได้ละเอียดลออที่สุด โดยกำหนดสัญลักษณ์ตามการแบ่งส่วนต่าง ๆ ของอวัยวะในร่างกาย และกำหนดสัญลักษณ์ที่ชี้แทนการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ของอวัยวะเหล่านั้น ดังจะได้กล่าวถึงตามลำดับต่อไปนี้

1. สัญลักษณ์แทนอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย
2. สัญลักษณ์แทนการเคลื่อนไหวอวัยวะของร่างกาย
3. สัญลักษณ์ของการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนไหวร่างกาย

1. สัญลักษณ์แทนอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย สัญลักษณ์ที่ชี้แทนอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายนั้น กำหนดขึ้นจากลักษณะของอวัยวะในร่างกาย ที่อาศัยข้อต่อแต่ละชิ้นเชื่อมสัมพันธ์การเคลื่อนไหวของอวัยวะ ซึ่งสามารถจำแนกสัญลักษณ์ของอวัยวะเหล่านี้ ออกได้เป็น 3 กลุ่มคือ กลุ่มสัญลักษณ์แทนอวัยวะข้างซ้าย กลุ่มสัญลักษณ์แทนอวัยวะข้างขวาและกลุ่มสัญลักษณ์ที่ไม่กำหนดเฉพาะอวัยวะข้างใดข้างหนึ่ง



ภาพที่ 1 สัญลักษณ์แทนอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย

(ที่มา: Ann Hutchinson Guest 1984; 223)

ตารางที่ 1 สัญลักษณ์แทนอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย

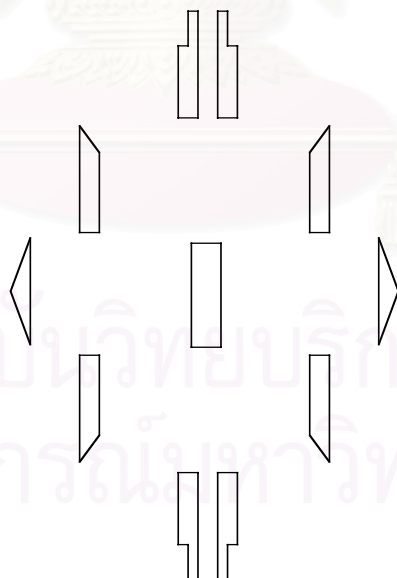
| อวัยวะ | สัญลักษณ์ | | | หมายเหตุ |
|-------------|-----------|---------|--------------|----------|
| | ข้างซ้าย | ข้างขวา | ไม่กำหนดข้าง | |
| 1. ศีรษะ | | | ☺ หรือ ☻ | |
| 2. ใบหน้า | | | ☐ | |
| 3. หน้าผาก | | | ☉ | |
| 4. คอ | ☉ | ☉ | ☉ | |
| 5. หน้าอก | ☐ | ☐ | ☐ | |
| 6. เหว | ☒ | ☒ | ☒ | |
| 7. ท้องน้อย | ☐ | ☐ | ☐ | |
| 8. หัวไหล่ | 1 | ∟ | | |
| 9. ข้อศอก | ∟ | ∟ | | |

| อวัยวะ | สัญลักษณ์ | | | หมายเหตุ |
|--------------------------------|-----------|---------|--------------|----------|
| | ข้างซ้าย | ข้างขวา | ไม่กำหนดข้าง | |
| 10. ข้อมือ | | | | |
| 11. ข้อมือด้านฝ่ามือ | | | | |
| 12. ข้อมือด้านหลังมือ | | | | |
| 13. มือ | | | | |
| 14. ฝ่ามือ | | | | |
| 15. หลังมือ | | | | |
| 16. มือด้านหัวแม่มือ | | | | |
| 17. มือด้านนิ้วก้อย | | | | |
| 18. นิ้วมือ | | | | |
| 19. นิ้วหัวแม่มือ | | | | |
| 20. นิ้วชี้ | | | | |
| 21. นิ้วชี้ข้อที่ 3 ด้านฝ่ามือ | | | | |
| 22. ปลายนิ้วหัวแม่มือ | | | | |
| 23. ปลายมือ | | | | |
| 24. มือวง | | | | |
| 25. มือจับ | | | | |
| 26. มือล็อกแก้ว | | | | |

| อวัยวะ | สัญลักษณ์ | | | หมายเหตุ |
|----------------------------|-----------|---------|--------------|----------|
| | ข้างซ้าย | ข้างขวา | ไม่กำหนดข้าง | |
| 27. ลำแขนทั้งแขน | ↑ | ↑ | ↑ | |
| 28. ลำขาทั้งขา | ↑ | ↑ | ↑ | |
| 29. สะโพก | + | + | | |
| 30. เข่า | ≡ | ≡ | | |
| 31. ข้อเท้า | ≡ | ≡ | | |
| 32. เท้า | ≡ | ≡ | | |
| 33. นิ้วเท้า | ≡ | ≡ | | |
| 34. ฝ่าเท้า | ↵ | ↵ | | |
| 35. นิ้วเท้าด้านฝ่าเท้า | ๕ | ๕ | | |
| 36. จมูกเท้า | ๕ | ๕ | | |
| 37. ส้นเท้า | ๖ | ๖ | | |
| 38. ปลายเท้า | ๖ | ๖ | ๖ | |
| 39. ลำตัวจากเป้าถึงหน้าอก | | | ๐ | |
| 40. ลำตัวจากเข่าถึงหน้าอก | | | #0 | |
| 41. ลำตัวจากเข่าถึงศีรษะ | | | #๗ | |
| 42. ลำตัวจากหน้าอกถึงศีรษะ | | | ๖ | |

2. **สัญลักษณ์แทนการเคลื่อนไหวของร่างกาย** การเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้นมีหลายลักษณะด้วยกัน เช่น การเปลี่ยนทิศทางและการเปลี่ยนระดับของอวัยวะ การย่อ การงอ การหมุน การห่อหรือการหุบ การเหยียด การกระแทก การห่มตัวหรือข่มตัว เป็นต้น ซึ่งการเคลื่อนไหวเหล่านี้จะมีปริมาณมากน้อยของการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน ดังนั้นสัญลักษณ์ที่จะกำหนดใช้ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นท่ารำอันเป็นนาฏยลักษณ์ ก็จะต้องมีมากเพียงพอกับลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายด้วย ดังจะได้จำแนกกล่าวเป็นข้อ ๆ ดังนี้




2.1 **สัญลักษณ์บอกทิศทาง (Direction Symbols)** สัญลักษณ์อธิบายทิศทางจะเป็นสัญลักษณ์พื้นฐานที่ใช้ในการบ่งบอกการเคลื่อนไหวของอวัยวะได้ทุกส่วน โดยปกติแล้วการยืนอยู่กับที่จะใช้สัญลักษณ์สี่เหลี่ยมผืนผ้า แทนลักษณะดังกล่าว นอกจากนี้ยังใช้สัญลักษณ์นี้เป็นแกนกลางในการสร้างสัญลักษณ์แทนการเคลื่อนไหวของอวัยวะในทิศทางอื่น ๆ ซึ่งมีทั้งหมดรวม 8 ทิศทาง คือ

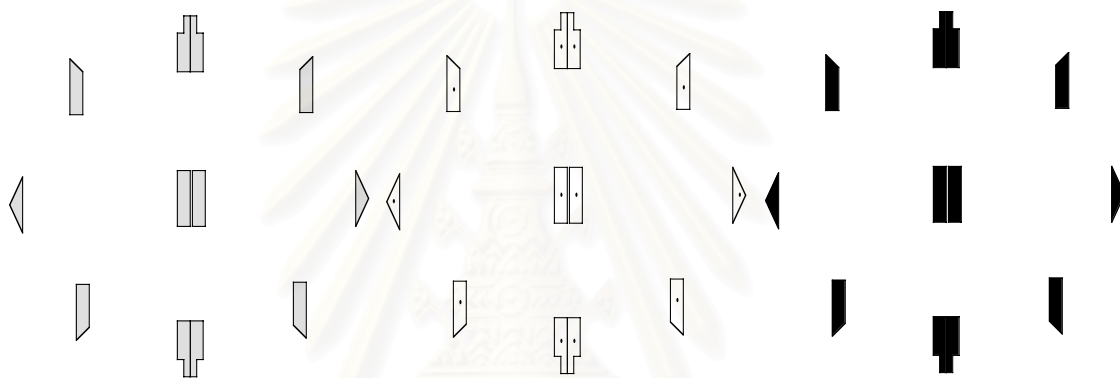


แผนภูมิที่ 5 สัญลักษณ์ทิศทาง

ตารางที่ 2 สัญลักษณ์ทิศทางและความหมายของสัญลักษณ์

| สัญลักษณ์ | ความหมาย |
|-----------|--|
| □ | คงที่, อยู่กับที่ |
| ┌ | ไปข้างหน้า ใ้กับอวัยวะของร่างกายทางซีกขวามือ |
| ┐ | ไปข้างหน้า ใ้กับอวัยวะของร่างกายทางซีกซ้ายมือ |
| ▷ | ไปด้านข้างทางขวามือ |
| ◁ | ไปด้านข้างทางซ้ายมือ |
| └ | ไปด้านหลัง ใ้กับอวัยวะของร่างกายซีกขวามือ |
| ┘ | ไปด้านหลัง ใ้กับอวัยวะของร่างกายซีกซ้ายมือ |
| ◁ | ไปด้านเฉียงหรือทแยงมุมทางด้านหน้าและมีทิศทางไปทางขวามือ(อยู่ระหว่าง ◻ และ ▷) |
| ▷ | ไปด้านเฉียงหรือทแยงมุมทางด้านหน้าและมีทิศทางไปทางซ้ายมือ(อยู่ระหว่าง ◻ และ ◁) |
| ◻ | ไปด้านเฉียงหรือทแยงมุมทางด้านหลังและมีทิศทางไปทางขวามือ(อยู่ระหว่าง ▷ และ ◻) |
| ◻ | ไปด้านเฉียงหรือทแยงมุมทางด้านหลังมีทิศทางไปทางซ้ายมือ(อยู่ระหว่าง ◁ และ ◻) |

2.2 สัญลักษณ์บอกระดับ (Level Symbols) ระดับการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายแบ่งออกได้เป็น 3 ระดับ คือ ระดับสูง  ระดับกลาง  และระดับต่ำ  ระดับสูงจะใช้การขีดเส้นทแยงมุมไปทางขวาลงบนสัญลักษณ์ทิศทาง ระดับกลางจะมีจุดเล็ก ๆ 1 จุด อยู่ตรงกลางของสัญลักษณ์ทิศทาง และระดับต่ำจะระบายสัญลักษณ์ทิศทางให้เป็นเงาดำทั้งหมด ดังนั้นเมื่อสัญลักษณ์ทิศทางมีสัญลักษณ์ของระดับเข้าไปปรากฏอยู่ด้วย ก็จะสื่อความหมายได้ 2 ประการคือ บอกทิศทางและระดับของการเคลื่อนไหวอวัยวะของร่างกายไปพร้อม ๆ กัน



แผนภูมิที่ 6 สัญลักษณ์ทิศทางและระดับ

2.3 สัญลักษณ์แทนการหมุนหรือการบิด การหมุนหรือการบิดของอวัยวะนั้นจะหมุนได้ 2 ทิศทาง แต่เนื่องจากในบางท่าทางของการหมุนหรือการบิดนั้น มีลักษณะที่ซับซ้อนและยากที่จะวิเคราะห์หรืออธิบายได้อย่างชัดเจนและรวดเร็ว ในเบื้องต้นผู้วิจัยกำหนดเรียกการหมุน 2 ทิศทางว่า การหมุนไปทางซ้ายและการหมุนไปทางขวา การเรียกเช่นนี้ทำให้เกิดความสับสนมาก เพราะเมื่อได้นำไปใช้วิเคราะห์ท่าทางจริง ๆ ต้องใช้เวลาพิจารณาานพอสมควรและต้องทดลองทำซ้ำหลายครั้ง เพราะบางท่าทางมีการหมุนหรือบิดอวัยวะของแขนซ้ายแต่หมุนไปทางขวา หรือบางท่าทางใช้แขนขวาแต่หมุนไปทางซ้าย ทำให้พิจารณายากกว่าแท้ที่จริงแล้วอวัยวะนั้น ๆ หมุนไปทางซ้ายหรือหมุนไปทางขวา เช่น การจับส่งหลังของท่ารำไทย ไม่ใช่เป็นเพียงการส่งแขนไปจับข้างหลังลำตัวเท่านั้น แต่จะต้องบิดหรือหมุนแขนด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยจะกำหนดเรียกการหมุนหรือการบิด

เสียใหม่ คือ การหมุนตามเข็มนาฬิกาและการหมุนทวนเข็มนาฬิกา หลังจากจัดระบบความคิดเรื่องการหมุนแขนและได้ทดลองวิเคราะห์ท่าท่าจำนวนหนึ่งก็พบว่า เป็นการประมวลความคิดที่ยังไม่ชัดเจน เพราะการหมุนของอวัยวะเช่น แขน ไม่ใช่เป็นการหมุนเหวี่ยงแขนหรือเคลื่อนไหวแขนแบบเข็มนาฬิกาเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีหมุนอยู่ในลำแขนในลักษณะเป็นเกลียวอีกด้วย ผู้วิจัยจึงได้ปรับความคิดใหม่อีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้การวิเคราะห์ง่ายขึ้นและชัดเจนถูกต้อง และได้พบว่าหากจะจัดระบบความคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์การหมุน โดยพิจารณาว่าการหมุนนั้นเป็นการหมุนเข้าหาลำตัวหรือหมุนออกจากลำตัว จะลดความสับสนเกี่ยวกับการหมุนได้อย่างแท้จริง ดังนั้นสัญลักษณ์ของการหมุนหรือการบิดที่จะได้นำมาใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในทีนี้จะเรียกการหมุนหรือการบิดเป็น 2 ลักษณะ คือ เข้าหาลำตัวและการหมุนออกจากตัว

สัญลักษณ์แทนการหมุนเข้าหาลำตัวสำหรับอวัยวะข้างซ้ายคือ



สัญลักษณ์แทนการหมุนเข้าหาลำตัวสำหรับอวัยวะข้างขวาคือ



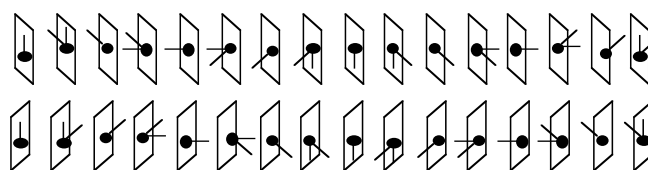
สัญลักษณ์แทนการหมุนออกจากลำตัวสำหรับอวัยวะข้างซ้ายคือ



สัญลักษณ์แทนการหมุนออกจากลำตัวสำหรับอวัยวะข้างขวาคือ



นอกจากนี้ในการหมุนของอวัยวะจะมีปริมาณของการหมุนหรือทิศทางของการหมุนที่แตกต่างกัน ดังนั้นการกำหนดปริมาณของการหมุนและทิศทางของการหมุนจึงจำเป็นต้องใช้สัญลักษณ์ด้วย เพื่อช่วยในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายให้ชัดเจน ถูกต้องยิ่งขึ้น โดยการใส่สัญลักษณ์เหมือนเข็มหมุดที่มีปลายเป็นเส้นยาวแทนทิศทางความมากน้อยของการหมุนหรือบิดของอวัยวะดังนี้



2.4 สัญญาณแทนการงอและการโค้ง ลักษณะของการงอและการโค้งของอวัยวะที่ใช้ในการร่ายรำนั้นจะแตกต่างกัน กล่าวคือ ลักษณะของการงอนั้น ส่วนของอวัยวะที่เป็นจุดต้นและจุดปลายของอวัยวะจะงอเข้าหากันเป็นแนวเส้นตรง เช่น การยื่นแขนออกไปข้างหน้าระดับไหล่(จุดต้นคือหัวไหล่ จุดปลายคือปลายมือ) แล้วดึงมือกลับเข้ามาชิดหัวไหล่ข้างเดียวกับแขนที่ยื่นออกไป โดยให้ข้อศอกงอออกไปด้านข้างลำตัว แต่แนวของการเคลื่อนที่ของมือที่งอเข้ามาหาหัวไหล่ นั้นเป็นการเคลื่อนที่ที่เป็นแนวตรง อวัยวะส่วนที่งอคือข้อศอก ซึ่งต้องงอออกไปด้านข้าง แขนจึงจะงอได้

ส่วนลักษณะของการโค้งนั้น แขนจะโค้งเข้าหาหัวไหล่ โดยที่ข้อศอกไม่ต้องเคลื่อนที่ออกไปด้านข้าง เพราะอวัยวะส่วนที่เคลื่อนที่คือมือ เปรียบเสมือนกับการงอของบานพับหน้าต่าง ตัวบานพับจะอยู่กับที่ แต่บานหน้าต่างเป็นส่วนที่เคลื่อนที่ไป หรืออาจจะเปรียบได้กับการที่เราโค้งตัวทำท่าคำนับ ศีรษะจะทำหน้าที่โค้งลงมาข้างหน้าลำตัว ลักษณะเช่นนี้จึงแตกต่างจากการงอ ดังนั้นสัญญาณที่ใช้แทนการโค้งและการงอของอวัยวะจึงเขียนได้ดังนี้

สัญญาณแทนการงอของอวัยวะ ได้แก่ ×

สัญญาณแทนการโค้งของอวัยวะ ได้แก่ ∨

นอกจากนี้ยังมีสัญญาณแทนปริมาณของการงอและการโค้งที่ต่างกันไป เพราะการงอและการโค้งจะแตกต่างจากการหมุน เนื่องจากการหมุนเป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะที่หมุนได้ครบรอบวงกลม เปรียบเสมือนกับการหมุนตัวในขณะรำซึ่งสามารถหมุนตัวได้เต็มรอบเหมือนกับเข็มนาฬิกาที่เดินเคลื่อนที่จากเลข 12 มาที่เลข 1 2 3 4 5 6 และไปจบที่เลข 12 ได้ แต่การงอและการโค้งของข้อต่อของแขนและขา จะมีปริมาณของการงอและการโค้งได้มากที่สุดคือ ครึ่งหนึ่งของรอบวงกลม ซึ่งถ้าหากต้องการให้หมุนได้ 1 รอบวงกลม จะต้องมีการเคลื่อนไหวในลักษณะของการหมุนควบคู่กันไปด้วย เช่น การโค้งหรือการหักข้อมือขึ้นและลง จะสามารถกระทำได้เพียงครึ่งรอบ ดังตัวอย่าง ถ้าหากตั้งมือที่ 12 นาฬิกา มือของเราจะโค้งลงมาได้เพียง 6 นาฬิกาเท่านั้น ดังนั้นปริมาณของการเคลื่อนที่ของการงอและการโค้งจึงมีปริมาณ 6 ระดับ คือ

ตารางที่ 3 สัญลักษณ์แทนปริมาณของการงอและการโค้งของอวัยวะ

| ลักษณะการเคลื่อนไหว | ปริมาณ / ระดับ | | | | | |
|---------------------|----------------|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| การงอ | × | × | × | × | × | × |
| การโค้งไปข้างหน้า | ∨ | ∨ | ∨ | ∨ | ∨ | ∨ |
| การโค้งไปข้างหลัง | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ |

2.5 สัญลักษณ์แทนการหุบ การกางและการเหยียด การหุบหรือการกางของอวัยวะที่ใช้ในการรำ เช่น การรวมนิ้วให้ชิดกันในการตั้งวง หรือการกรีดนิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยให้กางออกจากกันในการจีบ เป็นต้น ส่วนการเหยียด เป็นการยืดออกของอวัยวะ ได้แก่ การเหยียดแขน เหยียดขา ให้ยาวออกไปมากกว่าปกติ ซึ่งสัญลักษณ์แทนการหุบ การกางและการเหยียดมีดังนี้

สัญลักษณ์แทนการหุบของอวัยวะคือ

∧

สัญลักษณ์แทนการกางออกของอวัยวะคือ

∨

สัญลักษณ์แทนการเหยียดของอวัยวะคือ

∩

การหุบ การกางและการเหยียดของอวัยวะ มีสัญลักษณ์ที่ใช้แทนปริมาณมากน้อยของการหุบ การกางและการเหยียด โดยนับจากการทำท่าทางอันเป็นอิริยาบถตามธรรมชาติ ไปสู่การหุบ การกางและการเหยียดที่กระทำได้มากที่สุดของการกระทำนั้น ๆ

ตารางที่ 4 สัญลักษณ์แทนปริมาณของการหุบ การกางและการเหยียด

| ลักษณะการเคลื่อนไหว | ปริมาณ / ระดับ | | | | | |
|---------------------|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| การหุบ |  |  |  |  |  |  |
| การกาง |  |  |  |  |  |  |
| การเหยียด |  |  |  |  |  |  |

2.6 สัญลักษณ์แทนการถ่ายน้ำหนักตัว ในการเคลื่อนไหวร่างกายจะมีการถ่ายน้ำหนักตัวมาที่ขาข้างใดข้างหนึ่ง ซึ่งเป็นท่าทางต่อเนื่องจากท่าทางที่มีมาก่อน ซึ่งใช้ขาทั้งสองข้างรับน้ำหนักอยู่ก่อนแล้ว การถ่ายน้ำหนักตัวจะแตกต่างจากการถอยเท้าหรือก้าวเท้าเพื่อรับน้ำหนักตัว เพราะจะต้องมีการเกร็งหน้าขาเพื่อค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักและค่อย ๆ รับน้ำหนักในเวลาเดียวกัน โดยที่ขาทั้งสองข้างจะต้องมีการถ่ายและรับน้ำหนักอย่างสัมพันธ์กัน

สัญลักษณ์แทนการถ่ายน้ำหนักตัวข้างซ้ายคือ

สัญลักษณ์แทนการถ่ายน้ำหนักตัวข้างขวาคือ

[
]

2.7 สัญลักษณ์แทนการกระทบ แตะและการกระทบ การกระทบและการแตะ เป็นการกระทบกันเบา ๆ ระวังอวัยวะหนึ่งกับอีกอวัยวะหนึ่ง หรืออวัยวะหนึ่งกับสิ่งอื่น ๆ เช่น พื้นเวที เป็นต้น ตัวอย่าง การประเท้า การห่มเข้า การแตะเท้า และการนั่งกระทบในรำไทย ซึ่งเป็นการกระทำที่ไม่เกิดเสียงหรือไม่เน้นการกระทำท่าทางที่หนักหน่วง ส่วนการกระทบ เป็นการใช้อวัยวะที่ทำเหมือนกับการกระทบและแตะ หากแต่ว่าการกระทบนั้นมักจะเกิดเสียงจากการกระทบ หรือต้องใช้กำลังมากกว่าการแตะหรือกระทบ ดังนั้นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนการกระทบ การแตะ และการกระทบจึงแตกต่างกัน

สัญลักษณ์แทนการกระทบและการแตะคือ



สัญลักษณ์แทนการกระทบคือ



3. สัญลักษณ์แทนการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่ของร่างกาย โดยทั่วไปแล้ว การรำรำต้องใช้บริเวณหรือสถานที่ที่มีขนาดกว้างเพียงพอกับการเคลื่อนที่ของร่างกาย ทั้งที่เป็นพื้นที่ในอากาศและพื้นที่ของการเคลื่อนย้ายลำตัวด้วยการก้าวเท้ารำรำ ซึ่งการใช้พื้นที่ของนาฏศิลป์แต่ละชนชาติหรือนาฏศิลป์แต่ละประเภท ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏศิลป์นั้น ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจะใช้สัญลักษณ์ต่อไปนี้ในการวิเคราะห์การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนไหวร่างกาย

สัญลักษณ์แทนการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าในแนวตรงหรือเป็นเส้นตรงคือ



สัญลักษณ์แทนการเคลื่อนที่เป็นวงกลมไปทางขวามือหรือตามเข็มนาฬิกาคือ



สัญลักษณ์แทนการเคลื่อนที่เป็นวงกลมไปทางซ้ายมือหรือทวนเข็มนาฬิกาคือ



สัญลักษณ์แทนการหมุนรอบตัวเป็นวงกลมไปทางขวามือหรือตามเข็มนาฬิกาคือ



สัญลักษณ์แทนการหมุนรอบตัวเป็นวงกลมไปทางซ้ายมือหรือทวนเข็มนาฬิกาคือ



จากการศึกษาเรื่องสัญลักษณ์แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้วิจัยได้ประยุกต์สัญลักษณ์เหล่านี้มาใช้ในการอธิบายการเคลื่อนไหวของอวัยวะในการทำรำรำ เช่น การจับ การทำมือวงและการทำมือล้อแก้ว เป็นต้น ซึ่งจะได้กล่าวอย่างละเอียดในบทต่อไป

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างแบบวิเคราะห์ห่อหุ้มและการเคลื่อนไหวของอวัยวะ

จากการศึกษาเรื่องกายวิภาคและการใช้สัญลักษณ์แทนอวัยวะของร่างกายที่เคลื่อนไหวไปในทิศทาง ระดับและลักษณะต่าง ๆ กันที่ได้กล่าวมาทั้งหมด ผู้วิจัยได้นำความรู้จากการศึกษาเรื่องกายวิภาคและสัญลักษณ์แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกายมาผนวกเข้าด้วยกัน แล้วคิดวิธีศึกษานาฏยลักษณ์ขึ้นมาใหม่ ด้วยการสร้างแบบการวิเคราะห์ห่อหุ้มและลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายขึ้น โดยได้ทดลองสร้างตารางการวิเคราะห์ท่ารำขึ้นหลายครั้งดังนี้

1. แบบวิเคราะห์แบบที่ 1 เป็นการทดลองสร้างแบบวิเคราะห์นาฏยศัพท์ที่นาฏยศัพท์ที่นำมาทดลองวิเคราะห์นี้ได้มาจากผลการวิจัยของผู้วิจัยเรื่อง “การพัฒนา นาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน” ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศัพท์ จากหนังสือ เอกสารและตำราต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ แล้วนำมาจัดลำดับเรียงตามตัวอักษรรวมทั้งสิ้นจำนวน 355 จากนั้นนำนาฏยศัพท์ทั้ง 355 คำมาให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 30 ท่าน กลั่นกรองนาฏย ศัพท์ตัวพระที่สำรวจได้ เพื่อที่จะวิเคราะห์ว่า คำนาฏยศัพท์ที่ผู้ทรงคุณวุฒิไม่เลือกเลยนั้น หรือคำที่มีค่าความถี่เท่ากับ 0 ไม่ใช่ นาฏยศัพท์ตัวพระละคร แล้วจึงนำการเลือกคำนาฏยศัพท์ของผู้ทรงคุณวุฒิมาจัดเรียงความถี่ของการเลือกคำจากมากไปหาน้อยและเรียงตามลำดับตัวอักษร นำไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ และ/หรือนักวิชาการและศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านศิลปวัฒนธรรมสาขานาฏศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย จำนวน 5 ท่าน เป็นผู้กำหนดนาฏยศัพท์ตัวพระอีกครั้งหนึ่ง ได้แก่

นางเฉลย ศุขะวณิช (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2530)

นางสาวจำเรียง พุฒประดับ (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2531)

นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2533)

นางศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2541)

นางสาวประทีน พวงสำลี (นักวิชาการและศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านศิลปวัฒนธรรมสาขานาฏศิลป์ไทย ประจำปี พ.ศ.2541)

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งเกณฑ์ในการกำหนดนาฏยศัพท์ของผู้ทรงคุณวุฒิ โดยพิจารณาความคิดเห็นที่สอดคล้องตรงกันของผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่านขึ้นไปเป็นเกณฑ์ ในการกำหนดค่านาฏยศัพท์ รวมนาฏยศัพท์ที่ได้จากขั้นตอนี้จำนวน 63 คำ คือ

| | | |
|-------------|-------------|-----------|
| กระดกเสี้ยว | กระดกหลัง | กระทบสั้น |
| กระท่ายไหล่ | กระทุ้ง | กราย |
| กล่อมหน้า | กล่อมไหล่ | ก้าวข้าง |
| ก้าวไขว้ | ก้าวหน้า | ขยับ |
| ไขยก | จรดเท้า | จีบคว่ำ |
| จีบตะแคง | จีบหงาย | ฉายเท้า |
| ฉายมือ | ไข้ตัว | ชอยเท้า |
| ตะลิกตีก | ตีไหล่ | ถอนเท้า |
| ถัดเท้า | แทงมือ | นั่งกระทบ |
| ประเท้า | ยักตัว | ยัด-ยุบ |
| เยื้องไหล่ | โย้ตัว | ลักคอ |
| เลาะ | วง | วงกลาง |
| วงบน | วงล่าง | วงหน้า |
| วาดแขน | สะดุด | สะบัดจีบ |
| สูดเท้า | ห่มเข้า | คลายจีบ |
| คลายมือ | จีบหลัง | ตบเท้า |
| ประสมเท้า | ม้วนมือ | ล่อแก้ว |
| เหลียม | เหลื่อมเท้า | กะทะาะ |
| เดาะเท้า | เดี้ยว | แตะเท้า |
| โบกมือ | ยกเท้า | ย่อนตัว |
| ยักไหล่ | ยีนกระทบ | หน้าหนัง |

ผู้วิจัยได้เชิญผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 ท่าน ซึ่งเป็นผู้กำหนดนาฏยศัพท์มาสัมมนา เกี่ยวกับการปฏิบัตินาฏยศัพท์ ทั้งนี้นางสุวรรณณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติเป็นต้นแบบผู้ปฏิบัตินาฏยศัพท์ ผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยดังกล่าวมานี้มาวิเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษานาฏยลักษณะของตัวพระละครอีกครั้งหนึ่ง โดยการสร้างตารางการวิเคราะห์และแจกแจงความถี่ของการใช้อวัยวะและการเคลื่อนไหวในการรำจากนาฏยศัพท์ตัวพระ ด้วยคาดหมายว่าจะเป็นวิธีที่สามารถอธิบายถึงนาฏยลักษณะตัวพระละครได้ ดังปรากฏการสร้างตารางวิเคราะห์และการแจกแจงความถี่ของอวัยวะในการปฏิบัตินาฏยศัพท์ละคร โดยจำแนกออกเป็น 3 ตาราง (ดูภาคผนวกที่ 1) คือ

1. ตารางวิเคราะห์ทิศทางและระดับของอวัยวะ
2. ตารางการวิเคราะห์ปริมาณของการงอ การเหยียด การโค้ง การหุบเข้า การกางออก การใช้พื้นที่ การกระทบของอวัยวะ
3. ตารางวิเคราะห์ปริมาณของการหมุนหรือการบิดของอวัยวะและทิศทางที่หันร่างไป

จากวิธีการที่ผู้วิจัยสร้างแบบวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวของร่างกายในการรำจากนาฏยศัพท์ข้างต้นนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นวิธีการที่นำมาช่วยพิจารณานาฏยลักษณะเรื่องการใช้อวัยวะในการรำรำ ทิศทางและระดับของอวัยวะ ตลอดจนการเคลื่อนไหวของอวัยวะในการรำไทยได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งให้ความชัดเจนเที่ยงตรงมากกว่าวิธีการที่ได้ทดลองมาก่อนแล้ว จุดเด่นของแบบวิเคราะห์แบบที่ 1 นี้คือ ให้ความชัดเจนของการใช้อวัยวะในการรำไทยที่มีตำแหน่งการจัดวางอย่างเป็นรูปธรรม โดยเฉพาะสิ่งที่คุณวิจัยได้พบจากแบบวิเคราะห์นี้ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าสนใจมากก็คือ ผลจากการวิเคราะห์พบว่าอวัยวะที่มีการเคลื่อนไหวมากที่สุดในการรำไทยคือขา ซึ่งมีการเคลื่อนไหวมากกว่ามือหรือแขน เพราะจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นอวัยวะที่มีความถี่ในการเคลื่อนไหวมากที่สุด ส่วนอวัยวะที่มีความถี่และใช้ในการรำมากเป็นอันดับรองลงมาคือแขนส่วนล่างและข้อมือ แต่ยังคงจัดอยู่ในกลุ่มของอวัยวะที่มีการใช้มากเช่นกัน ซึ่งผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์และอภิปรายผลร่วมกับวิธีการอื่น ๆ และจะรายงานผลการวิเคราะห์ในบทต่อไป

2. แบบวิเคราะห์แบบที่ 2 เนื่องจากนาฏยศิลป์ไม่ใช่ประติมากรรมหรือภาพจำหลัก แต่เป็นท่ารำที่มีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา มีการกำหนดระยะเวลาของการเคลื่อนไหวแต่ละท่าทาง มีความสัมพันธ์เชื่อมต่อกันระหว่างหน่วยย่อยของอวัยวะและหน่วยท่ารำอย่างสม่ำเสมอสัมพันธ์กลมกลืนและคล้องจองกัน ซึ่งผลจากการใช้แบบวิเคราะห์ที่ได้สร้างขึ้น ยังไม่อาจให้คำตอบในเรื่องการเคลื่อนไหวของร่างกายที่สมบูรณ์เพียงพอ ผู้วิจัยจึงได้สร้างแบบวิเคราะห์แบบที่ 2 โดยพยายามประมวลวิธีการสร้างแบบวิเคราะห์ที่ได้ทดลองมาแล้วเข้าด้วยกัน

ในการสร้างแบบวิเคราะห์แบบที่ 2 นี้ ผู้วิจัยให้นำหนักของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยโดยเน้นที่การศึกษาเพื่อค้นหาโครงสร้างของนาฏยลักษณ์ อันเป็นการตรวจสอบและหาความสอดคล้องกันของความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์ทั้งหมดที่ได้ดำเนินการมาแล้ว และพยายามเติมเต็มส่วนที่ยังไม่สมบูรณ์ลงในแบบวิเคราะห์แบบที่ 2 นี้ โดยเริ่มจากการพิจารณาอวัยวะที่ใช้ในการรำไทย ซึ่งจำแนกออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ คือ ขาและเท้า และแขนและมือ ส่วนการศึกษาการเคลื่อนไหวของศีรษะและลำตัวนั้น ผู้วิจัยจะต้องศึกษาอย่างละเอียดในลำดับต่อไป เพราะผู้วิจัยได้สังเกตเห็นว่าศีรษะและลำตัวน่าจะเป็นองค์ประกอบเสริม หรืออาจจะเป็นองค์ประกอบหลักที่ซับซ้อนเกินกว่าจะสรุปได้ในลำดับนี้ ดังนั้นจึงตัดประเด็นการเคลื่อนไหวศีรษะและลำตัวออกไปก่อน พร้อมกับมุ่งค้นหาและตรวจสอบความสอดคล้องกันของการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำไทยที่ได้พบมาส่วนหนึ่งให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว จากตำราที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้บันทึกไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดไว้ในขอบเขตของการวิจัยแล้ว ผสมผสานกับการนำสัญลักษณ์มาใช้แทนการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้น ๆ พร้อมด้วยการเขียนกำกับลักษณะของการเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างสั้น ๆ ดังตัวอย่างแบบวิเคราะห์ในภาคผนวกที่ 2

การดำเนินการวิจัยในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยได้พบปัญหาสำคัญหลายประการ อาทิ

1. ท่ารำแต่ละท่าทางที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้บันทึกไว้ มีความหลากหลายในการกำหนดหมายเลขของท่ารำ จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิผู้บันทึกท่ารำทำให้ทราบว่า การกำหนดเลขกำกับแต่ละท่ารำนั้น ไม่ได้มีหลักเกณฑ์ใดเป็นพิเศษ โดยพิจารณาจากท่ารำ

ที่คิดว่าเป็นแม่ท่า แต่เนื่องจากท่ารำของเพลงช้าและเพลงเร็วเป็นท่ารำที่ต่อเนื่องกันและไม่เคยมีการสัมผัสมาเพื่อหาข้อตกลงร่วมกันในการกำหนดลำดับหมายเลขของท่ารำเป็นแบบแผนกันมาก่อน ด้วยเหตุนี้จึงพบว่าบางท่ารำเป็นท่ารำหลักหรือท่าต้น บางท่ารำกำหนดตามกิริยาการเคลื่อนไหวของอวัยวะในการรำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเข้าใจของผู้บันทึกท่ารำนั้น ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเพิ่มเติมจากเอกสารประกอบการสอนเพลงช้าและเพลงเร็ว ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร อีกฉบับหนึ่งซึ่งบันทึกท่ารำไว้อย่างละเอียดเช่นกัน พบว่าการเรียงลำดับท่ารำตรงกันแต่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงในเรื่องการกำหนดหมายเลขของท่ารำ

2. การบันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรมีข้อจำกัดในเรื่องของความชัดเจนในการเขียนอธิบายท่ารำเป็นอย่างมาก ทั้งนี้จะพบว่าการเคลื่อนไหวของอวัยวะบางท่าทางผู้บันทึกอาจจะตัดข้ามไปด้วยความเข้าใจอย่างถ่องแท้ของผู้บันทึก ซึ่งเป็นทั้งผู้รำและผู้บันทึกด้วยตนเอง ดังนั้นการอธิบายท่ารำบางท่าจึงหลุดรอดไปได้โดยไม่ตั้งใจ อย่างไรก็ตามในเบื้องต้นผู้วิจัยได้ทดลองวิเคราะห์ท่ารำตามหมายเลขที่ผู้ทรงคุณวุฒิกำหนดไว้เป็นหลัก แต่เมื่อวิเคราะห์จนจบเพลงแล้วพบว่าถ้าไม่ดำเนินการหาหลักเกณฑ์ของการกำหนดหมายเลขประจำท่ารำไว้เสียก่อน ย่อมเป็นอุปสรรคสำคัญต่อการถอดความเพื่อวิเคราะห์ท่ารำในลำดับต่อไป แม้ว่าผู้วิจัยจะได้เทียบเคียงกับท่ารำของผู้ทรงคุณวุฒิที่บันทึกเป็นวิดิทัศน์ แล้วเพิ่มหมายเลขของท่ารำในส่วนที่หลุดหายไปก็ตาม กลับเป็นการทำให้การกำหนดเลขคลาดเคลื่อนต่อเนื่องเป็นลูกโซ่โดยตลอด

จากสภาพปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยจึงต้องดำเนินการวิเคราะห์ท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วใหม่ทั้งหมดอีกครั้งหนึ่ง เพื่อไม่ให้เป็นปัญหาในการอ้างอิงในการวิเคราะห์ในลำดับต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์ของการกำหนดหมายเลขของท่ารำแต่ละท่า โดยพิจารณาจากท่ารำที่เป็นแม่ท่าที่ปรากฏในท่ารำเพลงแม่บทเป็นหลัก และพิจารณาจากเซตของท่ารำที่มีการทำท่าทางหลายท่าทางที่เหมือนกันหรือซ้ำกันอย่างน้อย 2 ครั้ง แต่อาจจะสลับข้างกันของอวัยวะหรือข้างเดียวกันก็ได้ อีกทั้งจะพิจารณาจากจังหวะของหน้าทับที่ท่ารำแต่ละท่าทางเคลื่อนไหวไป และเสร็จสิ้นการเคลื่อนไหวเมื่อจบจังหวะ

หน้าทับพอดี ส่วนการเคลื่อนไหวอวัยวะที่อยู่ระหว่างแม่ท่าหรือท่ารำหลัก จะใช้จุดศรนิยมนำกับเพื่อให้ทราบว่าเป็นท่ารำที่อยู่ในเขตของแม่ท่าหรือท่ารำหลัก หรือเป็นท่ารำที่มีการเคลื่อนไหวอวัยวะบางส่วนสอดแทรกอยู่ในโครงสร้างของท่ารำหลัก

เมื่อผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการกำหนดหมายเลขของท่ารำแล้ว ผู้วิจัยได้จัดสัมมนากลุ่มย่อย โดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 4 ท่าน ที่เคยฝึกหัดรำเพลงช้าและเพลงเร็วตัวพระจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร และมีประสบการณ์ในการสอนเพลงช้าและเพลงเร็วมาแล้วไม่น้อยกว่า 20 ปี มาร่วมสัมมนาเรื่อง “การจัดลำดับหมายเลขท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว” ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เมื่อวันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2547 ดังมีรายชื่อนามผู้ทรงคุณวุฒิดังนี้

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดวงแข อ่อนหนู ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ระดับ 8 มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วาสนา ลี้มเจริญกิจ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ระดับ 8 มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
3. นางสาวธำพรีย์พร สังขมรรพธ ตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 7 มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
4. นางสุภาวดี โปธิเวชกุล ตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 7 มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 4 ท่าน ได้ร่วมกันพิจารณากำหนดหมายเลขท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว ตามเกณฑ์ที่ผู้วิจัยกำหนดและผู้ทรงคุณวุฒิเห็นด้วยกับเกณฑ์ดังกล่าวแล้ว โดยพิจารณาจากความคิดเห็นที่สอดคล้องกันทั้ง 5 ท่าน หากมีท่ารำใดที่ผู้ทรงคุณวุฒิมีความคิดเห็นขัดแย้งกัน ผู้วิจัยจะใช้เกณฑ์ความสอดคล้องกันของความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิตั้งแต่ 3 ท่านขึ้นไปเป็นหลัก อนึ่งในการจัดสัมมนาครั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้มีจุดมุ่งหมายที่จะกำหนดหมายเลขท่ารำของเพลงช้าและเพลงเร็วเพื่อให้เป็นแบบแผนตายตัว แต่ผู้วิจัยดำเนินการสัมมนาเพื่อใช้หมายเลขที่กำหนดท่ารำของเพลงช้าและเพลงเร็ว มาใช้ในการอ้างอิงท่ารำที่ผู้วิจัยจะต้องอ้างอิงถึงในการวิเคราะห์และรายงานผลการวิจัย

3. แบบวิเคราะห์แบบที่ 3 จากการใช้แบบวิเคราะห์แบบที่ 2 ผู้วิจัยเริ่มมองเห็นแนวทางของการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ตัวพระละครที่ค่อนข้างชัดเจนและมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะสามารถให้รายละเอียดของการใช้อวัยวะในการรำไทย ระดับความสูง-ต่ำของอวัยวะในท่ารำต่าง ๆ ตลอดจนตำแหน่งและทิศทางที่ขา เท้า แขน และมือเคลื่อนไหวไป อีกทั้งให้รายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ของลักษณะเฉพาะของการเคลื่อนไหวอวัยวะ อันเป็นนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์บางท่าทาง เช่น การหันหน้าเฉียงในขณะที่ยืนศีรษะ เป็นต้น แต่ถึงกระนั้นยังขาดประเด็นสำคัญในเรื่องความต่อเนื่องของท่ารำจากท่าทางหนึ่งไปสู่อีกท่าทางหนึ่ง โดยเฉพาะระยะเวลาของการทำท่าทางรำยรำแต่ละท่าทางนั้น ยังไม่อาจวิเคราะห์ได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงทดลองสร้างแบบวิเคราะห์แบบที่ 3 ขึ้น โดยออกแบบให้มีศักยภาพในการให้ความชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องของจังหวะและความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำ เพิ่มการกำหนดจังหวะฉับ-ฉับ และกำกับด้วยเสียงร้องที่เลียนเสียงหน้าทับตะโพนไว้ในแบบวิเคราะห์ด้วย ประกอบด้วยการกำหนดอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ใช้ในการรำไว้ในสดมภ์ และกำหนดสัญลักษณ์อธิบายแทนการเคลื่อนไหวของอวัยวะแทนการบรรยายเป็นตัวอักษรไว้ด้วย (ดูภาคผนวกที่ 3 ตารางการวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะแบบที่ 3)

ในขั้นการทดลองวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวของอวัยวะตามแบบวิเคราะห์ที่ 3 เมื่อผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ท่ารำเพลงช้าได้เพียง 5 ท่าทาง ก็พบว่าแบบวิเคราะห์ที่ 3 นี้ ไม่ได้ทำให้เห็นความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหวของอวัยวะที่แท้จริง แม้ว่าแบบวิเคราะห์นี้จะสามารถแจ่มแจ้งให้เห็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะแต่ละส่วนตามจังหวะเพลง แต่ปัญหาที่ต้องทบทวนใหม่ก็คือ การรำยรำนั้นไม่ได้เคลื่อนไหวอวัยวะทีละส่วน ๆ เรียงลำดับกันตามจังหวะเพลง แต่อวัยวะหลาย ๆ ส่วนจะต้องเคลื่อนไหวในเวลาเดียวกันและสัมพันธ์กันทั้งร่างกาย ซึ่งแบบวิเคราะห์แบบที่ 3 นี้ ยังไม่ใช่แบบวิเคราะห์ที่ต้องการ

ขั้นตอนที่ 5 การใช้การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน

จากปัญหาของแบบวิเคราะห์แบบที่ 3 ที่ได้กล่าวมา ผู้วิจัยจึงย้อนกลับไปพิจารณาทบทวนแบบวิเคราะห์แบบที่ 2 ใหม่ ศึกษาจุดอ่อนจุดแข็งของแบบวิเคราะห์อย่างละเอียด โดยเฉพาะได้ศึกษาปัญหาและแนวทางแก้ปัญหาซึ่งพบว่า จุดอ่อนของแบบวิเคราะห์แบบที่ 2 อยู่ที่การไม่สามารถค้นพบการเคลื่อนไหวของอวัยวะอย่างต่อเนื่องได้ แต่ในขณะเดียวกันการใช้สัญลักษณ์อธิบายการเคลื่อนไหวอวัยวะในแบบวิเคราะห์แบบที่ 2 สามารถให้ความชัดเจนได้มากกว่าคำบรรยายเป็นลายลักษณ์อักษรและมีความเที่ยงตรงแม่นยำกว่า ให้ความหมายที่กว้างขวางกว่า จากการประมวลความคิดด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงทดลองสร้างแบบวิเคราะห์ใหม่ โดยการประยุกต์ **Labanotation** เข้ากับการกำหนดจังหวะของเพลงช้าและเพลงเร็วตามจังหวะหน้าทับของตะโพน ในเบื้องต้นผู้วิจัยได้ทดลองวิเคราะห์ท่ารำเพลงช้า เพื่อบันทึกตามเครื่องมือการวิจัยที่คิดขึ้นเพียง 5 ท่าทาง พบว่าวิธีนี้เป็นวิธีที่สมบูรณ์ที่สุด ถูกต้องตรงตามความประสงค์ของการศึกษา มีระบบระเบียบที่ชัดเจน เพียงการมองดูสัญลักษณ์ที่บันทึกก็เสมือนกับมองเห็นการเคลื่อนไหวอวัยวะรำรำ ที่จะช่วยให้สามารถวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ได้สะดวกและรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเชื่อถือได้ เพราะไม่ได้เป็นการวิเคราะห์ที่ใช้ความรู้สึกตัดสิน แต่อยู่บนพื้นฐานของการเคลื่อนไหวร่างกายตามหลักความรู้ทางกายวิภาค ยิ่งไปกว่านั้นจะเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหวศีรษะและลำตัวอีกด้วย ในที่นี้ผู้วิจัยจะได้นำแบบวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ที่ประยุกต์ใช้กับ **Labanotation** ไปอ้างอิงไว้ในภาคผนวกที่ 4 และภาคผนวกที่ 5 เนื่องจากมีจำนวน 130 หน้ากระดาษ จึงไม่อาจนำมาแสดงไว้ในบทนี้

บทที่ 4

องค์ประกอบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

จากการศึกษาจากเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ตลอดจนการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย โดยวิเคราะห์จากการปฏิบัติ นาฏยศัพท์ของผู้ทรงคุณวุฒิ การวิเคราะห์ท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว พบว่าองค์ประกอบที่สำคัญที่แสดงถึงนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ประกอบด้วยคุณลักษณะของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง การใช้อวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ลักษณะการเคลื่อนไหวอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง ตำแหน่งและการจัดวางอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ดังจะได้กล่าวถึงอย่างละเอียดดังต่อไปนี้

คุณลักษณะของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

คุณลักษณะของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. **คุณลักษณะทางกายภาพ** คุณลักษณะของอวัยวะที่เป็นลักษณะเฉพาะทางกายภาพของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ได้แก่ รูปร่างหน้าตา ของผู้เป็นตัวพระละคร จะต้องมียาว หนา ยาว รูปไข่ หน้าผากกว้าง โหนกเล็กน้อย จมูกโด่ง หนึ้นตา ไม่เหล่หรือเข ปากได้รูป ลำคอโปร่งระหง ไหล่ลาดพองาม ช่วงอกกว้าง ลำตัวเรียว ช่วงแขน ช่วงขายาวสมส่วน ทรวงที่สง่างาม และรูปร่างสูงโปร่ง

โดยทั่วไปแล้วผู้ฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยเป็นอาชีพจะต้องถูกพิจารณาเรื่องรูปร่างหน้าตาเป็นพิเศษ ซึ่งจะพบได้จากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งกล่าวถึง รูปพรรณสัณฐานของเจ้าจอมมารดาศรี ในรัชกาลที่ 2 หรือ ศรี สีด่า ว่ามีรูปร่าง สวยงาม ครั้นมีพระโอรสแล้ว รูปร่างคงจะอ้วนมาก จึงได้นามว่า เจ้าคุณพี จนตลอดชีวิต ดังคำกลอน

| | |
|-----------------------|-----------------|
| ละคอนจอมจักรพรรดิเจ้า | ธรนิรินทร์ |
| ลั่นเหล่าเยาว์ยุพิน | ผ่องหน้า |
| โฉมตรูคูนางอินทร์ | อรรคราช |
| ใครพิศจิตเจียนบ้า | บันเพ้อละเมอฝัน |

(ฉนิท อยุธยา 2497: 52)

ต่อมาในระยะหลังพบว่า การพิจารณาคัดเลือกผู้จะฝึกหัดรำไทยไม่ค่อยเคร่งครัด ในเรื่องความสวยงามของหน้าตา นัก นอกจากดูร่างกายสมส่วนไม่พิการเป็นเพียงพอ เพราะหน้าตานั้นสามารถเสริมแต่งให้สวยงามได้ แต่จะเน้นที่การฝึกหัดท่ารำให้งดงาม ตามแบบแผน ดังจะยกข้อความเปรียบเทียบจากหนังสือ "หลักฐานการ" พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอนหนึ่งว่า "วิชานั้นเปรียบเหมือนเครื่องแต่งตัว ซึ่งใครมีทุนทรัพย์ ก็อาจจะหาแต่งได้เท่ากัน ถึงแม้มุ่งหางหงส์ ผัดหน้าใส่ชฎาทอง ถ้าแม้ว่ารำไม่งาม เขาก็ไม่เลือกเอาเป็นตัววิเศษ" (ธีระ กัณทสา, ใน อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพคุณสุทิน นรรัตน์ 2528: 1)

2. การจัดการสระ ขนบนิยมของการรำไทยประการหนึ่งคือ นิยมให้มีแขนอ่อน นิ้วมืออ่อนและขาอ่อน (หมายถึง สามารถกระดกขา ให้ขาส่วนล่างแนบชิดกับขาส่วนบนได้สนิท) ดังนั้นจะต้องมีการฝึกหัดการดัดแขนและนิ้วมือทั้งก่อนการรำและระหว่างรำ ซึ่งมักจะถูกดัดโดยครู ดังตัวอย่างการฝึกหัดนาฏศิลป์ในพระราชวังสวนกุหลาบ ผู้เรียนนาฏศิลป์ทุกคนจะต้องตื่นตั้งแต่ย่ำรุ่ง เพื่อรำเพลงช้าและเพลงเร็วที่กลางสนามหญ้า โดยก่อนจะรำจะต้องมีการดัดมือ ดัดแขนและดัดขาด้วยน้ำค่างบนยอดหญ้า เพราะถือว่าน้ำค่างเปรียบเสมือนน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่นำมาลูบแขน ลูบขาให้อ่อนโค้งสวยงามได้ โดยเฉพาะการดัดขาด้วยน้ำค่างจะสามารถทำให้กระดกขาได้แนบชิดติดสะโพกได้ดีที่สุด แต่ในบางครั้งการดัดแขน ดัดมือ ก็เป็นวิธีการลงโทษอย่างหนึ่งของครู "...ครูก็นั่งพับเพียบอยู่บนตั่งตะบันหมากไป ส่วนขาของครูก็ทับนิ้วฉันไว้ จนอ่อนไปติดแขน ใครจะผ่านไปผ่านมาท่านก็ทักทายนุดคุ้ยด้วยอยู่เป็นนานสองนาน จนลืมไปเลยว่าทับมือฉันไว้ จะร้องบอกก็ไม่ได้ จะต้องอดทนเอา ..." (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์, 31 มกราคม 2531)

วิธีการัดแขนของการฝึกนาฏยศิลป์ไทย จะต้องนั่งตั้งเข่าขวาขึ้นตรง ตัวตรง หลังตรง ไม่ห่อไหล่ แล้วทอดแขนขวาวางลงบนเข่าให้ข้อศอกอยู่บนหัวเข่าพอดี พยายาม กดแขนลงให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ โดยใช้มือซ้ายช่วยดัดปลายนิ้ว พร้อมด้วย หักข้อมือให้ปลายนิ้วมืออ่อนเข้าหาลำแขนด้านหลังมือให้มากที่สุดและนานประมาณ ๓ นาที หรืออาจจะยกขาซ้ายพาดบนลำแขนส่วนล่างไกล ๆ ข้อมือข้างขวาด้วย แล้วจึงทำสลับข้างกัน อีกวิธีหนึ่งคือ นั่งตัวตรง ตั้งเข่าทั้งสองขึ้นให้ขาส่วนล่างไปข้างหน้าเล็กน้อย ประสานมือ ทั้งสองข้างเข้าด้วยกัน แล้วพลิกข้อมือหันฝ่ามือออกนอกลำตัว เขยียดลำแขน แล้วลดลง มาวางระหว่งเข่าทั้งสอง ให้ข้อศอกอยู่พอดีกับข้าง ๆ เข่า โดยพยายามบีบเข่า ทั้งสองข้างเข้าหากัน เพื่อดัดลำแขนทั้งสองข้างให้เข้าชิดติดกันให้มากที่สุด

กล่าวโดยสรุปก็คือ คุณลักษณะของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละคร แบบหลวงนั้น ควรต้องมีรูปร่างหน้าตาที่สวยงาม ใบหน้ายาวรูปไข่ หน้าผากโหนกเล็กน้อย จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่เหล่หรือเข ปากได้รูป ลำคอโปร่งระหง ไหล่ลาดพองาม ช่วงอกใหญ่ ลำตัวเรียว ช่วงแขน ช่วงขายาวสมส่วน ท่วงทีสง่างาม และรูปร่างสูงโปร่ง โดยเฉพาะนิ้ว มือและแขนจะต้องอ่อน โดยการดัดซึ่งต้องกระทำอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอและใช้ระยะเวลา นาน คุณลักษณะเหล่านี้ยังไม่ปรากฏว่ามีกำหนดเกณฑ์มาตรฐานของสัดส่วนของ อวัยวะสำหรับตัวพระละครแบบหลวงที่เป็นมาตรฐาน เพราะจะเห็นได้ว่า นาฏยศิลป์บางคนมีรูปร่างเล็ก เตี้ย แต่ช่วงลำตัวโปร่ง ไม่อ้วน ซึ่งก็เหมาะสมกับการ แสดงบทบาทตัวพระที่มีตัวนางรูปร่างใกล้เคียงกัน

การใช้อวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

ข้อมูลที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าในการรำไทยนั้น มีการใช้อวัยวะส่วนใดบ้าง มากน้อยแตกต่างกันอย่างไร จะเห็นได้จากการวิเคราะห์การปฏิบัตินาฏยศัพท์ตัวพระ ละครแบบหลวงและปริมาณการใช้ศีรษะ ขา เท้า แขน มือและนิ้วมือในการรำเพลงช้า และเพลงเร็ว เพื่อไม่ให้เป็นการซ้ำซ้อนผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นวิธีการวิเคราะห์โดยได้นำ เสนอไว้ในภาคผนวกที่ ๑ แล้ว

ตารางที่ 5 ปริมาณการใช้ว้อยวะชา เท้าและศิระษะในเพลงช้าและเพลงเร็ว

| ท่าทางของขาและเท้า | ขาและเท้า | | | ศิระษะ | | | |
|--------------------------------|-----------|----------|--------|----------|----------|-----------|--------|
| | เพลงช้า | เพลงเร็ว | เพลงลา | ไม่เอียง | เอียงขวา | เอียงซ้าย | ลักคอค |
| 1. ตบเท้าขวา(อยู่กับที่) | 2 | 2 | - | - | 4 | - | - |
| 2. ตบเท้าซ้าย(อยู่กับที่) | 1 | 2 | - | - | - | 3 | - |
| 3. ก้าวเท้าซ้ายไปทางซ้าย | 1 | 1 | - | - | - | 2 | - |
| 4. ก้าวเท้าขวาไปทางขวา | 1 | - | - | - | 1 | - | - |
| 5. ก้าวข้างขวา | 9 | 7 | - | - | 10 | 6 | - |
| 6. ก้าวข้างซ้าย | 8 | 3 | - | - | 1 | 10 | - |
| 7. ฉายเท้าขวา | 3 | 5 | - | - | 5 | 3 | - |
| 8. ฉายเท้าซ้าย | 5 | 3 | - | - | 4 | 4 | - |
| 9. ย่ำเท้า | 2 | 2 | - | - | - | - | 4 |
| 10. ขยับเท้า(เท้าขวาอยู่หน้า) | 2 | - | - | - | - | 2 | - |
| 11. ขยับเท้า(เท้าซ้ายอยู่หน้า) | - | 1 | - | - | 1 | - | - |
| 12. ซอยเท้า | 2 | 1 | - | - | - | 3 | - |
| 13. กระดกเท้าขวา | 1 | - | - | - | - | 1 | - |
| 14. กระดกเท้าซ้าย | 7 | - | - | 1 | 4 | 3 | - |
| 15. จรดสนเท้าขวา | 1 | - | - | - | - | 1 | - |
| 16. สูดเท้า | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| 17. ประเท้าซ้าย | 14 | 9 | 2 | 2 | 9 | 14 | - |
| 18. ประเท้าขวา | 22 | 9 | 1 | 2 | 20 | 10 | - |
| 19. ยกเท้าซ้าย | 12 | 10 | 1 | 2 | 8 | 13 | - |
| 20. ยกเท้าขวา | 31 | 10 | 1 | 2 | 23 | 17 | - |
| 21. ก้าวหน้า (ซ้าย) | 7 | 17 | 5 | - | 16 | 16 | - |

| ท่าทางของขาและเท้า | ขาและเท้า | | | ศีรษะ | | | |
|----------------------------------|-----------|----------|--------|----------|----------|-----------|--------|
| | เพลงช้า | เพลงเร็ว | เพลงลา | ไม่เอียง | เอียงขวา | เอียงซ้าย | ลักคอก |
| 22.กวางหน้าเท้าขวา | 8 | 16 | 2 | - | 13 | 14 | - |
| 23.ถอนเท้าขวา | - | 1 | - | - | 1 | - | - |
| 24.ถอนเท้าซ้าย | - | 1 | - | - | - | 1 | - |
| 25.ถัดเท้าขวาอยู่กับที่ | - | 6 | - | - | - | - | 6 |
| 26. ถัดเท้าขวาเคลื่อนที่ | - | 12 | - | - | 5 | 3 | 1 |
| 27.ประสมเท้า(เหลื่อมซ้าย) | 2 | 2 | - | - | - | 4 | - |
| 28.ประสมเท้า(เหลื่อมขวา) | 3 | 2 | - | - | 5 | - | - |
| 29.กระทุ้งเท้าขวา | 2 | 5 | - | 1 | 5 | 1 | - |
| 30.กระทุ้งเท้าซ้าย | 5 | 4 | - | - | 3 | 6 | - |
| 31.จรดเท้าซ้าย | - | 8 | - | 1 | 2 | 1 | 3 |
| 32.จรดเท้าขวา | 5 | 7 | - | 1 | 2 | 5 | 3 |
| 33.ถัดเท้าซ้ายอยู่กับที่ | - | 4 | - | - | - | - | 4 |
| 34.ถัดเท้าซ้ายเคลื่อนที่ | - | 4 | - | - | 1 | 3 | - |
| 35.ประสมเท้า(ตรง) | 3 | 9 | - | 5 | 1 | 1 | 5 |
| 36.ตบเท้าขวา(หมุนตัว) | 2 | 1 | - | - | 3 | - | - |
| 37.ตบเท้าซ้าย(หมุนตัว) | 1 | 4 | - | - | - | 5 | - |
| 38.แตะเท้าซ้าย | - | 3 | - | - | 2 | 1 | - |
| 39.แตะเท้าขวา | - | 2 | - | - | - | 2 | - |
| 40.สะดุ้งเข้า(ในท่าก้าวข้างซ้าย) | - | 1 | - | - | - | 1 | - |
| 41.สะดุ้งเข้า(ในท่ายกเท้าซ้าย) | - | 1 | - | - | - | 1 | - |
| 42.สะดุ้งเข้า(ในท่าก้มหน้าซ้าย) | 1 | - | - | 1 | - | - | - |
| 43.สะดุ้งเข้า(ในท่ายกเท้าขวา) | - | 1 | - | - | 1 | - | - |
| 44.นั่งคุกเข่า | 9 | - | - | 3 | 3 | 3 | - |
| 45.นั่งตั้งเข่าซ้าย | 1 | - | 2 | - | 2 | 1 | - |

ตารางที่ 6 ปริมาณการใช้วัยวะแขน มือและนิ้วมือในเพลงช้าและเพลงเร็ว

| ท่าทางของแขน มือและนิ้วมือ | เพลงช้า | เพลงเร็ว | เพลงลา |
|--|---------|----------|--------|
| คว่ำตึงแขนขวา มือแบนิ้วมือตั้งขึ้น | | | |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | 1 | - | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 1 | - |
| ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 22 | 28 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 1 | - | - |
| คว่ำตึงแขนซ้าย มือแบนิ้วมือตั้งขึ้น | | | |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | 1 | 2 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 8 | - |
| ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 15 | 14 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | - | 1 | - |
| หงายตึงแขนขวา มือแบนิ้วมือลง | | | |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | 1 | 1 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 1 | - |
| ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 22 | 17 | - |
| หงายตึงแขนซ้าย มือแบนิ้วมือลง | | | |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | 1 | 1 | - |
| ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 6 | 12 | - |
| คว่ำงอแขนขวา มือแบนิ้วมือตั้งขึ้น | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 10 | 1 |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | 3 | 1 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | 1 | 3 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 1 | 2 | - |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 9 | 3 | 1 |
| ด้านเฉียง(วงบน) | 15 | 5 | 1 |

| ท่าทางของแขน มือและนิ้วมือ | เพลงช้า | เพลงเร็ว | เพลงลา |
|--|---------|----------|--------|
| คว่ำอแขนซ้าย มือแบนิ้วมือตั้งขึ้น | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 11 | 1 |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 8 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 10 | - |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ-วงล่าง) | 29 | 3 | 1 |
| ด้านหน้า(แขนยื่นออกระดับต่ำ) | 4 | - | - |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้างระดับกลาง) | 3 | - | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับสูง) | 12 | 7 | - |
| หงายอแขนขวา มือแบนิ้วมือลง | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 4 | - |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 3 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 1 | - |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 4 | 1 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 1 | 8 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับสูง) | 7 | 5 | - |
| หงายอแขนซ้าย มือแบนิ้วมือลง | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 4 | - |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 2 | - |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้างระดับกลาง) | - | 1 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 4 | - |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 3 | 2 | - |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 1 | - | - |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้างระดับต่ำ) | 10 | 5 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับสูง) | 10 | 5 | - |
| คว่ำตึงแขนขวา มือจับ | | | |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | 3 | - | - |

| ท่าทางของแขน มือและนิ้วมือ | เพลงช้า | เพลงเร็ว | เพลงลา |
|---|---------|----------|--------|
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 1 | 1 | - |
| คว่ำตึงแขนซ้าย มือจับ | | | |
| ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 1 | - | - |
| หงายตึงแขนขวา มือจับ | | | |
| ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 14 | 9 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | - | 1 | - |
| หงายตึงแขนซ้าย มือจับ | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | 1 | - | - |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 2 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | 7 | 8 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 1 | - | - |
| คว่ำอแขนขวา มือจับ | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 6 | - |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 1 | - |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้าง) | - | 2 | - |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 5 | 3 | 1 |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 5 | 3 | 1 |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 1 | - | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | 10 | 7 | - |
| คว่ำอแขนซ้าย มือจับ | | | |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | 2 | 5 | - |
| เฉียงไกลด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 1 | - |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับกลาง) | 3 | 8 | - |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | - | 8 | 1 |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้างระดับต่ำ) | 1 | - | 1 |
| เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) | 7 | - | - |

| ท่าทางของแขน มือและนิ้วมือ | เพลงช้า | เพลงเร็ว | เพลงลา |
|--|---------|----------|--------|
| หงายงอแขนขวา มือจับ | | | |
| เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 2 | - |
| เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 6 | 6 | - |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้างระดับต่ำ) | - | 1 | - |
| เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับสูง) | | | |
| หงายงอแขนซ้าย มือจับ | | | |
| เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง) | - | 1 | - |
| เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) | - | 8 | - |
| เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 1 | - | - |
| เฉียง(ระหว่างด้านหน้าและด้านข้างระดับต่ำ) | - | 1 | - |
| คว่ำตึงแขนขวา มือจับ | | | |
| เฉียงใกล้ด้านหลัง(ระดับต่ำ-จับหลัง) | 4 | 6 | - |
| คว่ำตึงแขนซ้าย มือจับ | | | |
| เฉียงใกล้ด้านหลัง(ระดับต่ำ-จับหลัง) | 7 | 3 | - |
| ไม่คว่ำไม่หงายงอแขนขวาและงอแขน มือจับ(ตะแคง) | | | |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 8 | 6 | - |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | 6 | 9 | - |
| ไม่คว่ำไม่หงายงอแขนซ้ายและงอแขน มือจับ(ตะแคง) | | | |
| ด้านหน้า(ระดับต่ำ) | 12 | 5 | - |
| ด้านหน้า(ระดับกลาง) | 1 | 7 | 1 |
| คว่ำงอแขนขวา มือล่อแก้ว | | | |
| เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 2 | - | - |
| หงายงอแขนขวา มือล่อแก้ว | | | |
| เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) | 2 | - | - |

จากตารางการวิเคราะห์ทิศทางและระดับของอวัยวะ การวิเคราะห์ปริมาณของการงอ การเหยียด การโค้ง การหุบเข้า การกางออก การใช้พื้นที่และการกระทบของอวัยวะ การวิเคราะห์ปริมาณการหมุนหรือการบิดของอวัยวะและทิศทางที่หันร่างไป การวิเคราะห์การใช้อวัยวะ ขา เท้า ศีรษะ แขน มือและนิ้วมือ พบว่าอวัยวะที่ใช้ในการรำตัวพระละครแบบหลวงได้แก่ ศีรษะ ลำตัวส่วนบน ไหล่ ลำแขน แขนส่วนบน แขนส่วนล่าง ข้อมือ มือ นิ้วมือ ขา สะโพก ขาส่วนบน ขาส่วนล่าง ข้อเท้า เท้า ฝ่าเท้า จมูกเท้า ส้นเท้า และบริเวณใต้นิ้วเท้า ซึ่งสามารถจำแนกลักษณะของอวัยวะออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. **อวัยวะที่ใช้ในการรำอย่างต่อเนื่อง** หมายถึง ส่วนของอวัยวะที่มีการเคลื่อนไหวถี่มากในการรำตัวพระละครแบบหลวง จำแนกอวัยวะออกได้เป็น 2 ส่วนคือ

1.1 อวัยวะหลักที่ใช้ในการรำ หมายถึง อวัยวะสำคัญที่ใช้ในการรำไทย ซึ่งมีปริมาณการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องเกือบทุกท่ารำ ได้แก่ ขาและเท้า ศีรษะและลำตัวส่วนบน แขนส่วนล่าง มือ นิ้วมือ เป็นที่น่าสังเกตจากการวิเคราะห์การใช้อวัยวะในการรำก็คือ พบว่าการใช้ขาทั้งสองข้างในระดับต่ำ มีความถี่ที่ปรากฏในท่ารำสูงที่สุด 93 ครั้ง จากการปฏิบัตินาฏยศัพท์ 83 ท่าทาง ทั้งนี้ยังไม่รวมการเคลื่อนไหวเฉพาะขาขวา 14 ครั้ง และขาซ้ายอีก 17 ครั้ง เมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ปริมาณการงอ การเหยียด การโค้ง การหุบเข้า และการกางออกของอวัยวะที่ใช้ในการปฏิบัตินาฏยศัพท์พบว่าการเคลื่อนไหวของขาทั้งสองข้างมากที่สุดเช่นกันคือ 98 ครั้ง ส่วนอวัยวะที่เคลื่อนไหวรองลงมาคือ แขนส่วนล่าง ทั้งสองข้างมีการหมุนหรือการบิด 21 ครั้งและมีการงอและการเหยียดแขนขวา 16 ครั้ง และแขนซ้าย 10 ครั้ง ส่วนศีรษะมีการเคลื่อนไหวรวมกับการเคลื่อนไหวของลำตัวส่วนบน 21 ครั้ง และเคลื่อนไหวโดยการเอียงตรงกันข้ามกับลำตัวส่วนบนในลักษณะที่เรียกว่า ลักคอง 15 ครั้ง ซึ่งจัดว่าเป็นการเคลื่อนไหวในระดับที่มากและเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตามเมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์การใช้ขาทำท่าทางต่าง ๆ ในการรำเพลงช้า และเพลงเร็วพบว่ามีการทำทางดังต่อไปนี้

กระดกหลังเท้าขวา

กระดกหลังเท้าซ้าย

กระทุ้งเท้าขวา

กระทุ้งเท้าซ้าย

ก้าวเท้าขวาไปทางขวาไกลตำแหน่ง Support ตามด้วยเหยียดเท้าซ้าย

| | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| ก้าวเท้าซ้ายไปทางซ้ายไกลตำแหน่ง | Support ตามด้วยเหลื่อมเท้าขวา |
| ก้าวข้างขวา | ก้าวข้างซ้าย |
| ก้าวหน้าขวา | ก้าวหน้าซ้าย |
| ขยับเคลื่อนที่ | ขยับอยู่กับที่ |
| จรดจุมูกเท้าขวา | จรดจุมูกเท้าซ้าย |
| ฉายเท้าขวา | ฉายเท้าซ้าย |
| ตบเท้าขวา | ตบเท้าซ้าย |
| แตะด้วยเท้าขวา | แตะด้วยเท้าซ้าย |
| ถอนเท้าขวา | ถอนเท้าซ้าย |
| ถอยเท้าขวา | ถอยเท้าซ้าย |
| ถัดเท้าขวา | ถัดเท้าซ้าย |
| ประเท้าขวา | ประเท้าซ้าย |
| ประสมเท้า | ชอยเท้า |
| วางเท้าขวาลงข้างหลัง | วางเท้าซ้ายลงข้างหลัง |
| เหลื่อมเท้าขวา | เหลื่อมเท้าซ้าย |
| สะดุ้งเข้าขวา | สะดุ้งเข้าซ้าย |
| สะดุ้งทั้ง 2 ขา | สูดเท้าขวา |

ผลการวิเคราะห์การปฏิบัตินาฏยศัพท์สอดคล้องกับผลการวิเคราะห์การใช้
 อวัยวะในการรำเพลงช้าและเพลงเร็วคือ ในการรำเพลงช้าและเพลงเร็วนี้มีการย่อและ
 ยืดเข้ามากที่สุดจนไม่สามารถจะนับครั้งได้ เพราะปรากฏว่ามีการยืด-ยุบเข้าทุกท่ารำ ทั้ง
 ก่อนและหลังการเปลี่ยนท่ารำแต่ละท่าทาง รวมทั้งมีการยืด-ยุบเข้าที่เป็นหน่วยหนึ่งใน
 ท่ารำอีกด้วย จากการเคลื่อนไหวของขาและเท้าเป็นท่าทางต่าง ๆ ในเพลงช้าและเพลงเร็วนี้
 ปรากฏว่าการเคลื่อนไหวของขาและเท้ามีมากเช่นเดียวกันคือ มีการยกเท้าขวา 42 ครั้ง
 ในขณะที่มีการยกเท้าซ้าย 23 ครั้ง มีการก้าวเท้าหน้าข้างซ้าย 29 ครั้งและก้าวเท้าหน้าข้างขวา
 26 ครั้ง เมื่อพิจารณาการเคลื่อนไหวของแขนและมือพบว่ามีความถี่ของการใช้แขนส่วน

ล่างข้างขวา ในลักษณะคว่ำตึงแขนขวาทางออกไปข้างตัวระดับกลางมากที่สุด 50 ครั้ง ร่องลงมาคือ การใช้แขนซ้ายตึงหางแขนทางออกข้างลำตัวระดับกลาง 37 ครั้ง

1.2 อวัยวะรองที่ใช้ในการรำรำ อวัยวะรองที่ใช้ในการรำรำ หมายถึง อวัยวะสำคัญที่ใช้ในการรำไทย ซึ่งมีปริมาณการเคลื่อนไหวที่มีความถี่ไม่มากได้แก่ แขน ส่วนบน ขาส່วนบน จมูกเท้า เท้า ส้นเท้าและบริเวณใต้นิ้วเท้า ซึ่งพบว่ามีการใช้แขนส่วนบนในการทำท่ารำจีบหลังหรือจีบส่งหลัง มีการใช้ขาส່วนบนในการกระดกเท้า ซึ่งจะมีทิศทางและระดับของอวัยวะที่ชัดเจน นอกจากนี้จะมีการใช้จมูกเท้าในการทำท่า ตบเท้า ฉายเท้า ประเท้า จรดเท้า เตะเท้า ถัดเท้า และใช้ส้นเท้าในการจรดส้นเท้าและถัดเท้า ส่วนบริเวณใต้นิ้วเท้าจะใช้เมื่อมีการกระทุ้งเท้าและการวางเท้าลงข้างหลัง ซึ่งท่าทางของการใช้อวัยวะเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของการใช้แขนและมือทำท่ารำต่าง ๆ ด้วย

2. อวัยวะที่ใช้ในการรำอย่างไม่ต่อเนื่อง หมายถึง อวัยวะที่ใช้ในการรำน้อยมากและไม่ต่อเนื่องกับท่ารำอื่น ๆ ได้แก่ ไหล่ ฝ่ามือ สะโพก เข่า ผู้วิจัยพบว่าในการปฏิบัตินาฏยศัพท์มีการใช้ไหล่ในการทำท่ารำกระท่ายไหล่ ยกไหล่ ตีไหล่ และมีการใช้ฝ่ามือประกบกันเพื่อทำท่าไหว้ ท่าวางฝ่ามือที่หน้าขาส່วนบนในท่ารำเพลงช้าท่าที่ 1 และท่าสุดท้ายของเพลงลา ส่วนการใช้สะโพกในการรำไทยนั้นจากการวิเคราะห์พบว่ามีการใช้สะโพกเมื่อมีการทำท่ากระทบที่เรียกว่า “นั่งกระทบ” นอกจากนี้มีการใช้เข่ารับน้ำหนักตัว เช่น ในท่ารำที่ 6 และถอยเท้าย่อลงนั่งในเพลงลา

ลักษณะการเคลื่อนไหวอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวงในที่นี้ ผู้วิจัยจะได้นำทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบและการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายซึ่งได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 3 มาใช้ในการวิเคราะห์ โดยจะได้พิจารณาในเรื่อง อากาศวิถี ทิศทาง ระดับ การกำหนดทิศทางและระดับของอวัยวะ เวลาหรือจังหวะ การควบคุมอวัยวะ มิติ รูปแบบ รูปร่าง จุดเด่น จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว วิธีดังนี้

1. **อากาศวิถิ (Space)** หมายถึง การพิจารณาอวัยวะที่ใช้ในการรำไทยตัวพระละครแบบหลวงที่มีการเคลื่อนไหวไปในทิศทางและระดับความสูง-ต่ำต่าง ๆ ของอวัยวะที่เคลื่อนที่ไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัว ซึ่งจำแนกออกเป็น 2 หัวข้อต่อไปนี้

1.1 ทิศทาง (Direction) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้ศีรษะ ขา เท้า แขนและมือในการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว สามารถจำแนกท่าทางของการใช้ขา เท้า แขนและมือได้ดังนี้

ตารางที่ 7 การวิเคราะห์ท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|---|---|---|
| ตบเท้าขวา(เพลงช้า) | 1. ซ้ายจับหงายระดับวงล่าง ขวาวงบน 2. ซ้ายจับหลัง ขวาวงบน | เอียงขวา เอียงขวา |
| ตบเท้าขวา(เพลงเร็ว) | 3. ซ้ายแบหงายงอแขนข้างตัวระดับเอว ขวาจับ คว่ำข้างตัวงอแขนระดับเอว 4. ซ้ายแบหงายงอศอกข้างตัวระดับศีรษะ มือขวาตึงแขนข้างตัวระดับไหล่ | เอียงขวา เอียงขวา |
| ตบเท้าซ้าย(เพลงช้า) | 1. ซ้ายวงล่าง ขวาแบหงายตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| ตบเท้าซ้าย(เพลงเร็ว) | 2. ซ้ายตั้งมือตึงแขนด้านข้างระดับไหล่ ขวาแบ หงายงอศอกด้านข้างระดับศีรษะ 3. ซ้ายจับคว่ำงอแขนข้างตัวระดับเอว ขวาแบ หงายงอแขนข้างตัวระดับเอว | เอียงซ้าย เอียงซ้าย |
| ก้าวเท้าไปด้านข้างซ้าย ไกลขาที่ Support (เพลงเร็ว) | 1. ซ้ายแบหงายระดับวงล่าง ขวาจับหลัง | เอียงซ้าย |
| ก้าวข้างซ้าย(เพลงช้า) | 1. ซ้าย+ขวาแบหงายข้างตัวตึงแขนระดับไหล่ 2. ซ้ายแบหงายข้างตัวระดับเอวองอแขน ขวาจับ คว่ำข้างตัวระดับเอวองอแขน 3. ซ้ายตั้งมือตึงแขนด้านข้างระดับไหล่ ขวาแบ หงายระดับศีรษะงอแขนด้านข้าง 4. ซ้ายตั้งมือองอแขนด้านข้างระดับไหล่ ขวาแบ หงายระดับศีรษะงอแขนด้านข้าง | เอียงขวา เอียงซ้าย ย่อนตัว เอียงขวา เอียงซ้าย |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|----------------------|---|----------------|
| | 5. ซ้ายตั้งมือข้างตัวตั้งแขนระดับไหล่ ขวาแบ หงายข้างตัวด้านข้างระดับศีรษะ | เอียงขวา |
| | 6. ซ้ายจับตะแคงด้านหน้าอแขนระดับอก ตั้งมืออแขนด้านหน้าระดับอก | เอียงขวา |
| | 7. ซ้ายจับคว่ำด้านหน้าอแขนระดับศีรษะ จับหงายระดับชายพก | เอียงขวา |
| | 8. ซ้ายจับคว่ำด้านหน้ากดลง ขวาจับหงายชายพก ตั้งขึ้นมาสวนกันระหว่งอก | เอียงขวา |
| | 9. ซ้ายจับหงายระดับชายพก ขวาวงบน | เอียงซ้าย |
| | 10. ซ้ายจับหงายวงล่าง ขวาจับหลัง | เอียงซ้าย |
| | 11. ซ้ายวงบน ขวาจับหงายวงล่าง | เอียงซ้าย |
| | 12. ซ้ายและขวาตั้งมือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ | เอียงขวา |
| | 13. ซ้ายตั้งมืออแขนด้านข้างระดับไหล่ ขวา ตั้งมือตั้งแขนระดับไหลด้านข้าง | เอียงซ้าย |
| | 14. ซ้ายและขวาแบหงายตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ | เอียงขวา |
| | 15. ซ้ายและขวา สายแขน 2 ข้าง - ซ้ายแบหงายตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ ขวาตั้ง มือแขนตั้งด้านข้าง - ระดับไหล่และวาดแขนขวาลง - ซ้ายตั้งมือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่และวาดแขน ลงแบหงายด้านข้างแขนตั้งระดับเอวและวาดแขนขึ้น | เอียงขวา |
| | 16. ซ้ายแบหงายตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ ขวาตั้ง มือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ | เอียงขวา |
| ก้าวข้างขวา(เพลงช้า) | 1. ซ้ายวงต่ำ ขวาจับหงายแขนตั้งด้านข้างระดับไหล่ 2. ซ้ายแบหงายระดับศีรษะด้านข้างงอศอก ขวาจับ คว่ำข้างตัวแขนตั้งระดับไหล่ | เอียงซ้าย |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|-----------------------|--|----------------|
| | 3. ซ้ายแบหงายระดับศีรษะด้านข้างงอศอก ขวาจับข้างตัวอแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 4. ซ้ายจับหงายชายพก ขวาวงบน | เอียงซ้าย |
| | 5. ซ้ายวงบน ขวาทรงมือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 6. ซ้ายและขวาวงล่าง | เอียงซ้าย |
| | 7. ซ้ายตั้งมือด้านหน้าอแขนระดับอก ขวาจับตะแคงด้านหน้าระดับอก | เอียงซ้าย |
| | 8. ซ้ายวงบน ขวาจับหงายด้านข้างตั้งแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| ก้าวข้างขวา(เพลงเร็ว) | 9. ซ้ายและขวา แบหงายด้านข้างตั้งแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 10. ซ้ายและขวาจับหงายด้านข้างตั้งแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 11. ซ้ายจับหงายด้านข้างแขนตั้งระดับไหล่ จับหงายด้านข้างอแขนระดับไหล่ | เอียงขวา |
| ฉายเท้าขวา(เพลงช้า) | 1. ซ้ายจับหลัง ขวาวงบน | เอียงซ้าย |
| | 2. ซ้ายวงล่าง ขวาทตั้งมือด้านข้างตั้งแขนระดับไหล่ วาดแขนลง | เอียงขวา |
| | 3. ซ้ายแบหงายข้างตัวตั้งแขนระดับไหล่ ขวาวาดแขนลง | เอียงขวา |
| ฉายเท้าขวา(เพลงเร็ว) | 4. ซ้ายจับตะแคง ขวาทตั้งมือด้านหน้าอแขนระดับอก | เอียงขวา |
| | 5. ซ้ายจับชายพก ขวาวงต่ำ | เอียงซ้าย |
| | 6. ซ้ายแบหงายข้างตัวอแขนระดับศีรษะ ขวาทตั้งมือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่+วาดแขนขวาวง | เอียงขวา |
| | 7. ซ้ายแบหงายข้างตัวตั้งแขนระดับไหล่ ขวาทตั้งตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่และวาดแขนลง | เอียงขวา |
| | 8. ซ้ายและขวา จับคว่ำระดับวงล่าง | เอียงซ้าย |
| ฉายเท้าซ้าย(เพลงช้า) | 1. ซ้ายจับหลัง ขวาวงบน | เอียงขวา |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|-----------------------|---|----------------|
| | 2. ซ้ายวงล่าง ขวาแบหงายข้างตัวแขนตั้งระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 3. ซ้ายวงบน ขวาแบหงายข้างตัววงอแขนระดับเอว | เอียงขวา |
| | 4. ซ้ายวาดแขนลง ขวาแบหงายข้างตัวตั้งแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 5. ซ้ายและขวา จับคว่ำด้านหน้าระดับเอว | เอียงขวา |
| ฉายเท้าซ้าย(เพลงเร็ว) | 6. ซ้ายตั้งมือ ขวาจับตะแคงด้านหน้าวงอแขนระดับอก | เอียงซ้าย |
| | 7. ซ้ายขวาจับคว่ำระดับวงล่างแล้วคลายออกแบหงายระดับเดียวกัน | เอียงขวา |
| | 8. ซ้ายตั้งมือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ + วาดแขนลง ขวาแบหงายด้านข้างตั้งแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| ย่อเท้า(เพลงช้า) | 1. ซ้ายวงล่าง ขวาปล่อยข้างเดียว | ลัดคอ |
| | 1.1 ย่อเท้าซ้าย ขวาคว่ำมือวาดลง | |
| | 1.2 ย่อเท้าขวา ขวาหงายมือแขนตั้ง ตั้งแขนขึ้นระดับไหล่ | |
| | 2. สาย 2 แขน | ลัดคอ |
| | 2.1 ย่อเท้าซ้าย ซ้ายหงายมือ ขวาคว่ำมือแขนตั้งระดับไหล่ด้านข้าง | |
| | 2.2 ย่อเท้าขวา ซ้ายคว่ำมือ ขวาหงายมือ | |
| ย่อเท้า(เพลงเร็ว) | 3. เคล้ามือด้านหน้า | ลัดคอ |
| | 4. สาย 2 แขน | ลัดคอ |
| | - ย่อเท้าซ้าย ซ้ายหงายมือขวาคว่ำมือแขนตั้งระดับไหล่ด้านข้าง | |
| | - ย่อเท้าขวา ซ้ายคว่ำมือ ขวาหงายมือแขนตั้งระดับไหล่ด้านข้าง | |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|--|---|---|
| ขยับเท้า เท้าขวา อยู่หน้า(เพลงช้า) | 1. ซ้ายวงบน ขวาม้วนมือล่อแกว้อออกไปตั้งวง 2. ซ้ายและขวาจับหางระดับเอวด้านหน้า | เอียงซ้าย เอียงซ้าย |
| ขยับเท้า เท้าซ้าย อยู่หน้า(เพลงช้า) | 1. ซ้ายและขวาจับหางระดับวงกลางและยื่นมือจับ หางไปข้างหน้าให้แขนตึงและปล่อยจับเป็นแบหาง | เอียงขวา |
| ซอยเท้า(เพลงช้า) | 1. ซ้ายแบหางข้างตัววงอแขนระดับศีรษะ ตั้งมือข้างตัวตั้งแขนระดับไหล่ 2. ซ้ายวงบน ขวาจับหางระดับชายพก 3. ซ้ายจับหางวงกลาง ขวาจับหลัง | เอียงซ้าย เอียงซ้าย |
| กระดกเท้าขวา | 1. ซ้ายแบหางระดับศีรษะอแขนด้านข้าง ขวาวงกลาง | เอียงซ้าย |
| กระดกเท้าซ้าย(เพลงช้า) | 1. ซ้ายและขวา ตั้งมือตึงแขนด้านข้างระดับไหล่ 2. ซ้ายจับคว่ำข้างตัววงอแขนระดับเอว ขวาแบ หางข้างตัวระดับเอว 3. ซ้ายแบหางข้างตัววงอแขนระดับศีรษะ ขวา ตั้งมือข้างตัวตั้งแขนระดับไหล่ 4. ซ้ายแบหางข้างตัววงอแขนระดับเอว ขวาจับ คว่ำข้างตัววงอแขนระดับเอว 5. ซ้ายวงกลาง ขวาแบหางข้างตัววงอแขน 6. ซ้ายจับหางด้านหน้าตึงแขนระดับไหล่ขวาวงกลาง 7. ซ้ายจับคว่ำข้างตัววงอแขนระดับศีรษะ มือตึงแขนระดับไหล่อันข้าง | ตรง เอียงขวา เอียงซ้าย เอียงซ้าย |
| วางสนเท้า | 1. ซ้ายวงต่ำ ขวาจับหางข้าง ตึงแขนระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| ยกเท้าซ้าย(เพลงช้า) (ประก่อนยก) | 1. ซ้ายตั้งวงบน ขวาจับหางแขนตึงข้างตัว ระดับไหล่ 2. ซ้ายวงกลาง ขวาจับหาง 3. ซ้ายแบหางข้างตัวระดับเอวงอแขน ขวาจับ คว่ำข้างตัวระดับเอวงอแขน | เอียงซ้าย เอียงซ้าย เอียงซ้าย |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|----------------------|--|----------------|
| | 4. ซ้ายวงล่าง ขวาแบหงายระดับศีรษะข้างตัว งอแขน | เอียงขวา |
| | 5. ซ้ายจับหงายซ้ายพัก ขวาวงบน | เอียงซ้าย |
| | 6. ซ้ายแบหงายระดับศีรษะข้างตัวงอแขน ขวาวงล่าง | เอียงขวา |
| | 7. ซ้ายและขวาแบหงายแขนตึงด้านหน้าระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 8. ซ้ายและขวา ตึงมือแขนตึงด้านหน้าระดับไหล่ | ตรง |
| | 9. ซ้ายและขวา วาดแขนลงข้างตัว | เอียงซ้าย |
| | 10. ซ้ายตึงมือแขนตึงด้านข้างระดับไหล่ ขวาแบ หงายด้านข้างแขนงอระดับศีรษะ | เอียงขวา |
| | 11. ซ้ายจับคว่ำข้างตัวงอแขนระดับเอว ขวาแบ หงายด้านข้างระดับเอว | เอียงซ้าย |
| | 12. ซ้ายจับคว่ำด้านหน้าระดับซ้ายพัก ขวาแบ หงายด้านข้างระดับเอว | เอียงขวา |
| ยกเท้าซ้าย(เพลงเร็ว) | 13. ซ้ายจับคว่ำวงล่าง ขวาจับหงายวงล่าง | เอียงขวา |
| | 14. ซ้ายตึงมือด้านหน้างอแขนระดับอก จับคว่ำด้านหน้าระดับอก | เอียงซ้าย |
| | 15. ซ้ายและขวาแบหงายงอแขนข้างตัวระดับเอว | เอียงซ้าย |
| | 16. ซ้ายจับคว่ำด้านข้างงอแขนระดับเอว ขวา แบหงายด้านข้างงอแขนระดับเอว | เอียงขวา |
| | 17. ซ้ายและขวา แบหงายงอแขนด้านหน้าระดับอก | เอียงซ้าย |
| | 18. ซ้ายและขวาทึงมือตึงแขนด้านหน้าระดับไหล่ | ตรง |
| | 19. ซ้ายและขวาจับคว่ำตึงแขนด้านข้างระดับสะโพก | เอียงซ้าย |
| | 20. ซ้ายและขวาทึงมือตึงแขนด้านข้างระดับสะโพก | เอียงซ้าย |
| | 21. ซ้ายจับคว่ำงอแขนข้างตัวระดับศีรษะ ขวาวงกลาง | เอียงขวา |
| | 22. ซ้ายตึงมือตึงแขนด้านข้างระดับไหล่และวาด แขนลง ขวาแบหงายด้านข้างตึงแขนระดับไหล่ และวาดแขนขึ้น | เอียงซ้าย |

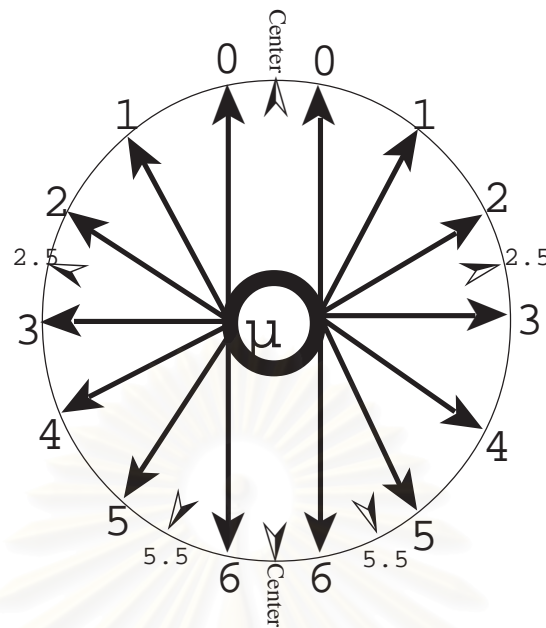
| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|-----------------------------------|--|---|
| เพลงลา | 23. ซ้ายจับจับ(กรีด) คว่ำระดับไหล่ ขวาจับคว่ำระดับวงล่าง | เอียงขวา |
| ยกเท้าขวา(เพลงช้า) (ประก่อนยก) | 1. ซ้ายจับหงายแขนตึงด้านข้างระดับไหล่ ขวาวงบน 2. ซ้ายจับหงายซ้ายพัก ขวาวงบน 3. ซ้ายจับหงายซ้ายพัก ขวาแขนตึงวาดแขนลง 4. ซ้ายวงต่ำ ขวาจับหงายอแขนข้างตัวระดับอก 5. ซ้ายวงบน ขวาจับคว่ำบนหน้าขาขวา 6. ซ้ายวงบน ขวาแบตะแคงอยู่บนหน้าขาขวา 7. ซ้ายแบหงายข้างตัวระดับเอว ขวาจับคว่ำข้างตัวระดับเอว 8. ซ้ายวงบนขวาจับหงายข้างตัวแขนตึงระดับไหล่ 9. ซ้ายจับคว่ำซ้ายพัก ขวาแบหงายข้างตัวอแขนระดับเอว 10. ซ้ายตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ด้านข้าง ขวาแบข้างตัวตึงแขนระดับศีรษะ 11. ซ้ายจับคว่ำอแขนระดับศีรษะด้านข้าง ขวาตั้งมือด้านข้างตึงแขนระดับไหล่และวาดแขนลง 12. ซ้ายวงบนขวาแบหงายข้างตัวระดับไหล่ตึงแขน 13. ซ้ายและขวาจับคว่ำข้างตัวอแขนระดับเอว 14. ซ้ายและขวาแบหงายข้างตัวอแขนระดับศีรษะ 15. ซ้ายจับคว่ำข้างตัวอแขนระดับเอว ขวาแบหงายข้างตัวอแขนระดับเอว 16. ซ้ายแบหงายข้างตัวอแขนระดับศีรษะขวาตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ 17. ซ้ายวงล่างขวาแบหงายด้านข้างอแขนระดับเอว 18. ซ้ายแบหงายด้านหน้าอแขนระดับเอว | เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงซ้าย เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงขวา เอียงซ้าย เอียงซ้าย ตรง เอียงขวา เอียงซ้าย เอียงขวา เอียงขวา |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|---------------------|---|----------------|
| | ขวาจับคว่ำข้างตัวอแขนระดับเอว | |
| | 19. ซ้ายวงล่าง ขวาจับหงายด้านข้างแขนตั้งระดับไหล่ | เอียงซ้าย |
| | 20. ซ้ายวงล่างขวาจับคว่ำด้านข้างอแขนระดับศีรษะ | เอียงซ้าย |
| | 21. ซ้ายจับคว่ำข้างตัวอแขนระดับเอว ซ้ายแบหงาย ด้านข้างอแขนระดับเอว | เอียงขวา |
| | 22. สะบัดมือ | |
| | - ซ้ายแบหงายข้างตัวระดับเอวขวาจับคว่ำวงต่ำ | เอียงซ้าย |
| | - ซ้ายตั้งมือตั้งแขนข้างตัวระดับไหล่ขวาจับหงายวงล่าง | เอียงขวา |
| | - ซ้ายจับคว่ำอแขนข้างตัวระดับเอวขวาแบหงายวงล่าง | เอียงขวา |
| | 24. ซ้ายตั้งมืออแขนด้านหน้าระดับอกขวา จับตะแคงด้านหน้าระดับอก | เอียงซ้าย |
| | 25. ซ้ายจับตะแคงด้านหน้าอแขนระดับอก ขวาตั้งมืออแขนด้านหน้าระดับอก | เอียงขวา |
| | 26. ซ้ายจับคว่ำด้านข้างอแขนระดับศีรษะ ขวาจับหลัง | เอียงขวา |
| | 27. ซ้ายจับคว่ำด้านข้างอแขนระดับเอวขวาจับหลัง | เอียงซ้าย |
| | 28. ซ้ายตั้งมือด้านหน้าอแขนระดับอก ขวาจับคว่ำด้านหน้า อแขนระดับอก | เอียงซ้าย |
| | 29. ซ้ายจับหลัง ขวาวงบน | เอียงขวา |
| | 30. ซ้ายตั้งมือตั้งแขนด้านข้างระดับไหล่ขวา จับคว่ำอแขนด้านข้างระดับศีรษะ | เอียงขวา |
| | 31. ซ้ายแบหงายข้างตัวระดับเอวอแขน ขวา จับคว่ำด้านข้างอแขนระดับเอว | เอียงขวา |
| ยกเท้าขวา(เพลงเร็ว) | 32. ซ้ายจับตะแคงอแขนด้านหน้าระดับอก ขวาตั้งมืออแขนด้านหน้าระดับอก | เอียงขวา |
| | 33. ซ้ายแบหงายด้านข้างอแขนระดับเอว ขวาจับคว่ำด้านหน้าระดับเอว | เอียงซ้าย |

| ท่าทางของขาและเท้า | ท่าทางของแขนและมือ | ท่าทางของศีรษะ |
|--------------------|---|----------------|
| | 34. ซ้ายจับคว่ำขวาตั้งมือองอแขนด้านหน้าระดับอก | เอียงขวา |
| | 35. ซ้ายและขวาจับคว่ำด้านหน้าองอแขน ระดับไหล่ | เอียงขวา |
| | 36. ซ้ายและขวาจับหงายตึงแขน | ตรง |
| | 37. ซ้ายและขวาจับหงายด้านข้างตึงแขนระดับ สะโพกและมวนมือ | เอียงซ้าย |
| | 38. ซ้ายแบหงายองอแขนข้างตัวระดับเอว ขวา จับคว่ำข้างตัวองอแขนระดับเอว | เอียงซ้าย |
| | 39. ซ้ายแบหงายด้านข้างองอแขนระดับเอว ขวา จับคว่ำด้านข้างองอแขนระดับเอว | เอียงซ้าย |
| | 40. ซ้ายและขวาดั้งวงล่าง และซ้อนข้อมือมาจับ | เอียงขวา |
| | 41. ซ้ายวงกลาง ขวาจับคว่ำด้านข้างองอแขนระดับศีรษะ | เอียงซ้าย |
| ยกเท้าขวา(เพลงลา) | 42. ซ้ายจับคว่ำระดับวงล่าง ขวาจับคว่ำระดับไหล่ | เอียงซ้าย |

จากตารางการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกาย และตารางวิเคราะห์ท่าทำ
ของเพลงช้าและเพลงเร็วที่ได้ดำเนินการวิเคราะห์มาทั้งหมด ผู้วิจัยพบว่าการเคลื่อนไหว
อวัยวะในการรำตัวพระละครแบบหลวงนั้นมีการเคลื่อนไหวทั้งสิ้น 16 ทิศทาง เพื่อให้เกิด
ความเข้าใจง่ายขึ้นผู้วิจัยจึงได้สร้างแผนภูมิประกอบการรายงานดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



แผนภูมิที่ 7 ทิศทางของอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง

| | |
|---------|---|
| Center | หมายถึง ตำแหน่งศูนย์กลางลำตัว (Center Line) มีทั้งด้านหน้าและด้านหลัง |
| เลข 0 | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางด้านหน้าที่อวัยวะยื่นหรือหันไป |
| เลข 1 | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันเฉียงใกล้ด้านหน้า หรือเรียกว่า เฉียงข้างหน้า 1 |
| เลข 2 | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันเฉียงระหว่างด้านหน้าและด้านข้าง หรือเรียกว่า เฉียงข้างหน้า 2 |
| เลข 2.5 | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันเฉียงข้างหน้าไกลด้านข้าง หรือเรียกว่า เฉียงข้างหน้า 2.5 |
| เลข 3 | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นไปด้านข้างทิศที่ 3 หรือเรียกว่า ด้านข้าง |
| เลข 4* | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันเฉียงข้างหลังใกล้ด้านข้าง หรือเรียกว่า เฉียงไปข้างหลัง 4 |
| เลข 5* | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันเฉียงระหว่างด้านหลังและด้านข้าง หรือเรียกว่า เฉียงข้างหลัง 5 |
| เลข 5.5 | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันเฉียงด้านหลังและไกลด้านหลัง หรือเรียกว่า เฉียงข้างหลัง 5.5 |
| เลข 6* | หมายถึง ตำแหน่งหรือทิศทางของอวัยวะข้างซ้ายหรือขวาที่ยื่นหรือหันไปด้านหลังทิศที่ 6 หรือเรียกว่า ด้านหลัง |

* ตำแหน่งทิศทางหมายเลข 4 5 6 ไม่มีในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว

ในการพิจารณาทิศทางของอวัยวะนั้น ผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการพิจารณาอวัยวะที่เคลื่อนไหว โดยพิจารณาดำแหน่งของอวัยวะ 2 ตำแหน่งเป็นหลักคือ ตำแหน่งต้น และ ตำแหน่งปลาย ตำแหน่งต้น หมายถึง ตำแหน่งฐานของข้อต่อของอวัยวะ ตำแหน่งปลาย หมายถึง ตำแหน่งปลายสุดของอวัยวะนั้น ๆ เช่น ถ้ายื่นแขนตรงไปข้างหน้า ตำแหน่งต้นของแขนคือ ข้อต่อที่ต้นแขนตรงหัวไหล่ ตำแหน่งปลายของแขนคือ ปลายมือ ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าส่วนปลายของอวัยวะเป็นตัวบ่งชี้ทิศทางของอวัยวะนั้น ๆ โดยมีตำแหน่งต้นเป็นฐานของการวิเคราะห์ จากตัวอย่างการยื่นแขนออกไปข้างหน้า โดยไม่เอนเอียงไปด้านใดด้านหนึ่งตำแหน่งทิศทางนั้นจะเรียกว่า ด้านหน้า(ในตำแหน่งทิศทางที่ 0) หรือถ้าแกว่งแขนออกด้านข้างโดยให้ปลายมืออยู่ในแนวเดียวกับตำแหน่งต้น ก็จะเรียกตำแหน่งทิศทางนั้นว่า ด้านข้าง(ในตำแหน่งทิศทางที่ 3) เป็นต้น เปรียบเทียบได้กับเสาไฟฟ้าข้างถนน เราจะทราบได้ว่าเสาด้านนั้นตรงหรือเอียงไปในทิศทางใด ก็จะต้องดูที่โคนเสาซึ่งเปรียบได้กับเป็นตำแหน่งต้นของอวัยวะ และก็ต้องดูที่ปลายเสาซึ่งเปรียบได้กับตำแหน่งปลายของอวัยวะ จึงจะวิเคราะห์ทิศทางของเสาไฟฟ้าต้นนั้นได้ ดังตัวอย่าง ถ้าเสาด้านนั้นตั้งตรงไม่เอนเอียงไปข้างใด ทิศทางของเสาคือ อยู่ในตำแหน่งเดียวกับตำแหน่งต้น (Place) แต่ถ้าเสาด้านนั้นเอนไปทางซ้ายหรือขวา เราสามารถทราบได้ก็เมื่อดูที่ตำแหน่งต้นและตำแหน่งปลายของเสา จึงจะสามารถบอกได้ว่าทิศทางของเสาไปทางขวาหรือทางซ้าย ด้านหน้าหรือด้านหลัง เป็นต้น

ในการพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วผู้วิจัยพบว่า ทิศทางของอวัยวะที่ทำท่าท่ามี 16 ทิศทางคือ

1.1.1 อวัยวะซีกซ้าย มี 8 ทิศทาง ได้แก่

1.1.1.1 ศูนย์กลางลำตัว (Center) ด้านหน้าและด้านหลังรวม 2 ทิศทาง

1.1.1.2 ด้านหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 0

1.1.1.3 เอียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 1 อยู่เฉียงข้างหน้าใกล้ด้านหน้า

1.1.1.4 เอียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2 อยู่ระหว่างด้านหน้าและ

ด้านข้าง

ด้านข้าง

1.1.1.5 เจียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 อยู่เจียงข้างหน้าใกล้

ด้านหลัง

1.1.1.6 ด้านข้างตำแหน่งทิศทางที่ 3 อยู่ระหว่างด้านหน้าและ

1.1.1.7 เจียงตำแหน่งทิศทางที่ 5.5 อยู่เจียงใกล้ด้านหลัง

1.1.2 อวัยวะซี่กษา มี 8 ทิศทาง ได้แก่

1.1.2.1 ศูนย์กลางลำตัว (Center) ด้านหน้าและด้านหลังรวม 2 ทิศทาง

1.1.2.2 ด้านหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 0

1.1.2.3 เจียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 1 อยู่เจียงข้างหน้าใกล้ด้านหน้า

1.1.2.4 เจียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2 อยู่ระหว่างด้านหน้าและ

ด้านข้าง

1.1.2.5 เจียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 อยู่เจียงข้างหน้าใกล้ด้านข้าง

1.1.2.6 ด้านข้างตำแหน่งทิศทางที่ 3 อยู่ระหว่างด้านหน้าและด้านหลัง

1.1.2.7 เจียงตำแหน่งทิศทางที่ 5.5 อยู่เจียงใกล้ด้านหลัง



ภาพที่ 2 ตำแหน่งศูนย์กลางลำตัวของ
มือด้านหน้า



ภาพที่ 3 ตำแหน่งศูนย์กลางลำตัวของเท้า
ด้านหน้าและด้านหลัง



ภาพที่ 4 ตำแหน่งทิศทางที่ 0



ภาพที่ 5 ตำแหน่งทิศทางที่ 1



ภาพที่ 6 ตำแหน่งทิศทางที่ 2



ภาพที่ 7 ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5



ภาพที่ 8 ตำแหน่งทิศทางที่ 3



ภาพที่ 9 ตำแหน่งทิศทางที่ 5.5

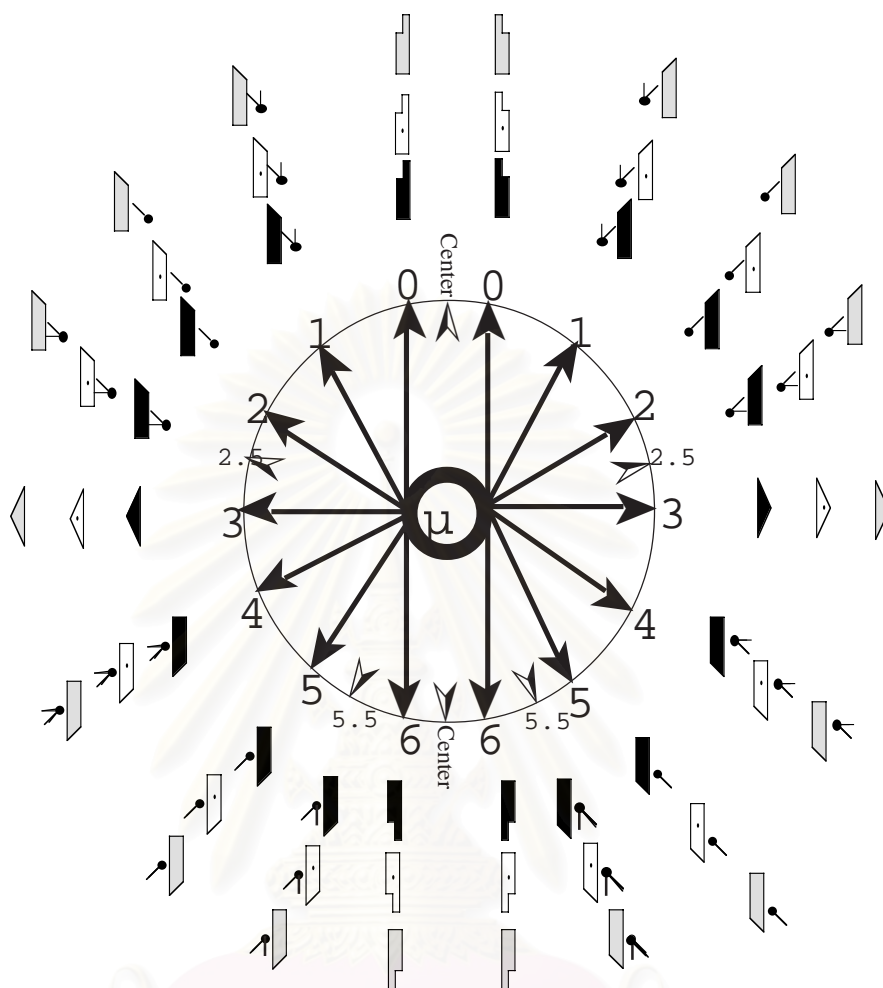
ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งในการรำไทยคือ อวัยวะทางซีกขวาและซีกซ้ายจะไม่ข้ามมาทำท่าท่าเกินเลยตำแหน่งศูนย์กลางของลำตัว อวัยวะทางซีกขวาก็จะเคลื่อนไหวในทิศทางและระดับต่าง ๆ ทางด้านขวาเป็นหลัก ในขณะที่เดียวกันอวัยวะทางซีกซ้ายก็จะไม่ข้ามไปทำท่าท่าในทิศทางของด้านขวา อาจจะมีท่าท่าที่มีการไขว้แขนและข้ามมาทำท่าท่าเกินตำแหน่งศูนย์กลางของลำตัวบ้าง ซึ่งไม่ปรากฏในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว เช่น ท่าปฐมมขัดจางนางและโค้งศิลป์ เป็นต้น แต่แขนที่ทำท่าทางเหล่านั้นก็ต้องมีลักษณะพิเศษคือ ต้องอแขนชิดลำตัว แม้ว่าจะมีท่าท่าอื่นที่ตำแหน่งของแขนอยู่ชิดลำตัวเช่นกัน แต่ลักษณะของแขนก็ไม่ได้ออมากเหมือนท่ารำดังกล่าว

1.2 ระดับ (Level) หมายถึง ระดับของความสูงต่ำของอวัยวะที่เคลื่อนไหว และการจัดวางตำแหน่งของร่างกาย เช่น แนวนราบ คุกเข่า ย่อตัว ยืนตรง ยืดตัว กระโดด ซึ่งพบว่าในการรำไทยนั้น การจัดวางตำแหน่งของลำตัวจะเป็นแนวตั้ง แม้จะมีการเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนไปทางข้างซ้ายและข้างขวาระดับสูง ก็ยังคงรักษาตำแหน่งของร่างกายเป็นแนวตั้ง ฉะนั้นจะไม่พบว่ามีท่าท่าก้มโค้งลำตัว การขดงอลำตัว การจัดตำแหน่งของร่างกายในแนวนอนขนานกับพื้นหรือหงายลำตัวลงด้านหลัง โดยเฉพาะการจัดตำแหน่งของลำตัวส่วนล่าง จะไม่มีการฉีกขาออกในแนวนอนขนานพื้นหรือม้วนลำตัวเป็นวงกลม หากแต่จะมีการย่อหรืออเข่า และใช้การคุกเข่า นั่งพับเพียบที่ตั้งลำตัวตรง ไม่มีการเหยียดขาหรือเหยียดลำตัวให้ยืดสูงกว่าระดับปกติด้วยการเขย่ง กระโดดสูง กระโดดไกล หรือการกระโดดในลักษณะอื่น ๆ ในท่ารำบางท่าทาง เช่น การชอยเท้า จะมีการใช้เท้าบริเวณ

จุมุกเท้ารับน้ำหนักร่างกาย ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการเขย่งเท้าเพราะสันเท้าจะต้องยกขึ้นจากพื้น แต่ในขณะที่เดียวกันการชอยเท้าต้องควบคู่กับการงอเข้าเสมอ แม้ว่าจะมีการยืดและงอเข้า แต่การยืดเข้านั้นจะไม่ยืดจนเข่าตึง ดังนั้นระดับของร่างกายในจังหวะที่ยืดเข่าจึงไม่สูงไปกว่าระดับความสูงปกติของร่างกาย

การพิจารณาว่าอวัยวะที่เป็นกิ่งของร่างกาย ได้แก่ แขนและขาอยู่ในระดับใด ผู้วิจัยใช้เกณฑ์การพิจารณาในลักษณะที่คล้ายคลึงกับการพิจารณาทิศทางของอวัยวะ โดยพิจารณา ตำแหน่งของอวัยวะ 2 ตำแหน่งเป็นหลักคือ ตำแหน่งต้นและตำแหน่งปลาย ซึ่งส่วนปลาย ของอวัยวะนอกจากจะบอกทิศทางของอวัยวะนั้น ๆ แล้วยังเป็นตัวบ่งชี้ระดับของอวัยวะด้วย โดยมีตำแหน่งต้นเป็นฐานของการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน ในกรณีตัวอย่างการยื่นแขนออกไปข้างหน้า โดยไม่เอนเอียงไปด้านใดด้านหนึ่งและตำแหน่งปลายอยู่ในระดับที่สูงกว่าตำแหน่งต้น หมายความว่าอวัยวะนั้นมีทิศทางด้านหน้าระดับสูงหรือถ้ากางแขนออกด้านข้างโดยให้ปลายมืออยู่ในแนวเดียวกับตำแหน่งต้น และตำแหน่งปลายไม่สูงหรือต่ำกว่า ตำแหน่งต้น หมายความว่าอวัยวะนั้นมีทิศทางด้านข้างระดับกลางหรือระดับเดียวกับ ตำแหน่งต้น เป็นต้น และเมื่อเปรียบเทียบกับเสาไฟฟ้าข้างถนน สิ่งสำคัญที่จะทำให้ทราบได้ว่าเสาด้านนั้นมีทิศทางหรือระดับใด ก็จะต้องดูที่โคนเสาซึ่งเป็นตำแหน่งต้น และดูที่ปลายเสา ซึ่งเป็นตำแหน่งปลาย หากเสาด้านนั้นตั้งตรงก็หมายความว่า มีทิศทางเดียวกับตำแหน่งต้น (Place) ระดับสูง เพราะปลายเสาอยู่สูงกว่าตำแหน่งต้นเสา

เมื่อพิจารณาระดับของอวัยวะในท่ารำของไทยจากตารางการวิเคราะห์ท่ารำ เพลงช้าและเพลงเร็วพบว่ามียู่ 3 ระดับ คือ ระดับสูง ระดับกลางและระดับต่ำ ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่า การรำไทยจะไม่ปรากฏการใช้อวัยวะทำท่ารำที่สูงเหนือศีรษะ ระดับสูงที่สุดของท่ารำไทยจึงสูงระดับเดียวกับความสูงของศีรษะและใช้เฉพาะแขนและมือเท่านั้น ระดับกลางจะมีความสูงเท่ากับตำแหน่งต้นของอวัยวะคือ ถ้าเป็นแขนจะมีความสูงระดับไหล่ ถ้าเป็นขาจะมีความสูงเท่ากับระดับโคนขาส่วนบน จึงไม่มีการยกขาสูงกว่าตำแหน่งต้นในการรำไทย ส่วนระดับต่ำของแขนจะมีความสูงระดับเดียวกับหน้าท้อง ประเด็นนี้จึงน่าสนใจที่จะศึกษาเปรียบเทียบกับนาฏศิลป์ของไทยและของนาฏศิลป์ชาติอื่น ๆ ในเอเชีย เช่น อินเดียในโอกาสต่อไป ในการวิจัยครั้งนี้เพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้สร้างแผนภูมิประกอบการอธิบายโดยใช้สัญลักษณ์แทนทิศทางและระดับดังนี้



แผนภูมิที่ 8 สัญลักษณ์ทิศทางและระดับของการเคลื่อนไหว

จากแผนภูมิที่ 8 ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์แทนทิศทางและระดับของอวัยวะดังกล่าวถึงความหมายของสัญลักษณ์เหล่านี้ไว้ในบทที่ 3 แล้ว ซึ่งจะเห็นได้ว่าระดับของอวัยวะที่ใช้ในการรำไทยตัวพระละครแบบหลวงนั้น จะอยู่ในตำแหน่งเดียวกับทิศทางที่อวัยวะทำท่าทางต่าง ๆ ทั้ง 3 ระดับ คือ ระดับสูง ระดับกลางและระดับต่ำ



ภาพที่ 10 มือแบระดับสูง



ภาพที่ 11 มือแบระดับกลาง



ภาพที่ 12 มือจีบระดับต่ำ



ภาพที่ 13 มือจีบระดับสูง



ภาพที่ 14 มือจีบระดับกลาง



ภาพที่ 15 มือจีบระดับต่ำ

1.3 การกำหนดตำแหน่งทิศทางและระดับของอวัยวะ การกำหนดตำแหน่งทิศทางและระดับของอวัยวะนั้น สามารถจำแนกออกได้เป็นข้อ ๆ ดังนี้

1.3.1 ศีรษะและลำตัวส่วนบน การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนนั้น จะมีทิศทางของการเอียงไปข้างซ้ายและข้างขวาในระดับสูง แต่การลักคอค ศีรษะและลำตัวส่วนบนจะเคลื่อนไหวในทิศทางตรงกันข้าม และดูเหมือนว่าลำตัวส่วนบนทั้งซีกซ้ายและซีกขวา

จะต้องอยู่ในระดับสูงข้างหนึ่งและต่ำข้างหนึ่งสลับกัน ซึ่งแท้ที่จริงแล้วการบังคับกล้ามเนื้อลำตัวข้างใดข้างหนึ่งเพื่อให้ลำตัวส่วนบนงอเอียงลง มีผลทำให้เกิดการรั้งกระดูกหัวไหล่ให้กดลงต่ำข้างหนึ่ง ลำตัวส่วนบนอีกข้างหนึ่งจะต้องถูกดึงให้อยู่ในระดับสูงตามธรรมชาติ ดังนั้นการลักคอดีจึงไม่ใช่เป็นการยกหัวไหล่ให้อยู่ในทิศทางด้านข้างระดับสูง

1.3.2 แขน ทั้งแขนซ้ายและแขนขวามีลักษณะการเคลื่อนไหวทำท่ารำได้ข้างละ 7 ทิศทางเท่ากันคือ ศูนย์กลางลำตัวด้านหน้า ด้านหน้า เฉียงข้างหน้า 1 เฉียงข้างหน้า 2 เฉียงข้างหน้า 2.5 ด้านข้างและเฉียงไกลด้านหลัง ซึ่งในแต่ละทิศทางมีการทำท่ารำในระดับที่แตกต่างกันได้แก่ การเหยียดแขนตั้งและการงอแขน จะปรากฏอยู่ในทิศทางด้านหน้า ด้านเฉียงและด้านข้างได้เฉพาะท่ารำที่มีระดับกลางและระดับต่ำเท่านั้น ไม่ปรากฏว่าท่ารำไทยมีการเหยียดแขนตั้งในระดับสูงและอยู่ในทิศทางต่าง ๆ เลย ยกเว้นการงอแขน โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่ารำไทยจะไม่มีการทำท่ารำที่ให้แขนอยู่ในทิศทางเฉียงด้านหลังหรืออยู่ในตำแหน่งด้านหลังทั้งในระดับสูงและระดับกลาง ไม่ว่าจะแขนนั้นจะตั้งหรืองอก็ตาม ทิศทางของแขนที่ปรากฏอยู่ในตำแหน่งของทิศทางด้านหลังได้จะต้องอยู่ในระดับต่ำและอยู่ในตำแหน่งเฉียงไกลด้านหลังเพียงตำแหน่งเดียวเท่านั้น ที่น่าสังเกตคือ การที่เรียกกันว่า “จับหลัง” นั้น ในการปฏิบัติจริง แขนไม่ได้อยู่ในตำแหน่งด้านหลังหรือตำแหน่งที่ 6 แต่แท้ที่จริงแล้ว ทิศทางของแขนที่ทำท่าจับหลังจะอยู่ในตำแหน่งที่ 5.5



ภาพที่ 16 แขนตั้งระดับกลางตำแหน่งที่ 3



ภาพที่ 17 จับหลังอยู่ในตำแหน่งที่ 5.5

1.3.3 มือ ตำแหน่งและระดับของมือในการรำนั้น จะขึ้นอยู่กับ การเคลื่อนไหวของแขนเป็นสำคัญ ได้แก่ มือที่อยู่ระดับสูงแขนจะต้องยกเพื่อให้มืออยู่ในระดับเดียวกับยอดศีรษะ ส่วนมือที่อยู่ในระดับกลางแขนจะต้องยกเพื่อให้มืออยู่ในระดับเดียวกับตำแหน่งต้นของแขนคือหัวไหล่ และมือที่อยู่ในระดับต่ำจะต้องยกให้มือมีความสูงระดับหน้าท้อง

1.3.4.1 ลักษณะของมือ เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนตรงกัน ผู้วิจัยจะได้อธิบายถึงลักษณะของมือที่ใช้ในการรำไทย ก่อนที่จะกล่าวถึงผลการวิเคราะห์นาฏยลักษณะในเรื่องทิศทางและระดับของแขน ซึ่งสามารถจำแนกออกได้เป็น 5 ลักษณะ คือ มือแบ มือจีบ มือล่อแก้ว มือชี้ และมือทำท่าทางแทนลักษณะของชาสัตว์ประเภทต่าง ๆ แต่ลักษณะของมือที่ปรากฏอยู่ในเพลงช้าเพลงเร็วมีเพียง 3 ลักษณะคือ มือแบ มือจีบ และมือล่อแก้ว ซึ่งลักษณะของมือทั้ง 3 แบบนี้จะอยู่ในทิศทางและตำแหน่งต่าง ๆ ตามลักษณะของการหมุนแขนเข้าหาตัว หรือการหมุนแขนออกจากตัว การงอแขน หรือการดึงแขน ซึ่งลักษณะของแขนดังกล่าวไม่เป็นปัจจัยที่ทำให้ลักษณะของมือต้องเปลี่ยนแปลงไปเมื่อมีการเปลี่ยนทิศทาง ระดับ การหมุนแขนหรือการเหยียดและงอแขน



ภาพที่ 18 มือแบหมุนแขนเข้าหาตัว
ในตำแหน่งที่ 2.5



ภาพที่ 19 มือแบหมุนแขนออกจาก
ตัวในตำแหน่งที่ 2.5



ภาพที่ 20 มือชี้



ภาพที่ 21 มือกวาง



ภาพที่ 22 มือม้า



ภาพที่ 23 มือช้าง

1) มือแบ หมายถึง การแบมือโดยยึดกล้ามเนื้อมือและนิ้วมือทั้ง 4 นิ้วได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย ให้เรียงชิดกันและโค้งอ่อนน่ไปทางด้านหลังมือ มือแบที่ปรากฏในการรำไทยมี 2 แบบ คือ

1.1) มือแบบแบบที่ 1 เป็นลักษณะของการแบ่มือที่ให้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย เรียงชิดติดกัน โดยบังคับให้นิ้วหัวแม่มือเคลื่อนไปด้านฝ่ามือ งอนิ้วหัวแม่มือไปด้านฝ่ามือเล็กน้อย และไม่ต้องเกร็งเหมือนนิ้วอื่น ๆ ลักษณะของมือแบบแบบที่ 1 นี้ จะต้องควบคุมกับการหักข้อมือไปทางด้านหลังมือหรือหักข้อมือไปทางด้านฝ่ามือเสมอ ซึ่งในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วพบว่า การหักข้อมือของมือแบเป็นการหักไปในทิศทางหลังมือเท่านั้น เรียกมือลักษณะนี้ว่า มือวง ในที่นี้เรียกว่า มือแบบแบบที่ 1 เพื่อให้เห็นความแตกต่างกับลักษณะมือแบบแบบที่ 2 ซึ่งยังไม่มีการกำหนดชื่อเรียกมาก่อน



ภาพที่ 24 ลักษณะมือแบบแบบที่ 1



ภาพที่ 25 ลักษณะมือแบบแบบที่ 2

1.1.1) ทิศทางและระดับมือแบบแบบที่ 1 จากตารางที่ 21 เรื่องปริมาณการใช้อวัยวะแขนและมือ ทำให้ทราบตำแหน่งทิศทางและระดับของแขนและมือในการรำไทยดังนี้

1.1.1.1) ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัว ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา พบว่าการตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวมีปรากฏในทิศเฉียงและทิศด้านข้าง ซึ่งมีระดับกลางและระดับต่ำเท่านั้น ได้แก่

เฉียงใกล้ด้านหน้า (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 1
 เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5
 ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 3
 เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5



ภาพที่ 26 มือแบแขนตั้งหมุนเข้าหาตัวระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 1



ภาพที่ 27 มือแบแขนตั้งหมุนเข้าหาตัว
ระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 2.5



ภาพที่ 28 มือแบแขนตั้งหมุนเข้าหาตัว
ระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 3

1.1.1.2) ดึงแขนหมุนออกจากตัว ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา พบว่าแขนจะอยู่ในทิศทางเฉียงเช่นเดียวกับมือแบดดึงแขนหมุนเข้าหาตัว แต่ระดับของแขนมีเฉพาะระดับกลางระดับเดียวเท่านั้น ได้แก่

เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 1

เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

ด้านข้าง(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 3



ภาพที่ 29 มือซ้ายแบดดึงแขนออกจากตัวตำแหน่งทิศทางที่ 3 ระดับกลาง

1.1.1.3) งอแขนหมุนเข้าหาตัว ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา ทิศทางและระดับของแขนงอหมุนเข้าหาตัวมีปรากฏ 3 ทิศทาง ทิศทางและระดับของแขนงอหมุนเข้าหาตัวได้แก่

ด้านหน้า (ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 0 ปรากฏในนาฏยศัพท์เรียกว่า วงล่าง

ด้านหน้า (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 0 ปรากฏในนาฏยศัพท์เรียกว่า วงหน้า

เฉียงใกล้ด้านหน้า (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 1
 เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ปรากฏ
 ในนาฏยศัพท์เรียกว่า วงกลาง

เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5
 เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับสูง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ปรากฏใน
 นาฏยศัพท์เรียกว่า วงบน



ภาพที่ 30 มือแบแขนงอหมุนเข้าหาตัว
 ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูงและกลาง



ภาพที่ 31 มือแบแขนงอหมุนเข้าหาตัว
 ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง

1.1.1.4) งอแขนหมุนออกจากตัว ทั้งข้างซ้ายและข้าง
 ขวา ทิศทางของมือแบหมุนแขนออกจากตัวที่เป็นนาฏยลักษณะของการรำไทยมี 5 ทิศทาง
 ในแต่ละทิศทางไม่ปรากฏว่ามีกรทำท่าทำได้ทั้ง 3 ระดับ ทิศทางของมือแบงอแขนหมุน
 ออกจากตัว ได้แก่

เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 1
 เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 1
 เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5
 ด้านข้าง ตำแหน่งทิศทางที่ 3

ด้านหน้า(ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 0

เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

เฉียงไกลด้านข้าง(ระดับสูง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5



ภาพที่ 32 มือขวาแบแขนตั้งหมุนออกจาก
ตัวทิศทางที่ 3 ระดับกลาง มือซ้ายวงล่าง

ภาพที่ 33 มือขวาแบแขนตั้งหมุนออกจาก
ตัวทิศทางที่ 3 ระดับกลาง มือซ้ายวงบน

1.2) มือแบบแบบที่ 2 เป็นลักษณะของการแบมือเช่นเดียวกับแบบที่ 1 แต่ให้นิ้วหัวแม่มือคงอยู่ในตำแหน่งของนิ้วตามธรรมชาติ คือไม่ต้องเคลื่อนนิ้วหัวแม่มือไปทางด้านฝ่ามือ และไม่แนบชิดติดกับนิ้วชี้ แต่งอนิ้วหัวแม่มือไปด้านฝ่ามือเล็กน้อย เช่น ท่าทางมือวางที่หน้าขาในท่ารำที่ 1 และท่าไหว้ในเพลงช้า เป็นต้น ลักษณะมือแบบที่ 2 นี้ มีการใช้ควบคู่กับการหักข้อมือไปทางด้านฝ่ามือ เช่น ท่าเลียบถ้ำของมือซ้าย เป็นต้น อีกทั้งมีการใช้ควบคู่กับการหักข้อมือไปทางด้านหลังมือ เช่น ท่าเทพนม และมีการใช้ควบคู่กับการไม่ต้องหักข้อมือไปด้านใดทั้งสิ้น เช่น เพลงช้าท่ารำที่ 3 และท่ารำตีบทที่เรียกกันว่า “ไว้มือ” เป็นต้น

ทิศทางในการใช้มือแบบแผนที่ 2 ข้างขวาและซ้าย ปรากฏในท่าที่ 1 ใช้ฝ่ามือวางที่หน้าขา และท่าที่ 3 ซึ่งเป็นท่าไหว้ สามารถจำแนกทิศทางและระดับออกได้ดังนี้

1.2.1) มือแบแขนงอชิดหน้าอก ฝ่ามือทั้งสองข้างติดกัน

1.2.2) มือแบแขนงอวางบนหน้าขาที่นั้งคุกเข่า

1.3) มือจีบ หมายถึง การนำนิ้วหัวแม่มือทางด้านฝ่ามือมาจรดกับข้อสุดท้ายของปลายนิ้วชี้ กรีดนิ้วที่เหลือให้ตึง หักข้อมือมาทางฝ่ามือ สามารถแบ่งตามการหมุนของลำแขนได้ดังนี้

1.3.1) ลักษณะของมือจีบเมื่อหมุนแขน

1.3.1.1) ถ้าหมุนแขนซ้ายเข้าหาตัว ปลายจีบจะตกลงเรียกกันโดยทั่วไปว่า "จีบคว่ำด้านซ้าย"

1.3.1.2) ถ้าหมุนแขนซ้ายออกจากตัว ปลายจีบจะตั้งขึ้นเรียกกันโดยทั่วไปว่า "จีบหงายด้านซ้าย "

1.3.1.3) ถ้าหมุนแขนขวาเข้าหาตัว ปลายจีบจะตกลงเรียกกันโดยทั่วไปว่า "จีบคว่ำด้านขวา"

1.3.1.4) ถ้าหมุนแขนขวาออกจากตัว ปลายจีบจะตั้งขึ้นเรียกกันโดยทั่วไปว่า "จีบหงายด้านขวา "

1.3.1.5) แขนอยู่ในระดับปกติ (ไม่หมุนแขน) ปลายจีบอาจตกลงหรือตั้งขึ้น หรือตะแคงได้ตามทิศทางที่จีบปรากฏในทิศทางและระดับต่าง ๆ ของร่างกายผู้ปฏิบัติ เรียกกันโดยทั่วไปว่า "จีบตะแคง "

1.3.2) ทิศทางและระดับของมือจีบมีดังนี้

1.3.2.1) มือจีบตั้งแขนหมุนเข้าหาตัว ทั้งข้างซ้ายและข้างขวาลักษณะจีบจะเป็น "จีบคว่ำ" และไม่ปรากฏการจีบหมุนแขนเข้าในระดับสูงไม่ว่าจะเป็นทิศทางใด ทิศทางและระดับของแขนลักษณะนี้มีดังนี้

เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

ด้านข้าง(ระดับกลาง)ตำแหน่งทิศทางที่ 3



ภาพที่ 34 มือจีบแขนงอหมุนออกจากตัว



ภาพที่ 35 มือจีบไม่หมุนแขน

มือจีบหมุนแขนเข้าหาตัวระดับต่ำ ทิศทางตำแหน่งที่ 5.5
ปรากฏในนาฏยศัพท์เรียกว่า จีบหลัง

1.3.2.2) มือจีบแขนงอหมุนเข้าหาตัว ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา
ลักษณะจีบจะเป็น “จีบคว่ำ” ทิศทางและระดับของแขนลักษณะนี้มีดังนี้

ด้านหน้า(ระดับกลาง)ตำแหน่งทิศทางที่ 0

เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 1

เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2

เฉียงใกล้ด้านข้าง(ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

1.3.2.3) มือจีบแขนตั้งหมุนออกจากตัว ทั้งข้างซ้ายและข้าง
ขวา ลักษณะจีบจะเป็น “จีบหงาย” และไม่ปรากฏการจีบหมุนแขนเข้าในระดับสูงไม่ว่าจะ
เป็นทิศทางใด ทิศทางและระดับของแขนลักษณะนี้มีดังนี้

เฉียงใกล้ด้านหน้า(ระดับกลาง)ตำแหน่งทิศทางที่ 1

เฉียงระดับกลาง (ระหว่างด้านหน้าและด้านข้าง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2

เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 3

1.3.2.4) มือจีบอแขนหมุนออกจากตัว ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา
ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 3

เฉียงใกล้ด้านหน้า (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 1

เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับกลาง) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

เฉียงใกล้ด้านข้าง (ระดับต่ำ) ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

1.3.2.5) มือจีบแขนไม่หมุนเข้าและไม่หมุนออกจากตัวหรือเรียกว่า จีบตะแคง มือที่จีบตะแคงนั้น แขนจะต้องงอเสมอ มีปรากฏในทิศทางและระดับดังนี้

จีบตะแคงแขนงอมือสูงระดับศีรษะ เฉียงใกล้ด้านข้างตำแหน่ง
ทิศทางที่ 2.5 ปรากฏในนาฏยศัพท์เรียกว่า จีบปรกข้าง

จีบตะแคงระดับอก ด้านหน้าระดับกลาง ตำแหน่งทิศทางที่ 0

จีบตะแคงแขนงอระดับหน้าท้อง ด้านหน้าระดับต่ำตำแหน่งทิศทางที่ 0

1.4) มือล่อแก้ว หมายถึง การนำนิ้วกลางด้านเล็บมือมาจรดที่ปลาย
นิ้วหัวแม่มือด้านฝ่ามือ ให้เกิดเป็นช่องวงกลมระหว่างนิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ กรีดนิ้วที่เหลือ



ภาพที่ 36 มือล่อแก้วหมุนแขนเข้าหาตัว



ภาพที่ 37 ท่าล่อแก้วในเพลงช้า

ให้ตั้ง หักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือหรือทางหลังมือก็ได้ มือล่อแก้วมีปรากฏใช้ในเพลงซ้ำเฉพาะมือขวาและงอแขนตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 เท่านั้น ได้แก่

หมุนแขนขวาเข้าหาตัว ประกอบด้วย ล่อแก้วตั้งมือระดับไหล่ข้างตัว เฉียงไกลด้านข้างระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

หมุนแขนขวาออกจากตัว ประกอบด้วย ล่อแก้วหงายมือระดับไหล่ข้างตัว เฉียงไกลด้านข้างระดับกลางตำแหน่งทิศทางที่ 2.5

1.5) มือชี้ หมายถึง การเหยียดนิ้วชี้ให้ตั้งเพียงนิ้วเดียว ส่วนนิ้วที่เหลือให้กำมือไว้หลวม ๆ โดยใช้นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยอยู่ชิดติดกัน และจรดไว้ที่บริเวณปลายนิ้วหัวแม่มือ อาจหักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือหรือทางหลังมือก็ได้

1.6) มือแทนลักษณะของชาสัตว์ประเภทต่าง ๆ ในการรำไทย ปรากฏมีตัวละครที่เป็นสัตว์หลายชนิด ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันตามธรรมชาติ เมื่อจะแสดงท่าทางเป็นสื่อให้ผู้ชมเข้าใจ จึงมีการประดิษฐ์ท่าทางเฉพาะของสัตว์แต่ละชนิดให้แตกต่างกัน ดังนั้นจะพบว่ามีการใช้มือเลียนแบบขาของสัตว์ประเภทต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่องในละคร เช่น

กวาง จะเหยียดนิ้วชี้และนิ้วกลาง พร้อมกับกำนิ้วที่เหลือโดยใช้นิ้วนาง และนิ้วก้อยจรดที่เนินปลายนิ้วหัวแม่มือ และหักข้อมือขึ้นไปทางหลังมือ

ช้าง จะกางนิ้วทั้ง 5 และตกปลายนิ้วลง (ไม่ต้องตึงนิ้ว) พร้อมกับหักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือ

ม้า จะกำนิ้วทั้ง 5 หลวม ๆ พร้อมกับหักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือ

เนื่องจากการใช้มือในแบบที่ 4 - 5 ไม่มีปรากฏในท่ารำเพลงซ้ำและเพลงเร็วจึงไม่นำมาวิเคราะห์ในการวิจัยครั้งนี้

1.3.4 ขาและเท้า การเคลื่อนไหวของขาและเท้าไปในทิศทางและระดับต่าง ๆ นั้น ทั้งขาข้างซ้ายและขาข้างขวาจะมีทิศทางและระดับในการทำท่าที่เหมือนกัน มีการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าและด้านหลังในทิศทางตำแหน่งศูนย์กลาง (Center)

ของลำตัวได้เช่นเดียวกัน ขาข้างซ้ายจะเคลื่อนไหวยางด้านซ้ายของร่างกาย ส่วนขาข้างขวา ก็จะเคลื่อนไหวยางด้านขวาของร่างกาย

จากตารางที่ 6 เรื่องการวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวยางของขาและเท้า ในเพลงช้าและเพลงเร็ว พบว่าการเคลื่อนไหวยางของขาและเท้าซึ่งเป็นนาฏยลักษณะของ ตัวพระละครแบบหลวง จะไม่มีการยกขาในระดับสูง นอกจากนี้เท้าที่ยกจากพื้นจะต้องหัก ข้อเท้าไปทางด้านหลังเท้าเสมอ อย่างไรก็ตามลักษณะที่เด่นชัดในการรำตัวพระละคร แบบหลวงคือ ไม่ว่าขาจะรับน้ำหนักตัวหรือไม่ก็ตาม ขาส່ว่นล่างจะต้องบิดให้ปลายเท้าหัน ไปด้านเฉียงในตำแหน่งทิศทางที่ 2 เสมอ ยกเว้นขาที่กระดกเท้าไปข้างหลัง (กระดกหลัง) และกระดกเท้าไปด้านข้าง (กระดกเสี้ยว) เช่น ยกเท้า ก้าวเท้าหน้า ก้าวเท้าข้าง จรดเท้า ขยับ เป็นต้น นาฏยลักษณะอีกประการหนึ่งของการยกขาก็คือ ขาที่ยกและขาที่ไม่ได้รับน้ำหนักตัวจะไม่มีการเหยียดขาตั้งในท่ารำเด็ดขาด ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกลักษณะของการใช้ขา และเท้าในท่ารำต่าง ๆ ตำแหน่งทิศทางและระดับของขาและเท้า

1.3.4.1 นั่งคุกเข่า ต้องวางสะโพกบนสันเท้า โดยให้บริเวณใต้ กระดูกนั้วเท้ารับน้ำหนักตัว ขาส່ว่นบนเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2 และวางพื้นรับน้ำหนัก ดังนั้นขาส່ว่นล่างจึงอยู่ในตำแหน่งเฉียงไปทางด้านหลังตำแหน่งทิศทางที่ 2 เช่นเดียวกัน

1.3.4.2 ยืนเข้าข้างขวา ขาข้างซ้ายรับน้ำหนักตัวในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ ขาส່ว่นบนเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2 ปลายเท้าเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ส่วนขาข้างขวาใช้เข้าข้างขวารับน้ำหนัก ขาส່ว่นล่างเฉียงลงด้านหลังระดับกลาง บริเวณใต้ กระดูกนั้วเท้าจรดพื้น

1.3.4.3 ขาข้างใดข้างหนึ่งยืนย่อเข่ารับน้ำหนักตัวอยู่ข้างหน้า ขา อีกข้างหนึ่งไม่ได้รับน้ำหนักตัวแต่ทำหน้าที่ทำท่าทางต่าง ๆ ได้แก่

กระดกหลัง ขาข้างใดข้างหนึ่งยืนย่อเข่ารับน้ำหนักตัวอยู่ข้างหน้าของ ขาอีกข้างหนึ่ง ซึ่งขาส່ว่นบนเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 5.5 ระดับต่ำ ขาส່ว่นล่างเฉียง ตำแหน่งทิศทางที่ 5.5 ระดับสูง (หัวเข่าคือตำแหน่งต้น ข้อเท้าคือตำแหน่งปลาย)

กระทุ้งเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยืนย่อเข่ารับน้ำหนักตัวอยู่ข้างหน้า เท้า

อีกข้างหนึ่งอยู่ข้างหลังในตำแหน่งศูนย์กลาง (Center) ใช้บริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าจรดพื้น เพื่อกระทุ้ง

จรดจุมูกเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนัก วางจุมูกเท้าของขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนักตัวเหลืออมเฉียงอยู่ด้านข้างขาข้างที่ยืนรับน้ำหนัก ในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ

จรดสันเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนัก วางสันเท้าของขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนักตัวเหลืออมเฉียงอยู่ด้านข้างขาข้างที่ยืนรับน้ำหนัก ในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ

ฉายเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนัก ใช้จุมูกเท้าจรดพื้นวางเหลืออมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ แล้วใช้จุมูกเท้าไถไปกับพื้นขึ้นไปด้านหน้าแล้วไถเป็นแนวโค้งมาด้านข้าง จากตำแหน่งทิศทางที่ 0 มาสู่ตำแหน่งทิศทางที่ 2 และ 3

ยกเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัว ขาอีกข้างหนึ่งยกให้ขาส่วนบนเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับกลาง ขาส่วนล่างอยู่ในตำแหน่งเดียวกับตำแหน่งต้นระดับต่ำ หักข้อเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า (หัวเข่าคือตำแหน่งต้น ข้อเท้าคือตำแหน่งปลาย)

ตบเท้า เท้าข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนัก วางฝ่าเท้าจรดพื้นอยู่เหลืออมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้าเพื่อตบเท้า

แตะเท้า เท้าข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนัก วางจุมูกเท้าจรดพื้นอยู่เหลืออมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า หักข้อเท้าลงทางด้านฝ่าเท้าเพื่อแตะเท้า

ประเท้า เท้าข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่รับน้ำหนัก วางฝ่าเท้าจรดพื้นอยู่เหลืออมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้าเพื่อประเท้า

วางเท้าลงข้างหลัง ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่

ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนัก ใช้บริเวณใต้นิ้วเท้าวางจรดพื้นอยู่ข้างหลังขาที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางศูนย์กลาง ระดับต่ำ

เหลื่อมเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนัก วางฝ่าเท้าจรดพื้นอยู่เหลื่อมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า

สอดเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่ได้รับน้ำหนัก วางจุมกเท้าจรดพื้นอยู่เหลื่อมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า

1.3.4.4 การถ่ายน้ำหนักตัวจากขาข้างหนึ่งไปสู่ขาอีกข้างหนึ่ง

ก้าวหน้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ก้าวขาอีกข้างหนึ่งลงข้างหน้าในตำแหน่งศูนย์กลางลำตัวพร้อมกับยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัว ให้บริเวณใต้นิ้วเท้าของขาที่อยู่ข้างหลังจรดพื้นในตำแหน่งทิศทางศูนย์กลางด้านหลัง

ถอยเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้าอยู่ข้างหน้าในตำแหน่งทิศทางที่ 0 วางบริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าของขาอีกข้างหนึ่งลงด้านหลังในตำแหน่งทิศทางที่ 0 พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างหลัง

ประสมเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนัก นำขาอีกข้างหนึ่งเข้ามาใกล้ให้ส้นเท้าชิดกัน ปลายเท้าทั้งสองข้างหันไปในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ย่อเข้าทั้งสองข้าง

1.3.4.5 สลับขาสองข้างรับน้ำหนัก

ขยับ ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้าอยู่ข้างหน้าในตำแหน่งทิศทางที่ 0 และบริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าของขาอีกข้างหนึ่งอยู่ในตำแหน่งทิศทางที่ 0 ข้างหลัง พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างหลังและขาข้างหน้าสลับกัน

ชอยเท้า ขาทั้งสองข้างใช้จุมกเท้ารับน้ำหนักในตำแหน่งยืนปกติ สลับการรับน้ำหนักตัวไปที่ขาทั้งสองข้าง

ถัดเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนักตัวในตำแหน่งทิศทางที่ 0 ใช้จุมกเท้าของขาอีกข้างหนึ่งจรดพื้นในตำแหน่งทิศทางที่ 0 แล้วไสเท้าออกไปข้างหน้าให้ได้

ฝ่าเท้าบริเวณใกล้ส้นเท้าสะดุดพื้น พร้อมกับถ่านน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างที่ถัด

1.3.4.6 ถ่านน้ำหนักจากขาข้างหนึ่งไปสู่อีกข้างหนึ่งแล้วรับน้ำหนักตัวเท่า ๆ กัน

ก้าวข้าง ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งลงตำแหน่งเฉียงระหว่างข้างหน้าและด้านข้างในทิศทางที่ 2 ขาอีกข้างหนึ่งจะอยู่ในตำแหน่งเฉียงข้างหลังทิศทางที่ 5

2. มิติ (Dimension) หมายถึง ขนาดหรือระยะของการเคลื่อนไหว และการจัดวางร่างกาย ซึ่งจะพบว่าขนาดหรือระยะของการเคลื่อนไหวร่างกายอันเป็นนาฏยลักษณะของไทยนั้น เป็นการเคลื่อนไหวในรัศมีวงกลมรอบ ๆ ตัวผู้รำ ทิศทางของการเคลื่อนย้ายตำแหน่งที่ยืนรับน้ำหนักร่างกายจะมีการเคลื่อนตัวลงด้านหลังมากกว่าการก้าวขึ้นข้างหน้า ซึ่งจะมีทั้งการเดินก้าวขึ้นและก้าวลงในลักษณะหน้าอัด และมีการตะแคงตัวก้าวเท้าไปทางด้านข้างของลำตัว แต่ก้าวไปในทิศทางด้านหน้าและด้านหลัง ส่วนการเคลื่อนตัวไปทางข้างซ้ายและข้างขวาจะใช้การหมุนตัวอยู่กับที่ การหมุนตัวบนพื้นที่แคบ ๆ ใกล้เคียง ๆ กับจุดที่ยืนรับน้ำหนัก และมักจะเป็นการทำท่าทางซ้ำในทิศทางตรงกันข้ามกัน

นาฏยลักษณะที่เห็นได้ชัดอีกประการหนึ่งคือ ตำแหน่งทิศทางและระดับของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง จะมีการยกแขนระดับสูง แต่แขนที่ยกนั้นจะต้องงอแขนและไม่ให้มือสูงเกินกว่าระดับศีรษะ และแม้ว่าจะมีการเหยียดแขนยาวไปด้านข้างหรือไปด้านหลังของร่างกาย แขนที่เหยียดยาวไปนั้น จะไม่มีการเหยียดยึดแขนเกินเลยไปกว่ารัศมีรอบตัวในภาวะปกติของร่างกาย ท่าทางที่แสดงให้เห็นความสง่างามอันเป็นมิติหนึ่งของท่ารำตัวพระละครแบบหลวง จึงอยู่ที่การย่อเข้าให้เป็นมุมสามเหลี่ยม การเกร็งกล้ามเนื้อสองข้างของกระดูกสันหลัง ให้ยึดกระดูกสันหลังให้ตั้งตรง ยึดกระดูกไหล่ให้ผายออก แต่จะไม่มีการสร้างท่าทางที่แสดงถึงความกว้างใหญ่แบบท่าทางของตัวละครประเภทยักษ์ นอกจากนี้แล้วยังใช้การหมุนลำแขนส่วนล่างให้มากที่สุด เพื่อให้เกิดช่องว่างระหว่างช่วงเอวและลำแขน มีการยกขาที่กางออกด้านเฉียง ซึ่งเป็นมิติหนึ่งที่ทำให้ดูร่างกายกว้างขึ้น แต่ก็ไม่มีจุดมุ่งหมายที่จะให้ดูใหญ่หรือกว้างมากที่สุด เพราะไม่ปรากฏว่ามี การยกขาเหยียดออกด้านข้างหรือทิศอื่น ๆ โดยเฉพาะขาที่ยกนั้นมีระดับสูงที่สุดคือ ขาส่วนบนอยู่ในระดับกลางหรือระดับเดียวกับตำแหน่งต้น (โคนขา) เท่านั้น

3. เวลาหรือจังหวะ (Time) เวลาหรือจังหวะที่ร่างกายเคลื่อนไหวทำท่าทำรำ ในเพลงช้าและเพลงเร็ว จะใช้อัตราจังหวะ 2/4 และมีความช้าเร็วที่คงที่สม่ำเสมอตลอดเพลง การเคลื่อนไหวร่างกายมีลักษณะเหมือนโซ่ที่มีห่วงแต่ละห่วงคล้องต่อ ๆ กันอย่างเป็นระเบียบและราบเรียบสม่ำเสมอ ไม่มีการกระตุกจังหวะท่าทำรำ ไม่มีการกระเทิบเท้าให้เกิดเสียงตามจังหวะเพลง และไม่มีการเน้นจังหวะหนัก-เบา การกระทบหรือการเน้นในท่าทำรำจะเป็นการกระทำเบา ๆ เช่น การห่มเข้า การนั่งกระทบ การสับดจีบ ซึ่งมีลักษณะเบาและค่อนข้างนุ่มนวล นอกจากนี้จะไม่มีกรหยุดนิ่งของท่าทำรำมากไปกว่า 1 จังหวะ การหยุดนิ่งจะมีเพียงช่วงสั้น ๆ หลังจากเสร็จสิ้นท่าทำรำแต่ละท่าทางแล้ว เพื่อจะทำท่าต่อหรือท่าเชื่อมไปสู่ท่าทำรำอีกท่าทางหนึ่ง ความช้า-เร็วของท่าทำรำแต่ละท่าทาง สามารถยืดหยุ่นได้ แต่จะต้องเคลื่อนไหวร่างกายเป็นท่าทำรำเสร็จเรียบร้อยตรงกับจังหวะหนักหรือจังหวะฉับของฉิ่งพอดี

นาฏยลักษณะที่พบอีกประการหนึ่งคือ การเปลี่ยนท่าทางการรำของเพลงช้าและเพลงเร็วตามเวลาหรือจังหวะจะไม่มี ความแตกต่างกัน ท่าทำรำบางท่าทางของเพลงช้า เช่น ท่าทำรำที่ 16 (ส่ายแขนข้างขวา) ของเพลงช้า มีการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำในระยะเวลาหรือจังหวะความช้า-เร็วเท่ากับท่าทำรำที่ 23 (ส่ายแขนสองข้าง) ของเพลงเร็ว ในขณะที่เดียวกันท่าทำรำบางท่าทางในเพลงเร็ว ก็ใช้ระยะเวลาในการเปลี่ยนท่าทำรำช้าเท่ากับระยะเวลาหรือจังหวะของการเปลี่ยนท่าทำรำเพลงช้า เช่น ท่าทำรำที่ 10 ของเพลงเร็ว(ประเท้าซ้ายมือซ้ายวงหน้า มือขวาจับคว่ำระดับวงหน้า คลายจีบมือขวาไปตั้งวงบน ส่งมือซ้ายจีบหลังก้าวหน้าเท้าซ้าย) และท่าทำรำที่ 7 ของเพลงช้า (ท่ากราย) เป็นต้น จึงสรุปได้ว่าสามารถนำท่าทำรำเพลงช้ามารำกับจังหวะและทำนองเพลงของเพลงเร็วและสามารถนำท่าทำรำของเพลงเร็วมารำกับจังหวะและทำนองของเพลงช้าได้ทุกท่าทำรำ

4. การควบคุมอวัยวะ (Force) นาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง มีการควบคุมกล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกาย ตั้งแต่ท่าทางเริ่มแรกก่อนเริ่มท่าทำรำที่ 1 (Start Position) จนถึงการทำท่าทางสุดท้ายของเพลงรำ และตลอดระยะเวลาที่รำอยู่นั้น จะต้องควบคุมอวัยวะให้อยู่ในนาฏยลักษณะของการรำไทย การควบคุมอวัยวะสามารถ

จำแนกออกได้เป็น 2 ส่วนคือ

4.1 กล้ามเนื้อ ในการรำนั้นจะต้องมีการเกร็งกล้ามเนื้อแขน มือ ขาและกล้ามเนื้อลำตัว กล้ามเนื้อที่มีคุณลักษณะและเกี่ยวข้องกับการทำท่าร้ายรำมากที่สุดคือ กล้ามเนื้อลาย (Striated Muscle) เป็นกล้ามเนื้อที่ยึดติดกับกระดูก ที่อยู่ภายใต้อำนาจจิต กล้ามเนื้อลายเป็นตัวช่วยให้ร่างกายเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ที่ยึดติดอยู่ในบริเวณข้อต่อ มีลักษณะเป็นคู่ มัดหนึ่งทำหน้าที่เหยียด อีกมัดหนึ่งทำหน้าที่ดึงกลับ คู่กล้ามเนื้อนี้จะสลับกันทำงาน เพื่อทำให้เกิดการเหยียดหรืองอ แต่ในทางกลับกันถ้าหากกล้ามเนื้อเหล่านี้ทำงานเหมือนกันในเวลาเดียวกัน ก็จะไม่มีการเคลื่อนไหวใด ๆ เกิดขึ้น

การควบคุมกล้ามเนื้อที่สำคัญในการรำไทย จำแนกออกได้เป็นข้อ ๆ ดังนี้

4.1.1 การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบน กล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนคือ กล้ามเนื้อคอ หรือเรียกว่า สเตอโนมาสโตอยด์ (Sternocleidomastoid) เป็นกล้ามเนื้อ 2 หัว หัวหนึ่งเกาะที่กระดูกหน้าอก และอีกหัวหนึ่งเกาะที่กระดูกไหปลาร้า ทำให้ศีรษะและคอเคลื่อนไหวได้ ในการรำไทยจะมีการเอียงศีรษะ กล่อมหน้าและลัดคอ การทำท่าทางเหล่านี้จะทำได้โดยการบังคับกล้ามเนื้อคอ เพื่อให้ศีรษะเคลื่อนไหวไปในทิศทางและปริมาณของระดับที่แตกต่างกัน

4.1.2 กล้ามเนื้อลำตัว กล้ามเนื้อชนิดนี้จะเกี่ยวข้องกับการทำท่าทางต่าง ๆ ที่สำคัญ จำแนกออกได้ดังนี้

4.1.2.1 เกลียวหลัง เป็นกล้ามเนื้อหลังที่ช่วยกำกับหรือเน้นลักษณะของตัวพระละครให้เด่นชัดขึ้น (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2541: 36) กล้ามเนื้อนี้มีอยู่หลายมัด ตั้งแต่คอถึงบั้นเอวเรียงกันอยู่เป็นชั้น ๆ ชั้นบนมีอยู่ 2 มัดคือ Trapezius กับ Latissimus Dorsi มีหน้าที่รั้งกระดูกสะบัก ดึงแขนลงมาข้างล่างหรือข้างหลัง หมุนแขนเข้าข้างใน โดยเฉพาะมีหน้าที่ดึงกระดูกสันหลังให้ตั้งตรง กล้ามเนื้อเหล่านี้จะใช้มากในการทรงตัวของ การรำไทย เป็นการบังคับให้กล้ามเนื้อหลังหดตัวเพื่อดึงกระดูกสันหลังให้ยืดขึ้น หัวไหล่จะเปิดออกทำให้น้ำอกฝั่งผายมีความสง่าผ่าเผยยิ่งขึ้น ซึ่งจะเห็นได้ว่า คำที่เรียกกันว่า "ดันหลัง" ไม่ใช่คำเรียกหรือการบอกให้ทำท่าทางฝั่งผายที่ตรงกับการปฏิบัติของอวัยวะ เนื่องจากไม่เกี่ยวข้องกับการดันหลังแต่อย่างใด แต่เป็นการบังคับกล้ามเนื้อ

หลังซึ่งยึดติดกับกระดูกสันหลังให้ยึดขึ้นและตั้งตรง

4.1.2.2 กลีวยข้าง เป็นกล้ามเนื้อหน้าอกเรียกว่า **Pectoralis Minor** จะอยู่ใต้ **Pectoralis Major** ตั้งต้นจากพื้นนอกของซี่โครงซี่ที่ 3-5 แล้วมาเกาะที่กระดูกสะบัก มีหน้าที่ดึงไหล่ลง นอกจากนี้ยังมีกล้ามเนื้อที่แยกเป็นแฉก ๆ อยู่ข้าง ๆ ออก มีหน้าที่ดึงกระดูกสะบัก ไปข้างหน้าและข้าง ๆ ซึ่งกิริยาที่เกิดขึ้นในการรำจากการใช้กล้ามเนื้อกลุ่มนี้เรียกกันว่า "กลีวยข้าง" รวมไปถึงกล้ามเนื้อรูปพัดอยู่ข้างนอกของอกที่ช่วยในการทำท่าทางหุบงอและหมุนต้นแขนด้วย

4.1.2.3 กลีวยหน้า เป็นกล้ามเนื้อซี่โครง มีหน้าที่ทำให้ช่องอกโตและเล็กลง ช่วยในการยกซี่โครงเพื่อให้ออกขยายออก โดยปกติจะใช้ร่วมกับกล้ามเนื้อ **Serratus Anterior** ด้วย เพื่อไม่ให้หัวใจไหลเปิดออก แต่ทำให้รวบเข้ามาเล็กน้อย ช่วยให้การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ของร่างกายดูสงบเสงี่ยม ใช้สำหรับตัวนางมากกว่าตัวพระ (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2541: 36)

4.1.3 กล้ามเนื้อแขน กล้ามเนื้อของแขนแบ่งออกเป็นตอน ๆ ดังนี้

4.1.3.1 กล้ามเนื้อไหล่ เป็นกล้ามเนื้อใหญ่ หนา รูปทรงสามเหลี่ยม คลุมอยู่ที่ข้อไหล่ ตั้งต้นจากปลายกระดูกไหปลาร้าและกระดูกสะบัก แล้วไปยึดเกาะที่พื้นนอกตอนกลางของกระดูกต้นแขน ทำหน้าที่กางแขนโดยสามารถยกต้นแขนขึ้นมาข้างบนให้เป็นมุมฉากกับไหล่ได้ นอกจากนี้ยังมีกล้ามเนื้อมัดอื่น ๆ ของไหล่ ช่วยพยุงข้อไหล่และช่วยพยุงด้านหน้าของไหล่ หุบต้นแขนไปข้าง ๆ หุบต้นแขนเข้าข้างในและหมุนต้นแขนเข้าข้างใน

4.1.3.2 กล้ามเนื้อต้นแขน นาฏยลักษณะของการรำไทยที่เด่นชัดคือ การใช้แขนและมือทำท่าต่าง ๆ ซึ่งจะต้องควบคุมกล้ามเนื้อแขนและมือตลอดเวลา กล้ามเนื้อแขนที่มีขนาดใหญ่ หนา รูปทรงสามเหลี่ยมที่คลุมอยู่บริเวณหัวไหล่ ตั้งแต่ปลายกระดูกไหปลาร้า กระดูกสะบัก จนมาถึงกระดูกต้นแขน จะถูกควบคุมให้ทำหน้าที่ยกแขนขึ้นลง หมุนแขนเข้าหาตัวและหมุนแขนออกจากตัว แต่กล้ามเนื้อแขนที่ใช้มากในขณะรำคือ กล้ามเนื้อต้นแขนและกล้ามเนื้อของมือ เพราะในการรำนั้นทุกท่ารำจะต้องมีการหักข้อมือให้มากที่สุดเสมอ และจะมีการคงสภาพ (**hold**) ของข้อมือที่หัก

เป็นเวลานาน ไม่ว่าจะเป็นการหักข้อมือด้านฝ่ามือหรือด้านหลังมือก็ตาม พร้อมกับการเกร็งนิ้วมือให้อ่อนมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ กล้ามเนื้อเหล่านี้จึงต้องมีการควบคุมและบังคับให้ทำงานตลอดเวลา ซึ่งลักษณะของกล้ามเนื้อแขนจะอยู่ด้านหน้าของต้นแขน มีรูปร่างคล้ายกระสวยปลายแยก ออกเป็น 2 หัว ทั้ง 2 หัวนี้ รวมกันเป็นเอ็น ข้ามข้อพับที่ข้อศอก ไปเกาะที่ปลายบนของปุ่มกระดูกปลายแขน การเกร็งกล้ามเนื้อแขนทำให้สามารถหยายมืองอข้อศอก หมุนแขนส่วนล่าง เขยิบปลายแขนหรือเขยิบข้อศอก คว่ำมือ หักข้อมือ งอนิ้วมือ และกางหรือหุบนิ้วมือ ได้ตามนาฏยลักษณะของการรำไทย

4.1.3.3 กล้ามเนื้อขา การรำไทยจำเป็นจะต้องสร้างกล้ามเนื้อขาให้แข็งแรงด้วยการฝึกเดินเส้า ฝึกการยืนรับน้ำหนักตัวด้วยขาข้างเดียวเป็นระยะเวลานาน ๆ ตลอดจนดัดขาให้พับงอได้มาก ๆ จนชิดสะโพก การควบคุมกล้ามเนื้อขาที่ใช้ในการรำจะต้องเริ่มตั้งแต่กล้ามเนื้อสะโพก ซึ่งเป็นกล้ามเนื้อมัดใหญ่ที่สุดและหนาที่สุดติดต่อกับกล้ามเนื้อต้นขาทั้งด้านหน้าและด้านในของต้นขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งจะต้องควบคุมการใช้กล้ามเนื้อขาโทเรียส (Sartorius) หรือกล้ามเนื้อข้างตัดเสื่อ ซึ่งเป็นกล้ามเนื้อของขาที่ยาวที่สุดในร่างกาย เริ่มจากบั้นเอวจนถึงปลายเท้า (นพดล เวชสวัสดิ์, ผู้แปล, 2539: 7) ในท่ารำที่มีการนั่งคุกเข่า นั่งพับเพียบ นั่งขัดสมาธิ การหมุนขาเข้าหาตัวหรือการหมุนขาออกจากตัว การงอ การเขยิบขา การหักข้อเท้า ล้วนแต่ต้องบังคับกล้ามเนื้อขาทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังต้องควบคุมกล้ามเนื้อปลายขาในขณะที่ก้าวขา ซอยเท้า ขยับและถัดเท้า อีกด้วย ซึ่งเกี่ยวข้องกับการควบคุมกล้ามเนื้อเท้าซึ่งเป็นกล้ามเนื้อสัน ๆ เหมือนกับมือ อยู่ที่ฝ่าเท้าและหลังเท้า เพื่อให้รับน้ำหนักตัวและจรดพื้นในทิศทางต่าง ๆ

4.2 การควบคุมข้อต่อ ข้อต่อเกิดขึ้นเมื่อกระดูกสองชิ้นมาพบกัน การที่ระบบโครงกระดูกในสวนต่าง ๆ ของร่างกายสามารถโค้ง งอ และหมุนเปลี่ยนทิศทางไปในทิศทางต่าง ๆ ได้นั้นก็เนื่องมาจากข้อต่อเหล่านี้ แต่ความสามารถของข้อต่อที่จะทำท่าทางร้ายรำหรือเคลื่อนไหวในแต่ละท่าทางนั้นแตกต่างกัน เช่น ในส่วนของข้อต่อสะโพก ข้อต่อช่วงไหล่ จะสามารถเคลื่อนไหวได้ในหลายทิศทาง มากกว่าข้อต่อนิ้วมือ ข้อต่อของข้อศอกและข้อต่อของเข่า ในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะข้อต่อของอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง ดังนี้

4.2.1 การหักข้อมือ ในการรำจะมีการใช้ข้อต่อของข้อมือและข้อเท้า ทำให้เกิดการหักข้อมือไปทางหลังมือ การหักข้อมือมาทางฝ่ามือ ตลอดจนการหักข้อมือมาทางด้านนิ้วหัวแม่มือ และการหักข้อมือมาทางด้านนิ้วก้อย เป็นต้น

4.2.2 การหมุนแขน การงอ การเหยียด การกางออกและการหุบเข้าของอวัยวะ การหมุนแขนรำเกิดจากการบังคับข้อต่อที่ ปลายบนของปลายแขนอันใน และกระดูกปลายแขนอันนอก ทำให้สามารถหงายมือและคว่ำมือได้ และยังมีข้อต่อรูปอานม้า เป็นข้อต่อที่พื้นหน้าของกระดูกชิ้นหนึ่งเว้า และอีกชิ้นหนึ่งนูน สวมกันคล้ายอานม้า เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหว ทั้งการงอ การเหยียด การกางออก และการหุบเข้าของอวัยวะ ข้อต่ออีกลักษณะหนึ่งที่ใช้ในการรำคือ ข้อต่อบอลในเบ้าหรือข้อต่อดัลฟ์ลูกปืน เป็นข้อต่อที่ปลายกระดูกข้างหนึ่งมีหัวกลม สวมลงไปในเบ้าของกระดูกอีกชิ้นหนึ่งทำให้อวัยวะสามารถเคลื่อนไหวไปมาได้รอบทิศทุกทิศทาง เช่น ข้อต่อที่หัวไหล่ เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการควบคุมการใช้ข้อต่อที่สำคัญคือ ข้อต่อข้อศอก ตรงกระดูกแขนส่วนบนจะมีกล้ามเนื้อไบเซปส์ (Biceps) ยึดติดกับบริเวณกระดูกไหล่ กล้ามเนื้อบราเซียลิส (Brachialis) ยึดติดอยู่กับกระดูกแขนท่อนบน กล้ามเนื้อทั้งสองนี้จะโยงไปจนถึงกระดูกแขนท่อนล่าง ทำให้สามารถยก งอหรือบิดแขนได้ กล้ามเนื้อไตรเซปส์ (Triceps) ยึดระหว่างกระดูกไหล่ และกระดูกแขนท่อนบน ช่วยในการทำท่าทางที่มีการเหยียด ห้อย หรือบิดแขนได้

ส่วนข้อต่อไหล่ มีกล้ามเนื้อเดลทอยด์ (Deltoid) เชื่อมระหว่างกระดูกไหปลาร้าและกระดูกหัวไหล่ จนถึงกระดูกแขนท่อนบน โดยมีกล้ามเนื้อหน้าอกและหลังเป็นตัวช่วย เราจึงสามารถยกและหมุนแขนทำท่าทางต่าง ๆ ได้ ในการรำไทยที่มีการม้วนข้อมือ งอแขน หรือเหยียดแขนนั้น เกิดขึ้นจากการบังคับข้อต่อและกล้ามเนื้อของแขน เราจะไม่สามารถม้วนข้อมือได้เลย ถ้าเราไม่หมุนแขน ดังนั้นภาษาพูดที่ใช้กันหรือนาฏยศัพท์ที่เรียกกันอยู่ เช่น ม้วนมือจีบ คลายมือจีบ หรือม้วนข้อมือนั้น เป็นการเรียกตามอากัปภิกิริยาที่มองเห็น แท้จริงแล้วเป็นการคงที่ของการหักข้อมือให้ได้มากที่สุด พร้อม ๆ กับการหมุนกระดูกแขนส่วนล่าง โดยมีกล้ามเนื้อแขนช่วยในการบังคับ ท่าทางตามที่ต้องการ

4.2.3 การยกและกระดกขา ข้อต่อสะโพกจะมีกล้ามเนื้อเทียสแมกซิมัส (Gluteas Maximus) ยึดติดกับกระดูกเชิงกรานโยงไปถึงกระดูกโคนขา ทำให้สามารถเหยียด ยืด และหมุนโคนขาได้ตามต้องการ จะพบว่าในการยกขาของตัวพระละครขาข้างที่ยกนั้นจะต้องงอและต้องหมุนขาส่วนล่างออกด้านนอก เพื่อให้ปลายเท้าหันออกด้านข้างและหักข้อเท้าขึ้นทางหลังเท้า ส่วนการกระดกเสี้ยวก็มาจากการใช้กล้ามเนื้อส่วนนี้หมุนลำขาที่ยกเข้าด้านในด้วยเช่นเดียวกัน อีกทั้งมีการควบคุมข้อต่อข้อเท้าซึ่งมีกล้ามเนื้อแกสทรอคนีเมียส (Gastrocnemius) ยึดอยู่บริเวณส่วนล่างของกระดูกโคนขา โยงไปจนถึงกระดูกสันเท้า ช่วยให้เกิดการงอเข่า เขย่งเท้า ยกเท้าและกระดกเท้าได้

4.3 ระบบประสาท ในการรำรำนั้น ต้องอาศัยการทำงานของกลุ่มเนื้อหลายหลายส่วนประสานกัน โดยมีสมองเป็นตัวส่งและตัวรับกระแสประสาทร่วมกับกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อให้ทำท่าทางไปตามที่ต้องการ ยิ่งไปกว่านั้นในการเคลื่อนไหวที่ซับซ้อนมาก ๆ นั้น เช่น การขับรถ หรือการรำเป็นเพลง ด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวที่หลากหลายและซับซ้อนยาวนาน หรือการแสดงที่หวาดเสียว เช่น กระบี่กระบอง เป็นต้น ระบบการทำงานของกล้ามเนื้อจะเป็นไปโดยง่ายและมีประสิทธิภาพมากขึ้น จากการฝึกฝนซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนชำนาญ อาจกล่าวได้ว่า เราต้องรู้จักควบคุมกล้ามเนื้อให้ถูกมัด โดยการฝึกฝนให้เกิดการเรียนรู้ จนสามารถจำโปรแกรมกล้ามเนื้อ มัดข้อต่อแต่ละข้อ รู้จักควบคุมกล้ามเนื้อ จังหวะ การขึ้น-ลง ความช้า-เร็ว ไม่กระแทกกระทั้น เปรียบได้กับการขับรถยนต์ ต้องรู้จักการเกร็งกล้ามเนื้อ มัดข้อต่อแต่ละข้อ รู้จักควบคุม กล้ามเนื้อแต่ละมัดให้รู้จักการดึงและผ่อนอย่างถูกต้อง ฝึกซ้อมจนกลายเป็นการสั่งการอย่างถูกต้อง และเป็นอัตโนมัติ เมื่อทำถูกต้อง สั่งการถูกต้องก็จะทำโดยอัตโนมัติ มีระบบการควบคุมความจำจนวนอยู่ตัว "...เพราะฉะนั้นการฝึกหัดในระยะเริ่มแรกจึงสำคัญมาก เพราะถ้าเริ่มต้นฝึกอย่างผิด ๆ จะแก้ไขได้ยาก เนื่องจากกลายเป็นการกระทำที่เป็นอัตโนมัติแล้ว มันจะจำจนวนอยู่ตัวแล้ว การแก้ไขใหม่จะยากมาก" (พันเอกนายแพทย์ฟูเศรชษฐ์ จงเพ็องปริญญา, สัมภาษณ์, 4 กุมภาพันธ์ 2547)

ประการสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายนั้นยังขึ้นอยู่กับทฤษฎีสัมพันธภาพ กล่าวคือ อวัยวะต่าง ๆ ของมนุษย์ไม่ได้อยู่นิ่ง ๆ

แต่จะเปลี่ยนแปลงไปตามการหมุนของโลก

“...การรำรำได้นั้นเกิดจากเส้นประสาทสั่งกล้ามเนื้อและเอ็นแล้วบังคับ หรือสั่งให้กระดูกเคลื่อนไหวไปในท่าทางที่ต้องการได้ เป็น Complex การ สอดประสานรับกันของกล้ามเนื้อ สมองต้องสั่งการ และต้องสั่งการจนสมอง สามารถจำได้ ท่าทางที่รำรำจะสวยหรือไม่สวยขึ้นอยู่กับฝึกฝนนั่นเอง เมื่อชำนาญแล้ว การสั่งการการเคลื่อนไหวจะกระทำโดยอัตโนมัติ ไม่ได้สั่งการ จากสมอง ดังนั้นเมื่อฟังเพลงก็สามารถคิดท่าทางการรำรำได้ทันที โดยไม่ต้อง ใช้สมองสั่ง” (พันเอกนายแพทย์ฟูตระกูล จงเฟื่องปริญญา, สัมภาษณ์, 4 กุมภาพันธ์ 2547)

การทำงานของกล้ามเนื้อที่ใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายโดยทั่วไปจะอยู่ใน อำนาจของจิตใจ แม้ว่าเราใช้ความคิดสั่งให้ทำหรือสั่งให้หยุดได้ก็ตาม แต่ก็ยังมีการทำงาน หลายอย่างของกล้ามเนื้อที่ทำงานในชีวิตประจำวัน โดยอยู่นอกอำนาจจิตใจเรียกว่า ปฏิริยาอัตโนมัติ เป็นปฏิริยาอัตโนมัติที่ติดตัวมาแต่เกิด ทำงานโดยไม่ต้องอาศัยคำสั่ง จากสมอง เช่น การกระพริบตาทันทีเมื่อมีอะไรผ่านหน้า และยังมีปฏิริยาตอบสนอง อัตโนมัติที่มาเรียนรู้เองภายหลังได้ สามารถนำมาใช้ในการเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันหรือนำ มาใช้ในการฝึกฝนเพื่อการอาชีพได้ เพราะปฏิริยาตอบสนองอัตโนมัตินี้จะทำให้เกิดการ ตอบสนองในท่าทางที่พึงประสงค์ การที่มนุษย์ตอบสนองทันทีโดยอัตโนมัติ จะกระทำ ได้ อย่างดียิ่งด้วยการฝึกซ้อมหรือด้วยการเรียนรู้มาก่อน เฉกเช่นเดียวกับการฝึกฝนการรำรำ ซึ่งจะได้ผลดีจากการกระทำซ้ำ ๆ ในระยะเวลาสั้น ๆ สอดคล้องกับคำกล่าวของอาคม สหายาคม (2516: 137) ที่ว่า "การจะเป็นนักรำที่ดีได้ จะต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่ คือ ต้องรำเพลงช้า เพลงเร็ว มาอย่างน้อยเป็นร้อย ๆ จบขึ้นไป จึงจะรำได้ดี..."

5. รูปแบบ (Style) จากลักษณะของการเคลื่อนไหวของร่างกายในการรำ ไทย อัตรารั้งหระ ความช้า-เร็วของจังหวะเพลง ตลอดจนลีลาของจังหวะเพลงในการรำไทย สามารถกล่าวได้ว่า รูปแบบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงเป็นแบบเชื้องช้า ราบเรียบ ซึ่งถ้าเปรียบกับนาฏยศิลป์ของอินเดีย จะเห็นได้ชัดเจนว่า นาฏยศิลป์ของ

อินเดียวมีความคึกคัก เน้นการกระแทกจังหวะที่รุนแรงหนักแน่นและการเคลื่อนไหวร่างกายที่รวดเร็ว แต่นาฏยศิลป์ของไทยจะมีการควบคุมการผ่อนถ่ายน้ำหนัก ในการเคลื่อนไหวร่างกาย น้ำหนักของการเคลื่อนไหวจะถูกควบคุมโดยข้อต่อและกล้ามเนื้อ ปริมาณของน้ำหนัก อันจะมีผลต่อคุณภาพของการเคลื่อนไหวนั้น ๆ ทำให้การเคลื่อนไหวมีลักษณะที่อ่อนนุ่มนวล ไม่มีการเปลี่ยนคุณลักษณะของพลัง แบบการสั่น การเหวี่ยง การกระทบ แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงแบบเลื่อนไหลชนิดการเลื่อนไหลแบบควบคุม ซึ่งต่างจากการเลื่อนไหลแบบอิสระ ซึ่งเคลื่อนไหวไปตามพลังอย่างอิสระ

6. รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form) การใช้อวัยวะทำให้เป็นรูปร่างต่าง ๆ ซึ่งมีองค์ประกอบย่อยที่เกี่ยวข้อง คือ ตำแหน่ง (Position) การจัดวางตำแหน่งของร่างกาย ศีรษะ ลำตัว แขน ขาและเท้า ตำแหน่งของอวัยวะเหล่านี้จะอยู่ในลักษณะตั้งตรง การจัดรูปร่างแบบแนวนอนจะพบมากในตัวละครประเภทลิง แต่ในขณะเดียวกัน ถ้าพิจารณาการจัดรูปร่างการใช้อวัยวะร้ายรำแล้ว จะพบว่าท่าร้ายรำของไทยจะมีลักษณะสอดคล้องกับศิลปะไทยในแขนงอื่น ๆ ซึ่งนิยมสร้างเป็นรูปสามเหลี่ยม เช่น จักรไทย ลายกนก รูปทรงพระพุทธรูปนั่ง และการไหว้แบบไทยจะเห็น 3 เหลี่ยมที่ชัดเจนคือ มุมยอด ศีรษะและมุมข้อศอกทั้งสองข้าง เป็นต้น ซึ่งพบการจัดรูปร่างอันเป็นนาฏยลักษณะของการรำไทยก็นิยมลักษณะสามเหลี่ยมเช่นเดียวกัน อาทิ การจีบ การยกเท้าหน้า การกระดกหลัง การกระดกเฉียง การย่อเข้า การทำท่ารำบางท่าทาง เช่น ท่าเทพาพร บัวชูผัก ท่าผาลาเพียงไหล่ เป็นต้น

นอกจากการนิยมสร้างเป็นรูปร่างสามเหลี่ยมแล้ว ยังมีการจัดวางรูปทรงให้เห็นเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกอ่อนนุ่ม และสง่างาม ดังจะเห็นได้จากการตั้งวงของตัวละครแบบหลวง ไม่ว่าจะเป็นวงบน วงกลาง วงล่างหรือวงหน้า จะต้องบิดแขนส่วนล่างจนสุดหรือบิดให้มากที่สุด จนสังเกตได้ว่าแขนส่วนล่างนั้นไม่สามารถที่จะบิดได้อีกต่อไปแล้ว การบิดแขนเช่นนี้ ผู้ที่ฝึกหัดรำไทยจนสามารถจำนาฏยลักษณะอย่างอัตโนมัติแล้ว จะไม่รู้สึกราวจะต้องบิดแขนส่วนล่างให้มากที่สุดเพราะได้จำโปรแกรมการจัดอวัยวะและกล้ามเนื้อจนเรียกว่าอยู่ตัวหรืออัตโนมัติ เมื่อบิดแขนส่วนล่างจนสุด จะทำให้เกิดช่องโค้งของลำแขน ทำให้เห็นรูปร่างและรูปทรงที่ดูกว้างขึ้น สง่างามขึ้น แสดงให้เห็นถึงความมั่นคง ภูมิฐาน

ของบุคลิกตัวพระโดยปริยาย เพราะฉะนั้นไม่จำเป็นที่จะต้องกำหนดปริมาณของการหมุน แขนในการรำไทยเลย ตัวอย่าง ถ้ายกแขนวงล่าง การบิดของแขนส่วนล่างจะทำให้เกิดช่วงว่างระหว่างช่วงเอวและลำแขนที่กว้างขึ้นอีกด้วย

7. จุดเด่น (Focus) คือ การสร้างจุดดึงดูดสายตาในการรำไทย แม้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายท่าท่ารำของไทยจะมีการใช้ขามากกว่าการเคลื่อนไหวของมือ แต่ ท่าทางของขาที่เคลื่อนไหวกลับมืออย่างจำกัดหรือมีน้อยกว่าท่าทางของแขนและมือมาก โดยเฉพาะลักษณะการเคลื่อนไหวของเท้า ซึ่งมีทิศทางและระดับของการเคลื่อนไหวที่ น้อยและซ้ำ ๆ กัน ดังนั้นจุดเด่นของท่ารำไทยจึงเกี่ยวข้องโดยตรงกับทิศทางของอวัยวะ ท่อนบนตั้งแต่เอวขึ้นไป โดยเฉพาะการเปลี่ยนตำแหน่งหรือการเคลื่อนไหวของแขนและมือซึ่งเป็นนาฏยลักษณะของการรำที่เด่นชัด ซึ่งถ้าจะเปรียบเทียบกับบัลเลต์จะเห็นได้ชัดเจนว่ามีจุดเด่นที่ส่วนล่างของร่างกาย เพราะมีการเน้นที่การเคลื่อนไหวของขาและเท้า ตลอดจนมี หลากหลายทิศทางและระดับของการใช้ขามากกว่าแขนและมือ

นอกจากนี้ยังพบจุดเด่นอีกประการหนึ่งของการรำไทยคือ การที่ผู้รำหันหน้าเฉียงไปตามทิศทางของแขนที่เหยียดตั้งเฉียงข้างหน้าหรือการหันหน้ามองข้อมือของมือแบที่งอในระดับสูงและหมุนแขนออกจากตัวในตำแหน่งทิศทางเฉียง การหันหน้าเฉียง มาทางด้านหน้าเวทีเมื่อผู้รำหันตัวด้านข้าง ล้วนเป็นการสร้างจุดสนใจของท่ารำที่สำคัญของการรำไทยด้วย

8. จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจน อวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัว ในแต่ละจังหวะท่า พบว่าจุดกึ่งกลาง ของน้ำหนักและการทรงตัวจะมีศูนย์กลางตรงกลางลำตัวตามแนวของกระดูกสันหลัง (Center Line) ไม่ว่าจะเป็นการยืนรับน้ำหนักตัวด้วยขาทั้งสองข้าง ด้วยขาข้างเดียว การนั่งด้วย สะโพกหรือด้วยเข่า ซึ่งจะสังเกตได้ว่าหากมีการก้าวเท้าหรือยกเท้าที่ต้องถ่ายน้ำหนักตัว ไปที่ขาข้างใดข้างหนึ่ง ก็จะต้องมีการจัดระบบร่างกายให้เกิดความสมดุลของการทรงตัว ด้วยการเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบน เพื่อให้จุดกึ่งกลางของน้ำหนักลงตามแนว Center Line เสมอ ในขณะที่รำนั้น ขาที่รับน้ำหนักร่างกายมักจะอยู่ข้างหน้าเสมอ ถ้าหากขาที่ไม่ได้รับ

น้ำหนักอยู่ข้างหน้า ก็มักจะต้องวางไว้ใกล้ ๆ กับขาที่ยืนรับน้ำหนัก เช่น เหลื่อมเท้า จรดเท้า หรืออยู่ในตำแหน่งเดิมหลังจากถ่ายน้ำหนักตัวแล้ว ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไปในบทที่ 5 เรื่อง โครงสร้างของนาฏยลักษณะและหลักการของการรำตัวพระละครแบบหลวง ดังนั้นจึงสามารถกล่าวได้ว่าลักษณะของการถ่ายน้ำหนักตัวในการรำตัวพระละครแบบหลวง เป็นลักษณะที่เรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อนและไม่รวดเร็ว

9. วิธี (Path) การเคลื่อนไหวร่างกายบนพื้นของการรำไทยที่พบใน เพลงช้าและเพลงเร็ว มีลักษณะเป็นเส้นทางแบบตรงและแบบโค้ง และมีทิศทางที่แน่นอน ของการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามทิศทางนั้น ๆ จึงไม่พบว่ามีการใช้ลักษณะเส้นทางแบบ โค้งคด เส้นงอ คีบคลานม้วนตัวหรือตีลังกา โดยเฉพาะไม่ปรากฏการเคลื่อนไหวที่ไม่มี ทิศทางที่แน่นอนหรือแบบสุ่ม (Random)

การเคลื่อนไหวหมุนจะไม่ไปไกลมากจากจุดที่ยืนอยู่เดิม และมีการหัน ไปทั้งทางซ้ายและทางขวา ส่วนการหันด้านหลังจะพบน้อยมาก โดยเฉพาะการหันตัวไปนั้น จะไม่กินบริเวณเนื้อที่มาก หากมีการเคลื่อนที่ไปในระยะทางมากกว่าบริเวณรอบตัวเส้น ของการเดินจะเป็นเส้นตรง ทั้งทางขึ้นและทางกลับจึงเห็นได้ว่า การใช้พื้นที่ของรำไทยอยู่ ในวงจำกัดรอบ ๆ ตัวเท่านั้นเมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์การหมุนตัวเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่าง ๆ พบว่ามีท่าทางที่ใช้ในการหมุนดังนี้

9.1 ก้าวข้าง เนื่องมาจากการก้าวข้างของทิศทางที่จะหมุน เช่น ก้าว ข้างด้วยขาซ้าย การหมุนตัวก็จะหมุนไปทางซ้าย โดยน้ำหนักตัวจะอยู่ที่เท้าซ้าย ส่วนเท้า ขวาเป็นส่วนประกอบช่วยประคองการทรงตัวและไม่ได้รับน้ำหนักตัวไว้ แต่จะต้องอยู่ใน ทิศทางข้างหลังเสมอ ซึ่งจะไม่พบว่ามีกรหมุนตัวไปทางตรงกันข้ามกับขาที่ก้าวข้างเลย เช่น การข้างขวาแต่หมุนตัวไปทางซ้าย เป็นต้น

9.2 หมุนด้วยการชอยเท้าทั้งสองข้างสลับกัน

9.3 หมุนในขณะที่ขาข้างหนึ่งยกหรือกระดกอยู่และขาข้างที่ยืนรับ น้ำหนักทำหน้าที่หมุนตัวด้วย

นอกจากนี้แล้วการเคลื่อนที่ไปด้านข้างลำตัว จากหลังเวทีขึ้นไปด้านหน้า

เวที จะไม่มีการตะแคงตัวเคลื่อนที่ได้ดีขนาด และแม้ว่าจะมีการเอียงศีรษะไปในทิศทางที่เคลื่อนที่ไป เช่น ทำท่าเพลงเร็วท่าที่ 5 (มือขวาจับหลัง มือซ้ายจับหงายระดับวงล่าง ตะเท้าชอยเท้าขึ้นด้านหน้าเวที ตะแคงตัว) การเคลื่อนที่นั้นจะต้องเบี่ยงตัวในทิศเดียวของทิศทางที่เคลื่อนที่ไป คือ วิ่งไปทางซ้าย ก็ต้องเบี่ยงตัวไปทางซ้าย ถ้าวิ่งไปทางขวา ก็ต้องเบี่ยงตัวไปทางขวาด้วย

สรุปได้ว่า องค์ประกอบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ประกอบด้วยคุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพ ในด้านลักษณะของรูปร่างหน้าตาและในด้านการจัดการศีรษะ เพื่อให้แขนอ่อน นิ้วมือและขาอ่อนสามารถกระดกขาได้แนบชิดติดสะโพก ส่วนการใช้ข้ออวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะนั้น ผู้วิจัยได้อิงทฤษฎีของภรตนาฏยศาสตร์ในเรื่องการจำแนกลักษณะของอวัยวะในการรำ ซึ่งจำแนกออกได้เป็น อวัยวะที่ใช้ในการรำอย่างต่อเนื่อง ได้แก่ ขา เท้า ศีรษะ ลำตัวส่วนบน แขนและมือ เป็นอวัยวะหลักที่ใช้ในการรำ โดยเฉพาะพบว่ามีการเคลื่อนไหวมากที่สุดในการรำไทย นอกจากนี้จะมีการใช้แขนส่วนบน ขาส่วนบน จมูกเท้า เท้า ส้นเท้าและฝ่าเท้าบริเวณใต้นิ้วเท้า เป็นอวัยวะที่ใช้ในการรำรองลงมา และพบว่า ไหล่ ฝ่ามือ สะโพกและเข่า เป็นอวัยวะที่ใช้ในการรำอย่างไม่ต่อเนื่องและใช้น้อยที่สุด

ลักษณะของการเคลื่อนไหวอวัยวะที่เป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ได้แก่ อากาศวิถี พบว่าทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวในการรำของไทยสามารถจำแนกออกได้เป็น 16 ทิศทาง จำแนกออกเป็นทิศทางของอวัยวะซีกซ้าย 8 ทิศทางและทิศทางของอวัยวะซีกขวา 8 ทิศทาง ได้แก่ ศูนย์กลางลำตัว (Center Line) ด้านหน้าและด้านหลังรวม 2 ทิศทาง ด้านหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 0 เฉียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 1 (อยู่เฉียงข้างหน้าใกล้ด้านหน้า) เฉียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2 (อยู่ระหว่างด้านหน้าและด้านข้าง) เฉียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 (อยู่เฉียงข้างหน้าใกล้ด้านข้าง) ด้านข้างตำแหน่งทิศทางที่ 3 (อยู่ระหว่างด้านหน้าและด้านหลัง) เฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 5.5 (อยู่เฉียงใกล้ด้านหลัง)

ส่วนระดับของอวัยวะสามารถจำแนกออกได้เป็น 3 ระดับ ทั้งนี้ระดับของมือจะขึ้นอยู่กับเคลื่อนไหวของแขนไปในทิศทางต่าง ๆ กัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้พบข้อจำกัดของการทำท่ารำซึ่งกึ่งของอวัยวะไม่สามารถทำท่าทางได้ครบทั้ง 16 ทิศทางและไม่สามารถทำได้ครบทั้ง 3 ระดับ อย่างไรก็ตามระดับของกึ่งของร่างกายมีความสำคัญ

มากและมีความเด่นชัดของนาฏยลักษณะไทย ได้แก่ ระดับสูงที่สุดของแขนคือ ระดับศีรษะ ระดับกลางของแขนคือ ระดับหัวไหล่ซึ่งเป็นตำแหน่งต้นของแขน และระดับต่ำคือ ระดับหน้าท้อง นอกจากนี้ยังพบว่ามือแบและมือจับไม่มีการเหยียดแขนในระดับสูง และไม่มี การใช้ตำแหน่งเฉียงไปข้างหลังไม่ว่าแขนงอหรือแขนตึง โดยเฉพาะทิศทางเฉียงด้านหลัง ระดับสูงและระดับกลางไม่มีปรากฏในนาฏยลักษณะของการรำไทย ทิศทางเฉียงด้านหลัง จะมีเพียงตำแหน่งเดียวเท่านั้นคือ ตำแหน่งเฉียงทิศทางที่ 5.5 ระดับต่ำ และใช้ได้เฉพาะ แขนตึงเท่านั้น ประเด็นที่น่าเน้นเป็นพิเศษในเรื่องระดับและทิศทางของแขนก็คือ การที่เรียกว่า จับหลัง และมีการอธิบายเป็นลายลักษณ์อักษรว่า ส่งแขนไปทิศทางข้างหลังนั้น แท้ที่จริงแล้ว เป็นตำแหน่งเฉียงทิศทางที่ 5.5 ระดับต่ำ ไม่ใช่ตำแหน่งทิศทางที่ 6

ส่วนระดับและทิศทางของขา สามารถสรุปได้ว่า ไม่มีการเหยียดขาตึง และ ไม่มีการยกขาสูงกว่าระดับโคนขาหรือสะโพก โดยเฉพาะขาทั้งสองข้างจะต้องหมุนขาออกจากตัวเพื่อให้ปลายเท้าอยู่ในตำแหน่งเฉียงทิศทางที่ 2 เสมอ นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่น่าเน้นเป็นพิเศษในเรื่องระดับและทิศทางของขาก็คือ การที่เรียกว่า ก้าวข้าง นั้น แท้ที่จริงแล้วขาที่ก้าว ไม่ได้ก้าวลงในตำแหน่งทิศทางด้านข้าง แต่เป็นการก้าวลงเฉียงด้านหน้า ในตำแหน่งทิศทางที่ 2 อีกประเด็นหนึ่งคือ ตำแหน่งทิศทางที่ 0 ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง นาฏยลักษณะตัวพระจะมีใช้มากในท่าทางของขา ได้แก่ การก้าวหน้า การวางเท้าลงข้างหลัง และการถอยหลัง ส่วนแขนและมือจะมีเพียงท่ารำเดียวคือ ท่าไหว นอกจากนี้จะไม่มีการ ข้ามฟากของอวัยวะเกินกว่ากึ่งกลางลำตัว กิ่งของร่างกายทางด้านซ้ายก็จะเคลื่อนไหวใน ตำแหน่งทิศทางด้านซ้าย กิ่งของอวัยวะที่ขวาก็จะเคลื่อนไหวในตำแหน่งทิศทางด้านขวา หากจะมีการล้ำข้างบางท่ารำ ลักษณะของแขนและขาจะต้องมีการงอเป็นพิเศษกว่าท่ารำทั่วไป เช่น ท่าปฐุม ชัดจางนาง โกงศิลป์ ซึ่งไม่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็ว ยกเว้นการใช้ขา เพียงท่าเดียวในการก้าวไขว้ของท่ารำเพลงเร็วท่าที่ 23 (ก้าวไขว้รำสายสองแขน)

มิติของนาฏยลักษณะอยู่ที่การย่อเข้าให้เป็นมุมสามเหลี่ยม การเกร็งกล้ามเนื้อ สองข้างของกระดูกสันหลัง ให้ยึดกระดูกสันหลังให้ตั้งตรง ยึดกระดูกไหล่ให้ผายออก มีการ หมุนแขนส่วนล่างให้มากที่สุด เพื่อให้เกิดช่องว่างระหว่างช่วงเอวและลำแขน รวมทั้งการ โค้งอ่อนของลำแขนและนิ้วมือ มีการยกขาที่กางออกด้านเฉียง ซึ่งเป็นมิติหนึ่งที่ทำให้ดู

ร่างกายกว้างขึ้น โดยเฉพาะการตั้งวงจะต้องบิดแขนส่วนล่างจนสังเกตเห็นได้ว่าแขนส่วนล่างนั้นไม่สามารถที่จะบิดได้อีกต่อไปแล้ว เพื่อให้ลำแขนของตัวพระมีช่องโค้งของลำแขน ทำให้เห็นรูปร่างและรูปทรงที่กว้างขึ้น สง่างามขึ้น แสดงให้เห็นถึงความมั่นคง ภูมิฐานอันเป็นนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง

ในด้านเวลาหรือจังหวะของเพลงรำ มีลักษณะความช้าเร็วที่ราบเรียบสม่ำเสมอ การเปลี่ยนท่าทางการรำของเพลงช้าและเพลงเร็วจึงไม่มีความแตกต่างกันในเรื่องของเวลาหรือจังหวะ อาจกล่าวได้ว่า ท่ารำของเพลงช้าและเพลงเร็วสามารถใช้ด้วยกันได้ เพราะความเร็วของการเคลื่อนไหวท่ารำในเพลงเร็วไม่แตกต่างจากอัตราความเร็วของการเคลื่อนไหวท่ารำในเพลงช้า สอดคล้องกับระยะเวลาหรือจังหวะของดนตรีไทยที่ยังไม่มีมาตรฐานของระยะเวลาที่กำหนดอัตราความช้าเร็วของจังหวะที่แท้จริง

การควบคุมกล้ามเนื้อและข้อต่อต่าง ๆ ของร่างกาย มีลักษณะเฉพาะและเด่นชัดของนาฏยลักษณะไทย ได้แก่ การทรงตัว การใช้กล้ามเนื้อเกลิยวข้าง กล้ามเนื้อเกลิยวหน้า กล้ามเนื้อเกลิยวหลัง การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบน การควบคุมกล้ามเนื้อแขนและกล้ามเนื้อขา โดยเฉพาะการควบคุมข้อต่อของข้อมือและข้อเท้าซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญของท่ารำไทย ในด้านรูปแบบ รูปร่างและรูปทรงของท่ารำ พบว่ารูปแบบนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวงเป็นแบบเชื่องช้า ราบเรียบ แต่มีการขยายรูปร่างให้ดูกว้างขึ้นด้วยการย่อเข้าเป็นเหลี่ยม การหมุนลำแขนให้ดูสัดส่วนขยายออกด้านข้าง ไม่นั่นความหนาของรูปทรงหากแต่จะใช้การสร้างทรงสามเหลี่ยม ทรงโค้งและทรงกลมในท่ารำ เช่น ท่าไหว้ จีบ วง ล่อแก้ว เป็นต้น ซึ่งลักษณะของมือแบ มือจีบและมือล่อแก้วนี้ ตัวพระและตัวนางจะทำท่าทางไม่แตกต่างกัน หากแต่จะต่างกันที่การหมุนแขนและระดับของแขนในท่ารำต่าง ๆ

การควบคุมการผ่อนถ่ายน้ำหนักตัวเป็นไปอย่างช้า ๆ และประณีต มีผลต่อคุณลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายมีรูปแบบที่นุ่มนวล ไม่มีการใช้พลังที่หนักหน่วง การเหวี่ยง การสั่นหรือการกระแทก แต่การเปลี่ยนแปลงท่ารำจะเป็นแบบเลื่อนไหลแบบอิสระที่มีจุดหมายปลายทางที่แน่นอน อีกทั้งการจัดวางตำแหน่งของศีรษะ ลำตัวและขา

อยู่ในลักษณะตั้งตรง เว้นแต่แ่งมุมของกิ่งของร่างกายที่เข้าลักษณะรูปทรงสามเหลี่ยมและโค้ง สอดคล้องกับศิลปกรรมไทยแขนงอื่น ๆ

การสร้างจุดดึงดูดสายตาอยู่ที่การเคลื่อนไหวของแขนและมือ ดังนั้นจุดเด่นของท่ารำจึงเกี่ยวข้องโดยตรงกับทิศทางของอวัยวะ ตั้งแต่เอวขึ้นไปถึงศีรษะ จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัวจะรวมอยู่ที่แนวของกระดูกสันหลัง ประกอบด้วยการยืรับน้ำหนักตัวด้วยขาทั้งสองข้าง ด้วยขาข้างเดียว ด้วยการนั่งคุกเข่าและด้วยการใช้เข่ารับน้ำหนักตัว รวมถึงการจัดระบบร่างกายให้เกิดความสมดุลของการทรงตัวด้วยการเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบน

การเคลื่อนย้ายตำแหน่งของท่ารำ มีลักษณะเป็นเส้นทางแนวตรงและแนวโค้งที่มีจุดหมายปลายทางของการเคลื่อนที่แน่นอน ไม่มีการกระโดด ม้วนตัวหรือตีลังกา การเคลื่อนตัวหมุนจะอยู่ในรัศมีวงกลมรอบ ๆ ตัวและไม่ไปไกลจากจุดที่ยืนเดิม หากมีการเคลื่อนที่ไปในระยะทางมากกว่าบริเวณรอบตัว เส้นทางของการเดินจะเป็นเส้นตรงไปทางซ้ายและทางขวา ข้างหน้าและข้างหลัง มากกว่าจะเคลื่อนที่ไปในทิศทางเฉียง และมีการหันหน้าในลักษณะหน้าอัด ส่วนการหันไปข้างหลังมีการใช้อย่างจำกัดมาก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

โครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

โครงสร้างของนาฏยลักษณะ หมายถึง ตำแหน่งและการจัดวางตำแหน่งของอวัยวะที่ใช้ในการทำท่าทางการรำรำ ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงโครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงโดยจำแนกเนื้อหาออกเป็น 2 ประเด็นใหญ่ ๆ คือ

1. ภาระและองค์หาระของท่ารำตัวพระละครแบบหลวง
2. หลักการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง

ภาระและองค์หาระของท่ารำตัวพระละครแบบหลวง

ในตำรานาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงโครงสร้างของการรำรำโดยศึกษาจากภาระ 108 ท่าทางของศิระนาฏราช พบว่า การรำรำนั้น จะต้องประกอบด้วยภาระและองค์หาระ คำว่า ภาระ หมายถึง รำแม่ท่า ส่วนคำว่า องค์หาระ หมายถึง การรำรวมแม่ท่าต่าง ๆ หรือเรียกว่า รำชุด การรำชุดคือ การรำที่เป็นประโยค โดยพระอิศวรเป็นผู้อธิบายคำว่า "ประโยคของการพ้อนรำ หรือ ประโยคขององค์หาระ" ว่า ประกอบไปด้วยการรำแม่ท่าต่าง ๆ เพราะองค์หาระหรือประโยคของท่ารำนั้น จะสำเร็จลงได้ก็ต้องอาศัยภาระหรือแม่ท่านั้นเอง (แสง มนวิฑูร, ผู้แปล. 2541: 113) จากทฤษฎีนาฏยศิลป์ตะวันออกของภรตนาฏยศาสตร์ดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำหลักทฤษฎีในเรื่องโครงสร้างของท่ารำมาเป็นหลักในการวิเคราะห์นาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง ผู้วิจัยพบว่า โครงสร้างของท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วสามารถจำแนกออกเป็นภาระและองค์หาระได้เช่นเดียวกับท่ารำภาระ 108 ท่าทางของเทพศิระเช่นเดียวกัน ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงภาระและองค์หาระที่พบในท่ารำเพลงช้าเพลงเร็วดังนี้

1. **กรณีในเพลงช้าและเพลงเร็ว** เนื่องจากลักษณะของอวัยวะที่ใช้ในการรำที่สามารถจำแนกลักษณะของอวัยวะออกได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ คือ ศีรษะและลำตัวส่วนบน แขนและมือ ขาและเท้า และพบว่า ท่าทางของศีรษะ ลำตัวส่วนบน ขาและเท้า เป็นส่วนประกอบของการสร้างความงดงาม การต่อหรือเชื่อมท่ารำ โดยเฉพาะเป็นท่าทางที่ช่วยสร้างความสมดุลในการรับน้ำหนักของร่างกายในขณะที่รำ ดังนั้นส่วนสำคัญที่เป็นท่ารำอันเป็นแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วคือท่าทางของแขนและมือ ส่วนท่าทางของศีรษะ ลำตัวส่วนบน ขาและเท้า ได้กล่าวถึงแล้วในบทที่ 4

แม่ท่าที่ปรากฏในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วมีทั้งสิ้น 88 ท่ารำ ปรากฏในเพลงช้า 58 ท่ารำ เพลงเร็ว 30 ท่ารำ จำแนกออกเป็นการใช้มือแบข้างซ้ายแขนตั้งเป็นหลัก การใช้มือแบข้างซ้ายแขนงอเป็นหลัก การใช้มือแบข้างขวาแขนตั้งเป็นหลัก การใช้มือแบข้างขวาแขนงอเป็นหลัก การใช้มือจับข้างซ้ายแขนตั้งเป็นหลัก การใช้มือจับข้างขวาแขนตั้งเป็นหลัก การใช้มือจับข้างซ้ายแขนงอเป็นหลัก การใช้มือจับข้างขวาแขนงอเป็นหลัก และการใช้มือล่อแก้วเป็นหลัก จากการใช้มือข้างซ้ายและข้างขวาเป็นหลักทั้ง 9 ลักษณะ ซึ่งมีปรากฏในตำแหน่งทิศทางและระดับต่าง ๆ กันของร่างกาย ท่าทางของแขนที่อยู่ในตำแหน่งทิศทางและระดับหนึ่ง มีการนำท่าทางของมือในอีกทิศทางและระดับหนึ่งมาประกอบกันได้ตั้งแต่ 1 ท่าทาง จนถึง 7 ท่าทาง ทำให้เกิดแม่ท่าอันเป็นท่ารำไทยที่ไม่ซ้ำกันเป็นจำนวนมาก ดังจะได้แสดงตัวอย่างรูปการประกอบท่ารำโดยใช้ท่าทางมือแบข้างซ้าย ลักษณะที่ 1 ระดับสูง (วงบน) ซึ่งปรากฏท่าทางของมือขวาที่ประกอบเป็นท่ารำในเพลงช้า เพลงเร็วและเพลงลาจำนวน 8 ท่า ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 37 ประกอบกับมือจีบหงายแขนตั้ง
ระดับกลางทิศทางที่ 3



ภาพที่ 39 ประกอบกับมือแบแขนงอ
ระดับต่ำทิศทางที่ 2



ภาพที่ 40 ประกอบกับมือล่อแก้วแขนงอ
ระดับกลางทิศทางที่ 3



ภาพที่ 41 ประกอบกับมือแบหงายแขนตั้ง
ระดับกลางทิศทางที่ 3



ภาพที่ 42 ประกอบกับมือจีบหางแขนง
ระดับล่างทิศทางที่ 0



ภาพที่ 43 ประกอบกับมือจีบหางแขนงตั้ง
ระดับกลางทิศทางที่ 2.5



ภาพที่ 44 ประกอบกับมือจีบหลังแขนตั้ง
ระดับล่างทิศทางที่ 5.5



ภาพที่ 45 ประกอบกับมือแบแขนงระดับ
ล่างทิศทางที่ 0

การวิเคราะห์ลักษณะของแขนและมือที่ใช้ในการร่ำจําแนกออกได้ตามลักษณะของแขนและมือข้างใดข้างหนึ่งเป็นหลักดังนี้

- ตารางที่ 8 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่าทางมือแบลักษณะที่ 1 ข้างซ้ายเป็นหลัก
 ตารางที่ 9 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่าทางมือแบด้านขวา ลักษณะที่ 1 เป็นหลัก
 ตารางที่ 10 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่าทางมือแบลักษณะที่ 2 เป็นหลัก
 ตารางที่ 11 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่ามือจับด้านซ้ายเป็นหลัก
 ตารางที่ 12 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่ามือจับด้านขวาเป็นหลัก
 ตารางที่ 13 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่ามือจับล่อแกว่ด้านขวาเป็นหลัก

ตารางที่ 8 การประกอบท่าร่ำโดยใช้ท่าทางมือแบลักษณะที่ 1 ข้างซ้ายเป็นหลัก

| การหมุนแขน | ท่าทางมือซ้าย | มือขวาที่มาประกอบท่าทาง |
|-------------------------------------|--|--|
| แขนตั้งหมุนแขน ส่วนล่างเข้าหาตัว | 1. ตั้งมือแขนตั้งระดับ กลางเฉียงไปด้านข้าง ระดับที่ 1 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลาง ด้านข้าง 3. ตั้งมือแขนตั้งระดับต่ำ เฉียงข้างหน้าทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน 1. ลักษณะเดียวกัน 2. มือแบหงายแขนงระดับสูงด้านข้าง 3. มือแบหงายแขนงระดับกลาง ด้านข้าง 4. มือแบหงายแขนตั้งระดับกลาง ด้านข้าง 5. จับหงายแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 6. จับหงายระดับต่ำด้านหน้า 7. จับคว่ำแขนงระดับสูงด้านข้าง 1. ลักษณะเดียวกัน |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือซ้าย | มือขวาที่มาประกอบท่าทาง |
|-----------------------------------|--|--|
| แขนงอหมุนแขน ส่วนล่างเข้าหาตัว | 4. แขนงอระดับกลางเฉียง ไปด้านข้างตำแหน่งที่ 1 | 1. จีบตะแคงระดับอกด้านหน้า 2. จีบคว่ำระดับกลางด้านหน้า 3. จีบคว่ำแขนงอระดับศีรษะด้านข้าง 4. จีบหงายระดับต่ำด้านหน้า |
| | 5. วงบน | 1. มือแบหงายแขนตั้งระดับกลาง ด้านข้าง 2. มือตะแคงแขนงอระดับต่ำด้านข้าง 3. วงล่าง 4. จีบหลัง 5. มือล่อแก้ว 6. จีบหงายแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 7. จีบหงายแขนงอระดับต่ำด้านหน้า |
| | 6. วงกลาง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 3. มือแบหงายแขนตั้งระดับกลาง ด้านข้าง |
| | 7. วงล่าง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. มือแบหงายแขนตั้งระดับกลาง ด้านข้าง 3. มือแบหงายแขนงอระดับสูง ด้านข้าง 4. วงบน 5. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 6. จีบหงายแขนงอระดับต่ำด้านหน้า 7. จีบหงายแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| หมุนแขนซ้ายส่วน | 1. มือแบหงายแขนตั้ง | 1. ลักษณะเดียวกัน |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือซ้าย | มือขวาที่มาประกอบท่าทาง |
|---------------|---|--|
| ล่างออกจากตัว | ระดับกลาง ด้านข้างทิศทางที่ 1 | |
| | 2. มือแบหงายแขนตั้ง ระดับกลาง ด้านข้างทิศทางที่ 3 | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 3. วงบน |
| | 3. มือแบหงายแขนงอ ระดับสูงด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 3. วงล่าง 4. จีบคว่ำแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 5. จีบหลัง |
| | 4. มือแบหงายแขนงอ ระดับต่ำด้านข้าง | 1. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 2. วงล่าง 3. จีบคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านข้าง 4. จีบคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านหน้า |
| | 5. มือแบหงายแขนงอ ระดับต่ำด้านหน้า | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. จีบคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านข้าง |

ตารางที่ 9 การประกอบท่ารำโดยใช้ท่าทางมือแบด้านขวา ลักษณะที่ 1 เป็นหลัก

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|---------------------------------|--|--|
| หมุนแขนขวา ส่วนล่างเข้าหาตัว | 1. ตั้งมือแขนตั้งระดับ ไหล่เฉียงไปด้านข้าง ทิศทางที่ 1 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับ กลางด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. มือแบหงายแขนตั้งระดับกลาง ด้านข้าง |
| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
| | | 3. มือแบหงายแขนงอระดับสูงด้านข้าง 4. มือแบหงายแขนงอระดับต่ำด้านข้าง 5. วงล่าง 6. จีบคว่ำแขนงอระดับสูงด้านข้าง 7. จีบหงายตั้งแขนระดับกลางด้านหน้า |
| | 3. ตั้งมือตั้งแขนระดับ ต่ำเฉียงไปด้าน ข้างทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 4. มือแบแขนงอระดับ กลางด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. จีบตะแคงแขนงอระดับกลาง ด้านหน้า 3. จีบหงายแขนงอระดับต่ำด้านหน้า 4. จีบคว่ำแขนงอระดับสูงด้านข้าง |
| | 5. มือวงบน | 1. จีบหลัง 2. จีบหงายแขนงอระดับต่ำด้านหน้า 3. จีบคว่ำแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|-----------------------------|---|-------------------------------------|
| | | 4. จับหางแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | | 5. วงกลาง |
| | 6. วงกลาง | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | | 2. มือแบหางแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | | 3. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | 7. วงกลาง | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | | 2. จับหางแขนงอระดับต่ำด้านหน้า |
| | | 3. จับหางแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | | 4. จับหางแขนตั้งระดับกลางด้านหน้า |
| | | 5. วงบน |
| | | 6. มือแบหางแขนงอระดับสูงด้านข้าง |
| หมุนแขนขวาส่วนล่างออกจากตัว | 1. มือแบหางแขนตั้งระดับกลางเฉียงไปด้านข้างทิศทางที่ 1 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 2. มือแบหางแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | | 2. วงบน |
| | | 3. วงกลาง |
| | | 4. วงกลาง |
| | | 5. ตั้งมือตั้งแขนระดับกลางด้านข้าง |
| | 3. มือแบหางแขนงอระดับสูงด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | | 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | | 3. วงกลาง |
| | | 4. จับหลัง |
| | 4. มือแบหางแขนงอระดับต่ำด้านข้าง | 1. วงกลาง |
| | | 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | | 3. จับคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านข้าง |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|------------|--|--|
| | 5. มือแบหงาย แขนงอระดับต่ำ ด้านหน้า | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. จีบคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านข้าง |
| | 6. มือแบตะแคง แขนงอระดับต่ำ ด้านข้าง | 1. วงบน |

ตารางที่ 10 การประกอบท่ารำโดยใช้ท่าทางมือแบลักษณะที่ 2 เป็นหลัก

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา / ซ้าย | ท่าทางมือซ้าย / ขวา |
|-----------------------------|--|-------------------------------|
| หมุนแขนขวา ซ้ายเข้าหาตัว | 1. แขนงอด้านหน้าทิศทาง ที่ 1 ระดับต่ำ | 1. ลักษณะเดียวกัน (วางหน้าขา) |
| ไม่หมุนแขน ขวา / ซ้าย | 1. ตั้งมือแขนงอระดับ กลางด้านหน้า | 1. ลักษณะเดียวกัน (ทำไหว้) |

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 11 การประกอบท่ารำโดยใช้ท่ามือจีบด้านซ้ายเป็นหลัก

| การหมุนแขน | ท่าทางมือซ้าย | มือขวาที่มาประกอบท่าทาง |
|--------------------------------------|---|--|
| หมุนแขนซ้าย ส่วนล่างเข้าหาตัว | 1. จีบคว่ำแขนตั้ง ระดับต่ำด้านเฉียง ไปด้านหน้าทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 2. จีบหลัง | 1. วงบน 2. มือแบหงายแขนงระดับสูงด้านข้าง |
| | 3. จีบคว่ำแขนงอ ระดับกลางด้านหน้า | 1. มือแบแขนงระดับกลางด้านหน้า |
| | 4. จีบคว่ำแขนงอ ระดับกลางเฉียงไป ด้านข้างทิศทางที่ 1 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 5. จีบคว่ำแขนงอ ระดับกลางเฉียงไป ด้านข้างทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. มือแบหงายแขนงระดับต่ำ 3. จีบคว่ำแขนงระดับกลางด้านข้าง |
| หมุนแขนซ้าย ส่วนล่างออก จากตัว | 1. จีบหงายแขนตั้ง ระดับกลางเฉียงไป ด้านข้างทิศทางที่ 1 | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. วงล่าง |
| | 2. จีบหงายตั้งแขน ระดับกลางด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. วงบน 3. วงล่าง 4. ตั้งมือตั้งแขนระดับกลางด้านข้าง |
| | 3. จีบหงายงอแขนระดับกลาง เฉียงไปด้านข้างทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. จีบหลัง |
| ไม่หมุนแขน | 1. จีบคว่ำแขนงอ ระดับสูงด้านข้าง | 1. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง 2. ตั้งมือแขนงระดับกลางด้านหน้า |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือซ้าย | มือขวาที่มาประกอบท่าทาง |
|------------|-------------------------------------|------------------------------------|
| | | 3. จีบหลัง |
| | 2. จีบตะแคงแขนงอ ระดับอกด้านหน้า | 4. จีบหางแขนงอระดับเอวด้านหน้า |
| | 3. จีบหางแขนงอ ระดับต่ำด้านหน้า | 1. ตั้งมือแบแขนงอระดับกลางด้านหน้า |
| | | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | | 2. วงบน |
| | | 3. วงล่าง |
| | | 4. จีบหลัง |

ตารางที่ 12 การประกอบท่ารำโดยใช้ท่ามือจีบด้านขวาเป็นหลัก

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|------------------------------|---|--|
| หมุนแขนส่วนล่าง เข้าหาตัว | 1. จีบคว่ำแขนตั้ง ระดับกลางด้านข้าง | 1. มือแบหางแขนงอระดับ สูงด้านข้าง |
| | 2. จีบคว่ำแขนตั้งระดับ ต่ำเฉียงไปด้าน ข้างทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 3. จีบหลัง | 1. วงบน |
| | | 2. จีบหางแขนงอระดับ ต่ำด้านหน้า |
| | 4. จีบคว่ำแขนงอระดับ กลางเฉียงทิศทางที่ 2 | 3. จีบคว่ำแขนงอระดับสูงด้านข้าง |
| | 5. จีบคว่ำแขนงอระดับ ต่ำเฉียงไปด้านข้าง | 1. มือแบหางแขนงอระดับกลาง ด้านหน้าทิศทางที่ 1 |
| | | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | | 2. วงบน |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|--------------------------------|--|---|
| | ทิศทางที่ 2 | 3. มือแบหงายแขนงอ ระดับต่ำด้านข้าง |
| | 6. จีบคว่ำแขนงอระดับ ต่ำด้านหน้า | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. มือแบหงายแขนงอระดับ ต่ำด้านข้าง |
| | 7. จีบคว่ำแขนงอระดับกลาง ด้านหน้า | 1. ตั้งมือแขนงอระดับกลางด้านหน้า |
| หมุนลำแขนส่วน ล่างออกจากตัว | 1. จีบหงายแขนตั้งระดับ กลางเฉียงไปด้านข้าง ทิศทางที่ 1 | 1. ลักษณะเดียวกัน |
| | 2. จีบหงายแขนตั้งระดับ กลางด้านข้าง | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. วงล่าง 3. วงบน 4. จีบหงายแขนงอระดับกลางด้านข้าง 5. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | 3. จีบหงายแขนงอระดับ กลางเฉียงไปด้านข้าง ทิศทางที่ 2 | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. วงบน 3. จีบคว่ำแขนงอระดับสูงด้านข้าง 4. จีบหงายแขนตั้งระดับต่ำด้านข้าง |
| ไม่หมุนแขน | 1. จีบคว่ำอแขนระดับสูง ด้านข้าง | 1. ตั้งมือแขนงอระดับกลางด้านหน้า 2. ตั้งมือแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง |
| | 2. จีบตะแคงแขนงอ ระดับกลางด้านหน้า | 1. วงล่าง 2. ตั้งมือแขนงอระดับอกด้านหน้า |
| | 3. จีบหงายแขนงอ ระดับต่ำด้านหน้า | 1. ลักษณะเดียวกัน 2. วงล่าง 3. วงบน |

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|------------|---|--|
| | 4. จับตะเคียงแขนงอ ระดับกลางเฉียงไป ด้านข้างทิศทางที่ 2 | 4. จับคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านหน้า 1. วงกลาง |

ตารางที่ 13 การประกอบท่ารำโดยใช้ท่ามือจับล่อแก้วด้านขวาเป็นหลัก

| การหมุนแขน | ท่าทางมือขวา | มือซ้ายที่มาประกอบท่าทาง |
|--------------------------------|--|--------------------------|
| หมุนลำแขนส่วน ล่างเข้าหาตัว | 1. ตั้งมือล่อแก้วแขนงอ ระดับกลางด้านข้าง | 1. วงบน |
| หมุนลำแขนส่วน ล่างออกจากตัว | 2. หายมือล่อแก้ว แขนงอระดับกลาง ด้านข้าง | 1. วงบน |

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. องค์หาระในเพลงช้าและเพลงเร็ว ดังได้กล่าวแล้วว่า องค์หาระ หมายถึง การรำรวมแม่ท่าต่าง ๆ หรือเรียกว่า รำชุด ลักษณะท่ารำชุดจะเป็นกลุ่มของ กระณะหรือแม่ท่า ที่ประกอบไปด้วยท่ารำอย่างน้อย 2 ท่าทางขึ้นไป ซึ่งแต่ละท่าทางจะ ต่อเนื่องและมีลักษณะของการจัดทำรำที่ต้องเรียงต่อกัน ซึ่งต้องถูกบังคับให้มีความ สัมพันธ์ต่อเนื่องซึ่งกันและกัน และจะปรากฏชุดท่ารำเหล่านี้ด้วยกันเสมอ หรือมีการ ทำท่ารำที่เหมือนกันแต่สลับข้างของกิ่งของร่างกายและทิศทาง องค์หาระที่ปรากฏใน เพลงช้าและเพลงเร็วมี 7 ชุดคือ

2.1 ท่ากราย ปรากฏในเพลงช้าเริ่มตั้งแต่ ท่ารำที่ 7-7.3 ประกอบด้วยท่า รำต่อไปนี้

2.1.1 ขาซ้ายยืนรับน้ำหนัก ประเท้าขวาและยกเท้า มือซ้ายจับ หายตึงแขนด้านข้างระดับกลาง มือขวาตั้งวงบนเอียงศีรษะข้างขวา

2.1.2 ยืด-ยุบ 1 ครั้ง มือซ้ายม้วนจับออกเป็นตั้งวงบน มือขวาส่ง ไปจับหลัง ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.1.3 เอียงศีรษะข้างขวา ลากเท้าซ้ายมาประและยกเท้า หมุน แขนขวาออกพร้อมกับยกมือจับมาหายตึงแขนด้านข้างระดับกลาง มือซ้ายตั้งวงบนคงเดิม เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.1.4 ยืด-ยุบ 1 ครั้ง มือขวาม้วนจับออกเป็นตั้งวงบน มือซ้ายส่ง ไปจับหลัง ก้าวหน้าเท้าซ้าย เอียงศีรษะข้างขวา

2.1.5 ทำท่ารำเหมือนข้อ 2.1.1-2.1.4 แต่ให้วางเท้าที่ยกลงข้าง หลังอีก 2 ครั้ง

2.2 ท่าล่อแก้ว ปรากฏในเพลงช้าเริ่มตั้งแต่ท่ารำที่ 22-23 ประกอบด้วยท่า รำต่อไปนี้

2.2.1 เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายวงบน มือขวาล่อแก้วในระดับวงกลาง เอียงศีรษะข้างขวา

2.2.2 ยืด-ยุบ ม้วนมือล่อแก้วหักข้อมือเข้าหาลำแขนด้านฝ่ามือ ระดับเดิม เอียงศีรษะข้างซ้ายแล้วขยับเท้าเคลื่อนตัวหมุนมาทางขวามือ ขณะหมุนตัวให้

มือซ้ายคงท่าทางเดิม หมุนแขนขวามือล่อแก้วเป็นหักข้อมือขึ้นทางด้านหลังมือ แล้วหมุนแขนออกจากตัว ปลอยมือล่อแก้วเป็นมือแบหงายแขนตึงด้านข้างระดับกลาง พร้อม ๆ กับถอยเท้าซ้าย ฉายเท้าขวาไปด้านข้าง ศีรษะเอียงข้างขวา

2.3 ท่าภมรเกล้า ปราภฏในเพลงเร็วเริ่มตั้งแต่ท่ารำที่ 2-2.1 ประกอบด้วยท่ารำต่อไปนี้

2.3.1 เหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายวงบน มือขวาจับหงายแขนตึงเฉียงไกลด้านข้างตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับกลาง เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.3.2 ตบเท้าซ้ายต่อเนื่อง สะดุ้งเข้า งอและตึงแขนขวาที่จับ 2 ครั้ง แขนซ้ายและศีรษะคงท่าทางเดิม แล้วลดระดับแขนซ้ายหมุนแขนออกจากตัวนำโดยมื่อด้านนิ้วก้อยมาด้านหน้าระดับกลาง มือขวาจับแขนงอหมุนเข้าหาตัวด้านเฉียงข้างหน้า ตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับสูง เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.3.3 เปลี่ยนเป็นตบเท้าซ้ายและสะดุ้งเข้าต่อเนื่อง แขนซ้ายงอมือแบหมุนแขนเข้าหาตัวด้านหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 0 ระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา เลื่อนมือจับข้างขวานำโดยมื่อด้านนิ้วก้อย ลดระดับมือขวาอยู่ระดับเดียวกับมือแบข้างซ้าย และเรียงชิดกันอยู่ด้านหน้าระดับกลาง

2.3.4 เปลี่ยนเป็นตบเท้าขวาและสะดุ้งเข้าซ้ายต่อเนื่อง หมุนแขนซ้ายออกจากตัวมือจับตะแคงด้านหน้าระดับกลาง หมุนแขนขวาเข้าหาตัวมือแบเป็นวงหน้า เอียงศีรษะข้างขวา

2.4 ท่าชุดถัดเท้าอยู่กับที่และเคลื่อนที่ เนื่องจากชุดท่ารำชุดนี้มีแม่ท่าหลายท่าทางประกอบกัน จนไม่อาจจะกำหนดเรียกชื่อจากท่ารำใดท่ารำหนึ่งได้ อีกทั้งยังไม่มีข้อกำหนดเรียกชื่อมาก่อน แต่ในขณะเดียวกันลักษณะเด่นของชุดท่ารำนี้คือการถัดเท้า ดังนั้นจึงกำหนดเรียกชื่อชุดท่ารำนี้ในที่นี่ว่าท่าชุดถัดเท้าอยู่กับที่และเคลื่อนที่ ปราภฏในเพลงเร็วเริ่มตั้งแต่ ท่ารำที่ 9.1-10.8 ประกอบด้วยท่ารำต่อไปนี้

2.4.1 เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายตั้งวงหน้า แขนขวางอมือจับตะแคงด้านหน้าระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา

2.4.2 เอียงศีรษะข้างซ้าย ลากเท้าซ้ายมาประและยกเท้า หมุนแขนขวาเข้าหาตัวมือจับคว่ำด้านหน้าระดับกลาง

2.4.3 เท้าซ้ายก้าวหน้า หมุนแขนขวาออกนำด้วยข้อมือด้านหลัง คลายมือจับเป็นมือแบด้านเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 หมุนแขนเข้าหาตัวเป็นวงบน มือซ้าย จับหลัง เอียงศีรษะข้างขวา

2.4.4 กระทุ้งเท้าขวา แล้วถอยหลังด้วยเท้าขวารับน้ำหนักตัว จรดเท้าซ้ายใกล้ ๆ กับเท้าขวา ลักคอข้างขวา

2.4.5 ยืด-ยุบ 1 ครั้ง และถัดเท้าซ้ายอยู่กับที่ 8 จังหวะหน้าทับ ลักคอ

2.4.6 เอียงศีรษะข้างซ้าย ถัดเท้าต่อเนื่อง หันตัวไปทางซ้ายมือ 1/4 ของวง หมุนแขนขวาออกจากตัวเป็นมือแบหงาย งอแขนระดับสูง เอียงศีรษะข้างขวา หันตัวกลับไปทางขวามือ 1/2 ของวง

2.4.7 ถัดเท้าเดินเคลื่อนที่ หันตัวไปทางซ้ายมือ 3/4 ของวง หมุนแขนซ้ายออกจากตัวนำโดยข้อมือด้านหลังมือมาเป็นจับตะแคงด้านหน้าระดับกลาง หมุนแขนขวาเข้าหาตัวเป็นวงหน้า เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.4.8 ถัดเท้าซ้ายอยู่กับที่ ลักคอ

2.4.9 เท้าซ้ายก้าวหน้า เอียงศีรษะข้างขวา วางเท้าขวาด้านหลัง

2.4.10 ทำท่าท่าเหมือนข้อ 2.4.1-2.4.10 ซ้ำทิศทางและกิ่งของร่างกายในทางตรงกันข้าม

2.5 ท่าชุดรำสายแขนเดี่ยวจรดเท้าต่อเนื่อง เริ่มตั้งแต่ท่ารำเพลงเร็วที่ 16.2-16.10 ดังนี้

2.5.1 เหลื่อมเท้าขวา หมุนแขนซ้ายออกจากตัวมือแบแขนงอด้านเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับศีรษะ หมุนแขนขวาตั้งมือแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา

2.5.2 ถายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา ยกเท้าซ้ายสูงจากพื้นเล็กน้อย แล้วถอยเท้าซ้ายลงข้างหลังยืนรับน้ำหนักตัว ประเท้าขวา มือซ้ายลดระดับในตำแหน่งทิศทาง

เดิมระดับต่ำ ลดมือขวามาตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับต่ำ มือจับคว่ำ เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.5.3 เท้าขวาก้าวหน้า จรดเท้าซ้าย หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัวแขนตั้งด้านเฉียงข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับกลาง หมุนแขนขวาออกจากตัวคล้ายจับออกเป็นมือแบแขนงอด้านเฉียงในตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา

2.5.4 แตะเท้าซ้าย งอแขนซ้ายมือจับคว่ำตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม หมุนแขนขวาเข้าหาตัวแขนงอในตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม ยกเท้าซ้ายวางข้างหลัง หมุนแขนซ้ายออกจากตัวม้วนมือจับออกเป็นมือแบหางแขนงอและหมุนแขนขวาเข้าหาตัวในตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.5.5 กระทุ้งเท้าซ้าย มือขวางอแขนจับคว่ำระดับต่ำ มือซ้ายและศีรษะคงเดิม จรดเท้าซ้ายข้างเท้าขวา หมุนแขนขวาม้วนจับออกเป็นมือแบหางด้านข้างแขนตั้งระดับกลาง หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัวตั้งมือตั้งแขนในตำแหน่งทิศทางเดิมระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวาและหันหน้าไปทางด้านเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับกลาง

2.5.6 จรดเท้าต่อเนื่อง ครั้งที่ 1 แขนซ้ายหมุนเข้าหาตัวตั้งมือแขนตั้ง แขนขวาหมุนเข้าหาตัวเป็นตั้งมือแบแขนตั้งในตำแหน่งทิศทางด้านข้างระดับกลาง แล้วลดระดับมือวาดแขนลงระดับต่ำนำโดยข้อมือด้านฝ่ามือ ลักคอข้างซ้าย

2.5.7 จรดเท้าต่อเนื่องครั้งที่ 2 แขนซ้ายงอ หมุนแขนขวาออกจากตัวหางแขนตั้งในทิศทางเดิมระดับต่ำ นำโดยข้อมือด้านฝ่ามือยกระดับขึ้นเป็นระดับกลาง ลักคอข้างขวา

2.5.8 ปฏิบัติท่า 2.5.6–2.5.7 จรดเท้าต่อเนื่องสลับกันประมาณ 8 จังหวะหน้าทับ ซ้ำทิศทางและกิ่งของร่างกายในทางตรงกันข้าม

2.5.9 ท่าต่อหรือท่าเชื่อมของการรำชุดนี้คือ ตบเท้าขวาต่อเนื่อง หมุนแขนซ้ายออกจากตัวแขนงอมือแบหางด้านข้างระดับต่ำ หมุนแขนขวาเข้าหาตัวแขนงอจับคว่ำด้านข้างระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัวแขนตั้งมือด้านข้างระดับกลาง หมุนแขนขวาออกจากตัวแขนงอคล้ายมือจับเป็นมือแบหางงอแขนด้านข้างระดับสูง เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.5.10 ตบเท้าซ้ายต่อเนื่องหันตัวไปทางซ้าย มือและศีรษะคงท่าทางเดิม

2.5.11 ทำท่ารำเหมือนข้อ 2.5.1-2.5.8 ซ้ำทิศทางและกิ่งของร่างกายในทางตรงกันข้าม

2.6 ทำชุดสลับมือจีบ เริ่มตั้งแต่ท่ารำเพลงเร็วที่ 27 ถึง 27.5 ดังนี้

2.6.1 ยืนประสมเท้า ย่อเข้า มือทั้งสองจีบหงายแขนตั้งตำแหน่งทิศทางด้านข้างระดับกลาง ศีรษะตรง

2.6.2 ถอยเท้าขวา ตะเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบหงายอแขนระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา

2.6.3 ถอยเท้าซ้าย ประเท้าขวาและยกเท้า หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัวม้วนจีบออกเป็นมือแบระดับกลาง(วงกลาง) ยกแขนขวาไปในตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง(จีบปรกข้าง) เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.6.4 ก้าวหน้าเท้าขวา หมุนแขนซ้ายออกจากตัวมือจีบหงายแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง หมุนแขนขวาม้วนมือจีบเป็นตั้งมือแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา

2.6.5 กระทุ้งเท้าซ้าย และวางลงที่เดิม หมุนแขนซ้ายออกจากตัวเป็นมือแบตั้งมือแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง หมุนแขนขวาเข้าหาตัวมือจีบหงายแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.6.6 ถอยเท้าซ้าย ลากเท้าขวามาจรดข้างเท้าซ้าย มือทำท่าทางเดิม ลักคอข้างซ้าย

2.6.7 ถัดเท้าอยู่กับที่ ประกอบด้วย

2.6.7.1 ถัดเท้าขวา หมุนแขนซ้ายออกจากตัวแขนตั้งมือจีบหงายด้านข้างระดับกลาง หมุนแขนขวาเข้าหาตัวม้วนออกเป็นมือแบตั้งมือแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง ลักคอข้างขวา

2.6.7.2 ยกเท้าซ้ายที่อยู่ข้างหลังขึ้น แล้ววางลง พร้อมกับ

ถอยเท้ารับน้ำหนักตัว จรดเท้าขวาเหลือมใกล้เท้าซ้าย หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัวและม้วนมือออกเป็นมือแบตั้งมือด้านข้างแขนตึงระดับกลาง หมุนแขนขวาออกจากตัวจับหางแขนตึงด้านข้างระดับกลาง ลักคอข้างซ้าย

2.6.7.3 ทำท่าท่าเหมือนข้อ 2.6.7.1-2.6.7.2 สลับกัน 8

จังหวะหน้าทับ ซ้ำทิศทางและกิ่งของร่างกายในทางตรงกันข้าม

2.6.8 ถอยเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงกลาง หมุนแขนขวาออกจากตัวมือจับตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง มือขวาวงระดับสูง(จับปรกข้าง) เอียงศีรษะข้างซ้าย ก้าวหน้าเท้าขวา หมุนแขนซ้ายออกจากตัวมือจับหางแขนตึงระดับกลาง หมุนแขนขวาเข้าหาตัวแขนตึงมือจับขวาตั้งมือด้านข้างระดับกลาง เอียงศีรษะข้างขวา และวางเท้าซ้ายลงข้างหลัง

2.6.9 ถอยเท้าซ้าย ตะเท้าขวา มือซ้ายจับหางงอแขนด้านข้างระดับกลาง มือขวาตั้งวงกลาง เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.6.10 ทำท่าท่าเหมือนข้อ 2.6.3-2.6.8 ซ้ำทิศทางและกิ่งของร่างกายในทางตรงกันข้าม

2.7 ท่าท่าชุดเตรียมรำสาย เริ่มตั้งแต่ท่ารำเพลงเร็วที่ 28-28.2 ดังนี้

2.7.1 ประเท้าซ้ายและยกเท้า แขนซ้ายตั้งมือแขนตึงด้านข้างระดับกลาง แขนขวามือแบหางแขนตึงด้านข้างระดับกลาง เอียงศีรษะข้างซ้าย แล้วลดระดับมือวาดแขนซ้ายลงระดับต่ำนำโดยข้อมือด้านฝ่ามือ หมุนแขนขวาเข้าหาตัวแขนตึงในทิศทางและระดับเดิม ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะข้างขวา

2.7.2 กระทุ้งเท้าขวา หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัวเป็นตั้งมือแขนตึงด้านข้างระดับกลาง มือขวาพลิกเป็นมือแบหางแขนตึงด้านข้างระดับกลาง แล้วถอยเท้าขวาที่กระทุ้งยืนรับน้ำหนักตัว เหลื่อมเท้าซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย

2.7.3 ก้าวเท้าซ้ายเดินไปด้านข้าง หมุนแขนซ้ายเข้าหาตัววาดแขนลงระดับต่ำ แล้วหมุนแขนซ้ายออกจากตัววาดแขนขึ้นด้านข้างระดับกลาง หมุนแขนขวาออกจากตัวหางแขนตึงด้านข้างระดับกลาง พร้อมกับถัดเท้าขวา เอียงศีรษะข้างขวา

หลักการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง

เพลงช้าและเพลงเร็วเป็นแบบฝึกหัดการรำไทย เพื่อให้รู้จักการใช้อวัยวะอย่างสมดุล ฝึกความแข็งแรงของร่างกายและฝึกการฟังจังหวะและท่วงทำนองเพลง ฝึกกล้ามเนื้อให้ได้ตามนาฏยลักษณะของท่ารำไทย ฝึกการประสมกันของอวัยวะแต่ละส่วนประกอบกันเข้าเป็นท่ารำ และต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญซึ่งต้องใช้ระยะเวลาพอสมควร เพราะไม่ใช่เฉพาะฝึกการเคลื่อนไหวอวัยวะให้ถูกต้องตามนาฏยศัพท์ของนาฏยศิลป์ไทยเท่านั้น แต่จะต้องฝึกฝนความจำจนสามารถรำได้อย่างอัตโนมัติ รู้และเข้าใจการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ถูกต้องตามแบบแผน เป็นการฝึกการไต่กล้ามเนื้อทุกส่วนให้อยู่ในสัจฐานของนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งเปรียบเสมือนการฝึกหัดขับรถ ถ้าการฝึกหัดในเบื้องต้น ถูกหลักการและถูกวิธีจนคล่องแคล่ว จำระบบการทำงานของอวัยวะที่จะต้องสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวตัวของรถยนต์และสิ่งแวดล้อมรอบตัวและรอบรถ การบังคับรถด้วยระบบต่าง ๆ เมื่อขับรถชำนาญแล้ว การสังเกตต่าง ๆ ก็ไม่ต้องมาจากสมองสั่งการไปสู่อวัยวะแล้ว แต่จะเป็นไปอย่างอัตโนมัติ ถ้าหากการฝึกหัดเริ่มต้นไม่ถูกต้องจนชินเสียแล้วก็จะแก้ไขได้ยาก เช่นเดียวกับการฝึกรำไทย

หากจะเปรียบเทียบการรำเพลงช้าและเพลงเร็วกับการเรียนอักษรวิธี จะเห็นว่า มีกระบวนการฝึกหัดที่สอดคล้องกัน เริ่มต้นจากการที่ต้องรู้จักการสะกด การประสมคำ การออกเสียงที่ถูกต้องตามภาษาของชาติตน ซึ่งพบว่าผู้ที่ฝึกหัดเป็นตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ หรือลิง ก็จะต้องฝึกหัดท่ารำตามนาฏยลักษณะของตัวละครตัวนั้น ๆ และสัจฐานของตัวพระนาง ยักษ์ ลิง ก็จะต้องอยู่ในตัวอย่างไม่รู้ตัว หากทดลองเปลี่ยนไปรำบทตัวละครอื่นที่ไม่ได้ฝึกฝนมา แม้จะพยายามทำให้ถูกแบบแผนของประเภทตัวละครอื่น ก็ยังปรากฏสัจฐานเดิมออกมาให้เห็นได้ จนอาจบอกได้ว่าท่าทางการรำรำไทยที่แสดงอยู่นั้น สัจฐานเดิมของผู้แสดงเป็นตัวละครชนิดใด ที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยพยายามที่จะอธิบายให้เห็นว่า โครงสร้างอันเป็นนาฏยลักษณะของตัวพระละครย่อมมีความแตกต่างกับโครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวละครประเภทอื่น ๆ แม้ว่าอาจจะมีการเรียกชื่อท่ารำ การทำท่ารำที่คล้ายคลึงกันก็ตาม ดังผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงผลการวิเคราะห์นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ทำให้ได้หลักการเคลื่อนไหวอวัยวะการรำตัวพระละครแบบหลวง โดยจะกล่าวเป็นข้อ ๆ ตามลำดับ

1. การรับน้ำหนักตัวและการสร้างความสมดุลของร่างกาย การรับน้ำหนักตัว การถ่ายน้ำหนักตัวและการสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำ มีหลักเกณฑ์ดังต่อไปนี้

1.1 การรับน้ำหนักตัว ในการรำทุกท่ารำจะต้องมีการใช้อวัยวะรับน้ำหนัก เพราะท่ารำในเพลงช้าและเพลงเร็วไม่มีการกระโดดหรือลอยตัวอยู่ในอากาศ จึงเห็นได้ว่าการรับน้ำหนักตัวในการรำที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็ว มีการใช้อวัยวะรับน้ำหนักตัว 2 ส่วน คือ เข่าและขา ซึ่งมีหลักในการรับน้ำหนักตัวดังนี้

1.1.1 ลักษณะของการรับน้ำหนักตัว ลักษณะโดยทั่วไปของขาและเท้า ในการรำไทยตัวพระละคร ขาทั้งสองข้างจะต้องหมุนเฉียงออกจากตัวในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ทุกท่าทางของเท้าไม่ว่าจะเป็นการยืนรับน้ำหนักหรือท่าทางของขาและเท้าที่ไม่ได้รับน้ำหนักก็ตาม จะต้องบิดปลายเท้าเฉียงออกด้านนอกตัวเช่นเดียวกัน การใช้ขาและเท้ารับน้ำหนักแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1.1.1.1 เท้าทั้งสองข้างรับน้ำหนัก ได้แก่

1) เท้าทั้งสองรับน้ำหนักเท่ากันในเวลาเดียวกัน จุดถ่วงอยู่ระหว่างขาทั้งสองข้าง ได้แก่ การประสมเท้า ก้าวข้าง

2) เท้าทั้งสองข้างรับน้ำหนักไม่เท่ากัน เป็นการถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างใดข้างหนึ่ง ซึ่งขาข้างที่รับน้ำหนักมากกว่ามักจะเป็นเท้าที่อยู่ข้างหน้าเสมอ เช่น การก้าวหน้า และการก้าวข้างในบางท่ารำ ขาที่อยู่ข้างหน้าอาจรับน้ำหนักมากกว่าขาที่อยู่ข้างหลัง

1.1.1.2 เท้าข้างใดข้างหนึ่งรับน้ำหนัก จำแนกออกเป็น 2 ลักษณะคือ

1) เท้าข้างใดข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนักตัว แต่เท้าอีกข้างหนึ่งยังจรดพื้นอยู่ อาจจะจรดในลักษณะและทิศทางต่าง ๆ กัน เช่น ฉายเท้า จรดข้างเท้าที่ยืน วางข้างหลังเท้าที่ยืน ถัดเท้า เหลื่อม ประ กระทุ้ง

2) เท้าข้างใดข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนักตัว เท้าอีกข้างหนึ่งยกขึ้นจากพื้น เช่น ยกเท้า กระดก

1.1.1.3 เข้ารับน้ำหนัก การใช้เข้ารับน้ำหนักในท่ารำไทยในที่นี้ ปรากฏเพียงใช้เข้าขวารับน้ำหนัก จริงๆ แล้วสามารถใช้เข้าข้างใดข้างหนึ่งรับน้ำหนักก็ได้ โดยเข้าที่รับน้ำหนักนั้น ขาส่วนบนจะต้องตั้งตรงระดับสูง ซึ่งทำให้สะโพกต้องไม่อยู่ชิดหรืออยู่บนส้นเท้า ส่วนขาอีกข้างหนึ่งก้าวระดับต่ำในทิศทางเฉียงด้านหน้าในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ขาส่วนบนอยู่ในทิศทางเฉียงระดับกลางในตำแหน่งทิศทางที่ 2 เช่นเดียวกัน

1.1.2 การถ่ายน้ำหนักตัว การถ่ายน้ำหนักตัวในการรำตัวพระละครขาที่ก้าวลงข้างหน้าจะต้องเป็นขาที่รับน้ำหนักตัวเต็ม 100% ดังนั้นในการก้าวหน้าของรำไทยจะไม่แบ่งน้ำหนักตัวมาไว้ที่ขาข้างที่อยู่ข้างหลัง หลังจากก้าวหน้าเสร็จ วิธีการถ่ายน้ำหนักตัว จะเริ่มจากน้ำหนักตัวจะอยู่ที่ขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักก่อน เมื่อวางเท้าที่ก้าวลงข้างหน้า ณ จุดที่ต้องการแล้ว จึงค่อยๆ ถ่ายโอนน้ำหนักตัวไปที่เท้าที่ก้าวอย่างช้า ๆ โดยการเกร็งหน้าขาของขาที่ยืนรับน้ำหนักเดิมอยู่ก่อน แล้วบริเวณส้นเท้าของขาที่ก้าวจึงค่อย ๆ รับน้ำหนักแล้วจึงถ่ายเทน้ำหนักทั้งหมดลงเต็มฝ่าเท้า พร้อมกับย่อเข่าลง ซึ่งลักษณะท่ารำไทยทั้งตัวพระและตัวนางจะไม่มีการใช้ปลายเท้าหรือจมูกเท้ารับน้ำหนักตัวก่อนส่วนอื่น ๆ ของเท้า จึงทำให้เห็นว่ากรก้าวเท้าหน้าของตัวพระมีความสง่างาม ประณีต นอกจากนี้แล้วการก้าวเท้าจะต้องหักข้อเท้ามาทางด้านหลังเท้าเสมอ (๙) จะไม่ก้าวโดยหักข้อเท้าลงทางฝ่าเท้า (๘) เด็ดขาด

1.2 การหมุนตัวไปในทิศทางต่าง ๆ การหมุนตัวในการรำไทยจะเป็นการหมุนตัวหรือหันทั้งตัวและขาพร้อมกัน (Unblind Turn) ลักษณะของการหมุนเฉพาะลำตัวแต่ขาหรือเท้ายังคงอยู่ในท่าทางเดิมแบบบิดตัวนั้นไม่มีปรากฏในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วไม่ว่าจะเป็นการหมุนด้วยเท้าทั้งสองข้างวางบนพื้นหรือเท้าข้างใดข้างหนึ่งยกขึ้นก็ตาม ซึ่งจะพบว่าการหมุนตัวในการรำเพลงช้าและเพลงเร็วทั้งหมด 40 ครั้งแยกเป็นหมุนในเพลงช้า 18 ครั้งและหมุนในเพลงเร็ว 22 ครั้ง ไม่มีการหมุนครั้งใดเลยที่เป็นการหมุนเฉพาะลำตัว (Blind Turn)

1.2.1 ท่าทางที่ใช้ในการหมุนตัวในการรำ ลักษณะท่าทางที่ใช้ในการหมุนตัวพบว่ามี 3 ลักษณะคือ

1.2.1.1 เนื่องมาจากการก้าวข้างของทศก่อนที่จะหมุน เช่น ก้าวข้างด้วยซ้าย การหมุนตัวก็จะหมุนไปทางซ้าย โดยน้ำหนักตัวจะอยู่ที่เท้าซ้าย ส่วนเท้าขวาเป็นส่วนประกอบช่วยประคองการทรงตัวและไม่ได้รับน้ำหนักตัวไว้ แต่จะต้องอยู่ในทิศทางข้างหลังเสมอ (ดูท่าที่ 21.3)

1.2.1.2 การหมุนด้วยการชอยเท้าทั้งสองข้างสลับกัน

1.2.1.3 การหมุนในขณะที่ขาข้างหนึ่งยกหรือกระดกอยู่ และขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักทำหน้าที่หมุนตัวด้วย

1.2.2 หลักการหมุนตัวในการรำ ในขณะที่หมุนจะต้องถายน้ำหนักไปที่ขาข้างหน้าที่ยืนรับน้ำหนักซึ่งเป็นขาข้างเดียวกับทิศทางที่จะหมุนไปเสมอ แม้ว่าท่าทางของเท้าก่อนหมุนจะเป็นการก้าวข้างที่ขาทั้งสองข้างรับน้ำหนักด้วยกันก็ตาม ก็จะต้องถายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างที่อยู่ข้างหน้า โดยขาอีกข้างหนึ่งอาจจะจรดพื้นไว้เพื่อช่วยในการทรงตัวเล็กน้อย ดังนั้นจะไม่มีกรหมุนตัวในขณะที่ขาทั้งสองข้างในนาฏยศิลป์ไทย ส่วนการหมุนตัวด้วยขาข้างเดียว ขาอีกข้างหนึ่งจะต้องไม่ได้รับน้ำหนักตัว เช่น ยกเท้าหรือกระดกเท้า เป็นต้น

1.2.3 ท่าทางที่ใช้ในการหมุนตัว ในขณะที่หมุนตัวท่าทางของเท้าสามารถใช้ได้ทั้ง ชอยเท้า ชยันเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง เหลื่อมเท้า แต่ทุกท่าทาง เขาจะต้องงอหรือย่อเข่าเสมอ จะไม่หมุนด้วยการเขย่งหรือยัดเข่า

1.2.4 ลักษณะหรือรูปแบบของการหมุน พบว่ามีลักษณะหรือรูปแบบในการหมุนคือ หมุนตัวในตำแหน่งที่รับน้ำหนักตัวอยู่เดิม หมุนตัวโดยการเคลื่อนที่ไปด้านข้าง หมุนตัวโดยการเคลื่อนที่เป็น $1/4$ ของวงกลม $1/2$ ของวงกลม และ $3/4$ ของวงกลม ทั้งหมดนี้เป็นการหมุนในลักษณะที่เป็นวงกลมรอบ ๆ ตัว หรือวงกลมเล็ก ๆ เท่านั้น

1.3 การเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่าง ๆ การเคลื่อนที่ในการรำมีการใช้พื้นที่ที่ไม่กว้างมาก จากการเคลื่อนที่หมุน 40 ครั้ง พบว่าทิศทางที่หมุนใช้เพียง 4 ทิศ คือ ทิศด้านหน้า (15 ครั้ง) ทิศด้านหลัง (4 ครั้ง) ทิศด้านซ้าย (12 ครั้ง) และทิศด้านขวา (9 ครั้ง)

จึงพออนุมานได้ว่าการรำไทยไม่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศเฉียงและไม่นิยมการเคลื่อนที่ที่หันหน้าไปทิศด้านหลัง นอกจากนี้ยังพบว่า การเคลื่อนที่ไปด้านข้างลำตัว จากหลังเวทีขึ้นไปด้านหน้าเวที จะไม่มีการตะแคงตัวเคลื่อนที่เด็ดขาด และแม้ว่าจะมีการเอียงศีรษะไปในทิศทางที่เคลื่อนที่ไป (ดูท่ารำเพลงเร็วที่ 20 ท่ามือขวาจับหลัง มือซ้ายจับวงล่าง ตะเต้าชอยเท้าขึ้นด้านหน้าเวที ตะแคงตัว) การเคลื่อนที่นั้นจะต้องเบี่ยงตัวในทิศเฉียงของทิศทางที่เคลื่อนที่ไป คือ วิ่งไปทางซ้าย ก็ต้องเบี่ยงตัวไปทางซ้าย ถ้าวิ่งไปทางขวา ก็ต้องเบี่ยงตัวไปทางขวา ในขณะที่วิ่งชอยเท้าไป

1.4 การยืด-ยุบ-ย่อและห่มเข้า การยืด-ยุบ-ย่อและห่มเข้า เป็นท่าทางการเคลื่อนไหวกองเข้าที่เป็นส่วนประกอบสำคัญของท่ารำ ดังจะได้กล่าวถึงการยืด-ยุบ-ย่อและห่มเข้าอย่างละเอียดเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1.4.1 ลักษณะของการยืด-ยุบ-ย่อและห่มเข้า การยืด-ยุบ-ย่อและห่มเข้ามีลักษณะดังนี้

การยืด หมายถึง การยืดเข้าขึ้นจากเข้าที่งอในระดับหนึ่งไว้ก่อนแล้ว

การยุบ หมายถึง การงอเข้าลงให้มากกว่าการงอหรือไม่งอของเข้าที่ทำท่าไว้ก่อน

การย่อ หมายถึง การงอเข้าให้ช่วงขาสั้นลง แต่ลำตัวยังทรงตัวตั้งตรง การย่อจะเป็นการงอเข้าลงอย่างช้า ๆ และใช้ระยะเวลามากกว่าการยุบซึ่งใช้ระยะเวลาช่วงสั้น ๆ

การห่มเข้า หมายถึง การงอเข้าที่น้อยกว่าการย่อและการยุบ เป็นการเน้นการงอเข้าที่ต้องใช้ขาที่ยืนรับน้ำหนักอยู่เกร็งในช่วงเวลาอันสั้น และจะกระทำในช่วงก่อนจังหวะเล็กน้อย การห่มเข้าจะต่อท้ายจากการยืด-ยุบเสมอ

การยืด-ยุบเป็นท่าทางของขา โดยที่ลำตัวต้องไม่โค้งงอ ผู้รำจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อขาส่วนบนในขณะที่ยืด-ยุบและย่อเข้า น้ำหนักของร่างกายจะมีจุดศูนย์กลางตามแนวของกระดูกสันหลังและมีศูนย์กลางอยู่ที่กระดูกก้นกบในแนวตั้ง

ลักษณะของการย่อจะปรากฏอยู่ในท่าต้นเสมอ ซึ่งในขณะที่อยู่ในท่าต่อจะมีทั้งการยืดและการย่อ โดยจะค่อย ๆ ยืดเข้าขึ้น และค่อย ๆ ย่อเข้าลง อาจทำได้

หลายครั้งจนกว่าจะเสร็จสิ้นทำต่อ จนเมื่อจบการทำทำตามจึงจะหมดด้วยการย่อเข้าเสมอเช่นเดียวกัน

การย่อและการยุบมีการทำทำทางที่คล้ายคลึงกันหากแต่จะแตกต่างที่การใช้ระยะเวลาของการย่อและการยุบที่มากน้อยต่างกัน การใช้ขาและเท้าเคลื่อนไหวในการรำไทยมีมากกว่าการใช้แขน มือและอวัยวะส่วนอื่น ๆ เพราะมีการเคลื่อนไหวของขาทุกจังหวะ อย่างน้อยคือ การยืด-ยุบและย่อ ในขณะที่อยู่ในแม่ท่า ตลอดจนยืด-ยุบและย่อเกือบทุกจังหวะของเพลง

1.4.2 ประเภทของการยืด-ยุบ-ย่อและห่มเข้า ประเภทของการยืดยุบ ย่อและห่มเข้า แบ่งออกได้ดังนี้

1.4.2.1 การยืด-ยุบ-ย่อเข้าในท่ารำ หมายถึง การยืดยุบตามจังหวะอย่างต่อเนื่องโดยปกติจะยืดเข้าในจังหวะเบาและยุบหรือย่อเข้าในจังหวะหนัก ปรากฏเป็นส่วนประกอบของท่ารำ เช่น ท่าที่ 1 ของเพลงเร็ว เป็นการยืด-ยุบ และท่าที่ 7 ในเพลงช้า (ประเท้าท่ากราย) เป็นการยืด-ย่อ เป็นต้น

1.4.2.2 การยืด-ยุบ-ย่อเข้าประกอบลีลาท่ารำ จำแนกออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

1) การยืด-ย่อเข้าอย่างช้า ๆ ประกอบการเคลื่อนไหวย้ายแขนและมือแบบเลื่อนไหล เพื่อเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่ การยืด-ย่อประเภทนี้จะมีมากที่สุดในทุกท่ารำของไทย เพราะก่อนที่จะเปลี่ยนท่ารำเกือบทุกครั้งจะต้องยืด-ย่อก่อน และเมื่อเปลี่ยนท่ารำเสร็จเรียบร้อยแล้วก็จะยืด-ยุบได้อีก ลักษณะของการยืด-ยุบ-ย่อประกอบลีลานี้ทำได้ 2 แบบ

1.1) ยืด-ยุบ-ย่อเข้าใน 1 จังหวะ คือ ยืดเข้าในจังหวะเบาและยุบหรือย่อเข้าในจังหวะหนัก เช่น ท่ารำเพลงช้าท่าที่ 10.1 (ส่ายแขนขวาข้างเดียว) หรือยืดเข้าตรงกับ $1/2$ ของจังหวะฉิ่ง และยุบเข้าตรงกับจังหวะหนัก เช่น ท่ารำเพลงช้าท่าที่ 10.2

1.2) การยืดและย่อเข้าจะใช้ระยะเวลานานหลายจังหวะ

ได้ แต่การยุบเข้าจะตรงกับจังหวะหนักเพียงครั้งเดียวเท่านั้น เช่น ท่าที่ 28.1 ของเพลงเร็ว (ประเท้าย้ายรำสาย 2 แขน)

1.4.2.3 การห่มเข้า เป็นลักษณะท่าทางเช่นเดียวกับการยุบ แต่ใช้ช่วงระยะเวลาสั้นมากกว่าจึงเป็นการยุบเข้าที่เร็วมาก เช่น ขาที่ยกในท่าต้น เพื่อจะก้าวลงในท่าตาม จะต้องยียด-ยุบลงก่อนจะก้าวเท้าเสมอ หลังจากการยียด-ยุบเข้าแล้วมักจะต่อด้วยการห่มเข้าอย่างรวดเร็วก่อนที่จะถึงจังหวะหนัก (upbeat) ซึ่งจำแนกการห่มเข้าออกได้เป็น 2 ประเภทคือ

1) การห่มเข้าประกอบลีลา ปรากฏได้ทั้งในท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม เช่น การห่มเข้าก่อนการก้าวหน้าหรือก้าวข้าง การห่มเข้าก่อนการประเท้ายืนต้น

2) การห่มเข้าในท่ารำ ปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของท่ารำ เช่น การห่มเข้าในท่ารำเพลงเชิดฉิ่ง

1.4.3 หลักการยียด-ยุบ-ย่อและห่มเข้า การยียด-ยุบ-ย่อและห่มเข้า มีหลักการดังต่อไปนี้

1.4.3.1 การยียด-ยุบ-ย่อเข้า ทำได้ด้วยขาข้างใดข้างหนึ่งที่ยืนรับน้ำหนักอยู่ และขาทั้งสองข้างที่ยืนรับน้ำหนักเท่า ๆ กัน ในท่าทางของการประสมเท้า

1.4.3.2 การยียด-ยุบเข้าประกอบลีลาท่ารำ ในช่วงจังหวะของท่าต่อและก่อนที่จะจบจังหวะของการเปลี่ยนเป็นท่ารำใหม่จะมีการยุบหรือย่อเข้าให้ตรงหรือก่อนจบจังหวะหนัก

1.4.3.3 การยียด-ยุบเข้าไม่มีข้อจำกัดเรื่องจังหวะดนตรี แต่จะยียด-ยุบ ไปตามการใช้ระยะเวลาของการเปลี่ยนท่ารำแต่ละท่าทาง

1.4.3.4 การยุบเข้าจะยุบลงตรงกับจังหวะหนักเป็นส่วนใหญ่ไม่ว่าจะเป็นการยุบตามจังหวะอย่างต่อเนื่องหรือการยียด-ยุบเข้าประกอบลีลาท่ารำ

1.4.3.5 การห่มเข้าเปรียบได้กับจังหวะ staccato ของดนตรี

เมื่อห่มเข้าแล้วจะค้ำระดับของเข้าที่งอนั้นไว้ในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ “การห่มเข้าถือเป็น ลีลาอย่างหนึ่งของตัวพระละคร” (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2540)

1.4.3.6 การห่มเข้าประกอบลีลา เป็นการทำให้ทางที่เน้น การงอนเข้าน้อยกว่าการยัด-ยุบ ต้องเกร็งกล้ามเนื้อหน้าขาของขาส่วนบนที่ยืนรับน้ำหนัก อยู่ในระยะเวลาอันสั้น แล้วงอนเข้าอย่างรวดเร็วจากการยัดหรือการงอนเข้าอยู่แล้วก็ได้ และจะต้องกระทำในช่วงก่อนจังหวะเล็กน้ยเท่านั้น การห่มเข้าประกอบลีลามักจะต่อ ท้ายด้วยการยัด-ยุบเข้าเสมอ

1.4.3.7 การห่มเข้าในท่ารำ ทำท่าทางเช่นเดียวกับการยัด-ยุบ แต่ใช้ปริมาณของการงอนเข้าน้อยกว่า รวดเร็วกว่าการห่มเข้าประกอบลีลาและเป็นการ กระทำอย่างต่อเนื่องหลาย ๆ ครั้งติดต่อกัน เช่น การห่มเข้าในการรำเพลงเชิดฉิ่ง เป็นต้น

1.4.3.8 บางท่าทางไม่ใช่การยัด-ยุบ แต่เป็นการยุบ-ยัด ซึ่งมีหลักการดังนี้

1) การยุบ-ยัดเข้าประกอบการกระทำต่อเนื่อง ซึ่งจะ ยุบตรงกับจังหวะเบาและจะยัดตรงกับจังหวะหนัก เช่น ท่ารำกรีช

2) การยุบ-ยัดเข้าในเพลงซ้ำประกอบการตบเท้า

3) การยุบ-ยัดเข้าที่มีการสลัดจีบ เช่น ท่ารำเพลงซ้ำท่าที่ 43

(ยีนสลัดจีบ)

นอกจากนี้ยังพบการยุบ-ยัดเข้าที่ประกอบกับการตีไหล่และเอียง ตัวในเพลงรำอื่น ๆ เช่น การยุบ-ยัดเข้าในเพลงหน้าพาทย์ เพลงชำนาญ บาทสุกณี ตระบองกัน ฟ้อนแพน

การยุบ-ยัดเข้าในช้อยกเว้นนี้ จะเป็นการยุบ-ยัด ไม่ใช่ยัด-ยุบ ดังนั้นการยุบ จะต้องเกิดขึ้นก่อนการยัดเล็กน้อย แต่จะต้องตรงกับจังหวะของเพลงพอดี โดยเฉพาะการ ยุบ-ยัดที่กระทำต่อเนื่อง

1.5 การเอียงศีรษะ การเอียงศีรษะเป็นการเอนอวัยวะส่วนศีรษะและลำตัว ส่วนบนไปทางด้านข้างซ้ายหรือข้างขวาในตำแหน่งทิศทางการที่ 3 ระดับสูง ซึ่งมีรายละเอียดในการเอียงศีรษะดังนี้

1.5.1 ลักษณะของการเอียงศีรษะ จากการวิเคราะห์การเอียงในการรำไทย การเอียงเป็นการเคลื่อนไหวของศีรษะและลำตัวส่วนบนที่จะต้องเอียงไปด้วยกันในระดับสูงและเอียงได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา ซึ่งการที่จะเอียงไปทางซ้ายหรือเอียงไปทางขวาไม่ได้ถูกกำกับโดยการเคลื่อนไหวของมือและเท้า หากแต่การเอียงมีความเป็นเอกเทศของตัวเอง ทำหน้าที่ช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำ

1.5.2 หลักการเอียงศีรษะ ธรรมชาติของร่างกาย อวัยวะทุกส่วนในร่างกายที่เป็นส่วนกิ่งของร่างกายนั้น จะมีอย่างละคู่เท่า ๆ กัน และจะอยู่ในลักษณะของความสมดุลกันในร่างกาย เช่น แขนทั้งสองข้าง ขาทั้งสองข้าง หู ตา นม ฯลฯ แต่จะสังเกตได้ว่า ส่วนของร่างกายที่อยู่เดี่ยว ๆ หรือมีส่วนเดียว มักจะอยู่ตรงกลางเสมอ

ดังนั้นการเอียงศีรษะซึ่งเป็นอวัยวะเดี่ยวและอยู่ตรงกลางของร่างกาย เมื่อเกี่ยวข้องกับการรำของไทยจึงเป็นอวัยวะที่เป็นอิสระหรือเอกเทศที่สามารถจะเอียงไปทางซ้ายหรือทางขวาก็ได้ตามลักษณะของการรำไทย(ไม่มีการก้มหรือแหงนหน้า สบัดหน้าหรือหมุนคอเป็นวงกลม) ทั้งนี้ นอกเหนือจากความเหมาะสมตามอันเป็นส่วนประกอบในการรำตามหลักการจัดวางตำแหน่งท่าทางในเชิงทัศนศิลป์แล้ว ยังเป็นการสร้างความสมดุลของน้ำหนักตัวของร่างกายอีกด้วย ดังจะได้จำแนกหลักในการเอียงศีรษะในการรำเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1.5.2.1 การเอียงศีรษะนั้นจะต้องเอียงร่วมกันกับการเอียงลำตัวส่วนบนด้วย เนื่องจากศีรษะที่เอียงนั้น ตั้งอยู่บนฐานของกระดูกสันหลังที่ต่อเนื่องมาถึงลำคอ ดังนั้นศีรษะจะเอียงหรือหมุนได้ก็เพราะการเคลื่อนไหวของกระดูกข้อต่อของคอ และจะสัมพันธ์กับกระดูกสันหลังและโครงของกระดูกลำตัวส่วนบน

1.5.2.2 เมื่อแขนและมือทำท่ารำทั้งสองข้างอยู่ในระดับและตำแหน่งที่ตรงกัน ความสมดุลของท่าทางของแขนทั้งสองข้างย่อมเท่ากัน ในกรณีนี้ถ้าขาและเท้าทั้งสองข้างมีการรับน้ำหนักตัวที่เท่า ๆ กัน เช่น การประสมเท้า ความสมดุลของร่างกายอยู่ในแนวตั้ง จะเอียงข้างใดข้างหนึ่ง หรือเอียงสลับข้างกัน หรือไม่เอียงข้างใดเลยก็ได้ เช่น ท่ารำที่ 23 ของเพลงเร็ว (แขนตั้งจับหงายสองแขนด้านข้างระดับกลาง ยืนประสมเท้า) เป็นต้น

1.5.2.3 ในกรณีที่มีการประสมเท่า จะมีการเอียงเมื่อมีการถ่ายน้ำหนักตัวโดยการกดเกลียวข้าง ร่างกายจะเอียงตามทางที่เกลียวได้ถูกกดลง ซึ่งข้างเดียวกับเกลียวข้างที่ถูกกดลงนั้นจะถูกผ่อนการรับน้ำหนักตัวไปลงที่ขาอีกข้างหนึ่ง เช่น ท่าพิสมัยเรียงหมอนในเพลงแม่บ่ทใหญ่

1.5.2.4 การยกเท้าและการกระดก การเอียงจะขึ้นอยู่กับท่าทางของแขนเป็นหลัก หากท่าทางของแขนมีความสมดุลกันทั้งสองข้างในแนวตั้งหรือเส้นตรง จะเอียงศีรษะข้างใดข้างหนึ่ง หรือเอียงสลับข้างกัน หรือไม่เอียงข้างใดเลยก็ได้ เช่น ท่าพรหมสี่หน้า ท่าพระสีกร ท่าจันทร์ทรงกลด เป็นต้น

1.5.2.5 ท่าทางของเท้าที่ไม่ได้รับน้ำหนักตัวซึ่งวางอยู่ข้างเท้าที่ยืนรับน้ำหนักตัวในลักษณะหรือตำแหน่งเดียวกับการเหยียดเท้า ศีรษะจะเอียงข้างเดียวกับเท้าที่วางเหยียดนั้น เพื่อถ่ายน้ำหนักตัวให้สมดุล เพราะน้ำหนักตัวได้ไปรวมอยู่ที่ขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักเต็มที่แล้ว จึงต้องเอียงศีรษะข้างเดียวกับขาที่ไม่ได้รับน้ำหนัก

1.5.2.6 การยกเท้าหรือกระดกเท้าที่น้ำหนักตัวตกลงในแนวตั้งที่ขาข้างที่รับน้ำหนักตัว โดยมีขาข้างที่ยกหรือกระดกช่วยสร้างความสมดุลของการทรงตัวไม่ให้โอนเอนหรือเซล้มไปข้างใดข้างหนึ่ง การถ่วงดุลน้ำหนักนี้ต้องขึ้นอยู่กับการฝึกฝนกล้ามเนื้อและประสาทสัมผัสจนเป็นอัตโนมัติ ซึ่งจะเห็นได้ว่า การยกเท้าหรือกระดกเท้าจะไม่ใช้ form ในท่ารำใดท่ารำหนึ่ง แต่จะสัมพันธ์กับท่ารำในฐานะที่เป็นส่วนสร้างความสมดุลทั้งทางการทรงตัวและการจัดภาพของท่ารำให้งามตามหลักของทัศนศิลป์ เพราะเมื่อใดก็ตามที่การยกเท้าหรือกระดกนั้นประกอบด้วยท่าทางของแขนและมีขาข้างใดข้างหนึ่งไม่ว่าจะเป็นมือแบหรือมือจับ และไม่ว่าจะเป็นหมุนแขนเข้าหาตัวหรือหมุนแขนออกจากตัว หากแขนข้างหนึ่งอยู่ระดับสูงกว่าแขนอีกข้างหนึ่ง ขาที่ยกหรือกระดกและการเอียงศีรษะนั้น จะเป็นข้างใดข้างหนึ่งก็ได้ทั้งสิ้น ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยท่ารำนั้นมีความสมดุลในตัวเองแล้ว อย่างไรก็ตามการสร้างสมดุลของการรับน้ำหนักตัวในขณะที่รำ ซึ่งจะต้องเกิดขึ้นจากการฝึกฝนจนเป็นอัตโนมัติ นั้น เป็นเรื่องที่น่าสนใจวิจัยในครั้งต่อไปถึงความสัมพันธ์ของการเลือกสรรท่ารำที่งามเหมาะสมกับความหมายและอารมณ์ตามบทบาทหรือบทร้องกับการจัดท่ารำให้เกิดความสมดุลในโอกาสต่อไป

1.5.2.7 ท่าต่อนั้นจะต้องเอียงตรงกันข้ามกับท่าต้นหรือท่า
นิ่งที่มาก่อน หรือเอียงซ้ำท่าเดิมเพื่อไม่ให้ซ้ำกับท่านิ่งและไม่ให้ซ้ำกับท่าตามที่จะตามมา
หลังท่าต่อ

1.5.2.8 การเอียงศีรษะประกอบท่ารำที่แขนข้างหนึ่งยกใน
ระดับสูง เช่น วงบน หรือหมุนแขนออกจากตัวแขนงอด้านข้างระดับสูง ส่วนมืออีกข้าง
หนึ่งอยู่ในระดับต่ำกว่า เช่น แขนตึงระดับกลางหรือวงกลางหรือวงล่าง ถ้าการเอียงศีรษะ
ตรงกันข้ามกับมือที่อยู่สูงกว่ามืออีกข้างหนึ่ง การเอียงศีรษะนั้นจะต้องประกอบด้วยการใช้
ไบหน้าและนัยน์ตา คือ จะต้องหันหน้าไปเพื่อให้ไบหน้าอยู่ในทิศทางเอียงและนัยน์ตา
จะต้องมองไปในทิศทางเดียวกับไบหน้าที่หันไป โดยมองที่ปลายมือของวงบนหรือมองที่
ข้อมือด้านฝ่ามือของมือที่ยกระดับสูงนั้น

1.5.2.9 ในขณะที่รำนั้น ไบหน้าจะต้องเงยขึ้นมากกว่า
ระดับปกติ ที่เรียกว่า ตกท้ายทอย

2. หลักการหมุนกิ่งของร่างกาย กิ่งของร่างกาย หมายถึง อวัยวะที่ยื่นออก
มาจากลำตัว ได้แก่ ศีรษะ แขนและขา ในการรำไทยนั้นจะมีการหมุนแขนและขามากที่สุด
ซึ่งการหมุนนั้นมีหลักเกณฑ์ดังนี้

2.1 ต้องหมุนขาส่วนล่างออกจากตัวไปด้านเฉียงหรือด้านข้าง สังเกตได้
จาก ขาที่ยื่นเข้าในเพลงซ้ำท่ารำที่ 1-4 จากท่าหนึ่งคุกเข่าลุกขึ้นยืนเข้า ขาซ้ายที่ยกขึ้นก้าว
เฉียงนั้น จะต้องหมุนขาส่วนล่างออกด้านข้าง จนขนานกับแนวพื้นกระดาน ส่วนขาที่ยก
ก็เช่นเดียวกัน จะต้องหมุนขาส่วนล่างออกจากตัวเพื่อให้เท้าเปิดออกด้านเฉียง โดยเฉพาะ
การยกเท้าจะต้องหักข้อเท้ามาทางด้านหลังเท้าเสมอ ยกเว้นการกระดกเท้าเท่านั้นที่ไม่
ต้องหมุนขาส่วนล่างออกจากตัวแต่จะต้องหักข้อเท้ามาทางด้านหลังเท้าเช่นเดียวกัน

2.2 ต้องหมุนแขนส่วนล่างให้สุดหรือมากที่สุดเท่าที่จะมากได้ การหมุน
แขนนั้นไม่ว่าจะเป็นแขนงอหรือแขนตึง มือแบหรือมือจีบนั้นอยู่ ณ ตำแหน่งทิศทางและ
ระดับใดก็ตาม จะต้องหมุนแขนส่วนล่างให้มากที่สุด(ไม่ใช่หมุนทั้งแขนส่วนบนและแขน
ส่วนล่าง แต่แขนส่วนบนจะหมุนตามแขนส่วนล่างเล็กน้อยตามธรรมชาติ) จนไม่อาจ

กำหนดปริมาณความมากน้อยของการหมุนแขนได้ว่าต้องหมุนมากน้อยระดับใด ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายในเบื้องต้นแรก ผู้วิจัยได้พยายามวิเคราะห์หาปริมาณของการหมุนแขน ซึ่งปริมาณของแขนที่หมุนไปนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของมือว่า เป็นมือแบหรือมือจับ อีกทั้งขึ้นอยู่กับทิศทางและตำแหน่งของมือนั้น ๆ ที่เป็นท่าต้นไปสู่ท่าตาม เช่น ถ้าแขนซ้ายเป็นวงล่าง เมื่อจะเปลี่ยนเป็นแขนตั้งด้านข้างลำตัวก็ต้องตรวจสอบว่าแขนที่หมุนนั้น จะต้องหมุนแขนครึ่งรอบ เป็นต้น ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว ในการรำไทยสามารถที่จะกำหนดปริมาณของการหมุนแขนหรือขาได้ แต่เมื่อ วิเคราะห์การหมุนแขนอย่างละเอียดพบว่า ไม่จำเป็นต้องกำหนดปริมาณของการหมุนแขนเลย เพราะหลักของการรำไทยที่ถูกฝึกฝนมาจนเป็นอัตโนมัติแต่ยังไม่มีการกล่าวถึงเป็นทฤษฎีก็คือ ต้องหมุนแขนส่วนล่างให้มากที่สุด การหมุนกึ่งของอวัยวะให้มากที่สุดนั้นจะใช้กับแขนและขาเท่านั้น ยกเว้นการหมุนศีรษะ

3. หลักการเคลื่อนไหวแขนและมือ ดังได้กล่าวมาแล้วว่านาฏยลักษณะของการรำไทยมีการใช้มืออยู่ 5 ประเภท ได้แก่ มือแบ มือจับ มือล่อแก้ว มือชี้และมือทำท่าทางแทนลักษณะของชาติสัตว์ประเภทต่าง ๆ ในที่นี้จะกล่าวถึงหลักการเคลื่อนไหวแขนและมือแบ มือจับและมือล่อแก้ว ที่พบในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งหลักการเคลื่อนไหวแขนและมือของตัวพระและตัวนางละครแบบหลวง จะใช้หลักการในการทำท่ารำเหมือนกันดังนี้

3.1 มือแบกับการเคลื่อนไหวของแขน ลักษณะของมือแบจำแนกออกเป็น 2 ลักษณะคือ มือแบแบบที่ 1 เป็นลักษณะของการแบมือที่ให้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย เรียงชิดติดกัน โดยบังคับให้นิ้วหัวแม่มือเคลื่อนไปด้านฝ่ามือ งอนิ้วหัวแม่มือไปด้านฝ่ามือเล็กน้อย และไม่ต้องเกร็งเหมือนนิ้วอื่น ๆ แต่ต้องควบคู่กับการหักข้อมือไปทางด้านหลังมือเท่านั้น อาจเรียกมือลักษณะนี้ว่า มือวง แต่ในที่นี้เรียกว่า มือแบแบบที่ 1 เพื่อให้เห็นความแตกต่างกับลักษณะมือแบแบบที่ 2 ซึ่งยังไม่มีมีการกำหนดชื่อเรียกมาก่อน

ส่วนมือแบแบบที่ 2 เป็นลักษณะของมือแบเช่นเดียวกับแบบที่ 1 แต่ให้นิ้วหัวแม่มือคงอยู่ในตำแหน่งของนิ้วตามธรรมชาติ คือไม่ต้องเคลื่อนนิ้วหัวแม่มือไปทางด้านฝ่ามือและไม่แนบชิดติดกับนิ้วชี้ เพียงงอนิ้วหัวแม่มือไปด้านฝ่ามือเล็กน้อย เช่น ท่าป้อนน้ำ ท่าไหว้

ท่าอ้าย ท่าแนะนำตัวเอง(ฝ่ามือทาบอก) ท่าโกรธ(ฝ่ามือถูที่อกหรือแก้ม) ท่ารัก(ฝ่ามือแตะฐานไหล่ไขว้แขน) เป็นต้น

3.2 มือแบกกับการหักข้อมือ ท่ารำใดก็ตามที่ใช้มือแบลักษณะที่ 1 จะต้องหักข้อมือมาทางด้านหลังมือให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้เสมอ ซึ่งเป็นข้อบังคับของนาฏยลักษณะไทยสำหรับลักษณะของมือแบบที่ 1 ทุกตำแหน่งทิศทางและระดับ

3.3 หลักของมือแบกกับการหมุนแขน หลักของมือแบกกับการหมุนแขนมีดังนี้

3.3.1 มือแบทั้ง 2 ลักษณะ ทั้งมือข้างซ้ายและมือข้างขวาทำท่าทางเหมือนกัน และมีตำแหน่งทิศทางและระดับเหมือนกัน

3.3.2 ในขณะที่หมุนแขนไม่ว่าจะเป็นแขนข้างซ้ายหรือแขนข้างขวา ถ้าลักษณะของมือยังแบอยู่ ข้อมือจะต้องหักมาทางด้านหลังมือเสมอ ถ้าหากต้องการหมุนแขนโดยหักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือ มือข้างนั้นจะต้องจับในขณะที่หมุนแขน ยกเว้นท่ารำตีบทต่าง ๆ เช่น ตาย นกบิน เป็นต้น

3.3.3 ลักษณะของมือแบบที่ 2 ในท่ารำที่ฝ่ามือทั้งสองข้างติดกันอยู่ด้านหน้าตำแหน่งศูนย์กลางลำตัว(Center) หันฝ่ามือไปตำแหน่งทิศทางด้านข้างระดับกลาง มีตำแหน่งของการใช้มือลักษณะนี้อยู่ 2 ระดับ คือ ระดับอกและระดับหน้าผาก(ท่าไหว้) ส่วนตำแหน่งของการใช้ฝ่ามือวางที่หน้าขา จะใช้เพียงตำแหน่งเดียวคือด้านหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 1 โดยหันฝ่ามือลงด้านล่าง เพื่อวางบนหน้าขา

3.3.4 การตั้งวงของตัวพระ ไม่ว่าจะเป็นวงบน วงกลาง วงล่างหรือวงหน้า จะต้องบิดแขนส่วนล่างจนสุดหรือบิดให้มากที่สุด จนสังเกตได้ว่าแขนส่วนล่างนั้นไม่สามารถที่จะบิดได้อีกต่อไปแล้ว การบิดแขนเช่นนี้ ผู้ที่ฝึกหัดรำไทยจนสามารถจำนาฏยลักษณะอย่างอัตโนมัติแล้ว จะไม่รู้สึกรว่าจะต้องบิดแขนส่วนล่างแต่ประการใด เพราะได้จำโปรแกรมการจัดอวัยวะและกล้ามเนื้อจนเรียกว่าอยู่ตัวหรืออัตโนมัติ

การหมุนแขนส่วนล่างในการตั้งวงของตัวพระ จะทำให้เห็นว่า ลำแขนของตัวพระมีช่องโค้งของลำแขน ทำให้เห็นรูปร่างและรูปทรง (shape and form) ชัดเจนขึ้น ตัวอย่าง ถ้ายกแขนวงล่าง การหมุนของแขนส่วนล่างจะทำให้เกิดช่องว่างระหว่างช่วงเอว

และลำแขนดูกว้างขึ้น สง่างามขึ้น แสดงให้เห็นถึงความมั่นคง ภูมิฐานของบุคลิกตัวพระ โดยปริยาย เพราะฉะนั้นจึงไม่มีการกำหนดปริมาณของการหมุนแขนในการรำไทย

3.4 มือจับกับการเคลื่อนไหวของแขน จับ คือ การนำปลายนิ้วหัวแม่มือทางด้านฝ่ามือมาจรดกับข้อสุดท้ายของปลายนิ้วชี้ทางด้านฝ่ามือ กรีดนิ้วที่เหลือให้ตั้งห่างกันไปทางด้านหลังมือ ซึ่งมีหลักการสำคัญ ๆ ดังนี้

3.4.1 ลักษณะของแขนกับมือจับ จับมีปรากฏท่าทางได้ทั้งแขนตั้งและแขนงอ ตลอดจนการหมุนแขนเข้าหาตัวและการหมุนแขนออกจากตัวเช่นเดียวกับมือแบ สิ่งสำคัญของการจับในการรำไทยคือ จะต้องหักข้อมือมาทางฝ่ามือให้มากที่สุดเสมอ นอกจากนี้ยังพบว่าท่าทางของจับจะปรากฏคู่กับลักษณะของแขนที่ไม่มีการหมุนลำแขนส่วนล่าง ซึ่งเป็นแขนที่อยู่ในท่าทางปกติ (ไม่หมุนแขน) ปลายจับอาจตกลงหรือตั้งขึ้นหรือตะแคงได้ตามทิศทางที่แขนปรากฏในระดับต่าง ๆ กันของร่างกาย เรียกกันโดยทั่วไปว่า “จับตะแคง” จับตะแคงนี้ผู้วิจัยได้พบเป็นครั้งแรกเมื่อครั้งทำวิจัยเรื่อง “นาฏยจาริกนาฏยศัพทไทยโดยใช้ระบบของลาบาน” ในปี พ.ศ. 2541 และได้เผยแพร่เป็นครั้งแรกในรายงานการวิจัยเรื่องดังกล่าว

3.4.2 หลักเกณฑ์ของมือจับกับลักษณะของแขน ลักษณะของมือจับทั้งมือซ้ายและมือขวา สามารถทำมือจับในทิศทางและระดับต่าง ๆ ได้เหมือนกัน กล่าวได้ว่าทิศทางและตำแหน่งของมือจับนั้นขึ้นอยู่กับตำแหน่งทิศทางและระดับของแขน ดังได้กล่าวแล้วในบทที่ 4 ในที่นี้จะได้กล่าวถึงหลักเกณฑ์ของการจับกับลักษณะของแขนดังนี้

3.4.2.1 มือจับที่หมุนแขนออกจากตัวทั้งแขนงอและแขนตั้งซึ่งเรียกโดยทั่วไปว่า “หงายแขน” และลักษณะของการจับที่ไม่มีการหมุนแขนที่เรียกว่า “จับตะแคง” นั้น เมื่อต้องการทำท่ารำโดยการเปลี่ยนจากมือจับเป็นมือแบด้วยการหมุนแขนจะมีทิศทางของการหมุนแขนได้ทิศทางเดียวคือ การหมุนแขนเข้าหาตัวเท่านั้น ซึ่งลักษณะของการหมุนแขนจากแทนที่หมุนออกจากตัวมาเป็นแขนที่หมุนเข้าหาตัวนั้น จะต้องบังคับข้อมือให้รักษากการหักข้อมือหรือที่เรียกว่า hold (0) ไว้ตลอดเวลาของการหักข้อมือทางด้านฝ่ามือไว้ให้มากที่สุด จนกระทั่งการหมุนเข้าหาตัวของแขนได้เปลี่ยนทิศทางของมือจับกลายเป็น “จับคว่ำ” หรือการหมุนแขนเข้าหาตัวได้เสร็จสิ้นแล้ว จึงจะคลายมือ

จับออกเป็นมือแบได้ ดังนั้นจะไม่มีกรคลายจับออกในขณะที่แขนยังหมุนเข้าหาตัวไม่เสร็จสิ้นเด็ดขาด

3.4.2.2 การเปลี่ยนจากมือจับที่แขนหมุนออกจากตัวเป็นมือแบโดยคลายจับออกก่อนที่จะหมุนแขน สามารถคลายจับออกได้ทันทีก่อนที่จะหมุนแขน ด้วยการหักข้อมือไปทางด้านหลังมือพร้อม ๆ กับการคลายจับออก ดังนั้นจะไม่มีกรคลายจับก่อนที่จะหักข้อมือไปด้านหลังมือ หรือคลายจับออกหลังจากที่หักข้อมือไปทางด้านหลังมือเสร็จสิ้นแล้วเด็ดขาด และเมื่อคลายจับแล้วการหมุนแขนเข้าหาตัวในลักษณะของมือแบนั้น จะต้องคงรักษาสภาพของการหักข้อมือทางด้านหลังมือของมือแบนั้นไว้ตลอดเวลาของการหมุนแขนด้วย

3.4.2.3 มือจับที่หมุนแขนเข้าหาตัวทั้งแขนงอและแขนตั้งซึ่งเรียกโดยทั่วไปว่า “คว่ำแขน” เมื่อต้องการทำท่ารำโดยการเปลี่ยนจากมือจับเป็นมือแบด้วยการหมุนแขนออกจากตัว จะต้องคงรักษาสภาพของการหักข้อมือทางด้านฝ่ามือไว้ให้มากที่สุดจนกระทั่งการหมุนเข้าหาตัวของแขนได้เปลี่ยนทิศทางของมือจับกลายเป็น “หงายแขน” หรือการหมุนแขนออกจากตัวได้เสร็จสิ้นแล้ว จึงจะคลายมือจับออกเป็นมือแบได้ ดังนั้นจะไม่มีกรคลายจับออกในขณะที่แขนยังหมุนออกจากตัวไม่เสร็จสิ้นเช่นเดียวกัน

3.4.2.4 การเปลี่ยนจากมือจับที่หมุนแขนเข้าหาตัวเป็นมือแบโดยคลายจับออกก่อนที่จะหมุนแขน สามารถคลายจับออกได้ทันทีก่อนที่จะหมุนแขน ด้วยการหักข้อมือทางด้านหลังมือพร้อม ๆ กับการคลายจับออก ดังนั้นจะไม่มีกรคลายจับก่อนที่จะหักข้อมือไปด้านหลังมือ หรือคลายจับออกหลังจากที่หักข้อมือไปทางด้านหลังมือเสร็จสิ้นแล้วเด็ดขาด และเมื่อคลายจับแล้วการหมุนแขนออกจากตัวในลักษณะของมือแบนั้น จะต้องคงรักษาสภาพของการหักข้อมือทางด้านหลังมือของมือแบนั้นไว้ตลอดเวลาของการหมุนแขนด้วย

อาจกล่าวได้ว่านาฏยลักษณะของการรำไทยจะไม่มีกรคลายจับออก ถ้าหากการหมุนแขนเข้าหาตัวหรือออกจากตัวยังไม่เสร็จสิ้น และจะต้องรักษาสภาพของการหักข้อมือไว้ตลอดเวลาที่มีการหมุนแขนหรือเคลื่อนไหวแขนไปในทิศทางและระดับต่าง ๆ ด้วย

3.4.2.5 การหักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ ซึ่งเป็นข้อบังคับของนาฏยลักษณะไทยสำหรับการจับทุกตำแหน่งทิศทางและระดับ ยกเว้นการตีบท "ชี้มา" เท่านั้น ที่เป็นมือจับแต่หักข้อมือทางด้านหลังมือ

3.5 มือล่อแก้วกับลักษณะของแขน ในแม่ท่าที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็ว การทำมือล่อแก้วปรากฏมีการใช้เฉพาะมือขวาเท่านั้น

3.5.1 ลักษณะของมือล่อแก้ว มือล่อแก้วประกอบด้วยตำแหน่งทิศทางและระดับของนิ้วมือดังนี้

3.5.1.1 โคนนิ้วหัวแม่มืออยู่ในตำแหน่งข้างหน้าระดับสูง (ด้านฝ่ามือ) ข้อที่ 3 ของนิ้วหัวแม่มือองอมาด้านฝ่ามือ

3.5.1.2 งอนิ้วกลางมาด้านฝ่ามือ ให้ปลายนิ้วกลางด้านหลังมือ (บริเวณปลายเล็บ) อยู่ใต้ปลายนิ้วหัวแม่มือด้านฝ่ามือ(ปลายนิ้วหัวแม่มือด้านฝ่ามือจรดที่ปลายนิ้วกลางด้านหลังมือ)

3.5.1.3 นิ้วชี้ นิ้วนางและนิ้วก้อย ทั้ง 3 นิ้วเหยียดตึงโค้งอ่อนไปทางด้านหลังมือให้มากที่สุดซึ่งการเหยียดตึงโค้งอ่อนของทั้ง 3 นิ้วนี้จะมีผลทำให้นิ้วกลางถูกกล้ำเนื้อของนิ้วทั้ง 3 นิ้ว ดึงรั้งให้นิ้วกลางต้านแรงกดของปลายนิ้วหัวแม่มือด้วย แต่ในขณะเดียวกันนิ้วกลางก็ไม่สามารถที่จะเหยียดตามนิ้วทั้ง 3 ได้เพราะถูกบังคับไว้โดยปลายนิ้วหัวแม่มือที่จรดอยู่ด้านบนของปลายนิ้วกลางด้านหลังมือ (สังเกตได้ว่าหากนิ้วกลางหลุดออกจากการบังคับของนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลางจะมีลักษณะของการติดนิ้วออกทันที)

3.5.1.4 การทำท่าล่อแก้ว ปรากฏว่ามีกรหักข้อมือได้ 2 ลักษณะ คือ หักข้อมือทางด้านฝ่ามือและหักข้อมือทางด้านหลังมือทั้ง 2 ลักษณะ ปรากฏได้ทั้งแขนหมุนเข้าหาตัวและแขนหมุนออกจากตัว โดยมีหลักเกณฑ์ดังนี้

1) หักข้อมือทางด้านฝ่ามือ ลักษณะของแขนส่วนล่างจะต้องหมุน $1/2$ ของรอบวง กล่าวคือมือข้างขวาที่ล่อแก้วนั้น แขนจะต้องหมุนเข้าหาตัว นอกจากนี้ มือล่อแก้วที่หักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือนั้น สามารถปรากฏได้ในทุกตำแหน่ง

ทิศทางและระดับของแขน เช่น ทำรำพระสีกร พระนารายณ์ขว้างจักร เช่นเดียวกับมือแบ (ยกเว้น มือแบที่ส่งแขนไปข้างหลัง ข้างหน้า เช่น ทำยุงพ้อนหาง)

2) การหมุนแขนส่วนล่างของมือล่อแก้ว การหมุนแขนส่วนล่างของมือล่อแก้วสามารถทำได้ทุกตำแหน่งทิศทางและทุกระดับที่มีปรากฏเป็นนาฏยลักษณะของการรำไทยโดยมีข้อสังเกต 2 ประการคือ

2.1) ในกรณีที่หงายแขนมือล่อแก้วหักข้อมือทางด้านฝ่ามือ มีวิธีการหมุนแขน 2 วิธีคือ

2.1.1) เมื่อต้องการจะหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวมือล่อแก้วนั้นก็จะต้องคงรักษาสภาพของการหักข้อมือเข้าหาฝ่ามือตลอดระยะเวลาของการหมุนแขนเข้าหาตัว และจะต้องหักข้อมือไปทางหลังมือทันทีเมื่อสิ้นสุดการหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัว แต่ในกรณีที่ต้องการหมุนแขนต่อเนื่องที่เรียกว่า “ม้วนข้อมือล่อแก้ว” ก็จะต้องหักข้อมือไปทางด้านหลังมือทันทีเมื่อสิ้นสุดการหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวเพื่อต่อเนื่องการหมุนแขนต่อไป

2.1.2) หักข้อมือทางด้านหลังมือก่อนที่จะหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัว และจะต้องคงรักษาการหักข้อมือทางด้านหลังมือตลอดระยะเวลาของการหมุนแขนเข้าหาตัว เมื่อสิ้นสุดการหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวแล้วจึงหักข้อมือขึ้นทางหลังมือทันที หรือคล้ายมือล่อแก้วเป็นมือแบ

2.2) ในกรณีที่คว่ำแขนมือล่อแก้วหักข้อมือทางด้านหลังมือ มีวิธีหมุนแขน 2 วิธีคือ

2.2.1) เมื่อต้องการจะหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวมือล่อแก้วนั้นก็จะต้องคงรักษาสภาพของการหักข้อมือทางด้านหลังมือตลอดระยะเวลาของการหมุนแขนออกจากตัว เมื่อหมุนแขนออกจากตัวเสร็จสิ้นแล้ว อาจจะปล่อยมือล่อแก้วออกเป็นมือแบหรือคงท่าทางของมือล่อไว้ก็ได้ แต่ในกรณีที่ต้องการหมุนแขนต่อเนื่องที่เรียกว่า “ม้วนข้อมือล่อแก้ว” ก็จะต้องหักข้อมือไปทางด้านฝ่ามือทันทีเมื่อสิ้นสุดการหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัว เพื่อต่อเนื่องการหมุนแขนต่อไป

2.2.2) หักข้อมือทางด้านฝ่ามือก่อนที่จะหมุนแขน ส่วนล่างเข้าหาตัว และจะต้องคงรักษาสภาพของการหักข้อมือเข้าหาฝ่ามือตลอดระยะเวลาของการหมุนแขนออกจากตัว เมื่อสิ้นสุดการหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวแล้วจึงหักข้อมือไปทางหลังมือทันที หรือคลายมือล่อแก้วเป็นมือแบหงายแขน

3.5.1.5 รูปร่างของล่อแก้วซึ่งมีลักษณะเป็นรูปวงกลม สามารถนำไปจัดวางได้ทุกตำแหน่งอย่างเหมาะสมกว่าการจับซึ่งเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม ด้านไม่เท่า ข้อสันนิษฐานที่เกี่ยวกับทิศทางของมือจับ ที่ไม่นิยมให้หักข้อมือของมือจับไปทางด้านหลังมือ เพราะว่าลักษณะของปลายนิ้วที่จับซึ่งมีลักษณะสามเหลี่ยมนั้น ส่วนปลายของจับหรือส่วนปลายแหลมของสามเหลี่ยม จะหันออกจากลำตัวจึงน่าจะสอดคล้องกับวัฒนธรรมของไทย ที่ไม่นิยมหันส่วนแหลมออกสู่ผู้อื่นถือว่าเป็นสิ่งไม่งาม ไม่สมควรกระทำ

3.5.1.6 การใช้กล้ามเนื้อ การงอนิ้วกลางลงมาจรดกับนิ้วหัวแม่มือ กล้ามเนื้อของนิ้วที่เหลือทั้ง 2 ข้างของนิ้วกลาง จะมีการบังคับกล้ามเนื้อนิ้วหรือการเกร็งของนิ้วเท่า ๆ กันไม่ว่าข้อมือจะหักไปทางหลังมือหรือหักไปทางฝ่ามือ ในลักษณะเดียวกันนี้ ถ้าเป็นมือจับกล้ามเนื้อของนิ้วจะมีการเกร็งที่แตกต่างกัน คือ การจับที่หักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือ จะมีการเกร็งกล้ามเนื้อน้อยกว่าหรือทำได้มากกว่าการหักข้อมือไปทางด้านหลังมือ

3.5.1.7 ในการทำมือล่อแก้วหมุนเข้าและหมุนออกจากลำตัว สามารถอยู่ได้ทุกตำแหน่งซึ่งต่างกับจับ เพราะความสมดุลแบบไม่สมดุล นั่นคือการล่อแก้วเป็นการใช้นิ้วกลางโค้งอมมาด้านฝ่ามือ และกดบังคับตรงเล็บด้วยปลายนิ้วหัวแม่มือด้านฝ่ามือเพื่อให้เกิดช่องว่างเป็นวงกลมระหว่างนิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ เหตุที่บอกว่าเป็นความสมดุลแบบไม่สมดุลเพราะนิ้วที่เหลือทั้ง 2 ข้างของนิ้วกลางมีจำนวน 2 ข้างไม่เท่ากัน นิ้วนางกับนิ้วก้อยด้านหนึ่ง นิ้วชี้อยู่อีกด้านหนึ่ง ซึ่งนิ้วก้อยเป็นนิ้วที่มีขนาดเล็ก ส่วนนิ้วนางกับนิ้วชี้จะมีความยาวและขนาดไม่แตกต่างกันนัก ดังนั้นเมื่อนิ้วกลางซึ่งยาวที่สุดโค้งไปจรดกับนิ้วหัวแม่มือและพื้นที่ที่เหลือของนิ้วทั้ง 3 จึงมีความสมดุลมากกว่าการจับ ซึ่งไม่มีความสมดุลในการใช้อวัยวะและพื้นที่ในการจับ

3.6 การย้ายแขน (รำย้าย) การย้ายแขนเป็นลักษณะท่าอย่างหนึ่ง ที่แขนทั้งสองข้างเคลื่อนที่ขึ้นลงข้างลำตัวประกอบการเอียงศีรษะหรือการลักคอค

3.6.1 ประเภทของการย้ายแขน การย้ายแขนมี 2 ลักษณะ

3.6.1.1 ย้ายแขนข้างเดียว แขนอีกข้างหนึ่งที่ไม่ได้ย้ายจะตั้งแขนหรืออแขน มือแบหรือมือจับก็ได้ในตำแหน่งทิศทางของนาฏยลักษณะไทย

3.6.1.2 ย้ายแขนสองข้าง แขนทั้งสองข้างทำท่าทางย้ายในระดับและทิศทางที่ตรงกันข้ามกันในระยะเวลาเดียวกัน

3.6.2 หลักการย้ายแขน หลักในการทำท่าทางย้ายแขนหรือรำย้ายมีดังนี้

3.6.2.1 แขนที่ย้ายจะต้องเหยียดตึงเสมอ (๘) ไม่ว่าจะย้ายแขนข้างเดียวหรือสองแขนก็ตาม และย้ายขึ้น-ลงเป็นแนวเส้นตรงไม่แกว่งไปข้างหน้าหรือข้างหลัง

3.6.2.2 จะต้องหักข้อมือของแขนทั้งสองข้างมาทางด้านหลังมือและจะต้องบังคับข้อมือให้รักษากการหักข้อมือหรือที่เรียกว่า hold (๐) ไว้ตลอดเวลาที่แขนย้ายหรือเคลื่อนไหวไป

3.6.2.3 การย้ายสองแขน แขนทั้งสองข้างจะเคลื่อนไหวในเวลาเดียวกันพร้อมกัน แต่ต่างทิศทางกันคือ

1) เริ่มจากแขนทั้งสองข้างส่งออกไปด้านข้างระดับกลาง ซึ่งจะเห็นว่าแขนทั้งสองข้างส่งไปในทิศทางตรงกันข้ามกัน

2) เมื่อแขนข้างหนึ่งหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัว แขนอีกข้างหนึ่งจะต้องหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัว

3) แขนข้างที่หมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัว จะเคลื่อนมือลงระดับต่ำ ในขณะที่แขนอีกข้างหนึ่ง ซึ่งหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวจะเคลื่อนมือจากระดับต่ำ มาเป็นระดับกลาง จะสังเกตได้ว่าลักษณะของการเคลื่อนแขนและมือขึ้น-ลง การเคลื่อนไหวของแขนทั้งสองข้างจะเหมือนกับตาชั่งที่รับน้ำหนักมากน้อยสลับกันทั้งสองข้างซึ่งเคลื่อนไหวขึ้น-ลงอย่างสัมพันธ์กัน

4) สามารถร่ำสายแขนคู่กับการลักคอกและการเอียงศีรษะในการลักคอนั้น ต้องให้ศีรษะเอียงไปข้างเดียวกับแขนข้างที่หมุนลำแขนส่วนล่างออกจากตัว และลำตัวส่วนบนจะต้องเอียงในทิศทางตรงกันข้ามกับศีรษะ ซึ่งจะเป็นการเอียงที่ตรงกันหรือข้างเดียวกันกับแขนข้างที่แขนส่วนล่างหมุนเข้าหาตัว

5) การร่ำสายแขนมักจะเป็นการทำท่าทางที่มากกว่า 2 ครั้งขึ้นไป และทำได้ทั้งในจังหวะช้าและเร็วต่อเนื่องกัน

3.6.2.4 การร่ำสายแขนที่ประกอบด้วยการถัดเท้าหรือย่อเท้าและการลักคอก การร่ำสายแขนนั้นจะใช้ได้ทั้งการถัดเท้าอยู่กับที่และถัดเท้าเคลื่อนที่

3.6.2.5 การร่ำสายแขนที่ประกอบกับการถัดเท้ามีข้อปฏิบัติคือ

1) ในขณะที่แขนกดลงต่ำโดยนำด้วยข้อมือด้านฝ่ามือนั้น ขาข้างเดียวกับแขนที่กดลงต่ำ จะไม่ใช่ขาที่ยืนรับน้ำหนักตัว แต่จะทำหน้าที่ถัดหรือก้าวเท้าแล้วจะวางเท้าลงเพื่อรับน้ำหนักตัว เมื่อแขนข้างนั้นหมุนกลับครึ่งรอบไปในทิศทางตรงกันข้ามเสร็จสิ้นพอดี ซึ่งการเคลื่อนไหวของแขนและขาในลักษณะนี้จะกระทำพร้อมกัน

2) การร่ำสายแขนที่ประกอบกับการถัดเท้าหรือย่อเท้าจะประกอบด้วยการใช้ศีรษะและลำตัวส่วนบน 2 ลักษณะคือ

2.1) ลักคอก การลักคอกจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการร่ำสายแขนและการถัดเท้าหรือย่อเท้า ซึ่งใช้กันได้ทั้งการถัดเท้าหรือย่อเท้าอยู่กับที่และการถัดเท้าหรือย่อเท้าเคลื่อนที่

2.2) การเอียงศีรษะและลำตัว จะใช้ได้เฉพาะการถัดเท้าหรือย่อเท้าเคลื่อนที่และการก้าวไขว้เท่านั้น โดยจะต้องเอียงในทิศทางที่ตรงกันข้ามกับการเคลื่อนที่ไป เช่น ถ้าเคลื่อนที่ไปทางซ้ายมือก็ต้องเอียงทางขวามือเพียงข้างเดียว จนกว่าจะเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่จึงจะเปลี่ยนเอียงในอีกทิศทางหนึ่งที่ตรงกันข้ามกับทิศทางที่เคลื่อนที่ไป

2.3) จะไม่มีการเอียงศีรษะและลำตัว ข้างเดียวกับขาที่ถัดหรือย่อและแขนข้างที่กดลงต่ำโดยเด็ดขาด ยกเว้นการร่ำสายและการถัดเท้าหรือย่อเท้าเคลื่อนที่

4. หลักการเคลื่อนไหวขาและเท้า หลักในการเคลื่อนไหวขาและเท้าที่สำคัญ ๆ ในการรำไทยมีดังนี้

4.1 กระทุ้งเท้า การกระทุ้งเท้า เป็นท่าทางของขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ข้างหน้า ขาอีกข้างหนึ่งอยู่ข้างหลังในตำแหน่งศูนย์กลาง (Center) ใช้บริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าจรดพื้นเพื่อกระแทกกับพื้นเบา ๆ ทำได้ทั้งขาข้างซ้ายและขาขวา แต่ต้องทำที่ละข้าง

4.1.1 ประเภทของการกระทุ้งเท้า การกระทุ้งเท้าจำแนกออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

4.1.1.1 กระทุ้งครั้งเดียวแล้วยกเท้าที่กระทุ้งขึ้นเป็นกระดกเท้าหรือยกขึ้นเพื่อก้าวเท้าหรือทำท่าทางอื่นต่อไป เช่น กระทุ้งแล้วมาจรดเท้าข้าง ๆ เท้าที่ยืนรับน้ำหนัก การกระทุ้งครั้งเดียวจะประกอบด้วยขาอีกข้างหนึ่งยื่นรับน้ำหนักงอเข้าโดยทั่วไปจะยืดและยุบเข่าก่อนที่จะกระทุ้งเสมอ

4.1.1.2 กระทุ้งตั้งแต่ 2 ครั้งขึ้นไป จะต้องกระทุ้งในระยะเวลาความถี่ของระยะห่างของการกระทุ้งแต่ละครั้งเท่า ๆ กัน ไม่มีการกระทุ้งช้าบ้างเร็วบ้างสลับกัน การกระทุ้งประเภทนี้ประกอบด้วย

1) การตีไหล่แบบเคล้าจังหวะ คือเป็นการตีไหล่ช้า ๆ โดยไม่ต้องมีระยะเวลาความช้า-เร็วหรือสั้น-ยาวของจังหวะมากำหนดปริมาณการทำท่าทาง

2) การงอเข้าของขาที่ยืนรับน้ำหนักแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

2.1) ยืดและย่อเข้าข้างที่ยืนรับน้ำหนักพร้อมกับยกเท้าที่จะกระทุ้งขึ้น เมื่อยืดเข้าของขาที่ยืนรับน้ำหนักขึ้นจะตรงกับจังหวะหนักทุกครั้งพร้อมกับกระทุ้งเท้าลงที่จังหวะหนัก กระทุ้งเท้าประเภทนี้ต้องควบคู่กับการตีไหล่อย่างช้า ๆ เช่น การรำฉายกริช ซึ่งจะต้องมีการยืด-งอเข้าประกอบด้วยเสมอ

2.2) งอเข้าข้างที่ยืนรับน้ำหนัก เท้าที่กระทุ้งจะทำเหมือนการกระทุ้งที่มีการยืด-ย่อเข้าข้างที่ยืนรับน้ำหนัก แต่การกระทุ้งประเภทนี้ขาที่ยืนรับน้ำหนักจะย่ออย่างเดียว หรืออาจจะทั้งย่อและยืดแบบเคล้าจังหวะคือ ย่อเข้าที่ยืนใน

ขณะที่กระทู้เท่าหลาย ๆ ครั้งแล้วจึงยึดเข้าข้างที่ยืนขึ้นในขณะที่เท่ายังคงกระทู้ในระยะ
ความถี่ที่สม่ำเสมอ โดยไม่จำเป็นจะต้องกระทู้ตรงกับจังหวะแต่อย่างใด การกระทู้
เท่าประเภทนี้มักปรากฏในท่ารำของตัวนาง เช่น ในท่ารำเพลงช้าของตัวนาง เป็นต้น

4.1.2 หลักสำคัญในการกระทู้เท่าคือ

4.2.1.1 ใช้โคนนิ้วเท่าด้านฝ่าเท่าเป็นส่วนกระทู้ลงกับพื้นเบา ๆ

4.2.1.2 ขอเท่าที่กระทู้จะต้องหักมวด้านหลังเท่า (๙)

4.2.1.3 ต้องกระทู้ตรงกับจังหวะหนักเสมอ (ยกเว้นการ
กระทู้เท่าต่อเนื่องที่สามารถกระทู้ในจังหวะเบาและจังหวะหนักสลับกัน) ไม่มีการ
กระทู้เท่าระหว่างจังหวะ

4.2.1.4 การกระทู้เท่าแบบต่อเนื่อง ต้องคู่กับสะดุ้งเข้าเสมอ

4.2.1.5 หลังจากการกระทู้เท่าแล้วไม่จำเป็นจะต้องกระดก
เท่าเสมอไป และการกระดกเท่าก็ไม่จำเป็นต้องมาจากกระทู้เท่าเช่นกัน

4.2.1.6 เมื่อกระทู้เท่าแล้วอาจวางลงข้างหลังตรงตำแหน่ง
ที่เดิมก็ได้

4.2.1.7 การกระทู้เท่าจะไม่ใช้คู่กับการหม่อเข้าเด็ดขาด

4.2 ก้าวเท่า การก้าวเท่าของตัวพระละคร เป็นการถายน้ำหนักตัวลงบน
เท่าที่ก้าว ดังได้กล่าวไว้ในหัวข้อการถายน้ำหนักตัวและการรับน้ำหนักตัว เนื่องจาก
ลักษณะของการหมุนเท่าออกจากลำตัวและการบิดปลายเท่าออกด้านเฉียง มีผลทำให้
การก้าวเท่าจะเกิดช่องว่างระหว่างขาทั้งสองข้าง โดยเฉพาะช่วงเข้าที่มีการย่อลง จะทำให้
เกิดเป็นเหลี่ยมมุมของขาทั้งสองข้าง ซึ่งเป็นนาฏยลักษณะที่สำคัญประการหนึ่ง

4.2.1 ประเภทของการก้าวเท่า การก้าวเท่าในการรำของตัวพระ จะ
ต้องก้าวเท่าโดยใช้ให้ส่วนของฝ่าเท้าบริเวณสันเท้าจรดพื้นและรับน้ำหนักตัวก่อน แล้วจึง
ค่อย ๆ วางฝ่าเท้าลงเต็มเท่า การก้าวเท่ามี 5 ลักษณะ คือ

4.2.1.1 การก้าวเท่าลงข้างหน้า เป็นท่าทางของขาข้างใด
ข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ก้าวขาอีกข้างหนึ่งลงข้างหน้าในตำแหน่งศูนย์กลางลำ
ตัวพร้อมมกับยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัว ให้บริเวณใต้นิ้วเท้าของขาที่อยู่ข้างหลังจรดพื้นใน

ตำแหน่งทิศทางศูนย์กลางด้านหลัง ระยะห่างจากสันเท้าที่อยู่ข้างหน้ากับปลายเท้าที่อยู่ข้างหลังห่างประมาณ 1 คืบ

4.2.1.2 ก้าวเท้าเฉียงข้างหน้า ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งลงในตำแหน่งเฉียงระหว่างข้างหน้าและด้านข้างในทิศทางที่ 2 ขาอีกข้างหนึ่งจะอยู่ในตำแหน่งเฉียงข้างหลังทิศทางที่ 5 เมื่อก้าวเท้าลงบนพื้นแล้วมีการถ่าน้ำหนักตัว 2 ลักษณะคือ แบ่งการรับน้ำหนักตัวลงที่ขาทั้ง 2 ข้างเท่า ๆ กัน และอีกลักษณะหนึ่งคือ ให้ขาที่ก้าวรับน้ำหนักมากกว่าขาที่อยู่เฉียงข้างหลังหรืออาจจะรับน้ำหนักลงเกือบทั้งหมดก็ได้ แต่จะไม่ปรากฏการก้าวเท้าที่ยังค้ำน้ำหนักตัวไว้ที่ขาข้างเดิมข้างเดียว การก้าวเฉียงนี้มีระยะห่างจากเท้าที่ก้าวกับขาที่ยืนรับน้ำหนักซึ่งอยู่เฉียงทางข้างหลังประมาณ $1 \frac{1}{2}$ คืบ โดยสังเกตจากแนวของสันเท้าที่ก้าวจะอยู่แนวเดียวกับปลายเท้าที่เฉียงอยู่ข้างหลังในลักษณะเป็นเส้นตรง การก้าวเฉียงนี้ในทางนาฏศิลป์เรียกว่า “ก้าวข้าง”

นอกจากนี้ยังพบลักษณะของขาอีกลักษณะหนึ่งคือ “ไขว้ขา” ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่า การก้าวไขว้ขาไม่มีในนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง การไขว้ขาที่ปรากฏในท่ารำเพลงเร็ว(รำสายสองแขน) นั้น ไม่ใช่การก้าวเท้าเพราะการที่จะเรียกว่า “ก้าวเท้า” นั้น จะต้องมาจากการวางขาที่ยก แล้วก้าวลงในทิศทางใดทิศทางหนึ่งเพื่อรับน้ำหนักตัว(Support) แต่ในที่นี้การไขว้ขาสืบเนื่องมาจากการก้าวข้างแล้วหมุนตัว โดยหมุนขาไปตามทิศทางของลำตัวที่หมุนไป โดยเฉพาะน้ำหนักตัวก็ยังอยู่ที่ขาข้างที่ก้าวข้างอยู่ก่อนแล้ว จึงไม่ปรากฏการก้าวเท้าลงในลักษณะของการก้าวไขว้แบบตัวนางเลย ซึ่งลักษณะของขาที่ไขว้นั้น เป็นลักษณะที่ขาข้างหนึ่งก้าวเฉียงข้างหน้ารับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ของขาอีกข้างหนึ่ง ส่วนขาอีกข้างหนึ่งใช้บริเวณใต้เท้าจรดพื้นวางเฉียงข้างหลังในตำแหน่งทิศทางที่ 5 ของขาอีกข้างหนึ่ง ระยะห่างของสันเท้าข้างหน้าทีไขว้กับปลายเท้าที่วางอยู่ข้างหลังประมาณ $1 \frac{1}{2}$ -2 คืบ โดยให้ขาที่อยู่ข้างหลังช่วยปรับรับภาระทรงตัว และอาจจะมีการถ่าน้ำหนักตัวมาที่ขาที่อยู่ข้างหลังได้ด้วย เช่น ท่ารำสายสองแขนในเพลงเร็ว เป็นต้น

4.2.1.3 ก้าวเท้าลงด้านข้าง เป็นการก้าวเท้าลงที่ตำแหน่ง

ด้านข้างของลำตัวอย่างแท้จริง ระยะห่างของเท้าที่ก้าวกับเท้าที่ยืนรับน้ำหนักตัวประมาณ 1 คืบ การก้าวลงด้านข้างนี้ มักปรากฏในท่าต่อ ที่ตามด้วยการเหลื่อมเท้า เช่น เพลงช้าท่าที่ 8 (วาดแขนขวา เหลื่อมเท้าซ้าย) เพลงเร็วท่าที่ 5.1 (มือซ้ายจับหงายระดับต่ำ มือขวาจับหลัง ซอยเท้าเคลื่อนที่) เป็นต้น

4.2.1.4 ถอยเท้า ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข่าอยู่ข้างหน้าในตำแหน่งทิศทางที่ 0 วางบริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าของขาอีกข้างหนึ่งลงด้านหลังในตำแหน่งทิศทางที่ 0 พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างที่ถอยหลังไป

4.3 ขยับ เป็นคำเฉพาะเรียกท่าทางของขาอย่างหนึ่งของนาฏศิลป์ไทย น่าจะมาจากคำว่า ขยับเขยื้อน หมายถึง การเคลื่อนไหวหรือท่าทางว่าจะเคลื่อนไหวเคลื่อนที่หรือย้ายที่

4.3.1 ประเภทของขยับ ขยับมี 2 ประเภท คือ

4.3.1.1 ขยับอยู่กับที่

4.3.1.2 ขยับเคลื่อนที่

4.3.2 หลักการขยับ การขยับมีหลักในการทำท่าทางดังนี้

4.3.2.1 การขยับอยู่กับที่และการขยับเคลื่อนที่จะใช้ขาใดอยู่ข้างหน้าก็ได้

4.3.2.2 ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข่าอยู่ข้างหน้าในตำแหน่งทิศทางศูนย์กลาง (Center) ส่วนขาอีกข้างหนึ่งวางอยู่ข้างหลังในลักษณะและตำแหน่งทิศทางเช่นเดียวกับก้าวหน้า โดยใช้บริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าจรดพื้น พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาที่อยู่ข้างหลังและขาข้างหน้าสลับกัน ในขณะที่ขยับนั้นเท้าที่อยู่ข้างหน้าใช้จมูกเท้ารับน้ำหนัก ส่วนขาที่อยู่ข้างหลังใช้บริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้ารับน้ำหนัก

4.3.2.3 การขยับต้องมีการเกร็งกล้ามเนื้อต้นขาส่วนบน เพื่อให้การขยับเท้ามีความถี่มากและไม่ยกเท้าขึ้นสูงจากพื้น

4.3.2.4 การขยับอยู่กับที่ ทั้งขาที่อยู่ข้างหลังและขาที่อยู่ข้างหน้าต้องสลับกันรับน้ำหนักตัวอย่างถี่ ๆ และอย่างรวดเร็ว พร้อมกับยืด-ยุบเข่าของขาที่อยู่ข้างหน้าอย่างช้า ๆ หรือย่อเข่าในขณะที่ขยับ

4.3.2.5 การขยับเคลื่อนที่ ขาทั้งสองข้างทำเช่นเดียวกับการขยับอยู่กับที่ แต่มีการเคลื่อนตำแหน่งที่ยืนไปด้านข้างลำตัว เช่น เคลื่อนที่ไปทางซ้ายหรือเคลื่อนที่ไปทางขวา หรือเคลื่อนไปข้างหน้าและข้างหลัง เป็นต้น

4.4 ถัดเท้า หมายถึง ท่าทางของเท้าข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนักตัวในตำแหน่งทิศทางศูนย์กลางข้างหน้า ใช้อวัยวะ 2 ส่วนของเท้าสัมผัสกับพื้นคือ จมูกเท้าและฝ่าเท้า บริเวณใกล้สันเท้า โดยถ่ายน้ำหนักตัวลงที่เท้าที่ยืนอยู่ข้างหลังในตำแหน่งทิศทางที่ 0 ใช้อวัยวะของเท้าข้างหน้าจรดพื้น แล้วไล่เท้าออกไปข้างหน้าให้ได้ฝ่าเท้าบริเวณใกล้สันเท้ากระทบพื้น พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างที่ถัดก้าวลงข้างหน้า โดยใช้ระยะเวลา $1/2$ ของจังหวะฉิ่ง (หลังจังหวะฉิ่งและเสร็จสิ้นตรงจังหวะฉับพอดี)

4.4.1 ประเภทของการถัดเท้า การถัดเท้า แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

4.4.1.1 ถัดเท้าอยู่กับที่ การถัดเท้าอยู่กับที่ ขาข้างที่ถัดจะอยู่ข้างหน้าตำแหน่งทิศทางที่ 0 ส่วนขาที่ยืนรับน้ำหนักจะอยู่ข้างหลังตำแหน่งทิศทางที่ 0 เช่นเดียวกัน ระยะห่างจากเท้าหน้าและเท้าหลังประมาณ 1 คืบ ในแนวเส้นตรง

4.4.1.2 ถัดเท้าเคลื่อนที่ การที่ถัดเท้าเคลื่อนที่มี 3 ลักษณะคือ

1) ตะแคงตัวถัดเท้า การตะแคงตัวถัดเท้าจะใช้ด้านข้างของลำตัวเป็นส่วนนำการเคลื่อนที่ซึ่งมีทิศทางของการถัดดังนี้

1.1) นำด้วยสี่ข้างข้างซ้าย ใช้เท้าขวาถัด เท้าซ้ายจะก้าวนำไปทางซ้าย เท้าขวาจะก้าวลงข้างหน้าเท้าซ้ายหลังการถัดแต่ละครั้ง

1.2) นำด้วยสี่ข้างข้างขวา ใช้เท้าขวาถัด เท้าขวาจะก้าวนำไปทางขวา เท้าซ้ายจะก้าวลงข้างหน้าเท้าขวา

1.3) นำด้วยสี่ข้างข้างซ้าย ใช้เท้าซ้ายถัด เท้าซ้ายจะก้าวนำไปทางซ้าย หลังจากถัดแต่ละครั้ง เท้าขวาจะก้าวลงข้างหน้าเท้าซ้าย

1.4) นำด้วยสี่ข้างข้างขวา ใช้เท้าซ้ายถัด เท้าขวาจะก้าวนำไปทางขวา เท้าซ้ายจะก้าวลงข้างหน้าเท้าซ้ายหลังจากถัดแต่ละครั้ง

2) การถัดหน้าอัด เป็นการถัดได้ 2 ทิศทาง คือ เดินถัดขึ้นข้างหน้าและเดินถัดถอยหลัง เท้าทั้งสองข้างต่างเดินสลับกันขึ้นหน้าหรือลงหลัง โดยเท้าข้างหนึ่งก้าวตามปกติ แต่เท้าอีกข้างหนึ่ง ทำหน้าที่ก้าวเท้าด้วยหลังจากการถัดแต่ละครั้ง

3) เดินถัดหมุนเป็นวง การก้าวเท้าทำเหมือนกับการถัดหน้าอัด หากแต่เส้นทางของการเคลื่อนที่จะมีลักษณะเป็นเส้นโค้งหรือเป็นวงกลม

4.4.2 หลักการการถัดเท้า การถัดเท้ามีหลักในการถัดดังนี้

4.4.2.1 ใช้เท้าถัดได้ทั้งเท้าซ้ายและเท้าขวา

4.4.2.2 เมื่อขาข้างหนึ่งรับน้ำหนัก ขาอีกข้างหนึ่งทำหน้าที่ถัดไม่ต้องรับน้ำหนัก เมื่อถัดแล้วต้องรีบวางขาลงรับน้ำหนักให้ตรงกับจังหวะหนักพอดี

4.4.2.3 ใช้โคนนิ้วเท้าด้านฝ่าเท้าที่เรียกว่าจุกเท้า จรดและกดพื้นไว้เล็กน้อย เท้าที่ไม่ได้ถัดทำหน้าที่รับน้ำหนักสลับกับเท้าที่ถัด นิ้วเท้าข้างที่ถัดทั้งหมดหักขึ้น ทางด้านหลังเท้า แต่หักข้อเท้าลงทางด้านฝ่าเท้า

4.4.2.4 ใส่จุกเท้าให้มีแรงเสียดทานกับพื้น โดยใส่ไปทางทิศเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2 ตามลักษณะของเท้าตัวพระที่จะต้องยืนปิดปลายเท้าเฉียงออกด้านข้าง เพื่อให้ฝ่าเท้าส่วนไกลปลายส้นเท้าสัมผัสกับพื้น

4.4.2.5 สลับให้ขาที่ไม่ได้ถัดเริ่มรับน้ำหนักตัวใหม่ เพื่อให้ขาที่ถัดไม่ต้องรับน้ำหนักและทำหน้าที่ถัดต่อไป

4.4.2.6 การถัดเท้าจะใช้กับเพลงเร็วหรือเพลงในอัตราชั้นเดียวเท่านั้น

4.4.2.7 การถัดจะต้องประกอบด้วยการใช้ศีรษะและลำตัวส่วนบนเสมอ จำแนกออกเป็นการเอียงและการลัดคอ

1) การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนจะใช้ได้กับการถัด 2 ชนิดคือ ตะแคงตัวถัดและเดินถัดหมุนเป็นวง

1.1) การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนที่ใช้กับตะแคงตัวถัด จะต้องเอียงในทิศทางตรงกันข้ามกับร่างกายที่เคลื่อนที่ไปเสมอ

1.2) การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนที่ใช้กับการถัดหมุนเป็นวง ไม่ว่าจะเดินหมุนตามเข็มนาฬิกาหรือเดินหมุนทวนเข็มนาฬิกาจะต้องเอียงศีรษะอละลำตัวส่วนบน เข้าวางในเสมอ เปรียบได้กับการขับรถแข่งประเภทมอเตอร์ไซด์ในขณะเข้าโค้งคนขับจะต้องเอียงตัวเข้าวางในของโค้งนั้น ๆ เสมอ เพื่อสร้างความสมดุลของน้ำหนักตัว

1.3) การลักคอก จะใช้ได้กับการถัด 2 ชนิดคือ การถัดเท้าอยู่กับที่และการถัดเท้าเคลื่อนที่ทิศทางที่เป็นหน้าอัด(ซึ่งจะไม่มีการลักคอกในการถัดเท้าเคลื่อนที่หมุนเป็นวง) การลักคอกประกอบด้วย การใช้ศีรษะและลำตัวส่วนบน ซึ่งอวัยวะทั้งสองจะเอียงสลับข้างกัน คือ ศีรษะจะเอียงข้างเดียวกับขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักตัว ส่วนลำตัวส่วนบนจะเอียงตรงกันข้ามกับการเอียงศีรษะเสมอ การเอียงสลับในทิศทางตรงกันข้ามของศีรษะและลำตัวนั้นจะเกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน เช่น การถัดด้วยเท้าขวา ขาซ้ายจะเป็นขาที่ยืนรับน้ำหนัก ศีรษะก็ต้องเอียงมาทางซ้ายและลำตัวส่วนบนต้องเอียงทางขวา เมื่อเท้าขวาถัดเท้าแล้วก็ต้องวางเท้าลงเพื่อสลับการรับน้ำหนักศีรษะก็จะกลับมาเอียงทางขวาและลำตัวส่วนบนก็ต้อง เอียงไปทางซ้าย เช่นนี้สลับกันไป

2) การถัดเท้าเคลื่อนที่ เมื่อถัดเท้าแล้วก้าวเท้าขึ้นข้างหน้าเท้าที่ถัดจะถัดพื้นหรือไสเท้าไปกับพื้น โดยไสไปข้างหน้า ในทิศทางเดียวกับเท้า ซึ่งจะต้องก้าวลงข้างหน้านั้น

3) การถัดเท้าแล้วถอยลงหลัง เท้าที่ถัดจะถัดพื้นหรือไสเท้าไปกับพื้น ตรงจุดที่เท้าข้างที่ใช้ถัดวางอยู่กับพื้นก่อนการถัด แล้วจึงถอยลงข้างหลังด้วยเท้าข้างที่ถัด

4.5 ฉายเท้า เป็นการเคลื่อนไหวของเท้าข้างหนึ่งที่ไม่ได้รับน้ำหนักตัวและใช้มุมเท้าจรดพื้นอยู่ในทิศทางเหลี่ยมเฉียงด้านหน้าของขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักตัว ข้อเท้าของขาที่ฉายเท้าจะต้องหักลงทางด้านฝ่าเท้าและกระดูกนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า แล้วใช้มุมเท้าจรดกับพื้นเบา ๆ เลื่อนการจรดเท้าออกไปด้านข้างหรือด้านเฉียง

4.5.1 ประเภทของการฉาย การฉายเท้าแบ่งออกได้ 4 ลักษณะ คือ

4.5.1.1 ฉายเท้าแล้ววางเท้าลงข้างหลัง

4.5.1.2 ฉายเท้าแล้วหยุด โดยจรดเท้าค้างไว้ด้านข้างหรือด้าน
เฉียง เช่น ทำรำเพลงช้าทำรำที่ 17 (ถอยหลังส่ายแขนเดียวหมุนแล้วฉายเท้า)

4.5.1.3 ฉายเท้าแล้วยก(ไม่ปรากฏในเพลงช้าเพลงเร็ว แต่
รวบรวมได้จากการสัมมนาการปฏิบัตินาฏยศัพท์)

4.5.1.4 ฉายวนเท้าเป็นวงกลม (ไม่ปรากฏในเพลงช้าเพลงเร็ว
แต่รวบรวมได้จากการสัมมนาการปฏิบัตินาฏยศัพท์ พบในการรำเดี่ยว เช่น พระลอลงสวน
เป็นต้น)

4.5.2 หลักการฉายเท้า หลักการฉายเท้ามีดังนี้

4.5.2.1 การฉายเท้าจะใช้ขาข้างซ้ายหรือข้างขวาฉายก็ได้

4.5.2.2 ในการฉายเท้า ศีรษะจะเอียงข้างเดียวกับเท้าที่ฉาย
หรือเอียงตรงกันข้ามกับเท้าที่ฉาย หรือลักคอกก็ได้

4.5.3 การฉายเท้าแต่ละครั้งอาจใช้ระยะเวลาของจังหวะมากกว่า 1
จังหวะได้

4.5.4 ถ้าเป็นการฉายเท้าประกอบการส่ายแขน จะมีหลักเกณฑ์ดังนี้

4.5.4.1 การส่ายแขนครั้งหนึ่งจะฉายเท้าข้างเดียวกับแขนที่กด
ลงต่ำเพียงครั้งเดียว

4.5.4.2 การฉายเท้าต่อเนื่องหลายครั้งจะต้องมีความเร็ว
ของจังหวะที่สม่ำเสมอคือ เช่น ช้าสม่ำเสมอ เร็วสม่ำเสมอ แต่จะไม่ฉายเท้าต่อ
เนื่องกันในช่วงระยะเวลาที่น้อยกว่า 1 จังหวะ โดยปกติจะใช้การถอยเท้าลงข้างหลังหรือ
ถัดเท้าแทน

4.5.4.3 ไม่มีการฉายเท้าสลับจังหวะ ช้า - เร็ว - ช้า โดย
เด็ดขาด

4.5.4.4 การฉายเท้าประกอบการส่ายแขนหรือรำส่ายในขณะที่
ที่แขนกดลงต่ำโดยนำด้วยข้อมือด้านฝ่ามือนั้น เท้าข้างเดียวกับแขนที่กดลงต่ำจะทำหน้าที่

ฉายเท้าแล้ววางเท้าลงข้างหลังโดยไม่รับน้ำหนัก ในเวลาเดียวกันแขนข้างนั้นจะหมุนแขน ออกนอกตัว(หงายแขนปลายมือตกลงล่าง)ซึ่งการเคลื่อนไหวของแขนและขา จะกระทำ พร้อม ๆ กัน

4.5.5 การเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบนประกอบการส่ายแขน พบ ว่าศีรษะและลำตัวจะเอียงลงข้างเดียวกับแขนส่ายที่กดต่ำลง หรืออาจวิเคราะห์ได้ว่าจะ เอียงข้างเดียวกับแขนที่มีมือตั้งมือขึ้นระดับสูง ดังนั้นเมื่อวาดแขนลง มือที่ตั้งขึ้นนั้นจะ เปลี่ยนเป็นปลายมือตกลง ส่วนมืออีกข้างหนึ่งจะเปลี่ยนเป็นปลายมือตั้งขึ้น ดังนั้นศีรษะ และลำตัว ก็จะเอียงกลับมาข้างเดียวกับแขนที่ตั้งมือขึ้นโดยอัตโนมัติ

4.6 ประเท้า เท้าข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่ง ซึ่งไม่รับน้ำหนัก วางฝ่าเท้าจรดพื้นอยู่เหลื่อมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้าเพื่อประเท้า

4.6.1 ลักษณะของการประเท้า การประเท้า เป็นลักษณะของเท้าข้าง ใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่รับน้ำหนัก วางฝ่าเท้าจรดพื้น อยู่เหลื่อมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลัง เท้า หักข้อเท้าขึ้นใช้ฝ่าเท้าไถลส้นเท้าจรดพื้น จากนั้นกระทบฝ่าเท้าลงกับพื้นเบา ๆ อย่างรวดเร็วแล้วยกเท้าขึ้น

4.6.2 หลักการประเท้า

4.6.2.1 การประเท้า เท้าที่ประจะต้องวางเหลื่อมอยู่ใน ทิศทางเฉียงตำแหน่งที่ 2

4.6.2.2 ขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักจะต้องย่อเข้าก่อนการประ เท้าเสมอ

4.6.2.3 เมื่อประเท้าแล้วจะต้องยกเท้าเสมอ แต่การยกเท้า ไม่จำเป็นต้องมาจากการประเท้าเสมอไป

4.6.2.4 ถ้าการประเท้าเป็นส่วนหนึ่งของท่ารำที่เป็นท่าต้น การทำท่าต่อจะต้องยืด-ยุบเข้าก่อนที่จะเคลื่อนไหวท่าทางต่อไปเสมอ

สรุปได้ว่าโครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ซึ่งจำแนกออกเป็น 2 ด้าน คือ ลักษณะของท่ารำ ได้แก่ ภาระและองค์หาระ และทฤษฎีการเคลื่อนไหว อวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง นับได้ว่าเป็นนาฏยลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งของนาฏยศิลป์ไทย แม่ท่าหรือท่ารำหลักที่ปรากฏในเพลงช้าซึ่งมี 58 ท่ารำ และแม่ท่าที่ปรากฏในเพลงเร็ว 30 ท่ารำ แม่ท่าเหล่านี้ประกอบขึ้นจากโครงสร้างของแขนและมือที่มีแบบแผนการทำท่าทางที่ชัดเจน 3 ลักษณะคือ มือแบ มือจับและมือล่อแก้ว ลักษณะของมือทั้ง 3 แบบ ปรากฏอยู่ในตำแหน่งทิศทางและระดับต่าง ๆ กันของร่างกาย ซึ่งสามารถนำท่าทางของแขนและมืออีกข้างหนึ่งมาประกอบกันเป็นท่ารำได้อย่างหลากหลายท่าทาง ซึ่งตำแหน่งทิศทางของมือแบลักษณะที่ 1 ข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนขวาในตัวในตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง(วงบน) สามารถนำแขนและมืออีกข้างหนึ่งมาประกอบเป็นท่ารำได้สูงสุดในที่นี้คือ 9 ท่ารำ ได้แก่ มือแบหางแขนตั้งระดับกลางด้านข้าง มือตะแคงอแขนระดับต่ำด้านข้าง วงกลาง วงล่าง จับหลัง จับคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านหน้า จับคว่ำแขนงอระดับต่ำด้านข้าง จับหางแขนงอระดับต่ำด้านหน้า จับหางแขนงอระดับกลางด้านข้าง แม่ท่าทั้ง 88 ท่ารำนั้น มีลักษณะของการประสมมือ 2 ลักษณะคือ ลักษณะของแขนและมือในตำแหน่งทิศทางและระดับที่เหมือนกัน และลักษณะของแขนและมือในตำแหน่งทิศทางและระดับที่แตกต่างกัน

สำหรับองค์หาระหรือท่ารำชุด ซึ่งเป็นกลุ่มของภาระหรือแม่ท่า ที่เกิดจากการประกอบกันของท่ารำตั้งแต่ 2 ท่าขึ้นไป อาจจะมีการสลับทิศทางและสลับข้างของอวัยวะ มีปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วรวม 7 ชุดท่ารำด้วยกัน ได้แก่ ท่ากราย ท่าล่อแก้ว ท่าภมรเกล้า ท่าชุดถัดเท้าอยู่กับที่และถัดเท้าเคลื่อนที่ ท่าชุดรำสายแขนเดียวจรดเท้าต่อเนื่อง ท่าชุดสลับมือจับและท่าชุดเตรียมรำสาย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การเคลื่อนไหวของอวัยวะที่ทำท่ารำโดยสามารถสรุปเป็นหลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง จำแนกออกเป็น การรับน้ำหนักตัวและการสร้างความสมดุลของร่างกาย หลักการหมุนกึ่งของร่างกาย หลักการเคลื่อนไหวแขนและมือ และหลักการเคลื่อนไหวขาและเท้า ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว สิ่งที่ค้น

พบนี้เป็นนายกษัตริย์ของไทย ที่มีปรากฏทั้งในตัวละครประเภทตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง ด้วย ประเด็นที่น่าสนใจที่พบก็คือ การเอียงศีรษะเป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนศีรษะ และลำตัวส่วนบนที่จะต้องเอียงไปด้วยกันในระดับสูงและเอียงไปข้างซ้ายและข้างขวานั้น พบว่าการเอียงศีรษะไม่ได้ถูกกำกับโดยการเคลื่อนไหวของมือและเท้า หากแต่การเอียงมีความเป็นเอกเทศของตัวเอง ทำหน้าที่ช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำ นอกเหนือจากความเหมาะสมงดงามอันเป็นส่วนประกอบในการรำตามหลักการจัดวางตำแหน่งท่าทางในเชิงทัศนศิลป์



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6

ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

การศึกษาไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง เป็นการศึกษาถึงระเบียบแบบแผนหรือกฎเกณฑ์ อันเป็นหลักเกณฑ์ในการเชื่อมต่อกันของท่ารำระหว่างท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม เนื่องจากผู้วิจัยมีความเห็นว่าท่ารำรำของนาฏยศิลป์ไทยนั้น ประกอบไปด้วย ท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม ซึ่งเป็นท่ารำที่สืบเนื่องมาจากท่าต้น การเคลื่อนที่ของท่ารำหนึ่ง ๆ ไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง ดังนั้นจากแนวความคิดที่ได้จากหลักภาษาศาสตร์ ผสมกับหลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วโดยบันทึกท่ารำด้วยระบบ Labanotation สามารถกำหนดสาระสำคัญเกี่ยวกับไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงได้เป็น 2 หัวข้อใหญ่ ๆ คือ

1. หน่วยของท่ารำ
2. การประสมท่ารำ

หน่วยของท่ารำ

การศึกษาเรื่องหน่วยของท่ารำ ผู้วิจัยได้เทียบเคียงกับทฤษฎีของภาษาศาสตร์ที่ว่าเสียงในภาษานั้นประกอบไปด้วย พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ พยางค์ การลงเสียงหนัก เสียงเบา การหยุดของเสียงและทำนองเสียง ประกอบกันเป็นพยางค์ เพราะภาษาทุกภาษามีกฎเกณฑ์ในการรวมหน่วยเสียงเข้าเป็นพยางค์ กฎเกณฑ์ที่ทุกภาษามีเหมือนกันคือ พยางค์แต่ละพยางค์ส่วนใหญ่ต้องมีหน่วยเสียงสระอย่างน้อย 1 หน่วยเสียง ซึ่งในภาษาไทยปรากฏว่ามีหน่วยเสียง 3 ชนิด ได้แก่ หน่วยเสียงพยัญชนะ หน่วยเสียงสระและหน่วยเสียงวรรณยุกต์ จำแนกออกได้ดังนี้

| | | |
|---------------------|----|------------|
| หน่วยเสียงพยัญชนะ | 21 | หน่วยเสียง |
| หน่วยเสียงสระ | 21 | หน่วยเสียง |
| หน่วยเสียงวรรณยุกต์ | 5 | หน่วยเสียง |

จากแนวคิดเรื่องหน่วยเสียงของภาษาไทย ซึ่งนำมาเป็นแนวในการศึกษานาฏย
ลักษณะของท่ารำนั้นพบว่า ท่ารำอันเป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงประกอบด้วย

| | | |
|------------------------|----|-------|
| หน่วยท่าต้นของท่ารำ | 49 | หน่วย |
| หน่วยท่าต่อของท่ารำ | 6 | หน่วย |
| หน่วยท่าตกแต่งของท่ารำ | 21 | หน่วย |

1. หน่วยท่าต้นของท่ารำ จากความหมายของพยัญชนะที่หมายถึงเสียงพูดที่
เปล่งออกมาโดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ในปากและคอ ซึ่งการศึกษาคั้งนี้ได้นำแนวคิดทาง
ภาษาศาสตร์มาใช้นั้น จำเป็นต้องเทียบเคียงคำว่า “พยัญชนะ” โดยหมายถึง ท่าทางของ
อวัยวะที่นำมาประกอบกันเป็นท่ารำ โดยกำหนดเรียกว่า “หน่วยท่าต้นของท่ารำ” ซึ่งเป็น
หน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของท่าทางของแขนและมือ และไม่สามารถจำแนกท่าทางที่นำมา
ประกอบกันเป็นท่ารำให้ย่อยลงไปได้อีกแล้ว

หน่วยท่าต้นของท่ารำที่พบในการวิจัยครั้งนี้คือ มีอวง มือจับและมือล่อแก้ว ซึ่ง
ปรากฏในทิศทางและระดับของแขนและมือที่ไม่ซ้ำกัน ดังจะกล่าวถึงหน่วยท่าต้นของท่ารำ
ซึ่งใช้แขนและมือข้างซ้ายและข้างขวาในท่ารำของเพลงช้าและเพลงเร็ว โดยอาศัยทฤษฎี
การวิเคราะห์ของลาบานช่วยในการวิเคราะห์ท่าทางแต่ละท่าทางอย่างละเอียดและเพื่อไม่
ให้ผู้อ่านงานวิจัยเกิดความสับสนจึงตัดสัญลักษณ์ลาบานออก คงเหลือแต่การบรรยาย
เป็นตัวอักษรดังนี้ (ดูแบบวิเคราะห์ที่ใช้สัญลักษณ์ลาบานในภาคผนวกที่ 6)

มือแบ

- 1.1 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลางทิศทางเฉียงข้างหน้า 1
- 1.2 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลางทิศทางเฉียงข้างหน้า 2.5
- 1.3 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลางทิศทางด้านข้าง 3
- 1.4 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลางทิศทางเฉียงข้างหน้า 2

- 1.30 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลางทิศทางด้านหน้า
- 1.31 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลางทิศทางเฉียงข้างหน้า 1
- 1.32 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลางทิศทางเฉียงข้างหน้า 2
- 1.33 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลางทิศทางเฉียงข้างหน้า 2.5
- 1.34 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่างทิศทางด้านหน้า (ตำแหน่งวงล่าง)
- 1.35 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 1
- 1.36 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 2
- 1.37 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับสูงทิศทางเฉียงข้างหน้า 2.5
- 1.38 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางด้านหน้า(ไหว้ระหว่างอก)
- 1.39 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 1 (มือแบท้านั่ง
คุกเข่า)
- 1.40 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับสูงทิศทางด้านหน้า (ยกมือไหว้จรดหน้าผาก)
- 1.41 งอแขนไม่หมุนแขนระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 2 (ตะแคงมือทำที่
18 นิ้วต่อง 239-240)
- 1.42 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางด้านหน้า (ไหว้ระหว่างอก)
- 1.43 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 1 (มือแบท้านั่ง
คุกเข่า)
- 1.44 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับสูงทิศทางด้านหน้า(ยกมือไหว้จรดหน้า
ผาก)

มือจับ

- 1.45 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลางทิศทางด้านข้าง
- 1.46 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 2.5
- 1.47 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลางทิศทางด้านข้าง
- 1.48 ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับล่างทิศทางเฉียงข้างหน้า 2.5

- 1.74 ดึงแขนข้างขวาหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางเฉียงไกลด้านหลัง (จับหลัง)
- 1.75 ดึงแขนข้างซ้ายหมุนเข้าหาตัวระดับล่างทิศทางเฉียงไกลด้านหลัง (จับหลัง)
- 1.76 งอแขนข้างขวาระดับล่างทิศทางด้านหน้า (ตำแหน่งวงกลาง) ไม่หมุนแขน
- 1.77 งอแขนข้างขวาระดับกลางทิศทางด้านหน้า (ตำแหน่งวงหน้า) ไม่หมุนแขน
- 1.78 งอแขนข้างขวาระดับสูงทิศทางด้านข้าง ไม่หมุนแขน
- 1.79 งอแขนข้างขวาระดับล่างทิศทางด้านหน้า (ตำแหน่งวงกลาง) ไม่หมุนแขน
- 1.80 งอแขนข้างขวาตัวระดับกลางทิศทางด้านหน้า (ตำแหน่งวงกลาง) ไม่
หมุนแขน
- 1.81 งอแขนข้างซ้ายระดับสูงทิศทางด้านข้าง ไม่หมุนแขน

มือลอกแก้ว

- 1.82 งอแขนหมุนเข้าหาตัวหักข้อมือด้านหลังมือ ระดับกลางทิศทางเฉียงข้าง
หน้า 2.5 (ทำหนึ่ง)
- 1.83 งอแขนหมุนเข้าหาตัวหักข้อมือด้านฝ่ามือ ระดับกลางทิศทางเฉียง
ข้างหน้า 2.5 (เคลื่อนไหว)
- 1.84 งอแขนหมุนออกจากตัวหักข้อมือด้านฝ่ามือ ระดับกลางทิศทางเฉียงข้าง
หน้า 2.5 (ทำหนึ่ง)
- 1.85 งอแขนหมุนออกจากตัวหักข้อมือด้านหลังมือ ระดับกลางทิศทาง
เฉียงข้างหน้า 2.5 (เคลื่อนไหว)

จากหน่วยท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วทั้ง 85 หน่วยนั้น จะเห็นได้จากการใช้สัญลักษณ์ในการวิเคราะห์ลักษณะของท่ารำแต่ละท่าทาง สามารถอธิบายได้ว่า หน่วยท่าต้นของท่ารำแต่ละหน่วยจะต้องประกอบไปด้วย อวัยวะคือ แขนและมือ ทิศทางของแขนและมือ ระดับความสูง-ต่ำของแขนและมือ การหักข้อมือ การหมุนแขนและการเหยียดหรือการงอของแขน คุณลักษณะเหล่านี้จะปรากฏอยู่ในหน่วยท่าต้นของท่ารำทุกท่าทาง

ซึ่งผู้วิจัยพบว่าหน่วยทำตันของท่าทางข้างซ้ายและข้างขวา จะมีเหมือนกันและเท่ากัน ดังนั้นหน่วยท่าทางของแขนและมือข้างซ้ายที่เหมือนกันกับข้างขวา จึงเป็นหน่วยทำตันเดียวกัน เช่น การยกมือข้างซ้ายตั้งวงบน จะมีคุณลักษณะของการท่าทางเหมือนกันกับการยกมือข้างขวาตั้งวงบน ผู้วิจัยจึงถือว่าลักษณะของวงบนทั้งข้างซ้ายและข้างขวาเป็นหน่วยทำตันเดียวกันหรือเป็น 1 หน่วยทำตัน ซึ่งสามารถสรุปหน่วยทำตันของท่าท่าจำแนกเป็น ลักษณะมือแบบแบบที่ 1 ลักษณะมือแบบแบบที่ 2 มือจับและมือล่อแก้วได้ทั้งสิ้น 49 หน่วย ดังจะได้สรุปลงตารางที่ 14 และตารางที่ 15 ซึ่งการจัดหน่วยทำตันลงตารางนี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นปริมาณหน่วยทำตันของท่าท่าว่ามีปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วรวมทั้งสิ้น 49 หน่วย ซึ่งช่วยให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจแล้ว ยังแสดงให้เห็นส่วนประกอบของหน่วยทำตันของท่าท่าที่เป็นนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวงอย่างละเอียดอีกด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 14 หน่วยทำต้นของท่ารำลักษณะมือแบบแบบที่ 1 มือจับและมือล่อแก้วที่หมุนแขนเข้าหาตัวและหมุนแขนออกจากตัว

| ระดับ ท่าทาง | มือแบ | | | | | | | | | | | | มือจับ | | | | | | | | | | | | มือล่อแก้ว | | | | | | | | | | | |
|-----------------|------------------|------|-----|-------|------|-----|------------------|------|-----|-------|------|-----|------------------|------|-----|-------|------|-----|------------------|------|-----|-------|------|-----|------------------|------|-----|------------------|------|-----|-----|------|-----|--|--|--|
| | หมุนแขนเข้าหาตัว | | | | | | หมุนแขนออกจากตัว | | | | | | หมุนแขนเข้าหาตัว | | | | | | หมุนแขนออกจากตัว | | | | | | หมุนแขนเข้าหาตัว | | | หมุนแขนออกจากตัว | | | | | | | | |
| | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | | | | | | |
| | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | | | |
| 0 | | | | | ✓ | ✓ | | | | | ✓ | ✓ | | | | | ✓ | ✓ | | ✓ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | | ✓ | | | ✓ | | | ✓ | | | ✓ | ✓ | | | | | ✓ | | | ✓ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2 | | | | ✓ | | ✓ | | | | | ✓ | ✓ | | | | | ✓ | ✓ | | | | | | | | | ✓ | | | | | | | | | |
| 2.5 | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | | | | ✓ | ✓ | ✓ | | | ✓ | ✓ | ✓ | | | | ✓ | ✓ | ✓ | | | | | ✓ | | | ✓ | | | | | |
| 3 | | ✓ | | | | | | ✓ | | | | | | | ✓ | | | | | ✓ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5.5 | | | | | | | | | | | | | | | ✓ | | | ✓ | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Center | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

ตารางที่ 15 หน่วยทำต้นของท่ารำมือแบบที่ 1 และมือจับที่ไม่หมุนแขน และมือแบบที่ 2

| ตำแหน่งที่ศทาง | มือแบไม่หมุนแขน | | | | | | มือจับไม่หมุนแขน | | | | | | มือแบบที่ 2 | | | | | |
|----------------|-----------------|------|-----|-------|------|-----|------------------|------|-----|-------|------|-----|-------------|------|-----|-------|------|-----|
| | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | | แขนตั้ง | | | แขนงอ | | |
| | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ | สูง | กลาง | ต่ำ |
| 0 | | | | | | | | | | | ✓ | ✓ | | | | | | |
| 1 | | | | | | ✓ | | | | | | | | | | | | ✓ |
| 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2.5 | | | | | | | | | | ✓ | | | | | | | | |
| 5.5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Center | | | | | | | | | | | | | | | | ✓ | | ✓ |

2. หน่วยทำต่อของท่ารำ ผู้วิจัยพิจารณาว่า ท่าทางของการเคลื่อนไหวร่างกาย ระหว่างหน่วยท่าต้นของท่ารำหนึ่งไปสู่หน่วยท่าต้นของท่ารำอีกท่าทางหนึ่ง เปรียบเสมือนเป็นสระในภาษาพูด เพราะเสียงพยัญชนะที่ขาดเสียงสระไปประสมกัน ก็จะไม่สามารถเป็นพยางค์หรือคำได้ ท่ารำก็เช่นเดียวกัน หากมีแต่หน่วยท่าต้นของท่ารำโดยปราศจากท่าทางการต่อเชื่อมระหว่างท่าทางแล้ว ก็จะมีแต่เพียงท่าทางหนึ่ง ๆ ที่ขาดการเคลื่อนไหวของร่างกายอันเป็นศิลปะของการรำรำ ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดคำเรียกท่าทางที่ต่อเชื่อมระหว่างหน่วยท่าต้นของท่ารำว่า “หน่วยทำต่อ” เพื่อให้คล้องจองกับคำว่า “ท่าต้น” ที่ได้กล่าวถึงมาแล้ว อีกทั้งคล้องจองกับคำว่า “ท่าตาม” ที่จะกล่าวถึงต่อไป เพราะทำต่อในที่นี้จะหมายถึง กิริยาท่าทาง ที่ทำต่อเนื่องจากหน่วยท่าต้นของท่ารำ เพื่อเปลี่ยนเป็นท่าทางใหม่ เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง หรือระยะทางการเคลื่อนไหวของแขนและมือ จากท่าทางหนึ่งไปสู่อีกท่าทางหนึ่ง เพื่อให้ท่ารำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

ในการวิเคราะห์หน่วยทำต่อของท่ารำ ผู้วิจัยได้สร้างตารางวิเคราะห์และจัดบันทึกลักษณะของท่าต่อทุกท่าทางที่ปรากฏในทุกหน่วยท่าต้นของท่ารำในเพลงช้าและเพลงเร็ว และได้บันทึกหมายเลขประจำท่ารำไว้เป็นหลักฐานว่า หน่วยท่าต้นหนึ่ง ๆ นั้น มีวิธีการต่อเชื่อมท่ารำในลักษณะใด ดังปรากฏในตารางการวิเคราะห์หน่วยทำต่อในภาคผนวกที่ 6

ท่าทางของการเคลื่อนไหวร่างกายระหว่างหน่วยท่าต้นของท่ารำหนึ่งไปสู่หน่วยท่าต้นของท่ารำอีกท่าทางหนึ่ง แสดงให้เห็นความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องของท่ารำ จากการวิเคราะห์ท่าต่อของพยัญชนะท่ารำสามารถสรุปได้ว่า หน่วยทำต่อของท่ารำหรือท่าต่อในการรำเพลงช้าและเพลงเร็วมีทั้งสิ้น 5 หน่วย คือ

2.1 การเหยียดหรือการยียด หมายถึง การเหยียดแขน มือและนิ้วมือ อันเป็นนาฏยลักษณะของการรำไทย ซึ่งจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อส่วนที่เกี่ยวข้องเพื่อให้อวัยวะที่ต้องการสามารถเหยียดหรือยียดออกได้ เช่น การเหยียดแขนเมื่อแขนที่เหยียดนั้นงออยู่ก่อนแล้ว การเหยียดมือเมื่อจะเปลี่ยนจากมือจับหรือล่อแก้วเป็นมือแบ เป็นต้น การ

เหยียดหรือการยืดแขนสามารถใช้ได้ทั้งมือจับและมือแบ รวมถึงใช้กับแขนที่หมุนเข้าหาตัว และแขนที่หมุนออกจากตัว ในทุกทิศทางและระดับที่ปรากฏในหน่วยท่าต้นของท่ารำ

2.2 การงอ หมายถึง ลักษณะของการงอแขนจากลักษณะของแขนที่ตั้งอยู่ก่อนแล้ว ซึ่งลักษณะการงอของแขนเป็นการงอที่ข้อศอก ถึงแม้ว่าช่วงความยาวของแขนที่งอดูเหมือนเป็นวงโค้ง แต่ลักษณะของการงอจะแตกต่างกับลักษณะของการโค้ง เนื่องจากการงอแขนนั้น อวัยวะที่อยู่ตำแหน่งต้นคือหัวไหล่และอวัยวะที่อยู่ตำแหน่งปลายคือข้อมือ ทั้งสองตำแหน่งมีระยะห่างที่สั้นเข้ามาจากการเหยียดหรือยืดแขน การงอแขนนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 6 ระดับดังได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 3 ซึ่งการงอแขนอันเป็นนาฏยลักษณะของตัวพระในที่นี่จะใช้การงอระยะที่ 1 ใช้ได้ทั้งแขนที่หมุนเข้าหาตัวและแขนที่หมุนออกจากตัวในทุกระดับทิศทาง ยกเว้นถ้าเป็นการงอแขนหมุนออกจากตัวในระดับสูงจะเป็นการงอแขนระยะที่ 3 และจะปรากฏได้ในตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 เพียงทิศทางเดียว

2.3 การโค้ง หมายถึง การโค้งอ่อนของนิ้วมือและการหักข้อมือ ซึ่งมี 2 ทิศทาง คือ โค้งอ่อนหรือหักข้อมือไปทางด้านฝ่ามือ และโค้งอ่อนหรือหักข้อมือไปทางด้านหลังมือ เช่น ลักษณะของมือแบแบบที่ 1 จะต้องหักข้อมือทางด้านหลังมือเสมอ ส่วนการจับจะต้องหักข้อมือทางด้านฝ่ามือเสมอ แต่ในการทำท่าล่อแก้วสามารถใช้ได้ทั้งการหักข้อมือทางด้านหลังมือและหักข้อมือทางด้านฝ่ามือ

2.4 การเลื่อน เป็นการเคลื่อนที่ของแขนและมือจากทิศทางและระดับหนึ่ง ไปสู่อีกทิศทางและอีกระดับหนึ่งโดยไม่มีการหมุนแขนในขณะที่เลื่อน เช่น การเลื่อนจากวงบนมาเป็นวงกลาง หรือวงกลางมาเป็นวงหน้า เป็นต้น การเลื่อนตำแหน่งหรือระดับของพยัญชนะของท่ารำนั้นมีหลักเกณฑ์คือ

2.4.1 จะต้องรักษาสภาพของการหักข้อมือตลอดระยะเวลาของการเลื่อนแขนเคลื่อนที่

2.4.2 ใช้ส่วนของแขนหรือมือนำในการเคลื่อนที่ ได้แก่

2.4.2.1 การเลื่อนของมือแบที่หมุนแขนเข้าหาตัวจากระดับที่

สูงกว่าไปสู่ระดับที่ต่ำกว่า เช่น เลื่อนจากวงบนมาเป็นวงกลาง เลื่อนจากวงบนมาเป็นวงล่าง จะต้องให้ข้อมือด้านฝ่ามือเป็นส่วนนำการเลื่อน เช่น การวาดแขนตึงด้านข้างจากระดับกลางลงสู่ระดับต่ำ

2.4.2.2 การเลื่อนของมือแบที่หมุนเข้าหาตัวจากระดับที่ต่ำกว่าไปสู่ระดับที่สูงกว่า เช่น เลื่อนจากวงกลางมาเป็นวงบน เลื่อนจากวงล่างมาเป็นวงกลาง จะต้องให้ปลายมือเป็นส่วนนำการเลื่อน

2.4.2.3 การเลื่อนของมือแบที่หมุนเข้าหาตัวหรือหมุนออกจากตัวไปทางด้านข้างของตำแหน่งเดิม เช่น เลื่อนจากตำแหน่งที่ 3 ไปหาตำแหน่งที่ 1 หรือเลื่อนจากตำแหน่งที่ 1 ไปหาตำแหน่งที่ 3 จะต้องให้ด้านข้างของมือด้านเดียวกับตำแหน่งจุดหมายปลายทางของมือเป็นส่วนนำทางในการเลื่อน เช่น การเลื่อนจากวงกลางมาเป็นวงหน้าจะต้องนำการเลื่อนด้วยมือด้านนิ้วหัวแม่มือ การเลื่อนจากวงหน้าไปเป็นวงกลางจะต้องนำด้วยมือด้านนิ้วก้อย เป็นต้น

2.4.2.4 การเลื่อนของมือแบที่หมุนแขนออกจากตัวจากระดับที่สูงกว่าไปสู่ระดับที่ต่ำกว่า เช่น เลื่อนแขนตึงหมุนแขนออกจากตัวระดับกลางมาเป็นระดับต่ำ จะต้องให้ปลายมือเป็นส่วนนำการเลื่อน

2.4.2.5 การเลื่อนของมือแบที่หมุนออกจากตัวจากระดับที่ต่ำกว่าไปสู่ระดับที่สูงกว่า เช่น เลื่อนจากแขนตึงด้านข้างระดับต่ำไปสู่ระดับกลาง จะต้องให้ข้อมือด้านฝ่ามือเป็นส่วนนำการเลื่อน

2.5 การหมุน หมายถึง การหมุนของแขนที่อยู่ในแกนกระดูกเดียวกันจากหน่วยท่าต้นของท่าร่าหนึ่งไปสู่อีกหน่วยท่าต้นของท่าร่าหนึ่ง ซึ่งจะทำให้ 2 ลักษณะคือการหมุนมือแบหรือมือจับเข้าหาตัว การหมุนมือแบหรือมือจับออกจากตัว การหมุนมือทั้งสองลักษณะใช้กับหน่วยท่าต้นของท่าทางของแขนที่หมุนแขนออกจากตัวหรือหงายแขนไปสู่การคว่ำแขน และใช้กับหน่วยท่าต้นของท่าทางของแขนที่หมุนแขนเข้าหาตัวหรือคว่ำแขนไปสู่การหงายแขน ในตำแหน่งทิศทางด้านหน้า ด้านเฉียงและด้านข้าง ซึ่งใช้ได้ทั้งมือแบและมือจับ แต่ทิศทางเฉียงด้านหลังตำแหน่งที่ 5.5 ซึ่งในที่นี้มีอยู่ตำแหน่งเดียวนั้นคือ

จิบหลัง แขนจะต้องหมุนเข้าหาตัวเท่านั้น และการเคลื่อนที่จากจิบหลังไปสู่หน่วยหน่วย ทำต้นของท่ารำอื่น จะต้องคงรักษาการหมุนแขนเข้าหาตัวและการหักข้อมือทางด้าน ฝ่ามือไว้ตลอดระยะเวลาที่แขนนั้นเคลื่อนที่ไป จนกระทั่งถึงจุดหมายปลายทางของ ตำแหน่งและระดับที่ต้องการแล้วจึงจะหมุนแขนออกจากตัวได้ ซึ่งหลักการในการหมุน แขนทั้งมือแบและมือจิบผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในบทที่ 5

3. หน่วยท่าตกแต่งของท่ารำ เนื่องจากลักษณะท่าทางของแขนและการเอียง ศีรษะเป็นเอกเทศจากท่าทางของแขนและมือที่เป็นท่ารำ แต่จะเป็นส่วนช่วยให้ท่ารำมี ความสมบูรณ์ อาทิ สร้างความสมดุลของท่าทางและการจัดน้ำหนักการทรงตัว ช่วยใน การเคลื่อนย้ายการรับน้ำหนักตัวไปตามพื้นที่ทิศทางต่าง ๆ ตลอดจนช่วยสร้างภาพการ เคลื่อนไหวในระดับปกติของร่างกายและระดับที่ต่ำกว่าปกติของร่างกายด้วยการย่อ-ยืดเข้า ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวอย่างละเอียดแล้วในบทที่ 5 ดังนั้นจึงสามารถสรุปลักษณะท่าทางของขา เท้าและการเอียงศีรษะที่เป็นหน่วยท่าตกแต่งของท่ารำ ที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็ว ได้ดังนี้

- | | |
|-------------------|----------------------------|
| 2.3.1 ก้าวเท้า | 2.3.2 กระดกเท้า |
| 2.3.3 กระทุ้งเท้า | 2.3.4 กระทบ |
| 2.3.5 ขยั้นเท้า | 2.3.6 จรดเท้า |
| 2.3.7 ฉายเท้า | 2.3.8 ตบเท้า |
| 2.3.9 แตะเท้า | 2.3.10 ถัดเท้า |
| 2.3.11 ถอนเท้า | 2.3.12 ประเท้า |
| 2.3.13 ประสมเท้า | 2.3.14 ยกเท้า |
| 2.3.15 ยืด-ยุบ | 2.3.16 ยุบ-ยืด(สะดุ้งเข้า) |
| 2.3.17 ย่อ | 2.3.18 ลักคอง |
| 2.3.19 สูดเท้า | 2.3.20 เหลื่อมเท้า |
| 2.3.21 เอียงศีรษะ | |

ท่าตกแต่งของนาฏยศิลป์เปรียบได้กับเสียงวรรณยุกต์ของภาษาไทย ถ้าไม่มีวรรณยุกต์เราอาจจะเข้าใจความหมายได้ในระดับหนึ่ง ตัวอย่าง ฝรั่งเศสพูดไทยไม่ชัดเพราะไม่สามารถออกเสียงวรรณยุกต์แบบไทยได้ แต่เราทราบว่าฝรั่งเศสพูดภาษาของเราคือภาษาไทยและเข้าใจความหมายในสิ่งที่เขาพูด แต่เสียงที่ฝรั่งเศสจะไม่คุ้นหู ไม่ถูกต้อง ไม่มีความสมบูรณ์เพราะขาดวรรณยุกต์หรือออกเสียงวรรณยุกต์ไม่ถูกต้อง ท่าตกแต่งของท่ารำไทยก็เช่นเดียวกัน การเอียงคอ การลัดคอ การยัด-ยุบเข่า การฉายเท้า การสะดูดเท้า การกล่อมหน้า การจรดเท้า การประเท้า การกระทุ้งเท้า ฯลฯ ล้วนเป็นการทำท่าทางเสริมท่ารำให้งดงามหรืออาจกล่าวว่าเป็นส่วนช่วยเสริมท่ารำตามลักษณะของนาฏยลักษณะไทย เปรียบได้กับเสียงดนตรีที่มีระดับเสียง (Pitch) หรือเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ที่แตกต่างกัน ท่าตกแต่งเหล่านี้จะช่วยเสริมอารมณ์ ความรู้สึกและความหมายในท่ารำเช่นเดียวกับวรรณยุกต์ในภาษาไทย แต่หน่วยเสียงของวรรณยุกต์ของภาษาไทยจะมีผลที่ทำให้คำแต่ละคำมีความหมายต่างกันได้ อย่างชัดเจนมากกว่าท่าตกแต่งของท่ารำ ซึ่งน่าสนใจที่จะวิเคราะห์วิจัยเกี่ยวกับการสร้างท่ารำที่มีความหมายในโอกาสต่อไป

เพื่อให้เข้าใจชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจะได้นำเสนอตัวอย่างรูปที่แสดงให้เห็นท่าตกแต่งของท่ารำ ซึ่งเป็นตัวอย่างท่าตกแต่งในท่าสอดสร้อยมาลา ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 46 ตกแต่งท่ารำด้วยการเอียงศีรษะและจรดเท้าเตรียมถัดเท้า



ภาพที่ 47 ตกแต่งท่ารำด้วยการเอียงศีรษะและก้าวข้าง



ภาพที่ 48 ตกแต่งท่ารำด้วยการเอียงศีรษะและก้าวหน้า



ภาพที่ 49 ตกแต่งท่ารำด้วยการลักคอกและจรดเท้า

การประสมทำรำ

การประกอบกันเป็นพยางค์ของหน่วยเสียงต่าง ๆ ในภาษาศาสตร์เป็นแนวคิดในการวิเคราะห์หาไวยากรณ์ของการสร้างทำรำ และโครงสร้างของการประกอบกันเป็นของทำรำ ซึ่งทำรำยรำมาจากการจัดระบบกลไกส่วนกลางของร่างกาย การเคลื่อนไหวของร่างกายจะถูกเชื่อมโยงหรือถูกจัดการออกมาเป็นทำรำยรำ พยางค์ของทำรำยรำจะประกอบไปด้วย การเชื่อมต่อนั้น ๆ ของการเคลื่อนไหวอย่างน้อย 2 ทำทาง พยางค์เหล่านี้คือส่วนที่เล็กที่สุดของโครงสร้างทำรำ(Form) และเมื่อการเคลื่อนไหวร่างกายเหล่านี้ ถูกจัดเป็นรูปร่างทำรำยรำตามเจตนาารมณ์ของผู้รำรำ ก็จะทำให้เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์และความหมายในทำทางนั้น ๆ ที่เรียกว่า **Motif** ได้ ดังนั้นจากการประสมกันของพยัญชนะต้น+สระ/วรรณยุกต์+ตัวสะกด เกิดเป็นพยางค์หรือคำในภาษาไทย เปรียบได้กับการประสมกันของท่าต้น+ท่าต่อ+ท่าตาม เกิดเป็นพยางค์ของทำรำยรำได้เช่นเดียวกัน

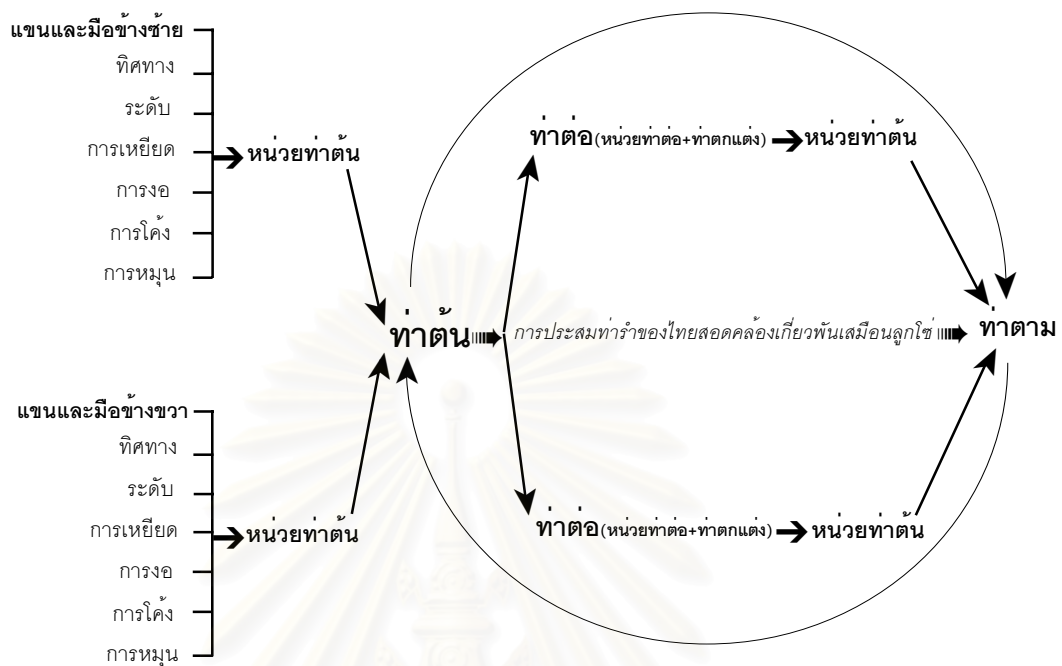
ท่าต้น คือ ทำรำหลักของนาฏศิลป์ไทย เปรียบเสมือนเป็นพยัญชนะต้น ซึ่งจะต้องประกอบไปด้วยหน่วยท่าต้นของทำรำอย่างน้อย 2 หน่วย โดยใช้แขนและมือทั้งสองข้างทำท่าทาง หน่วยหน่วยท่าต้นของทำรำของแขนแต่ละข้างก็ต้องประกอบไปด้วยทิศทาง ระดับและท่าตักแต่งอยู่ในแต่ละหน่วยพยัญชนะนั้น ๆ ท่าต้นจึงเป็นทำรำที่มีมาก่อนทำรำที่จะตามมาในลำดับต่อไป หรือเป็นทำรำที่นำไปสู่ทำรำอีกทำรำหนึ่งซึ่งเรียกว่า “ท่าตาม” โดยมี “ท่าต่อ” เป็นตัวเชื่อมโยง

ท่าต่อ คือ ทำทางที่ต่อเนื่องมาจากท่าต้น เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากหน่วยท่าต้นของทำรำหนึ่งไปสู่หน่วยท่าต้นของทำรำอีกทำรำหนึ่ง หรือจากท่าต้นไปสู่ท่าตาม มีหน้าที่ในการเชื่อมต่อทำรำเพื่อให้ทำรำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน จึงเปรียบได้กับเสียงสระของภาษาไทย ที่เป็นหน่วยเสียงหนึ่งที่เชื่อมต่อกับพยัญชนะต้น วรรณยุกต์และตัวสะกดเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดเป็นพยางค์หรือคำใหม่

ท่าตาม คือ ทำรำที่เป็นการสิ้นสุดของท่าต่อ ซึ่งหยุดลงตรงกับจังหวะของเพลงพอดี ท่าตามเป็นทำรำที่เกิดขึ้นจากหน่วยท่าต้นของทำรำ 2 หน่วยมาประกอบกัน ซึ่งท่าตามนี้

จะเป็นท่าต้นของท่ารำต่อไป การประสมท่ารำของไทยจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

นอกจากท่าต้น ท่าตามและท่าต่อแล้ว ยังมีการใช้หน่วยท่าตกแต่งของท่ารำประกอบในการประสมท่ารำด้วย ซึ่งท่าตกแต่งของท่ารำจะประกอบอยู่ได้ทั้งในหน่วยท่าต้นของท่ารำ และในหน่วยท่าต่อของท่ารำ การปรากฏของหน่วยวรรณยุกต์ของท่ารำจึงเปรียบเสมือนเป็นสีสันของท่ารำ ยกตัวอย่าง การรำท่ากรายหากใช้มือรำอย่างเดียว โดยขาขึ้นหนึ่งก็สามารถบอกได้ว่าเป็นท่ารำกรายของรำไทย เพราะมีหน่วยท่าต้นซึ่งเป็นท่าทางของแขนและมือข้างซ้ายในลักษณะวงบน ประกอบกับหน่วยท่าต้นอีกหน่วยหนึ่งซึ่งเป็นท่าทางของแขนและมือข้างขวาจับหงายแขนตั้ง ทิศทางด้านข้างระดับกลาง จากนั้นได้มีการต่อเชื่อมท่าทางด้วยการเลื่อนแขนข้างซ้ายจากวงบนไปเป็นจับหลัง และการหมุนแขนส่วนล่างข้างขวา ซึ่งเป็นมือจับหงายกลายเป็นวงบน ซึ่งท่าทางของมือขวาที่ตั้งวงบนและมือซ้ายที่จับหลัง จึงเป็นท่าตาม ในทำนองกลับกัน ถ้าหากกระทำอย่างเดียวกันแล้วก้าวหน้าด้วยโดยไม่มีมือทำท่ารำกราย การกระทำและการก้าวหน้านั้น เป็นนาฏยลักษณะของการรำไทย แต่ไม่เป็นท่ากรายและไม่ถือว่าเป็นท่ารำ ทั้งนี้เพราะโดยปรกติแล้วมนุษย์เราใช้มือทำท่าทางหรือสื่อความหมาย แต่ไม่นิยมใช้เท้าสื่อความหมาย การใช้เท้าสื่อความหมายจะมีจำกัดมากในการรำไทย การกระโดดโลดเต้น การกระเทิบเท้าเข้ากับจังหวะเพลง จะใช้ประกอบการสื่อความหมายถึงอิทธิฤทธิ์หรือประกอบการแสดงท่าทางของมนุษย์ เช่น ม้ายักษ์ ลิง ไม่ใช่ นาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง จากที่กล่าวมาผู้วิจัยต้องการจะอุปมาเพื่อเสริมการพิจารณาเรื่อง ท่าต้น ท่าต่อและท่าตกแต่งของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงให้เห็นชัดเจนและเป็นรูปธรรมเพื่อจะนำไปสู่ผลสรุปด้วยการนำเสนอสูตรของการประสมท่ารำไทยดังนี้



แผนภูมิที่ 9 สูตรการประสมท่ารำไทย

สรุปได้ว่าระเบียบแบบแผนหรือกฎเกณฑ์อันเป็นหลักเกณฑ์ในการเชื่อมต่อกันของท่ารำ ซึ่งเป็นไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงนั้น สามารถจำแนกออกได้เป็นหัวข้อใหญ่ ๆ ได้ 2 หัวข้อคือ

1. หน่วยของท่ารำ หมายถึง หน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของท่ารำ ซึ่งไม่สามารถจำแนกท่าทางที่นำมาประกอบกันเป็นท่ารำให้ย่อยลงไปได้อีก พยางค์แต่ละพยางค์ของท่ารำจะต้องประกอบไปด้วยหน่วยท่ารำอย่างน้อย 2 หน่วย ซึ่งพบว่าหน่วยท่ารำของไทยมี 3 ชนิดคือ

1.1 หน่วยท่าตื้นของท่ารำ หมายถึง หน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของท่าทางของแขนและมือ ในแต่ละหน่วยท่าตื้นของท่ารำจะต้องประกอบไปด้วยทิศทางของแขนและมือ ระดับความสูงต่ำของแขนและมือ การหักข้อมือ การหมุนแขน และการเหยียดหรือการงอแขน จากการวิเคราะห์ท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วพบว่า หน่วยท่าตื้นของท่ารำมีทั้งสิ้น 49 หน่วย

1.2 หน่วยทำต่อของทำรำ เป็นทำทางการเชื่อมต่อหน่วยทำต้นของทำรำหนึ่งกับอีกหน่วยทำต้นของทำรำหนึ่ง เพื่อเปลี่ยนเป็นทำรำใหม่ หน่วยทำต่อของทำรำในเพลงช้าและเพลงเร็วมี 5 หน่วย ได้แก่ การเหยียดหรือการยัด การรงอ การโค้ง การเลื่อน และการหมุน

1.3 หน่วยทำตกแต่งของทำรำ หมายถึง ทำทางของการเคลื่อนไหวศีรษะขาและเท้า ที่สร้างความสมดุลของทำรำและการจัดน้ำหนักการทรงตัว ตลอดจนช่วยในการเคลื่อนย้ายการรับน้ำหนักตัวไปตามพื้นที่ในทิศทางต่าง ๆ มีทั้งสิ้น 21 หน่วย

2. การประสมทำรำ พยางค์แต่ละพยางค์ของภาษาไทยเกิดจากการประสมกันของหน่วยเสียงพยัญชนะ หน่วยเสียงสระและหน่วยเสียงวรรณยุกต์ เป็นแนวคิดในการศึกษาหลักเกณฑ์ในการประสมทำรำซึ่งสามารถเทียบเคียงกับภาษาศาสตร์ได้ว่า พยางค์ของทำรำก็เกิดจากการประสมกันของทำต้น ทำต่อและทำตาม โดยมีทำตกแต่งเป็นสีสันของทำรำ เมื่อประกอบกันเป็นทำตามซึ่งเป็นทำรำอีกทำหนึ่งแล้ว ทำตามนั้นก็จะมีหน้าที่เป็นทำต้นสำหรับทำต่อเพื่อทำหน้าที่เชื่อมโยงไปสู่ทำรำต่อไป ดังนั้นการประสมทำรำของไทย ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์หรือตัวลิง จะมีหลักเกณฑ์เดียวกัน และมีสูตรของการประสมทำรำของไทยที่สอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 7

การสำรวจประชาพิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

เพื่อเป็นการตรวจสอบความคิดเห็นและสำรวจปฏิกิริยาสะท้อนกลับต่อผลการวิจัยเรื่อง “นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง” ผู้วิจัยได้จัดการประชุมสัมมนาโดยจัดทำโครงการประชุมสัมมนาเรื่อง “นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง” ขึ้น ประกอบด้วยการบรรยายและเปิดรับคำวิพากษ์เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาพิจารณ์อย่างเปิดเผย อีกทั้งให้ตอบแบบสอบถามปลายปิดและปลายเปิด ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

การสอบถามความคิดเห็น

ผู้วิจัยได้กำหนดการประชุมสัมมนาเรื่อง “นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง” ขึ้น ในวันจันทร์ที่ 30 สิงหาคม พ.ศ. 2547 เวลา 13.00-17.00 น. ณ ห้องโสตทัศนอาคารเฉลิมพระเกียรติฯ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา พร้อมทั้งได้เตรียมเอกสารประกอบการบรรยายเรื่อง “นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง” เอกสารวิชาการเรื่อง “โน้ตนาฏศิลป์ : ระบบของลาบาน” และได้สร้างแบบสอบถามความคิดเห็นผู้เข้าร่วมสัมมนา จากนั้นได้ออกหนังสือเชิญศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ นาฏยศิลป์ อาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร มหาวิทยาลัยของรัฐและเอกชน ครูอาจารย์ที่สอนนาฏศิลป์ในโรงเรียนมัธยมศึกษา และประถมศึกษา ตลอดจนประชาชนผู้สนใจทั่วไป ซึ่งมีผู้มาเข้าร่วมประชุมสัมมนา รวมทั้งสิ้น 78 คน (ดังปรากฏรายชื่อผู้เข้าร่วมสัมมนาในภาคผนวก)

ในการประชุมสัมมนาครั้งนี้ หลังจากที่อธิการบดี มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา (รองศาสตราจารย์ ดร.ดิลก บุญเรืองรอด) ได้กล่าวเปิดงานการประชุมสัมมนาแล้ว มีการบรรยายนำโดย ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เรื่อง “การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์” จากนั้นผู้วิจัยได้รายงานการวิจัยโดยเริ่มจากการบรรยายถึง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย กระบวนการวิจัย ผลจากการวิเคราะห์วิจัยพร้อมกับเปิดโอกาสให้มีการซักถามข้อสงสัยเกี่ยวกับผลของการวิจัยอย่างเสรี

ผู้วิจัยได้แจกแบบสอบถามให้ผู้ร่วมประชุมสัมมนาทั้ง 78 คน ตอบแบบสอบถาม ซึ่งลักษณะของแบบสอบถามเป็นแบบปลายปิดและปลายเปิด แบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 สอบถามเกี่ยวกับข้อมูลด้านสถานภาพของผู้ตอบแบบสอบถาม โดยให้ผู้ตอบแบบสอบถามทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องว่างตรงกับความเป็นจริง ตอนที่ 2 แบ่งคำถามออกเป็น 6 ประเด็นคือ ความชัดเจนด้านวัตถุประสงค์ ความชัดเจนด้านกรอบแนวคิด ความชัดเจนด้านขอบเขตการวิจัย การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ของตะวันออกและตะวันตก ความชัดเจนของกระบวนการวิจัย ความชัดเจนด้านการวิเคราะห์ทำรำเกี่ยวกับองค์ประกอบของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง โครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ทฤษฎีการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวงและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ความคิดเห็นเกี่ยวกับประโยชน์ที่ได้จากผลการวิจัย ความคิดเห็นอื่นหรือข้อเสนอแนะโดยมีเกณฑ์ในการให้คะแนนแบ่งเป็น 5 ระดับ เพื่อนำมาหาความถี่และคำนวณเป็นร้อยละ ได้แก่

| | | |
|---|-------------|-------------------|
| 5 | หมายความว่า | เหมาะสมมากที่สุด |
| 4 | หมายความว่า | เหมาะสมมาก |
| 3 | หมายความว่า | เหมาะสมปานกลาง |
| 2 | หมายความว่า | เหมาะสมน้อย |
| 1 | หมายความว่า | เหมาะสมน้อยที่สุด |

โดยมีรายละเอียดของการสอบถามความคิดเห็นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. ความชัดเจนด้านวัตถุประสงค์ โดยกำหนดให้ตอบในประเด็นต่อไปนี้
 - 1.1 ความชัดเจนด้านกรอบแนวคิด
 - 1.2 ความชัดเจนด้านขอบเขตการวิจัย

- 1.3 การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยของตะวันออกและตะวันตก
2. ความชัดเจนของกระบวนการวิจัย โดยกำหนดให้ตอบในประเด็นต่อไปนี้
 - 2.1 การศึกษาเรื่องกายวิภาค
 - 2.2 การประยุกต์ใช้สัญลักษณ์แบบ **Labanotation** แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ไทย
 - 2.3 การสร้างแบบวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกาย
 - 2.4 การใช้ **Labanotation** วิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหว
3. ความชัดเจนด้านการวิเคราะห์ท่ารำเกี่ยวกับ :-
 - 3.1 องค์ประกอบของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง
 - 3.2 โครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง
 - 3.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวง
 - 3.4 ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวงในด้าน
 - 3.4.1 หน่วยพยัญชนะของท่ารำ
 - 3.4.2 หน่วยสระของท่ารำ
 - 3.4.3 หน่วยวรรณยุกต์ของท่ารำ
 - 3.5 การประสมท่ารำ
4. ประโยชน์ที่ได้รับจากผลงานการวิจัย โดยกำหนดให้ตอบในประเด็นต่อไปนี้
 - 4.1 เป็นการสร้างแนวคิดและทฤษฎีในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ไทย
 - 4.2 เป็นนาฏยจาริกภูมิปัญญาไทยในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย
 - 4.3 เป็นแหล่งข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับโครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยศิลป์ไทย
 - 4.4 การบันทึกท่ารำโดยการใช้สัญลักษณ์แบบ **Labanotation**
 - 4.5 สามารถจัดระบบองค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีนาฏยลักษณ์และนำออกเผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ในระดับสากล

ตอนที่ 2 เป็นแบบสอบถามปลายเปิด เพื่อให้ผู้ตอบแบบสอบถามกรอกความคิดเห็นและข้อเสนอแนะได้อย่างอิสระ

ผลของการสอบถามความคิดเห็น

จากผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ 1 คน ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย 4 คน นาฏศิลป์ปิน 1 คน อาจารย์นาฏศิลป์ระดับอุดมศึกษา 44 คน อาจารย์นาฏศิลป์ระดับมัธยมศึกษาและประถมศึกษา 26 คน บุคคลทั่วไป 2 คน รวม 78 คน ผู้วิจัยเก็บแบบสอบถามจากผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาได้ 69 คน สามารถสรุปผลของการตรวจสอบความคิดเห็นโดยหาความถี่และคำนวณร้อยละสรุปลงตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 16 ผลการสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาเกี่ยวกับการดำเนินการวิจัย

| ลำดับ ที่ | รายการประเมิน | ร้อยละของระดับความเหมาะสม | | | | | หมายเหตุ |
|--------------|---|---------------------------|-------|---------|------|------------|----------|
| | | มากที่สุด | มาก | ปานกลาง | น้อย | น้อยที่สุด | |
| 1 | ความชัดเจนด้านวัตถุประสงค์ | 35.71 | 55.36 | 8.93 | | | |
| 2 | ความชัดเจนด้านกรอบแนวคิด | 37.50 | 46.43 | 16.07 | | | |
| 3 | ความชัดเจนด้านขอบเขตการวิจัย | 41.07 | 48.22 | 10.71 | | | |
| 4 | การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยของตะวันออกและตะวันตก | 30.36 | 50.00 | 19.64 | | | |
| 5 | ความชัดเจนของกระบวนการวิจัย | | | | | | |
| | 5.1 การศึกษาเรื่องกายวิภาค | 28.57 | 50.00 | 17.86 | 3.57 | | |
| | 5.2 การประยุกต์ใช้สัญลักษณ์แบบ Labanotation แทนอวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏศิลป์ไทย | 39.29 | 37.5 | 19.64 | | | |
| | 5.3 การสร้างแบบวิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหวร่างกาย | 35.71 | 50.00 | 14.29 | | | |
| | 5.4 การใช้ Labanotation วิเคราะห์อวัยวะและการเคลื่อนไหว | 33.93 | 37.5 | 26.79 | 1.78 | | |

ตารางที่ 17 ผลการสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาเกี่ยวกับผลการวิจัย

| ลำดับ ที่ | รายการประเมิน | ร้อยละของระดับความเหมาะสม | | | | | หมายเหตุ |
|--------------|--|---------------------------|-------|---------|------|------------|----------|
| | | มากที่สุด | มาก | ปานกลาง | น้อย | น้อยที่สุด | |
| 6 | ความชัดเจนด้านการวิเคราะห์ทำรำ | | | | | | |
| | 6.1 องค์ประกอบของนาฏยลักษณ์ ตัวพระละครแบบหลวง | 30.36 | 53.57 | 16.07 | | | |
| | 6.2 โครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระ ละครแบบหลวง | 35.71 | 46.43 | 17.86 | | | |
| | 6.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวอวัยวะใน การทำรำของตัวพระละครแบบหลวง | 30.36 | 51.78 | 17.86 | | | |
| | 6.4 ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระ ละครแบบหลวง | | | | | | |
| | 5.4.1 หน่วยพยางค์ของทำรำ | 19.64 | 57.14 | 21.43 | 1.79 | | |
| | 5.4.2 หน่วยสระของทำรำ | 23.21 | 48.21 | 26.79 | 1.79 | | |
| | 5.4.3 หน่วยวรรณยุกต์ของทำรำ | 23.21 | 48.21 | 26.79 | 1.79 | | |
| | 6.5 การประสมทำรำ | 28.57 | 48.21 | 21.43 | 1.79 | | |
| 7 | ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับการวิจัย | | | | | | |
| | 7.1 เป็นการสร้างแนวคิดและทฤษฎีใน การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ไทย | 50.00 | 33.93 | 16.07 | | | |
| | 7.2 เป็นนาฏยจาริกภูมิปัญญาไทยใน การสร้างสรรค่นาฏยศิลป์ไทย | 35.71 | 46.43 | 17.86 | | | |
| | 7.3 เป็นแหล่งข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับ โครงสร้างและไวยากรณ์ของ นาฏยศิลป์ไทย | 46.43 | 39.29 | 14.28 | | | |
| | 7.4 การบันทึกทำรำโดยการใช้ สัญลักษณ์แบบ Labanotation | 32.14 | 41.07 | 23.22 | 3.57 | | |
| | 7.5 สามารถจัดระบบองค์ความรู้เกี่ยวกับ ทฤษฎีนาฏยลักษณ์และนำออก เผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ใน ระดับสากล | 44.64 | 32.14 | 21.43 | 1.79 | | |

เนื่องจากการจัดประชุมสัมมนาเรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ได้จัดทำขึ้นก่อนที่รายงานการวิจัยจะเขียนเสร็จ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้คงคำที่ใช้เรียกคำเฉพาะในงานวิจัยฉบับนี้ตามแบบเดิม (เฉพาะบทที่ 7 เท่านั้น) ส่วนในบทอื่น ๆ ผู้วิจัยได้ใช้คำว่า

“หน่วยท่าต้นของท่ารำ” แทนคำว่า “หน่วยพยัญชนะของท่ารำ”

“หน่วยท่าต่อของท่ารำ” แทนคำว่า “หน่วยสระของท่ารำ”

“หน่วยท่าตกแต่งของท่ารำ” แทนคำว่า “หน่วยวรรณยุกต์ของท่ารำ”

ตามข้อเสนอแนะของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนา ที่เสนอว่าควรบัญญัติศัพท์เฉพาะทางนาฏยศิลป์ แทนคำว่า พยัญชนะของท่ารำ สระของท่ารำ และวรรณยุกต์ของท่ารำ

จากตารางที่ 16 ผลการสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนา เกี่ยวกับการดำเนินการวิจัย ในด้านความชัดเจนของวัตถุประสงค์ ร้อยละ 55.36 มีความเห็นว่าวัตถุประสงค์ของการวิจัยมีความเหมาะสมมาก ร้อยละ 35.71 มีความเห็นว่าวัตถุประสงค์มีความเหมาะสมมากที่สุด และร้อยละ 8.93 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง ในด้านความชัดเจนของกรอบแนวคิด ร้อยละ 46.43 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก ร้อยละ 37.50 มีความเห็นว่าเหมาะสมมากที่สุดและร้อยละ 16.07 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง

ความคิดเห็นในด้านขอบเขตของการวิจัยพบว่าคนส่วนใหญ่มีความเห็นว่าเหมาะสมมากร้อยละ 48.22 เหมาะสมอย่างยิ่งเป็นลำดับรองลงมาคือ ร้อยละ 41.07 และร้อยละ 19.64 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยของตะวันออกและตะวันตกมีความเหมาะสมมากร้อยละ 50 รองลงมาคือ ร้อยละ 30.36 มีความเห็นว่าเหมาะสมอย่างยิ่ง และเหมาะสมปานกลางร้อยละ 19.64

นอกจากนี้คนส่วนใหญ่ร้อยละ 50 มีความเห็นว่ากระบวนการวิจัยในเรื่องการศึกษากายวิภาคมีความชัดเจนมากร้อยละ 50 และมีความชัดเจนมากที่สุด 28.57 เป็นอันดับรองลงมา ซึ่งร้อยละ 17.86 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง และร้อยละ 3.57 มีความเห็นว่าเหมาะสมน้อย การประยุกต์ใช้สัญลักษณ์แบบ Labanotation แทนอวัยวะการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ไทย ผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนามีความเห็นว่า

เหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 39.29 มีความเหมาะสมมากร้อยละ 37.50 และเหมาะสมปานกลางร้อยละ 19.64 แต่มีผู้เห็นว่ามีความเหมาะสมน้อยร้อยละ 3.57 ตามลำดับ ความเหมาะสมของแบบวิเคราะห์ห้อยวะและการเคลื่อนไหวร่างกายร้อยละ 50 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก รองลงมาคือร้อยละ 35.71 มีความเห็นว่าเหมาะสมมากที่สุด และร้อยละ 14.29 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง ซึ่งความเหมาะสมของการใช้ Labanotation ในการวิเคราะห์ห้อยวะและการเคลื่อนไหวร้อยละ 37.5 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก ร้อยละ 33.93 เห็นว่าเหมาะสมมากที่สุดเป็นอันดับรองลงมา และร้อยละ 26.79 เห็นว่ามีความเหมาะสมปานกลาง แต่ร้อยละ 1.78 มีความเห็นว่ามีความเหมาะสมน้อย

ตารางที่ 17 ผลการสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาเกี่ยวกับผลการวิจัยในด้านความชัดเจนของผลการวิเคราะห์ท่ารำเกี่ยวกับองค์ประกอบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ผู้เข้าร่วมสัมมนาส่วนใหญ่เห็นว่าจะมีความเหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 53.57 รองลงมาคือเห็นว่าจะเหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 30.36 และเห็นว่าจะเหมาะสมปานกลางร้อยละ 16.07 ในด้านโครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงร้อยละ 46.43 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก และเหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 35.71 ส่วนมีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลางร้อยละ 17.86 ความคิดเห็นของคนส่วนใหญ่ที่มีต่อทฤษฎีการเคลื่อนไหวห้อยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวงคือ ร้อยละ 51.78 เห็นว่ามีความเหมาะสมมากที่สุด รองลงมาคือร้อยละ 30.36 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก และร้อยละ 17.86 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง

ผลของการวิจัยในด้านไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงพบว่าผู้เข้าสัมมนาส่วนใหญ่มีความคิดเห็นสอดคล้องกันว่าจะมีความเหมาะสมมากทั้งในด้านหน่วยพยางค์ของท่ารำ หน่วยสระของท่ารำและหน่วยวรรณยุกต์ของท่ารำกล่าวคือมีความเห็นว่าหน่วยพยางค์ของท่ารำมีความเหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 57.14 รองลงมาเห็นว่าจะมีความเหมาะสมปานกลาง 21.43 และเหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 19.64 ซึ่งร้อยละ 1.79 มีความเห็นว่ามีความเหมาะสมน้อย ความคิดเห็นต่อหน่วยสระของท่ารำร้อยละ 23.21 เห็นว่ามีความเหมาะสมมากที่สุดและร้อยละ 26.79 มีความเห็นว่า

เหมาะสมปานกลาง ซึ่งร้อยละ 1.79 มีความเห็นว่าเหมาะสมน้อย หน่วยวรรณยุกต์ของทำรำมีความเหมาะสมมากร้อยละ 48.21 รองลงมาเห็นว่ามีความเหมาะสมปานกลาง 26.79 และเหมาะสมมากที่สุด 23.21 ซึ่งร้อยละ 1.79 มีความเห็นว่ามีความเหมาะสมน้อย ส่วนความคิดเห็นต่อการประสมทำรำของคนส่วนใหญ่มีความเห็นว่าเหมาะสมมากร้อยละ 48.21 เหมาะสมมากที่สุดร้อยละ 28.57 และเหมาะสมปานกลางร้อยละ 21.43 ซึ่งร้อยละ 1.79 มีความเห็นว่ามีความเหมาะสมน้อย

ในด้านประโยชน์ที่ได้รับจากผลงานการวิจัย ผู้เข้าสัมภาษณ์ส่วนใหญ่เห็นด้วยอย่างยิ่งว่าเป็นการสร้างแนวคิดและทฤษฎีในการวิเคราะห์หน้าภูยลักษณ์ไทยร้อยละ 50 และเห็นด้วยว่าเหมาะสมมากร้อยละ 33.93 เห็นว่าเหมาะสมปานกลาง 16.00 ส่วนประโยชน์ในด้านเป็นนาฏยจาริกภูมิปัญญาไทยในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร้อยละ 46.43 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก ร้อยละ 35.71 เห็นว่ามีความเหมาะสมมากที่สุด และร้อยละ 17.86 เห็นว่ามีความเหมาะสมปานกลาง คนส่วนใหญ่ร้อยละ 46.43 มีความเห็นว่าประโยชน์ในการเป็นแหล่งข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับโครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยศิลป์ไทยมีความเหมาะสมมากที่สุด และร้อยละ 39.29 มีความเห็นว่าเหมาะสมมาก ซึ่งร้อยละ 14.28 เห็นว่ามีความเหมาะสมปานกลาง ในเรื่องการบันทึกทำรำโดยการใช้อัญญลักษณ์แบบ Labanotation นั้น คนส่วนใหญ่เห็นว่าเหมาะสมมากร้อยละ 41.07 และร้อยละ 32.14 มีความเห็นว่ามีความเหมาะสมมากที่สุดเป็นอันดับรองลงมา ร้อยละ 23.22 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง ซึ่งร้อยละ 3.57 มีความเห็นว่ามีความเหมาะสมน้อย ส่วนความคิดเห็นของผู้เข้าสัมภาษณ์ใหญ่ที่มีความเห็นว่าเหมาะสมมากที่สุดในด้านประโยชน์ของการจัดระบบองค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีนาฏยลักษณ์และนำออกเผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ในระดับสากลร้อยละ 44.64 รองลงมาเห็นว่ามีความเหมาะสมมาก ร้อยละ 32.14 และร้อยละ 21.43 มีความเห็นว่าเหมาะสมปานกลาง ซึ่งร้อยละ 1.79 มีความเห็นว่าเหมาะสมน้อย

ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ในจำนวนผู้เข้าร่วมการประชุมสัมมนาทั้ง 78 คน ได้มีการวิพากษ์และให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมต่อการรายงานการวิจัยอย่างเปิดเผยและด้วยการกรอกข้อความปลายเปิด ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำข้อวิพากษ์และข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเหล่านั้นมานำเสนอโดยสรุปดังนี้

1. การวิพากษ์อย่างเปิดเผย จากการรายงานผลการวิจัยเรื่อง “นาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง” ได้มีผู้วิพากษ์หลายคนและหลายประเด็นด้วยกัน ซึ่งจะสรุปเป็นเรื่อง ๆ ดังนี้

1.1 การวิจัยครั้งนี้มีกระบวนการวิเคราะห์โดยอาศัยแนวคิดหลายแนวจากทั้งภาษาศาสตร์ และ Labanotation โดยจับหลักของนาฏยลักษณ์จากท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งมีปรากฏองค์ความรู้อยู่ในนั้นแล้ว แต่ผู้วิจัยได้ถอดหรือออกมาจัดระเบียบใหม่ด้วยการใช้วิธีคิดอย่างเป็นระบบ ซึ่งเป็นอีกระบบหนึ่งที่ไม่ใช่แนวคิดอย่างเป็นจารีตนิยม อาจเรียกว่าการข้ามวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่ดี แต่อย่างไรก็ตามความคลาดเคลื่อนอาจจะต้องมีพอสมควร ดูเหมือนง่าย แต่จริง ๆ แล้วเป็นงานวิจัยที่ยากมาก

1.2 จากการฟังการบรรยายและวิเคราะห์ตามไปด้วย มีความเห็นว่าเป็นทฤษฎีใหม่ ที่สามารถจะนำไปใช้กับการเรียนการสอนได้ เพราะเด็กสมัยใหม่เมื่อสอนเรื่องนาฏยศัพท์เขาจะไม่สนใจ ถ้าหากใช้วิธีการเหล่านี้ไปใช้น่าจะทำให้เด็กสนใจมากขึ้น แต่ว่าเนื้อหายังซับซ้อน ควรจะมีเอกสารประกอบหรือมีคู่มือประกอบด้วย

1.3 ควรจะมีการบัญญัติศัพท์เรียกที่เป็นของนาฏยศิลป์เอง แทนคำว่า พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ ซึ่งเป็นของภาษาศาสตร์ ไม่ใช่ของนาฏยศิลป์ไทย และได้มีผู้เสนอให้ใช้คำว่า “ลีลา” แทนคำว่า “วรรณยุกต์” ประเด็นนี้มีทั้งผู้เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย จึงไม่เป็นที่ยุติ

1.4 ควรจะอธิบายให้ผู้ฟังทราบก่อนว่าพยัญชนะ สระและวรรณยุกต์ของท่ารำคืออะไร เพราะผู้วิพากษ์ฟังตั้งแต่ต้นจนจบ ก็ยังไม่แน่ใจว่าเข้าใจถูกหรือผิดอีกประการหนึ่ง คำว่าวรรณยุกต์ของท่ารำที่ใช้ในที่นี้มีผู้แนะนำว่าเป็นลีลานั้น ผู้วิพากษ์มีความเห็นว่ามันไม่ต้อง เพราะลีลาคือการเคลื่อนไหว ต้องเคลื่อนที่เป็นกระบวนการท่ารำจากท่าทางหนึ่งไปอีกท่าทางหนึ่ง ซึ่งวรรณยุกต์ในที่นี้มีลักษณะเป็นท่าหนึ่งมากกว่า แต่ผู้

วิพากษ์ก็เห็นด้วยกับการนำเอาพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ของภาษาไทยมาประยุกต์ใช้ ซึ่งเหมือนกับการที่เราำทำรำ วิธีปฏิบัติและลีลามารประกอบกันเป็นท่ารำแต่ละท่าทาง ซึ่งทั้งหมดนี้ผู้วิจัยทำได้ดีแล้ว แต่ควรอธิบายให้ละเอียดกว่านี้ผู้ฟังจะได้เข้าใจมากยิ่งขึ้น

1.5 มีผู้แนะนำว่า การเรียกลักษณะของมือแบ ควรใช้คำว่า บน กลาง ล่าง แทนคำว่า สูง กลาง ต่ำ น่าจะเป็นคำที่สุภาพกว่า

1.6 ผู้วิพากษ์นำเสนอแนวคิดว่าศัพท์ดนตรีกับนาฏศิลป์พอจะประยุกต์ใช้กันได้หรือไม่ เพราะศัพท์ของบัลเลต์บางคำจะใช้ศัพท์เดียวกับดนตรี แต่ศัพท์บางคำของดนตรีไทยก็ฟังดูไม่เหมาะสมที่จะนำมาใช้กับท่ารำ เช่น ขยี้ที่เป็นศัพท์ของระนาด เป็นต้น

1.7 ผู้วิพากษ์มีความเห็นว่าผู้ที่มาร่วมประชุมสัมมนาในครั้งนี้ ล้วนมีความรักหวงแหนศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ไทย แต่รัฐบาลไม่ค่อยให้ความสนใจเท่าที่ควร ภายใต้นัยก็เป็นนิมิตหมายที่ดีที่มีผู้รักนาฏศิลป์มาร่วมประชุมด้วยกัน แต่ผลของการประชุมสัมมนาในรายละเอียดที่จะออกมาเป็นรูปใดจำเป็นต้องใช้ระยะเวลา ซึ่งแนวคิดจากการวิจัยนี้เป็นสิ่งที่ดีมาก เป็นแนวคิดที่น่าภาคภูมิใจ โดยเฉพาะเป็นการสร้างสรรค์ให้กับสังคม จะเห็นได้ว่ามีสถาบันที่เกี่ยวข้อง 3 สถาบันคือ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรมศิลปากรและมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา โดยเฉพาะจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้พยายามสร้างสถาบันเพื่อจะจัดระบบระเบียบในด้านวิชาการนาฏศิลป์ให้กับสังคม ดังนั้นอย่างน้อยการสัมมนาในครั้งนี้ก็เป็นการเริ่มต้นในการจัดระบบระเบียบทางด้านนาฏศิลป์ เป็นการทำให้นาฏศิลป์ซึ่งเป็นงานบันเทิงให้เป็นวิชาการ เป็นสิ่งที่ช่วยทำให้วิชาชีพเหล่านี้ยั่งยืนไม่สูญหายไป เพราะฉะนั้นการสัมมนาในวันนี้จึงเป็นการวางรากฐานทางวิชาการให้เกิดขึ้นเพื่อจะได้มีการสานต่อต่อไปได้

1.8 การกระทบจังหวะจัดอยู่ในกลุ่มใดของคำอธิบาย เพราะเป็นลักษณะเด่นที่จับต้องได้ ควรจะระบุถึงสิ่งเหล่านี้ในคำอธิบายด้วยหรือไม่

1.9 มีการวิจารณ์การศึกษานาฏศิลป์ของไทยว่ามีท่าทางเป็นจำนวนมาก แต่มีคำศัพท์ใช้เรียกท่าทางเหล่านั้นน้อยมาก ทั้ง ๆ ที่ในทางปฏิบัติเรามีความแม่นยำสูง ซึ่งเห็นได้ว่าความเจริญของศาสตร์ใด ๆ นั้น วัดกันที่การมีคำศัพท์ใช้และการให้คำ

นิยามศัพท์ในวงการค้าที่มากเพียงพอ หรือดูได้จากพจนานุกรมการบัญญัติศัพท์ของศาสตร์นั้น ๆ

2. ข้อวิพากษ์จากแบบสอบถามปลายเปิด มีผู้วิพากษ์ดังนี้

2.1 ชื่นชมในแนวความคิดที่เป็นสากล และเป็นผู้กล้าที่จะทำให้ผู้ที่ไม่เข้าใจให้เข้าใจมากขึ้นกว่าการร่ำตามแบบของครูอาจารย์ เป็นแนวคิดที่เปิดโลกทัศน์ให้เป็นวิชาการมากขึ้น

2.2 การบรรยายระยะแรกผู้วิจัยพูดเร็วเกินไป แต่ช่วงครึ่งหลังดีมาก เข้าใจได้ชัดเจน ขอขอบคุณที่ให้โอกาสเข้าร่วมสัมมนาที่มีประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทย

2.3 การเปรียบเทียบเป็นกลุ่มพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ ค่อนข้างยากที่จะเข้าใจ

2.4 เอกสารประกอบการสัมมนาควรจะมีมากกว่านี้ เพื่อสร้างความเข้าใจได้ง่ายมากยิ่งขึ้น

2.5 ควรอธิบายให้ชัดเจนเกี่ยวกับไวยากรณ์ในภาษาไทยกับนาฏศิลป์

2.6 เป็นเรื่องที่น่าสนใจมาก แม้จะใช้เวลาในการสัมมนาไม่มาก แต่ความรู้ที่ได้รับสามารถนำไปใช้ประโยชน์ด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี

2.7 ควรใช้ความระมัดระวังในการใช้คำศัพท์ต่าง ๆ

2.8 จากคำบรรยายเรื่องหน่วยท่ารำที่มีส่วนประกอบต่าง ๆ ถ้านำ Labanotation มาใช้บันทึกท่ารำในการอ่านค่อนข้างยาก เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยมีลีลาต่าง ๆ ไม่มีที่กำหนดตายตัวเหมือนของบัลเลต์

2.9 โดยรวมแล้วดีมาก

2.10 ควรปรับภาษาที่เรียกบางคำ เช่น การใช้สูง –กลาง–ต่ำ เป็น บน–กลาง–ล่าง และคำว่า “สีสัน” เป็น “สีลา” จะฟังไพเราะขึ้น

2.12 โดยรวมเหมาะสมดี แต่ควรมีเอกสารให้มากกว่านี้

2.13 มีความเป็นไปได้น่ามาก แต่ควรมีหนังสือประกอบการวิเคราะห์ต่าง ๆ มีคู่มือประกอบด้วย

2.14 ผู้วิพากษ์ไม่มีความรู้เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ แต่การที่ได้ฟังในวันนี้ ได้ความรู้พอสมควร อธิบายแล้วฟังรู้เรื่องดี

2.15 ถ้าจะเอาความรู้ในครั้งนี้นำไปใช้กับเด็กนักเรียน นักศึกษา คิดว่าซับซ้อนเกินไป ต้องอธิบายให้ละเอียดกว่านี้

2.16 ได้รับความรู้ในหลักเกณฑ์ที่จะนำไปใช้ในการปฏิบัติจริงได้มาก เช่น การใช้ทิศทางในระดับ 1,2,3 ซึ่งแต่เดิมจะใช้เป็นองศา ขอขอบคุณที่ได้รับแนวคิดนี้ จะนำไปใช้ต่อไป

2.17 ควรเผยแพร่ให้เป็นประโยชน์ต่อไป

จากการวิพากษ์ของผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนา มีข้อคิดที่เด่นชัดคือ ผู้วิจัยอธิบายไวยากรณ์ของท่ารำน้อยเกินไป และผู้เข้าสัมมนาต้องการเอกสารหรือคู่มือประกอบการบรรยายที่มากกว่านี้ แต่ประเด็นที่น่าสนใจคือ ผู้สัมมนายอมรับผลของการวิจัยและมองเห็นว่าเป็นองค์ความรู้ที่มีการจัดระบบระเบียบที่มีคุณค่าสมควรนำออกเผยแพร่ต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 8

บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทสรุป

นาฏยลักษณะของไทยมีลักษณะเฉพาะที่มีระเบียบแบบแผนในการรำรำ ลักษณะท่ารำรำตัวพระละครแบบหลวง เป็นลักษณะเฉพาะของการรำในบทบาทผู้ชายที่มีแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนัก เป็นศิลปะการรำรำที่มีนาฏยลักษณะอย่างเด่นชัด ดังจะสรุปผลของการวิจัย การอภิปรายผลและข้อเสนอแนะดังนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ

1. ศึกษาองค์ประกอบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง
2. ศึกษาโครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง
3. ศึกษาไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์ ความหมายของนาฏยลักษณะ การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดและทฤษฎีของตะวันออกและตะวันตก กรอบมาตรฐานการรำไทยจากเพลงช้าและเพลงเร็ว ทฤษฎีทัศนศิลป์และหลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา โดยกำหนดศึกษานาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงจากเพลงช้าและเพลงเร็วที่สืบทอดจากราชสำนักและมีการเรียนการสอนอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ทั้งนี้ไม่รวมถึงลีลาท่ารำอันเป็นลักษณะเฉพาะของผู้รำ

ผู้วิจัยมีระเบียบวิธีวิจัยโดยศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและของต่างประเทศ การสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ นาฏยศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ และอาจารย์นาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา วิธีการวิเคราะห์เอกสาร วิธีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการบันทึกท่ารำด้วย Labanotation ทฤษฎีภาษาศาสตร์ และภรตนาฏยศาสตร์ สรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. องค์ประกอบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ประกอบด้วย

1.1 คุณลักษณะของอวัยวะ ได้แก่ รูปร่างหน้า ซึ่งควรต้องมีหน้าตาที่สวยงาม ใบหน้ายาวรูปไข่ หน้าผากโหนกเล็กน้อยและรูปร่างสูงโปร่ง คุณลักษณะอีกประการหนึ่งคือ การจัดการศีรษะซึ่งเป็นขนบนิยมให้มีแขนอ่อน นิ้วมืออ่อน โดยการตัดซึ่งต้องกระทำอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอและใช้ระยะเวลาานาน อย่างไรก็ตามคุณลักษณะเหล่านี้ยังไม่ปรากฏว่ามีการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานของสัดส่วนของอวัยวะสำหรับตัวพระละครแบบหลวงที่เป็นมาตราวัดมาตรฐาน

1.2 อวัยวะที่ใช้ในการรำ ลักษณะของแขนและมือจะเป็นนาฏยลักษณะที่เด่นของท่ารำ ซึ่งมีปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็ว 3 ลักษณะคือ

1.2.1 มือแบ มี 2 แบบ ได้แก่ มือแบแบบที่ 1 และมือแบแบบที่ 2 มือแบทั้งสองแบบจะต้องยึดกล้ามเนื้อมือและนิ้วมือทั้ง 4 นิ้ว ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยให้เรียงชิดกันและโค้งอ่อนไปทางด้านหลังมือ แต่มือแบแบบที่ 1 ต้องงอนิ้วหัวแม่มือไปด้านฝ่ามือเล็กน้อย และต้องหักข้อมือไปทางด้านหลังมือเสมอ ซึ่งต่างจากมือแบแบบที่ 2 ตรงที่ไม่ต้องเคลื่อนนิ้วหัวแม่มือไปทางด้านฝ่ามือและไม่แนบชิดติดกับนิ้วชี้

1.2.2 มือจีบ คือ การนำนิ้วหัวแม่มือทางด้านฝ่ามือมาจรดกับข้อสุดท้ายของปลายนิ้วชี้ กรีดนิ้วที่เหลือให้ตั้งและหักข้อมือมาทางฝ่ามือ

1.2.3 มือล่อแก้ว คือ การนำนิ้วกลางด้านเล็บมือมาจรดที่ปลายนิ้วหัวแม่มือด้านฝ่ามือ ให้เกิดเป็นช่องวงกลมระหว่างนิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ กรีดนิ้วที่เหลือให้ตั้งหักข้อมือมาทางด้านฝ่ามือหรือทางหลังมือก็ได้

อย่างไรก็ตามสามารถแบ่งอวัยวะที่ใช้ในการรำออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ อวัยวะกลุ่มที่มีการใช้ในการรำอย่างต่อเนื่อง ได้แก่ ขาและเท้า ศีรษะและลำตัวส่วนบน แขนส่วนล่าง มือและนิ้วมือซึ่งการใช้ขาและเท้ามีความถี่มากกว่าการใช้อวัยวะส่วนอื่น เพราะในการรำนั้นมีการย่อและการยืดเข้า ตลอดจนการเคลื่อนไหวขาและเท้ามากที่สุด แต่ท่าทางของขาและเท้ามักจะอยู่ในบริเวณแคบ ๆ ใกล้ ๆ ตัวผู้รำ และการเปลี่ยนแปลงอิริยาบถของขาและเท้าจะอยู่ในท่าทางช้า ๆ ในจำนวนที่จำกัด ดังนั้นท่าทางของแขน

และมือในระดับและทิศทางต่าง ๆ จึงเป็นจุดเด่นของการรำ ส่วนอวัยวะที่ใช้ในการรำอย่างไม่ต้องเนื่องและใช้ในการรำน้อยมากคือ ไหล่ ฝ่ามือ สะโพกและเข่า

1.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวอวัยวะ ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ร่างกายของตะวันตกมาวิเคราะห์ท่ารำสรุปได้ดังนี้

1.3.1 ทิศทาง ผู้วิจัยพบว่าทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปในอากาศนั้นมีทั้งหมด 16 ทิศทาง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบการเคลื่อนไหวของแขนและขาภักกับนาฬิกาที่ติดฝาผนังบ้าน โดยสมมุติให้กึ่งของอวัยวะคือ แขนและขานั้นเป็นเข็มนาฬิกา ซึ่งเคลื่อนที่ไปในอากาศรอบตัวได้ข้างละ 7 ตำแหน่งทิศทางคือ เคลื่อนที่ออกไปด้านข้างจาก 12 นาฬิกา 1 นาฬิกา 2 นาฬิกา 3 นาฬิกา ฯลฯ จนไปถึง 6 นาฬิกา ซึ่งเป็นตำแหน่งทิศทางข้างหลังลำตัว แต่ทิศทางที่ใช้ในการรำไทยมีตำแหน่งศูนย์กลางของลำตัว(Center line) ทั้งข้างหน้า และข้างหลัง ในขณะที่เดียวกันทิศทางที่ 4 5 6 ไม่มีใช้ในการรำไทย แต่จะมีทิศทางระหว่างตำแหน่งที่ 2-3 และ 5-6 ซึ่งกำหนดเรียกว่า ทิศทางที่ 2.5 และ 5.5 ดังนั้นทิศทางของกึ่งร่างกายในการรำไทยจึงมีข้างละ 8 ตำแหน่งคือ ศูนย์กลางข้างหน้าและข้างหลัง ทิศทางที่ 1 ทิศทางที่ 2 ทิศทางที่ 2.5 ทิศทางที่ 3 และ ทิศทางที่ 5.5 ซึ่งทิศทางที่ 0 เป็นทิศทางที่ชี้แทน 12 นาฬิกา

1.3.2 ระดับ นาฏยลักษณะของตัวพระละครจะต้องจัดลำตัวให้ตรงแนวตั้ง มีการเอียงศีรษะลงด้านข้างซ้ายและข้างขวาในระดับสูง ซึ่งทำให้ช่วงลำตัวส่วนบนเอียงตามศีรษะไปด้วย ไม่มีการจัดตำแหน่งทิศทางและระดับของลำตัวในแนวนอนระนาบพื้น การเขย่งขาจะต้องคู่กับการงอเข้าเสมอ ระดับความสูงที่สุดของแขนที่ยก จะไม่สูงไปกว่าระดับศีรษะ ท่ารำจึงมีความสูงเพียง 3 ระดับคือ ระดับสูง(ศีรษะ) ระดับกลาง(ไหล่) และระดับต่ำ(หน้าท้อง) ส่วนด้านหลังจะมีเพียงตำแหน่งทิศทางเดียวคือ ทิศทางที่ 5.5 ระดับต่ำแขนตั้ง

นอกจากนี้แล้วการรำไทยจะไม่มีการกระโดดสูง ความสูงของขาที่ยกมีแค่ระดับกลางหรือระดับเดียวกับสะโพก โดยเฉพาะไม่มีการเหยียดแขนระดับสูงและยกขาเหยียดตั้ง การยกขาจะทำได้ 2 ท่าทางคือ ยกไปด้านข้างงอเข้าและการกระดกไปข้างหลังให้สันเท้าชิดสะโพกให้มากที่สุด

1.3.3 มิติ ท่าทางที่แสดงให้เห็นความสง่างามอันเป็นมิติหนึ่งของท่ารำ ตัวพระละครแบบหลวง อยู่ที่การย่อเข้าให้เป็นมุมสามเหลี่ยม การเกร็งกล้ามเนื้อสองข้างของกระดูกสันหลัง ให้ยึดกระดูกสันหลังให้ตั้งตรง ยึดกระดูกไหล่ให้ผายออก นอกจากนี้แล้วยังใช้การหมุนลำแขนส่วนล่างให้มากที่สุด เพื่อให้เกิดช่องว่างระหว่างช่วงเอวและลำแขน มีการยกขาที่กางออกด้านเฉียง ซึ่งเป็นมิติหนึ่งที่ทำให้ร่างกายดูกว้างขึ้น ขาที่ยกนั้นมีระดับสูงที่สุดคือ ขาส่วบนอยู่ในระดับกลางหรือระดับเดียวกับตำแหน่งต้น (โคนขา) เท่านั้น

1.3.4 เวลาหรือจังหวะ เพลงช้าและเพลงเร็ว จะใช้อัตราจังหวะ 2/4 และมีความช้าเร็วที่คงที่สม่ำเสมอตลอดเพลง การเคลื่อนไหวร่างกายมีลักษณะเหมือนไซ้ที่มีห่วงแต่ละห่วงคล้องต่อ ๆ กันอย่างเป็นระเบียบและราบเรียบสม่ำเสมอ ไม่มีการกระตุก จังหวะท่ารำ การกระทบหรือการเน้นจังหวะจะเป็นการกระทำเบา ๆ เช่น การหม้มเข้าและการยัด-ยุบเข้า ความช้า-เร็วของท่ารำแต่ละท่าทาง สามารถยืดหยุ่นได้ แต่จะต้องเคลื่อนไหวร่างกายเป็นท่ารำหนึ่ง ๆ จบลงตรงกับจังหวะหนักหรือจังหวะดับพอดี

1.3.5 การควบคุมอวัยวะ มีการควบคุมกล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกาย ตั้งแต่ท่าทางเริ่มแรกก่อนเริ่มท่ารำที่ 1 (Start Position) จนถึงการรำท่าทางสุดท้ายของเพลงรำ กล้ามเนื้อลำตัวที่ใช้มากในการรำคือ กลีวยหลังหรือกล้ามเนื้อหลัง Trapezius กับ Latissimus Dorsi มีหน้าที่รั้งกระดูกสะบัก ดึงกระดูกสันหลังให้ตั้งตรง ช่วยในการทรงตัวของการรำตัวพระ ด้วยการบังคับให้กล้ามเนื้อหลังหดตัวเพื่อดึงกระดูกสันหลังให้ยึดขึ้น หัวไหล่จะเปิดออก หน้าอกผึ่งผายมีความสง่างามแผ่ยิ่งขึ้น กล้ามเนื้ออีกส่วนหนึ่งคือ กลีวยข้าง เป็นกล้ามเนื้อหน้าอกเรียกว่า Pectoralis Minor ใช้มากในท่าทางการยกตัวหรือใช้ตัว

1.3.6 รูปแบบ จากลักษณะของการเคลื่อนไหวของร่างกายตามอัตราจังหวะ ความช้า-เร็วของเพลง ตลอดจนถึงลีลาของจังหวะเพลงในการรำไทย สามารถกล่าวได้ว่า รูปแบบของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงเป็นแบบเชิงช้า ราบเรียบ อันจะมีผลต่อคุณภาพของการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะอ่อนนุ่มนวล การเปลี่ยนคุณลักษณะของพลังเป็นการเปลี่ยนแปลงแบบเลื่อนไหลชนิดการเลื่อนไหลแบบควบคุม

1.3.7 รูปร่างและรูปทรง ตำแหน่งของลำตัวจะอยู่ในลักษณะตั้งตรง และมีการจัดรูปร่างของมือและเท้าที่สอดคล้องกับศิลปะไทยในแขนงอื่นที่เป็นรูปทรงสามเหลี่ยม เช่น จั้วทรงไทย ลายกนก รูปทรงพระพุทธรูปนั่ง และการไหว้แบบไทย เป็นต้น สอดคล้องกับการจับ การยกเท้าหน้า การกระดกหลัง การย่อเข่า อีกทั้งมีการจัดวางรูปทรงให้เห็นเส้นโค้ง ซึ่งให้ความรู้สึกอ่อนนุ่มแต่สง่างาม ดังจะเห็นได้จากการตั้งวงของตัวพระไม่ว่าจะเป็นวงบน วงกลาง วงล่างหรือวงหน้า จะต้องบิดแขนส่วนล่างให้มากที่สุด ทำให้เห็นรูปร่างและรูปทรงที่กว้างขึ้น แสดงให้เห็นถึงความมั่นคง ภูมิฐานของบุคลิกลักษณะตัวพระอย่างเด่นชัด

1.3.8 จุดเด่น การสร้างจุดดึงดูดสายตาของการรำไทยเกี่ยวข้องโดยตรงกับทิศทางของอวัยวะก่อนบนตั้งแต่เอวขึ้นไป โดยเฉพาะการเปลี่ยนตำแหน่งหรือการเคลื่อนของแขนและมือซึ่งเป็นนาฏยลักษณะของการรำที่เด่นชัด

1.3.9 จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว พบว่าการทรงตัวจะมีศูนย์กลางตรงกลางลำตัวตามแนวของกระดูกสันหลัง ด้วยการยึบน้ำหนักตัวด้วยขาทั้งสองข้าง ด้วยขาข้างเดียว และการนั่งด้วยสะโพกหรือด้วยเข่า ซึ่งจะสังเกตได้ว่าหากมีการก้าวเท้าหรือยกเท้าที่ต้องถ่าน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างใดข้างหนึ่ง จะต้องมีการจัดระบบร่างกายให้เกิดความสมดุลของการทรงตัวด้วยการเอียงศีรษะและลำตัวส่วนบน เพื่อให้จุดกึ่งกลางของน้ำหนักลงตามแนวศูนย์กลางลำตัวเสมอ ลักษณะของการถ่าน้ำหนักตัวจึงมีลักษณะที่เรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อนและไม่รวดเร็ว

1.3.10 วิธี การเคลื่อนไหวร่างกายบนพื้นมีลักษณะเป็นเส้นทางแบบตรงและแบบโค้ง และมีทิศทางที่แน่นอนของการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามทิศทางนั้น ๆ การเคลื่อนตัวหมุนจะไม่ไปไกลมากจากจุดที่ยืนอยู่เดิม และมีการหันไปทั้งด้านหน้า ด้านข้างทั้งซ้ายและขวา ส่วนการหันด้านหลังจะพบน้อยมาก การใช้พื้นที่ของรำอยู่ในวงจำกัดรอบ ๆ ตัวเท่านั้น

2. โครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ภาระหรือแม่ท่า องค์หาระหรือท่ารำชุด และหลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำดังนี้

2.1 การวิเคราะห์โครงสร้างของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ได้แนวความคิดมาจากตำราภรรตนาฏยศาสตร์อันเป็นฐานข้อมูลที่สำคัญที่สุดของอินเดียมามากกว่า 2000 ปี โดยกล่าวถึงการรำรำว่ามี 3 รูปแบบใหญ่ ๆ คือ

นาฏยะ เป็นการพ้อนรำที่ผสมผสานกันของการพ้อนรำและการแสดงละคร
 นฤตตะ เป็นการรำรำที่บริสุทธิ์ แสดงการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามจังหวะดนตรี
 ไม่ได้มุ่งสื่อความหมาย อารมณ์หรือแนวคิดใด ๆ ที่เฉพาะเจาะจง

นฤตยะ เป็นการรำรำที่พัฒนามาจากตาละ(Tara) สื่อความหมายโดยการแสดงออกที่สีหน้าพัฒนามาเป็น “ภาษาท่าทาง” ที่เป็นระบบ

ลักษณะท่ารำของเพลงช้าและเพลงเร็วตรงกับ ความหมายของการรำในรูปแบบนฤตตะ ซึ่งประกอบไปด้วยการรำ 2 ชนิด คือ ภาระหรือแม่ท่า และองคหาระหรือรำชุด ผู้วิจัยพบว่า แม่ท่าที่ปรากฏในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็วมีทั้งสิ้น 88 ท่ารำ แม่ท่าเหล่านี้ประกอบขึ้นจากโครงสร้างของแขนและมือที่มีแบบแผนการทำท่าทางที่ชัดเจน 3 ลักษณะคือ มือแบ มือจับและมือล่อแก้ว ลักษณะของมือทั้ง 3 แบบ ปรากฏอยู่ในตำแหน่งทิศทางและระดับต่าง ๆ กันของร่างกาย ซึ่งสามารถนำท่าทางของแขนและมืออีกข้างหนึ่งมาประกอบกันเป็นท่ารำได้อย่างหลากหลายท่าทาง ตำแหน่งทิศทางของมือแบลักษณะที่ 1 ข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนเข้าหาตัวในตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูงที่เรียกว่าวงบน สามารถนำแขนและมือของอีกข้างหนึ่งมาประกอบเป็นท่ารำได้มากที่สุดใ 9 ท่ารำสำหรับองคหาระหรือท่ารำชุด ซึ่งเป็นกลุ่มของภาระหรือแม่ท่า ที่เกิดจากการประกอบกันของท่ารำอย่างน้อย 2 ท่าขึ้นไปและรวมกันเป็นชุดท่ารำเดียวกัน มีปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วรวม 7 ชุดท่ารำด้วยกัน

2.2 หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำ สรุปได้ว่า

2.2.1 ลักษณะของขาทั้งสองข้างจะต้องหมุนเฉียงออกจากตัวในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ตลอดเวลาและบิดปลายเท้าเฉียงออกด้านนอกตัวทุกท่าทาง การรับน้ำหนักตัวจะมีจุดศูนย์กลางอยู่ระหว่างขาทั้งสองข้าง ในการก้าวเท้า ขาข้างที่รับน้ำหนักมักจะอยู่ข้างหน้าเสมอ ในกรณีที่เท้าข้างใดข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนักตัว เท้าอีกข้างหนึ่งจะต้อง

มีท่าทางอันเป็นนาฏยลักษณะของท่ารำ เช่น ฉายเท้า จรดเท้า ยกเท้า กระดก ฯลฯ โดยจะไม่ปล่อยเท้าห้อยลงตามธรรมชาติ ส่วนการใช้เข้ารับน้ำหนักขาส่วนบนของเข้าที่รับน้ำหนักจะต้องตั้งตรงระดับสูง ซึ่งทำให้สะโพกไม่อยู่ชิดหรือวางบนสันเท้าได้ ส่วนขาอีกข้างหนึ่งก้าวระดับต่ำในทิศทางเฉียงด้านหน้าในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ทำให้ขาส่วนบนอยู่ในทิศทางเฉียงระดับกลางในตำแหน่งทิศทางเดียวกัน

วิธีการถ่ายน้ำหนักตัวในการก้าวเท้า ขาที่ก้าวลงข้างหน้าจะต้องเป็นขาที่รับน้ำหนักตัวเต็ม 100% โดยเริ่มจากน้ำหนักตัวจะอยู่ที่ขาข้างยืนรับน้ำหนักก่อน เมื่อวางเท้าที่ก้าวลงข้างหน้า ณ จุดที่ต้องการแล้ว จึงค่อย ๆ ถ่ายโอนน้ำหนักตัวไปที่เท้าที่ก้าวอย่างช้า ๆ ด้วยการเกร็งหน้าขาของขาที่ยืนรับน้ำหนัก ส่วนของฝ่าเท้าบริเวณใกล้สันเท้าจะจรดพื้นก่อนส่วนอื่น แล้วจึงถ่ายเทน้ำหนักทั้งหมดลงเต็มฝ่าเท้า พร้อมกับย่อเข่าลง จึงทำให้เห็นว่าการก้าวเท้าของตัวพระมีความสง่างาม ประณีต นอกจากนี้แล้วการก้าวเท้าจะต้องหักข้อเท้ามาทางด้านหลังเท้าเสมอ จะไม่ก้าวโดยหักข้อเท้าลงทางฝ่าเท้าเด็ดขาด

2.2.2 การหมุนตัวไปในทิศทางต่าง ๆ จะไม่มีการหมุนที่เป็นการหมุนเฉพาะลำตัว (Blind Turn) โดยที่เท้าไม่หมุนไปด้วย ในขณะที่หมุนจะต้องถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างหน้าซึ่งเป็นขาข้างเดียวกับทิศทางที่จะหมุนไปเสมอ ดังนั้นจะไม่มีการหมุนตัวในขณะที่ขารับน้ำหนักทั้งสองข้างในนาฏยศิลป์ไทย ท่าทางของเท้าที่หมุนมีทั้งการชอยเท้า ชยันเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง เหลื่อมเท้า แต่ทุกท่าทางนั้น เข่าจะต้องงอหรือย่อเข่าเสมอ จะไม่หมุนด้วยการเขย่งหรือยัดเข่าเด็ดขาด

2.2.3 การรำไทยไม่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศเฉียงและไม่นิยมการเคลื่อนที่ที่หันหน้าไปทิศด้านหลัง

2.2.4 ท่าทางการเคลื่อนไหวของเข้าเป็นส่วนประกอบสำคัญของท่ารำ ได้แก่ การยัด ยุบ ย่อและห่มเข้า การยัด-ยุบเป็นท่าทางของขา โดยที่ลำตัวต้องไม่โค้งงอ ผู้รำจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อขาส่วนบนในขณะที่ยัด-ยุบและย่อเข้า น้ำหนักของร่างกายจะมีจุดศูนย์ถ่วงตามแนวของกระดูกสันหลังและมีศูนย์กลางรวมอยู่ที่กระดูกก้นกบในแนวตั้ง ในขณะที่การย่อมักจะปรากฏอยู่ในท่าต้นเสมอ และท่าต่อจะมีทั้งการยัดและการย่อ โดยจะ

ค่อย ๆ ยึดเข้าขึ้น และค่อย ๆ ย่อเข้าลง อาจทำได้หลายครั้งจนกว่าจะเสร็จสิ้นท่าต่อ จนเมื่อจบการทำท่าตามจึงจะหมดด้วยการย่อเข้าเสมอ การยึดและย่อเข้าจะใช้ระยะเวลาานหลายจังหวะได้ แต่การยุบเข้าจะตรงกับจังหวะหนักเพียงครั้งเดียวเท่านั้น ส่วนการห่มเข้า เปรียบได้กับจังหวะ staccato ของดนตรี เมื่อห่มเข้าแล้วต้องค้างระดับของเข้าที่งอขึ้นไว้ในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ นอกจากนี้แล้วยังมีการยุบ-ยึดเข้า ซึ่งการยุบจะต้องเกิดขึ้นก่อนการยึดเล็กน้อย และการยึดจะต้องตรงกับจังหวะหนักของเพลงพอดี

2.2.5 การเอียงศีรษะมีความเป็นเอกเทศของตัวเอง ทำหน้าที่ช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำ โดยมีขาช่วยสร้างความสมดุลของการทรงตัว การถ่วงดุลน้ำหนักนี้ต้องขึ้นอยู่กับการฝึกฝนกล้ามเนื้อและประสาทสัมผัสจนเป็นอัตโนมัติ ซึ่งจะเห็นได้ว่า การยกเท้าหรือกระดกเท้าจะไม่ใช่ท่ารำ แต่จะสัมพันธ์กับท่ารำในฐานะที่เป็นส่วนสร้างความสมดุลทั้งทางด้านการทรงตัวและการจัดภาพของท่ารำให้งามตามหลักของทัศนศิลป์ โดยเฉพาะในขณะที่รำนั้น ใบหน้าจะต้องเงยขึ้นมากกว่าระดับปกติ ที่เรียกว่า ตกท้ายทอย

2.2.6 ในการรำไทยนั้นต้องหมุนขาส่ว่นล่างและหมุนแขนส่วนล่างให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ไม่ว่าจะเป็นแขนงอหรือแขนตึง มือแบหรือมือจีบนั้นอยู่ ณ ตำแหน่งทิศทางและระดับใดก็ตาม นาฏยลักษณะของการรำไทยจะไม่มีอาการคลายจีบออก ก่อนการหมุนแขนเข้าหาตัวหรือออกจากตัวแล้วเสร็จ และจะต้องรักษาสภาพของการหักข้อมือไว้ตลอดเวลาที่มีการหมุนแขนหรือเคลื่อนไหวแขนไปในทิศทางและระดับต่าง ๆ ด้วย

2.2.7 หลักการเคลื่อนไหวขาและเท้า ลักษณะที่เด่น ๆ ได้แก่

2.2.7.1 การกระทุ้งเท้า เป็นท่าทางของขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ข้างหน้า ขาอีกข้างหนึ่งอยู่ข้างหลังในตำแหน่งศูนย์กลาง (Center) ใช้บริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าจรดพื้นเพื่อกระแทกกับพื้นเบา ๆ การกระทุ้งเท้าแบบต่อเนื่องต้องทำคู่กับสะดุ้งเข้าเสมอ แต่จะไม่ใช้คู่กับการห่มเข้าเด็ดขาด

2.2.7.2 การก้าวเท้ามี 4 ลักษณะ คือ การก้าวเท้าลงข้างหน้า ที่เรียกว่า “ก้าวหน้า” ก้าวเท้าเฉียงข้างหน้า ที่เรียกกันว่า “ก้าวข้าง” ก้าวเท้าลงด้านข้างขา

ที่ยืนรับน้ำหนัก และการถอยเท้า ซึ่งขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้าอยู่ข้างหน้า วางบริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าของขาอีกข้างหนึ่งลงด้านหลังในตำแหน่งทิศทางที่ 0 พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างที่ถอยหลังไป

2.2.7.3 การขยับอยู่กับที่และการขยับเคลื่อนที่ ขาข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้าอยู่ข้างหน้าในตำแหน่งทิศทางศูนย์กลาง (Center) ส่วนขาอีกข้างหนึ่งวางอยู่ข้างหลังใช้บริเวณใต้กระดูกนิ้วเท้าจรดพื้นในทิศทางเดียวกัน การขยับต้องมีการเกร็งกล้ามเนื้อต้นขาส่วนบน เพื่อให้การขยับท่ามีความถี่มากและไม่ยกเท้าขึ้นสูงจากพื้น

2.2.7.4 ถัดเท้า ใช้จมูกเท้าของเท้าข้างหน้าจรดพื้น แล้วไล่เท้าออกไปข้างหน้าให้ได้ฝ่าเท้าบริเวณใกล้สันเท้ากระทบพื้น พร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาข้างที่ถัดก้าวลงข้างหน้า โดยใช้ระยะเวลา $1/2$ ของจังหวะฉิ่ง (หลังจังหวะฉิ่งและเสร็จสิ้นตรงจังหวะฉับพอดี)

2.2.7.5 ฉายเท้า ใช้จมูกเท้าจรดพื้นอยู่ในทิศทางเหลี่ยมเฉียงด้านหน้าของขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักตัว ข้อเท้าที่ฉายจะต้องหักลงทางด้านฝ่าเท้าและกระดูกนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า แล้วใช้จมูกเท้าจรดกับพื้นเบา ๆ เลื่อนการจรดเท้าออกไปด้านข้างหรือด้านเฉียง

2.2.7.6 ประเท้า เป็นลักษณะของเท้าข้างใดข้างหนึ่งยื่นย่อเข้ารับน้ำหนักตัวอยู่ ขาอีกข้างหนึ่งซึ่งไม่รับน้ำหนัก วางฝ่าเท้าจรดพื้นอยู่เหลี่ยมเท้าที่ยืนรับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ระดับต่ำ เชิดนิ้วเท้าขึ้นทางด้านหลังเท้า หักข้อเท้าขึ้นใช้ฝ่าเท้าใกล้สันเท้าจรดพื้น จากนั้นกระทบฝ่าเท้าลงกับพื้นเบา ๆ อย่างรวดเร็วแล้วยกเท้าขึ้น

3. ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ผู้วิจัยได้ใช้แนวความคิดจากหลักภาษาศาสตร์ผนวกกับหลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายโดยบันทึก

ทำรำเพลงช้าและเพลงเร็วด้วยระบบ Labanotation สรุปได้เป็น 2 เรื่องคือ

3.1 หน่วยของท่ารำ ผู้วิจัยได้เทียบเคียงกับทฤษฎีของภาษาศาสตร์ที่ว่าภาษาไทยมีหน่วยเสียง 3 ชนิด ได้แก่

| | | |
|---------------------|----|------------|
| หน่วยเสียงพยัญชนะ | 21 | หน่วยเสียง |
| หน่วยเสียงสระ | 21 | หน่วยเสียง |
| หน่วยเสียงวรรณยุกต์ | 5 | หน่วยเสียง |

จากแนวคิดเรื่องหน่วยเสียงของภาษาไทย นำมาเป็นแนวในการศึกษานาฏย
ลักษณะของท่ารำซึ่งพบว่า ท่ารำอันเป็นนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวงประกอบด้วย

| | | |
|---------------------|----|-------|
| หน่วยท่าต้นของท่ารำ | 49 | หน่วย |
| หน่วยท่าต่อของท่ารำ | 6 | หน่วย |
| หน่วยตกแต่งของท่ารำ | 21 | หน่วย |

ผู้วิจัยได้กำหนดเรียกว่า “หน่วยท่าต้นของท่ารำ” ซึ่งหมายถึง หน่วยย่อยที่เล็ก
ที่สุดของท่าทางของแขนและมือ และไม่สามารถจำแนกท่าทางที่นำมาประกอบกันเป็นท่า
รำให้ย่อยลงไปได้อีกแล้ว หน่วยท่าต้น 2 หน่วย เมื่อมารวมกันตามหลักโครงสร้างของ
นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง จะได้แม่ท่า 1 ท่ารำ ซึ่งเรียกในที่นี้ว่า “ท่าต้น” หรือ
“ท่าตาม” ขึ้นอยู่กับตำแหน่งของท่ารำที่ปรากฏตามหลักไวยากรณ์ ส่วน “หน่วยท่าต่อ
ของท่ารำ” หมายถึง ท่าทางของการเคลื่อนไหวร่างกายระหว่างท่าต้นไปสู่ท่าตาม ซึ่งเป็น
ท่าต้นของท่ารำต่อไป ผู้วิจัยกำหนดคำเรียกท่าทางที่ต่อเชื่อมระหว่างหน่วยท่าต้นของท่า
รำหรือหน่วยท่าต่อของท่ารำว่า “ท่าต่อ” เป็นท่าทางที่ทำต่อเนื่องจากท่าต้น เพื่อเปลี่ยน
เป็นท่าทางใหม่ หน่วยท่าต่อของท่ารำในการรำเพลงช้าและเพลงเร็วมีทั้งสิ้น 5 หน่วย คือ
การเหยียดหรือการยัด การงอ การโค้ง การเลื่อนและการหมุน หน่วยสุดท้ายคือ “หน่วยท่า
ตกแต่งของท่ารำ” ผู้วิจัยเห็นว่าวรรณยุกต์ช่วยเพิ่มความไพเราะและความหมายของเสียงพูด
ซึ่งเทียบได้กับลักษณะท่าทางของขาและการเอียงศีรษะซึ่งเป็นเอกเทศจากท่าทางของแขน
และมือที่เป็นท่ารำ แต่จะเป็นส่วนช่วยให้ท่ารำมีความสมบูรณ์ขึ้น อาทิ สร้างความสมดุล
ของท่าทางและการจัดน้ำหนักการทรงตัว เพิ่มพื้นผิวของท่ารำไม่ให้ราบเรียบเกินไป ช่วย
สร้างสีสันในการเคลื่อนย้ายการรับน้ำหนักตัวไปตามพื้นที่ทิศทางต่าง ๆ ตลอดจนช่วย
สร้างภาพการเคลื่อนไหวในระดับปกติของร่างกายและระดับที่ต่ำกว่าปกติของร่างกายด้วย
การย่อและการยืดเข้า ดังนั้นท่าตกแต่งของท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้าและเพลงเร็วมี 21
ท่าทางคือ

| | |
|-------------------|----------------------------|
| 3.3.1 ก้าวเท้า | 3.3.2 กระดกเท้า |
| 3.3.3 กระทุ้งเท้า | 3.3.4 กระทบ |
| 3.3.5 ขยั้นเท้า | 3.3.6 จรดเท้า |
| 3.3.7 ฉายเท้า | 3.3.8 ตบเท้า |
| 3.3.9 แตะเท้า | 3.3.10 ถัดเท้า |
| 3.3.11 ถอนเท้า | 3.3.12 ประเท้า |
| 3.3.13 ประสมเท้า | 3.3.14 ยกเท้า |
| 3.3.15 ยึด-ยุบ | 3.3.16 ยุบ-ยึด(สะดุ้งเข้า) |
| 3.3.17 ย่อ | 3.3.18 ลักค่อ |
| 3.3.19 สูดเท้า | 3.3.20 เหลื่อมเท้า |
| 3.3.21 เอียงศีรษะ | |

3.2 การประสมท่ารำ การประสมกันของพยัญชนะต้น+สระ/วรรณยุกต์+ตัวสะกด เกิดเป็นพยางค์หรือคำในภาษาไทย เทียบได้กับท่าทางที่มีการเชื่อมต่อสั้น ๆ ของการเคลื่อนไหวอย่างน้อย 2 ท่าทาง เกิดเป็นพยางค์หรือส่วนที่เล็กที่สุดของโครงสร้างท่ารำ โครงสร้างของการประกอบกันเป็นพยางค์ของท่ารำ จึงมาจากการจัดระบบกลไกส่วนกลางของร่างกาย ที่ประกอบไปด้วยการประสมกันของท่าต้น+ท่าต่อ+ท่าตาม

ท่าต้น คือ ท่ารำหลักของนาฏยศิลป์ไทย เปรียบเสมือนเป็นพยัญชนะต้น ซึ่งจะต้องประกอบไปด้วยหน่วยท่าต้นของท่ารำอย่างน้อย 2 หน่วย โดยใช้แขนและมือทั้งสองข้างทำท่าทาง หน่วยท่าต้นของท่ารำของแขนแต่ละข้างก็ต้องประกอบไปด้วย ทิศทางระดับและท่าตกแต่งอยู่ในแต่ละหน่วยท่าต้นนั้น ๆ **ท่าต่อ** คือ ท่าทางที่ต่อเนื่องมาจากท่าต้น เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากหน่วยท่าต้นของท่ารำหนึ่งไปสู่หน่วยท่าต้นของท่ารำอีกท่าหนึ่ง หรือจากท่าต้นไปสู่ท่าตาม มีหน้าที่ในการเชื่อมต่อท่ารำเพื่อให้ท่ารำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน จึงเปรียบได้กับเสียงสระของภาษาไทย ที่เป็นหน่วยเสียงหนึ่งที่เชื่อมต่อกับพยัญชนะต้น วรรณยุกต์และตัวสะกดเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดเป็นพยางค์หรือคำใหม่ ส่วน **ท่าตาม** คือ ท่ารำที่เป็นการสิ้นสุดของท่าต่อหรือท่าเชื่อม ซึ่งหยุดลงตรงกับจังหวะของ

เพลงพอดิ ทำตามจึงเป็นท่ารำที่เกิดขึ้นจากหน่วยท่าต้นของท่ารำ 2 หน่วยมาประกอบกัน ซึ่งท่าตามนี้จะเป็นท่าต้นของท่ารำต่อไป การประสมท่ารำของไทยจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

4. แก่นของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง โดยทั่วไปแล้วนาฏยศิลป์ไม่ได้เป็นเพียงผู้แสดงความเป็นศิลปินของตนเองเพียงอย่างเดียว แต่ยังต้องใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือหรือเป็นสื่อแสดงศิลปะรำรำที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วย เพราะฉะนั้นศิลปะแขนงนี้จึงขึ้นอยู่กับคุณลักษณะของร่างกายเป็นสำคัญ เช่น ตัวพระต้องมีใบหน้ายาวหรือรูปไข่ มีรูปร่างสูงโปร่ง ตัวนางต้องมีใบหน้ากลม ตัวกลมหรือแบน ตัวยักษ์ต้องมีรูปร่างสูงใหญ่ หรือตัวลิงต้องมีรูปร่างลำเตี้ย เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เมื่อผนวกกับศักยภาพทางการรำรำของศิลปินจะแสดงให้เห็นความเด่นชัดของนาฏยลักษณะ

อวัยวะของร่างกายที่ใช้ในการรำรำที่ถูกฝึกฝนและจัดระบบระเบียบของร่างกายจนมีความแข็งแรงและยืดหยุ่นตามแบบแผนของท่ารำไทย ย่อมมีศักยภาพสูงในท่วงท่าของการเคลื่อนไหวร่างกายรำรำบทบาทต่าง ๆ ดังนั้นศิลปินจึงล้วนแล้วแต่ต้องเริ่มต้นฝึกหัดการรำรำมาตั้งแต่เยาว์ เพื่อจะได้ปรับแต่งอวัยวะและพัฒนารูปร่างให้ถูกต้องเหมาะสมตามแบบแผนท่ารำของตัวละครแต่ละประเภท ต้องทำให้เอ็นที่เชื่อมต่อกระดูกซึ่งมีความยืดหยุ่นของข้อต่อกระดูกเกิดความยืดหยุ่นแต่เนิ่น ๆ ก่อนที่มันจะแข็งเกินไปเมื่ออายุมากขึ้น ยกตัวอย่าง การฝึกหัดเป็นตัวยักษ์และลิง จะต้องสร้างความแข็งแรงในส่วนของกล้ามเนื้อขา ด้วยการเตะเสา ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาอย่างต่อเนื่องทุกวัน ต้องมีการยืดเหยียดเพื่อให้กล้ามเนื้อยืดหยุ่นอยู่ในรูปของการก้าวขาที่ลงเหยียดได้นุ่มนวลตามแบบแผนของยักษ์และลิง การฝึกหัดเป็นตัวพระและตัวนางก็จะต้องฝึกรำเพลงช้าและเพลงเร็วทุกวัน วันละหลาย ๆ เที้ยว เพื่อฝึกฝนให้กล้ามเนื้อเคลื่อนไหวอย่างสัมพันธ์กันและระบบประสาทสามารถจดจำโปรแกรมการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อและอวัยวะที่ทำท่าทางตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างอัตโนมัติ

นอกจากนี้แล้วบทละครที่แต่งขึ้นเพื่อเล่นละครแบบหลวง ซึ่งเป็นรูปแบบของละครในและเล่นกันเพียง 3 เรื่องคือ อุณรุท รามเกียรติ์และอิเหนา ทั้งสามเรื่องล้วนแต่มีท้าว

พระยามหากษัตริย์เป็นตัวเอกทั้งสิ้น และบทละครก็แต่งยกย่องสรรเสริญและส่งเสริมท้าวพระยามหากษัตริย์ที่เป็นตัวเอก เพราะเป็นละครที่เล่นในเขตพระราชฐาน ชาติกำเนิดของตัวละครมักจะสืบสายมาจากการอวดตอล ซึ่งยกย่องกันว่าพระมหากษัตริย์คือองค์สมมุติเทพ ด้วยเหตุนี้การแสดงอากัปกิริยาอาการต่าง ๆ จึงต้องแสดงให้เห็นความสง่างามตามบุคลิกลักษณะของเทพเจ้า การที่จะสื่อออกมาให้เห็นได้ว่าสง่างามนั้นต้องอาศัยปัจจัยในเรื่องของจังหวะเพลงร้องและดนตรีที่เชื่องช้า ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนจากความแตกต่างของเพลงที่ใช้ในละครนอกกับเพลงที่ใช้ในละครในคือ เพลงที่ใช้ในละครในจะมีท่วงทำนองเพลงและการเอื้อนที่ยืดยาวกว่าละครนอก ตัวพระละครแบบหลวงจึงมีท่ารำการเคลื่อนไหวแต่น้อย เป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวแบบเลื่อนไหลที่มีจุดหมายปลายทาง และมีความหมายในการเคลื่อนไหวแต่ละลีลาจังหวะของเพลง ท่ารำของตัวพระละครแบบหลวงจึงไม่ฟุ่มเฟือย ไม่ใช่การเคลื่อนไหวอย่างอิสระที่ปราศจากเหตุผลและจุดหมายปลายทาง

ด้วยลักษณะของละครแบบหลวงซึ่งเป็นละครที่รักษาระเบียบแบบแผนและขนบธรรมเนียมประเพณีของราชสำนัก ซึ่งมีข้อกำหนดที่ชัดเจนแน่นอน ประกอบกับความประณีตไพเราะของบทกลอน เพลงร้องซึ่งมีการเอื้อนที่ยาวนาน การดำเนินเรื่องที่เชื่องช้า สอดคล้องกับรสนิยมของคนดูซึ่งเป็นผู้ดี เป็นผู้ที่อยู่ในระเบียบแบบแผนประเพณี มีมารยาท สามารถรับสุนทรียรสในการฟังเพลงที่ไพเราะ ชมบทรำที่ประณีตเชื่องช้า ซึ่งตรงกันข้ามกับละครแบบราษฎร์หรือละครนอก ที่เห็นว่าเจ้าพระยามหากษัตริย์เป็นตัวตลก แต่คนดีคนเก่งจะเป็นชาวบ้าน เช่น ไกรทอง ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นวีรบุรุษ ดังนั้นละครนอกซึ่งเป็นละครชาวบ้าน จึงไม่จำเป็นต้องรักษาระเบียบแบบแผนของราชสำนัก ไม่ต้องถือกฎเกณฑ์และระเบียบแบบแผนอย่างละครแบบหลวง ท่ารำรำของตัวพระละครแบบราษฎร์จึงรวดเร็วและมีลักษณะใกล้เคียงกับท่าทางธรรมชาติมากกว่า อีกทั้งการฝึกหัดการรำรำของชาวบ้านก็ไม่ได้พิถีพิถันเพราะมีความจำกัดเรื่องเวลาที่ต้องใช้ไปกับการทำมาหาเลี้ยงชีพ หรืออาจจะไม่มีที่ฝึกหัดนาฏศิลป์ชั้นสูง ในขณะที่ท่ารำแบบหลวงล้วนขัดเกลากันเป็นลักษณะของศิลปะในอุดมคติที่ห่างไกลจากท่าดิบที่เป็นธรรมชาติ ผนวกกับเพลงขับร้องที่

เชื้องซ่าและเพลงบรรเลงที่เข้ามาประกอบเป็นช่วง ๆ ล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์จำนวนมาก จึงมีส่วนช่วยเสริมให้มีการทำท่ารำที่สง่างาม มีท่าที่การเคลื่อนไหวร่างกายที่พิถีพิถัน การสร้างภาพด้วยการทำให้ร่างกายดูภูมิฐาน ผ่าเผย ด้วยการยกมือสูงถึงระดับศีรษะที่เรียกว่า วงบน การยกขาที่งอและกันขาออกด้านข้าง การเยื้องก้าวเดินที่ค่อย ๆ เขยื้อนทีละน้อย ๆ อย่างช้า ๆ แต่มีนัยของการเคลื่อนไหวร่างกายทุกอณูจังหวะ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นแก่นของนาฏยลักษณะตัวละครแบบหลวง

ดังนั้นแก่นของนาฏยลักษณะตัวละครแบบหลวงที่สืบเนื่องมาจากราชสำนัก มาช้านานและขยายออกไปนอกวังสู่ประชาชน จึงขึ้นอยู่กับอัจฉริยภาพของนาฏยศิลปินที่ต้องอาศัยความเข้าใจในการนำท่ารำอันเป็นแบบแผนของตัวละครแบบหลวงไปใช้ให้เหมาะสมสอดคล้องกับบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยของตัวละครที่ศิลปินรับบทบาท สอดคล้องกับรูปแบบของละคร ตลอดจนเนื้อหาเรื่องราวของเรื่องที่แสดง และสิ่งแวดล้อมที่ประกอบในขณะที่ศิลปินกำลังแสดงบทบาทโดยใช้ร่างกายและจิตวิญญาณของท่ารำรำตัวละครแบบหลวงเป็นสื่อนาฏยศิลป์

การอภิปรายผล

มีข้อสังเกตที่น่าสนใจนำมาอภิปรายในที่นี้ 6 ประเด็นคือ

1. ลักษณะการก้าวข้างของตัวละคร ซึ่งเป็นการก้าวเท้าเฉียงทิศทางที่ 2 จะเห็นได้ว่าทิศทางที่วางเท้าก้าวลงนั้น ไม่ใช่ด้านข้างแต่ประการใด แต่ในทางนาฏยศิลป์ไทยจะเรียกว่า “ก้าวข้าง” ทั้งนี้เพราะเรายังไม่เคยมีการวิเคราะห์เรื่องทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปในอากาศและบนพื้นมาก่อน แม้ว่าเท้าที่ก้าวนั้นจะเฉียงไปด้านข้างก็ตาม แต่ทิศทางตามความเป็นจริงกับการกำหนดชื่อเรียกไม่ตรงกัน นาฏยศัพท์เหล่านี้เกิดขึ้นจากการเรียกกันอย่างอิสระตามความเคยชิน ต่างคนต่างคิด จึงเป็นข้อสังเกตที่ควรจะได้มีการสังคายนา การบัญญัติศัพท์ทางนาฏยศิลป์ใหม่ให้สามารถสื่อสารกันได้อย่างถูกต้องชัดเจนอย่างมีเหตุผลที่เหมาะสม

2. ไม่มีการก้าวไขว้ขาในนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง การไขว้ขาที่ปรากฏในท่ารำเพลงเร็ว(รำสายสองแขน) นั้น ไม่ใช่การก้าวเท้าเพราะการที่จะเรียกว่า “ก้าวเท้า” นั้น จะต้องมาจากการวางขาที่ยก แล้วก้าวลงในทิศทางใดทิศทางหนึ่งเพื่อรับน้ำหนักตัว แต่ในที่นี้การไขว้ขาสืบเนื่องมาจากการก้าวข้างแล้วหมุนตัว โดยหมุนขาไปตามทิศทางของลำตัวที่หมุนไป โดยเฉพาะน้ำหนักตัวก็ยังอยู่ที่ขาข้างที่ก้าวข้างอยู่ก่อนแล้ว จึงไม่ปรากฏการก้าวเท้าลงในลักษณะของการก้าวไขว้ขาเลย ซึ่งลักษณะของขาที่ไขว้นั้น เป็นลักษณะที่ขาข้างหนึ่งก้าวเฉียงข้างหน้ารับน้ำหนักในตำแหน่งทิศทางที่ 2 ของขาอีกข้างหนึ่ง ส่วนขาอีกข้างหนึ่งใช้บริเวณใต้นิ้วเท้าจรดพื้นวางเฉียงข้างหลังในตำแหน่งทิศทางที่ 5 ของขาอีกข้างหนึ่ง ระยะห่างของสันเท้าข้างหน้าที่ไขว้กับปลายเท้าที่วางอยู่ข้างหลังประมาณ 1 คืบครึ่ง โดยให้ขาที่อยู่ข้างหลังช่วยปรับรับกรทรงตัว และอาจจะมีการถ่ายน้ำหนักตัวมาที่ขาที่อยู่ข้างหลังได้ด้วย

3. แม้ว่าการวิจัยครั้งนี้จะได้นำทฤษฎีทางด้านภาษาศาสตร์มาใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณะ แต่ก็พบว่าโครงสร้างการประสมท่ารำมีความแตกต่างจากการประสมพยางค์หรือคำของภาษาไทยอยู่ประการหนึ่งคือ การประสมพยัญชนะต้น สระ และวรรณยุกต์ให้เกิดเป็นพยางค์หรือค่านั้น พยางค์หรือคำแต่ละคำจะมีหน้าที่หรือความหมายเสร็จสิ้นสมบูรณ์ตามโครงสร้างของไวยากรณ์ภาษาไทย ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องผูกพันกับพยัญชนะ สระหรือวรรณยุกต์ของพยางค์หรือคำที่มีมาก่อนหรือที่จะตามมาข้างหลังเพื่อสร้างคำใหม่ต่อไปเพราะภาษาไทยเป็นภาษาที่อยู่ในตระกูลภาษาคำโดด

แต่โครงสร้างไวยากรณ์ของการประสมท่ารำไทย เมื่อนำท่าต้น ท่าต่อและท่าตามมาประสมกันเป็นพยางค์หรือคำซึ่งหมายถึงท่ารำแล้ว ท่ารำนั้นจะต้องเป็นท่าต้นของท่ารำใหม่ทันที เพราะถ้าหากขาดท่าต่อของท่ารำหรือขาดการต่อเชื่อมระหว่างหน่วยท่าต้นหนึ่งไปสู่อีกหน่วยท่าต้นหนึ่งแล้ว การรำนั้น ๆ ก็จะสิ้นสุดลง ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าท่าต้นย่อมเป็นปัจจัยสำคัญต่อการทำท่าต่อและท่าตาม หรือน่าจะมีรูปแบบของฉันทลักษณ์ในการสร้างท่ารำจากทิศทางของระดับแขนหนึ่งไปสู่ทิศทางและระดับแขนอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งอยู่นอกขอบเขตของการวิจัยในครั้งนี้ จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจศึกษาค้นคว้าต่อไปด้วย

4. ทิศทางและระดับของแขนและมือที่ปรากฏเป็นนาฏยลักษณะของตัวพระละครแบบหลวง จะไม่มีการเหยียดแขนตั้งในระดับสูงหรือระดับศีรษะ หรือสูงกว่าศีรษะ ทั้งนี้ น่าจะเป็นเพราะนาฏยลักษณะทางด้านเครื่องแต่งกายของละครแบบหลวงที่แต่งเครื่องใหญ่ ไม่เอื้ออำนวยต่อการยกแขนที่เหยียดสูง หรืออาจจะเป็นเพราะความไม่กลมกลืนกันระหว่างองค์ประกอบรวมทั้งหมดของท่ารำที่ไม่มีการเหยียดยึดแขนขาให้ยาวไปกว่าความยาวของอวัยวะต่าง ๆ ตามปกติ หรืออาจจะเป็นความสอดคล้องหรือการแสดงออกถึงลักษณะอุปนิสัยใจคอของคนไทยที่มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ไม่ทำตัวสูงเสมอเจ้านายซึ่งเป็นเจ้าของสถานที่หรือโรงละครที่แสดง เพราะศิลปะการรำหรือการแสดงย่อมบ่งบอกถึงวัฒนธรรมของคนในชาติได้ด้วย ดังนั้นนาฏยลักษณะของไทยจึงมีลักษณะโค้งงอ ย่อกาย ซึ่งการเหยียดแขนสูงจะไม่ให้ความรู้สึกดังกล่าว ดังนั้นผู้วิจัยมีความเห็นว่างค์ความรู้ที่ได้จากเรื่ององค์ประกอบของนาฏยลักษณะทุกองค์ประกอบ โดยเฉพาะในด้านตำแหน่งทิศทางและระดับของแขนและขาอันเป็นนาฏยลักษณะไทยนั้น น่าจะเป็นฐานข้อมูลที่สำคัญในการศึกษาค้นคว้าหาตระกูลของท่ารำไทยในโอกาสต่อไปได้อย่างดี

ส่วนการยกแขนระดับกลางหรือระดับสูงไปข้างหลังซึ่งไม่ใช่ลักษณะของท่ารำตัวพระนั้น อภิปรายได้ว่า การยกแขนไปข้างหลังน่าจะเกี่ยวข้องกับลักษณะของข้อต่อกระดูกและกล้ามเนื้อที่ผิดธรรมชาติของการเคลื่อนไหวร่างกายตามปกติ ที่เราจะไม่ค่อยใช้ท่าทางของแขนในชีวิตประจำวันส่งไปข้างหลัง ซึ่งมีการบิดในเบ้าต้นข้อของแขนตรงหัวไหล่และบิดอยู่ในแกนของกระดูกแขนมากกว่าท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ อีกทั้งลักษณะของจังหวะเพลงที่ไม่เร่งเร้า รวดเร็ว การทำท่าทางที่ส่งแขนไปข้างหลังระดับสูงจึงไม่เป็นท่าทางที่เหมาะสมกับอัตราจังหวะของเพลงช้าเพลงเร็ว จากลักษณะธรรมชาติของข้อต่อและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ ท่าทางที่เหมาะสมกับการส่งแขนไปข้างหลังระดับกลางและระดับสูง น่าจะเหมาะสมกับการเหวี่ยงแขนซึ่งต้องใช้ความรวดเร็ว หรืออาจจะต้องใช้การก้มโค้งงอตัวประกอบ ซึ่งขัดกับนาฏยลักษณะของการรำตัวพระที่จะต้องทรงตัวตั้งตรงใช้กล้ามเนื้ออกและหลังรับกระดูกให้ดูผึ่งผายอย่างสิ้นเชิง ประการสำคัญก็คือลักษณะของลำตัวที่ไม่มีการแอ่นอกในท่ารำไทย น่าจะเป็นข้อบังคับประการหนึ่งโดย

ธรรมชาติที่ทำให้ไม่มีทิศทางของแขนที่ส่งไปด้านหลังในระดับกลางและระดับสูง เพราะจะทำให้ลำตัวส่วนบนแอ่นอกที่ชัดเจน

5. การใช้อวัยวะในการรำที่ใช้มากที่สุดและถี่ที่สุดคือ การย่อและยืดเข้า ซึ่งจะเห็นได้ว่าทุกท่าทางของการรำจะต้องมีการย่อเข้าและยืดเข้าตามจังหวะเพลงเสมอ การย่อ-ยืดเข้านั้นจะปรากฏในทุกท่ารำ ในช่วงจังหวะที่แตกต่างกัน เช่น ย่อ-ยืดเข้าก่อนที่จะมีการเริ่มของท่ารำ ย่อ-ยืดเข้าในขณะที่ทำท่ารำหรือเป็นส่วนหนึ่งของท่ารำ และย่อ-ยืดเข้าหลังจากที่ได้ทำท่ารำเสร็จเรียบร้อยแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อจบจังหวะของทุกจังหวะที่อวัยวะส่วนอื่น ๆ ทำท่าทางร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นท่าต้น ท่าตาม หรือท่าต่อ มักจะจบลงพร้อมกันกับการย่อเข้าเสมอ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการรำไทยมีการใช้เข้ายืดและย่อ แสดงการเคลื่อนไหวมากที่สุด ที่เป็นเช่นนี้เพราะจุดเด่นของท่ารำอยู่ที่การเคลื่อนไหวของแขนและช่วงบนของร่างกาย ในขณะที่ศูนย์รวมของสายตาคนดูมารวมอยู่ที่อวัยวะช่วงบน การเคลื่อนไหวของอวัยวะช่วงล่าง จะเป็นส่วนเสริมการเคลื่อนไหวแสดงความเคลื่อนไหวไหลของท่ารำอย่างราบเรียบ เชื่องช้าแต่มีความกระชับและมั่นคงอย่างมีจุดหมายปลายทางภายใต้ขอบเขตของระยะเวลาหรือจังหวะหนัก-เบาของดนตรี ที่กำหนดเป็นระยะ ๆ อย่างสม่ำเสมอ

นอกจากนี้ยังมีการย่อเข้าอีกลักษณะหนึ่งที่เรียกว่า “ห่มเข้า” ซึ่งผู้วิจัยพบว่า เป็นวรรณยุกต์ของท่ารำที่ช่วยเพิ่มสีสันให้กับท่ารำให้ดูงดงามขึ้นเช่นเดียวกับการยืด-ย่อเข้า ประเด็นที่น่าอภิปรายก็คือ การห่มเข้าในท่ารำหรือห่มเข้าประกอบท่ารำสอดคล้องกับหลักภาษาไทยที่ว่า เสียงในภาษานั้นจะประกอบไปด้วย พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ การลงเสียงหนัก-เสียงเบา การหยุดของเสียง และทำนองเสียง การยืด-ยุบและการห่มเข้าก็น่าจะเปรียบได้กับการเน้นเสียงหนัก-เบา และการหยุดของเสียง โดยเฉพาะการห่มเข้าจะเป็นการงอเข้าที่ใช้เวลาสั้นที่สุด ซึ่งจะสังเกตได้ว่าในขณะที่ห่มเข้านั้น อวัยวะทุกส่วนของร่างกายที่ทำท่ารำอยู่ในขณะนั้นจะต้องหยุดนิ่งหรือค้างท่าทางนั้น ๆ ไว้เปรียบเสมือนเป็นจังหวะ staccato ของดนตรี ซึ่งรวมถึงเมื่อห่มเข้าแล้วก็ต้องรักษาระดับของเข้าที่ห่มลงนั้นค้างไว้หรือหยุดไว้ในช่วงเวลาสั้น ๆ ก่อนที่จะยืด-ยุบเข้าและเคลื่อนไหวแขนและมือต่อไปด้วย

6. การประสมกันของหน่วยทำต้นของทำรำหรือทำทางของแขนและมือทั้งสองข้างเป็นทำรำนั้น พบว่าทำรำในเพลงช้าและเพลงเร็วมี 88 ทำรำ มาจากการประสมกันของพยัญชนะทำรำที่อยู่ในทิศทางและระดับต่าง ๆ กัน สิ่งที่น่าสังเกตคือ หน่วยทำต้นของทำรำที่ผู้วิจัยค้นพบจำนวน 49 หน่วยนั้น มีอยู่เพียงหน่วยเดียวคือ วงบน ที่มีการนำทำทางของแขนและมือมาประสมกันเป็นทำรำได้ 9 ทำทาง ดังนั้นถ้าหากทุกหน่วยทำต้นสามารถประสมกันเป็นทำรำได้ทั้งหมด นาฏยศิลป์ไทยก็จะมีทำรำอีกจำนวนมหาศาลในระบบการรำของไทย แต่ในความเป็นจริงแล้ว เรามีการประสมทำรำจากหน่วยทำต้นเพียงบางทำเท่านั้น หรืออาจกล่าวได้ว่า หน่วยทำต้นของทำรำทุกหน่วยไม่สามารถนำมาประสมเป็นทำรำได้ทั้งหมด ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นเป็น 3 ประเด็นคือ

ประเด็นแรก นาฏยลักษณะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับภาษาไทย ที่มีลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งที่ทำให้สามารถจำแนกความแตกต่างของภาษาและนาฏยศิลป์ของไทยกับของชาติอื่น ๆ ได้ นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการรำรำที่มีระบบระบบของการรำรำ หมายถึง ความมีระเบียบแบบแผนหรือกฎเกณฑ์ ดังนั้นถึงแม้ว่าเราจะมีทำทางหรือพยัญชนะจำนวนมาก แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า จะนำพยัญชนะเหล่านั้นมาใช้ด้วยกันได้ทั้งหมด เพราะเราพิจารณาเลือกที่จะใช้ทำทางเพียงไม่กี่ทำทางซึ่งได้คัดเลือกและพิจารณาแล้วว่าดี เหมาะสมหรือสวยงาม จนบางครั้งไม่อาจหาคำอธิบายถึงเหตุผลของการเลือกทำทางนั้น ๆ ได้อย่างสมเหตุผล เพราะศิลปะเป็นเรื่องของจิตใจ อารมณ์และความรู้สึกที่ลึกซึ้ง ตัวอย่าง ทำรำของไทยจะมีการจัดวางตำแหน่งและระดับของแขนและมือที่ตรงกันทั้งสองข้าง เช่น วงบน วงล่าง วงกลางและวงหน้า ซึ่งแขนทั้งสองข้างมีการหมุนแขนเข้าเหมือนกัน ในตำแหน่งและระดับเดียวกันจะไม่พบว่ามีการทำทำทางของแขนข้างหนึ่งหมุนเข้าหาตัวส่วนแขนอีกข้างหนึ่งหมุนเข้าหาตัว เว้นแต่ว่าแขนทั้งสองข้างอยู่ต่างระดับกัน เช่น ทำฉาปลาเพียงไหล่ ทำนภาพร เป็นต้น แต่ถ้าหากเป็นทำทางของแขนตั้งและมือที่อยู่ด้านข้างระดับกลางทั้งสองแขน จะพบว่ามีการหมุนแขนเหมือนกันและหมุนแขนสลับกันได้ สิ่งเหล่านี้จะอยู่นอกเหนือคำอธิบายด้วยหลักทฤษฎีใดแม้แต่ทฤษฎีทัศนศิลป์ทั้งในเรื่องของ จุด เส้น รูปร่าง รูปทรง ช่องว่าง ลักษณะผิว

หรือมวลอันเป็นปริมาตรของวัตถุทั้งหมดที่รวมกันอยู่ในรูปทรงของงานแบบทึบตัน ตลอดจนเรื่อง สี และความสมดุล แต่อาจจะสามารถนำหลักที่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเรื่องกำปั้นทุบดินมาใช้ได้นั้นคือ หลักความเป็นธรรมชาติหรือหลักของความเป็นปกติธรรมดา ที่เราต้องยอมรับธรรมชาติของความหลากหลายที่มีจุดอ่อนและจุดแข็งในตัวเอง กล่าวคือ ทุกสิ่งที่เป็นธรรมชาติหรือปกติต้องมีความหลากหลาย หรือมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันกับระบบความเชื่อและระบบคุณค่า ที่มนุษย์ยึดถืออยู่ เพราะธรรมชาติมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ (อุทัย ดุลยเกษม 2546: 280)

ประเด็นที่สอง เป็นเรื่องของวัฒนธรรมการถ่ายทอดและการสืบทอดนาฏยศิลป์ของไทย ซึ่งอุปมาได้กับการฝึกหัดพูดภาษาไทย มนุษย์ทุกคนที่เป็นปกติจะมีอวัยวะในการออกเสียงที่เหมือนกันและสามารถที่จะออกเสียงได้ไม่แตกต่างกัน เช่น เมื่อทารกเกิดมาก็จะคุ้นเคยกับเสียงพ่อแม่หรือคนรอบข้าง และจะออกเสียงตามฐานที่เกิดตามอย่างภาษาพ่อแม่ที่ใส่พูดกัน แต่หากจะพิจารณาท่าทางการรำรำ การฝึกหัดรำรำจะไม่ซับซ้อนเท่าการฝึกหัดออกเสียงพูด และจะไม่มีข้อจำกัดในการออกท่าทางของมนุษย์ เพราะทุกคนมีศักยภาพทางร่างกายในการทำท่ารำเมื่อร่างกายเจริญเติบโตมีอวัยวะแข็งแรงเพียงพอได้เท่ากัน โดยไม่ต้องอาศัยการคุ้นหูหรือความเคยชินจากสิ่งที่พบเห็น ดังนั้นผู้วิจัยเชื่อว่า แท้ที่จริงแล้วมนุษย์สามารถทำท่าทางได้ทุกพยัญชนะของท่ารำ แต่ระบบการเรียนการสอนที่เราเรียนตามครูบอก จำตามครู และการสำเนาท่ารำของครูอย่างผิดเพี้ยนไม่ได้ การคิดใหม่ให้ต่างมุมเป็นเรื่องใหญ่ที่เป็นปัญหาในสังคม ดังนั้นสิ่งที่ศิลปินจะทำได้ดีที่สุดคือ การตกแต่งวรรณยุกต์ของท่ารำให้พิถีพิถันจนเป็นนาฏยลักษณะที่มีความเด่นเฉพาะตัวของศิลปินผู้นั้น แต่ทั้งนี้ก็ต้องอยู่บนฐานของโครงสร้างท่ารำที่มีปรากฏอยู่เดิมเป็นหลัก เว้นเสียแต่ท่ารำที่แตกต่างจากโครงสร้างท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่นั้นเกิดขึ้นจากครูอาวุโสและมีบารมีสูงส่งในวงการนาฏยศิลป์ไทย และท่ารำนั้นสามารถสื่อความงาม มีความหมายที่ชัดเจน จึงจะเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ ๆ บนพื้นฐานของท่าต้น ท่าต่อ และท่าตกแต่งของท่ารำไทยแบบเดิม ทั้งที่ยังมีท่าทางของแขนและมืออีกหลายตำแหน่งที่ยังไม่ได้นำออกมาใช้

ประเด็นที่สาม จากวิวัฒนาการอันยาวนานของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผ่านอิทธิพลที่มีผลกระทบต่อนาฏศิลป์ไทยทั้งทางตรงและทางอ้อม อาทิ การเมืองการปกครอง การสงคราม เศรษฐกิจของชาติ สังคมและการศึกษา ทำให้นาฏศิลป์ไทยที่เจริญรุ่งเรืองมากมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และในสมัยรัชกาลที่ 2 ต้องได้รับผลกระทบตามไปด้วย โดยเฉพาะในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เกิดการเปลี่ยนแปลงของนาฏศิลป์ไทยในราชสำนัก ทำร้ายทำทั้งหลายก็น่าจะกระจัดกระจายสูญหายไปด้วย ครั้นมีการจัดระบบการสอนในโรงเรียน มีการกำหนดหลักสูตรโดยใช้ระยะเวลาของการศึกษาเป็นปัจจัยแบ่งเนื้อหาการเรียนรู้อย่างชัดเจน ความจำเป็นในการปรับทำทำให้เหมาะสมกับระยะเวลาของการเรียนในระบบโรงเรียน จึงน่าจะเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่ทำร้ายเพลงช้าเพลงเร็วจะต้องถูกตัดทอนลงไปด้วยอย่างตั้งใจ และเมื่อไม่มีการนำมาใช้ ทำร้ายที่เก็บด้วยความจำก็ย่อมลืมเลือนได้และลบหายไปในที่สุดก็เป็นได้เช่นเดียวกัน ทำร้ายทั้งหลายจึงคงเหลืออยู่เท่าที่เห็นในปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับผลการวิจัย ผลจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อผลที่ได้จากการวิจัยคือ

1.1 จากการประยุกต์ทิศทางของเข็มนาฬิกา ผู้วิจัยพบว่าระดับของอวัยวะที่ปรากฏในทำร้ายตัวพระละครแบบหลวงมี 3 ระดับคือ ระดับสูง ระดับกลางและระดับต่ำ ซึ่งมีผู้เข้าร่วมสัมมนาเสนอแนะให้เรียกระดับของมือแบโดยใช้คำว่า วงบน วงกลาง วงล่าง แทนการเรียกระดับของแขนว่า วงสูง วงกลางและวงต่ำ แท้ที่จริงแล้วผู้วิจัยมุ่งหมายที่จะกล่าวถึงระดับความสูง-ต่ำของแขน มิได้คาดหมายที่จะกำหนดชื่อของมือแบแต่ประการใด ดังนั้นในการเรียกลักษณะของมือแบในระดับดังกล่าว ผู้วิจัยได้ใช้คำว่า มือแบระดับสูง มือแบระดับกลาง มือแบระดับต่ำ และไม่ปรากฏมีการเรียกว่า วงสูง วงกลางและวงต่ำในงานวิจัยหรือในการประชุมสัมมนาเลย อีกประการหนึ่ง ลักษณะของมือแบแบบที่ 1 ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับมือวง ไม่ได้ใช้กับแขนที่งอเป็นวงเท่านั้น แต่จะใช้กับแขนตึงด้วย

ประเด็นปัญหาในลักษณะนี้มีเป็นจำนวนมากในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย จึงเห็นควรระดมความคิดเพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าว เพื่อความเจริญก้าวหน้าในศาสตร์นาฏศิลป์ไทย

1.2 จากลักษณะของมือจับที่พบว่ามือจับมีลักษณะเดียวแต่มีทิศทางและระดับหลายตำแหน่งด้วยกัน ขึ้นอยู่กับทิศทางของมือที่ยกไปและลักษณะของการหมุนแขน เช่น ถ้าหมุนแขนเข้าก็จะเรียกว่า “จับคว่ำ” ถ้าหมุนแขนออกก็จะเรียกว่า “จับหงาย” ถ้าส่งแขนไปข้างหลังก็จะเรียกว่า “จับหลัง” ในเมื่อมือจับเหล่านี้มีการกำหนดชื่อเรียกเป็นนาฏยศัพท์ได้ คำว่า “จับปรกหน้า” และ “จับปรกข้าง” ซึ่งอยู่ในตำแหน่งด้านหน้าระดับสูงและด้านข้างระดับสูง โดยเฉพาะมีการใช้อย่างกว้างขวาง ก็น่าจะยอมรับและใช้เรียกได้เช่นกัน หรือมีเช่นนั้นก็ควรจะได้จัดประชุมสัมมนาเพื่อบัญญัตินาฏยศัพท์ขึ้นใช้ใหม่อย่างเป็นทางการและในเชิงวิชาการ

1.3 ผลจากการประเมินแบบสอบถามและการวิพากษ์ทั้งเปิดเผยและแบบสอบถามปลายเปิด มีผู้เห็นว่าผลการวิจัยมีความเหมาะสมในระดับมากและมากที่สุดเป็นจำนวนมากในสัดส่วนที่เท่า ๆ กันโดยเฉลี่ย และเห็นว่ามีเหมาะสมในระดับปานกลางเป็นลำดับรองลงมา ส่วนความคิดเห็นว่ามีความเหมาะสมน้อยมีอัตราสูงที่สุดคือร้อยละ 3.57 ของจำนวนแบบสอบถามที่ได้รับ 69 ฉบับ จากจำนวนผู้เข้าร่วมสัมมนาทั้งหมด 78 คน ซึ่งเป็นความคิดเห็นในเรื่องการศึกษาทฤษฎีและการใช้ Labanotation แต่ไม่มีผู้มีความเห็นว่าเหมาะสมน้อยที่สุดเลย จากประเด็นนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ความพยายามที่จะค้นหาคำความรู้ใหม่ในฐานข้อมูลเก่า ที่นอกกรอบพื้นฐานความรู้เดิมของประชาคม จำเป็นต้องอาศัยความอดทนและความเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ ต้องอาศัยระยะเวลาและการอธิบายอย่างกระจ่างชัดและมีเหตุผล ผลการวิจัยนี้ถึงแม้จะมีผู้เห็นด้วยเป็นจำนวนมาก แต่ก็ยังมีผู้ไม่เห็นด้วยอยู่ส่วนหนึ่งถึงแม้จะเป็นส่วนน้อยมากที่สุดก็ตาม ดังนั้นการที่จะนำผลการวิจัยไปใช้จึงต้องระมัดระวังในเรื่องกาลและเทศะด้วย

2. ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

2.1 ควรมีการวิเคราะห์วิจัยในลักษณะนี้จากเพลงช้าและเพลงเร็ว เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์ของตัวนาง อีกทั้งศึกษาจากท่ารำเพลงระบำมาตรฐานอื่น ๆ เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำสี่บท เป็นต้น เพื่อหานาฏยลักษณ์ของตัวพระละครแบบหลวงเพิ่มเติม

2.2 นาฏยลักษณ์ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่ได้นาฏยลักษณ์ของตัวพระละครแบบหลวงเท่านั้น แต่ยังได้นาฏยลักษณ์หลายประการที่เป็นลักษณะโดยรวมของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงตัวละครประเภทอื่น ๆ อีกด้วย แต่ยังไม่มีการศึกษาหาหลักฐานมาอ้างอิงอย่างเป็นระบบระเบียบในรูปแบบของการวิจัย จึงสมควรวิจัยตัวละครประเภทอื่น ๆ เพิ่มเติมเป็นอย่างยิ่ง

2.3 ผลจากการวิจัยที่ได้ความชัดเจนของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง โดยเฉพาะในเรื่ององค์ประกอบของนาฏยลักษณ์ การใช้วชิระในตำแหน่งทิศทางและระดับต่าง ๆ โครงสร้างของท่ารำและไวยากรณของนาฏยลักษณ์นั้น น่าจะเป็นข้อมูลอย่างดียิ่งต่อการวิจัยเชิงวิเคราะห์เปรียบเทียบกับนาฏศิลป์ชาติอื่น ๆ ในเอเชีย เพื่อจะได้หารากเหง้าหรือตระกูลของนาฏศิลป์ไทยได้อีกแนวทางหนึ่ง

2.4 น่าจะได้มีการพัฒนาผลการวิจัยเรื่องนี้ด้วยการทำวิจัยถึงฉันทลักษณ์ของท่ารำ การสร้างวลี และการสร้างประโยคของท่ารำ อันเป็นรูปแบบการแสดงประเภทนาฏยะ นฤตยะ หรือเกี่ยวกับภาษาท่าทางของนาฏศิลป์

2.5 แบบวิเคราะห์ท่ารำที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการวิจัยหานาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์และครุละครที่มีฝีมือชั้นเยี่ยม มีนาฏยลักษณ์เฉพาะตนอย่างโดดเด่น เพื่อประโยชน์ต่อความเจริญก้าวหน้าทางวิชาการนาฏศิลป์ไทย และเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการเรียนการสอน โดยเฉพาะการอนุรักษ์ผลงานศิลปะชั้นเยี่ยมของครูให้คงอยู่ตลอดกาล

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา นาคสกุล. **ระบบเสียงภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4 แก้ไขปรับปรุง. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

กานีรี, อนิตา. **สารานุกรมข้อคิดร่างกาย**. แปลโดย นภดล เวชสวัสดิ์. กรุงเทพมหานคร: ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2539.

ศีกฤทธิ ปราโมช, ม.ร.ว. (บรรณานิการ), **ลักษณะละครไทย เล่ม 3**. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

จรรยา วิระวานิช. **72 ปี จรรยา วิระวานิช**. กรุงเทพมหานคร: เอ.พี.กราฟิเคตีไซน์ส์และการพิมพ์ จำกัด, (ม.ป.ป.)

จรรยา วิระวานิช. **ข้าราชการบ้านนาญ**. สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2547.

ฉลวย บุญประเสริฐ. **ภาษาศาสตร์พื้นฐาน. พิมพ์ครั้งที่ 3**. กรุงเทพมหานคร: ฝ่ายเอกสารตำรา สถาบันราชภัฏธนบุรี, 2542.

ชมนาด กิจจันทร์. **การพัฒนานาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน**.

กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา, 2543.

ชมนาด กิจจันทร์และคณะ. **สุนทรียภาพของชีวิต**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร:

เสมาธรรม. 2546.

ชลลดา นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2542.

ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. **การวิจัยทางศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำราพ่อนรำ**. พระนคร;

โสภณพิพรรฒนากร, 2466. (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ในงานพระ

ราชทานเพลิงศพ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุน

เพชรบูรณ์อินทราชัย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง).

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. พระนคร; ป.พิศนาคะการพิมพ์, 2507.

ธนิศ อยู่โพธิ์. **ศิลปินแห่งละคอนไทย**. (ม.ป.ท.), 2497.

- ธนิต อยู่โพธิ์. บรรณาธิการ. **ศิลปะคอนราห์หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: ศิวพร, 2516.
- ธานีนิวัต, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. **ประวัติทำวรวงศ์จันทร์และวิจารณ์เรื่อง คำมูลนิทานเหเนา**. กรุงเทพมหานคร: ยี่มศรี, 2484.
- ธีระพันธ์ ล.ทองคำ. **ภาษาของนานาชนเผ่าในแขวงเซกอง ลาวใต้: ความรู้พื้นฐานเพื่อการวิจัยและพัฒนา**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.
- ประทีน พวงสำลี. **ศิลปะนิสสระ**. สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2547.
- ปราณี กุลละวณิชย์และคณะ. **ภาษาทัศน์า**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.
- ปราณี กุลละวณิชย์, วิทยา จิโรจน์กุลและ ม.ร.ว.กัลยา ติงศภัทย์. **ศัพท์ไท 6 ภาษา**. ศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.
- ปราณี สำราญวงศ์. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2547.
- พูนศักดิ์ ประถมบุตร. **กายวิภาคและสรีรวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: เอ.เอส. พรินติ้งเฮาส์, 2532.
- ฟูเศรชฐ์ จงเฟื่องปริญญา. พันเอกนายแพทย์, รองผู้อำนวยการกองออร์โธปิดิกส์ โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า. สัมภาษณ์, 4 กุมภาพันธ์ 2547.
- มัทนี รัตติน. **"พัฒนาการของนาฏศิลป์และละครสมัยใหม่"** ใน ม.ร.ว. คีฤทธิ ปราโมช, (บรรณาธิการ), **ลักษณะละครไทย เล่ม 3**. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2541.
- มาลินี ดิลกวงษ์ช. **ระบำและละครในเอเชีย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.
- มิ่งขวัญ มิ่งเมือง. **โครงสร้างการทำงานของร่างกาย**. กรุงเทพมหานคร: ยูไนเต็ทบุ๊คส์, 2531.
- ลมุล ยมะคุปต์. **คุณานุสรณ์ ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม.**. กรุงเทพมหานคร: ประยูรวงศ์, 2526.
- วิโรจน์ อรุณมานะกุล. **ภาษาศาสตร์คลังข้อมูล**. กรุงเทพมหานคร : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

- วิทยาลัยนาฏศิลป์. **คู่มือประกอบการสอนนาฏศิลป์ไทยระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: หมวดนาฏศิลป์ละคร ภาควิชานาฏศิลป์ไทย กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร, 2539. (อัดสำเนา)
- วิไลวรรณ ขนิษฐนันท์. **ภาษาและภาษาศาสตร์**. ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 5 แก้ไขเพิ่มเติม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533.
- เวณิกา บุณนาค. อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2547.
- ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง. สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2547.
- สถาพร สันทอง. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและอาจารย์พิเศษ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2547.
- สุจริตลักษณ์ ดีผดุง. **การทำวิจัยภาษาศาสตร์ภาคสนาม**. กรุงเทพมหานคร : บริษัท สหธรรมิก จำกัด, 2537.
- สุชาติ เกาทอง, **ศิลปะกับมนุษย์**. กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮ้าส์, 2532.
- สุชาติ สุทธิ. **สุนทรียภาพของชีวิต**. กรุงเทพมหานคร: เสมาธรรม, 2544.
- สุธี สุทัศน์ ณ อยุธยาและคณะ. **กายวิภาคศาสตร์และระบบการเคลื่อนไหว**. กรุงเทพมหานคร: บีเอ็ม เพรส, 2533.
- สุรพล วิรุฬักษ์. **นาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร: หสน. ห้องภาพสุวรรณ, 2543.
- สุวรรณณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง. สัมภาษณ์, 23 ตุลาคม 2547.
- แสง มนวิฑูร. **นาฏยศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: **เอดิชั่น** เพรส โพรดักส์, 2541.
- อมร ทวีศักดิ์. **สัตศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: สหธรรมิก, 2542.
- อรฉัตร ชองทอง. ม.ร.ว.หญิง, ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต. สัมภาษณ์, 30 ตุลาคม 2547.
- อรวรรณ ชมวัฒนา. **รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม, 2530.
- อาคม สายาคม. **รายงานนิพนธ์ของอาคม สายาคม**. กรุงเทพมหานคร: 2525.
- อุทัย ดุลยเกษม. "วิธีวิทยาการวิจัย ; เครื่องมือหรือวิธีคิด" ใน วารสารวิธีวิทยาการวิจัย ปีที่ 15 ฉบับที่ 3 กันยายน-ธันวาคม 2546. โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ภาษาอังกฤษ

- Bang, Mi Young. Gender in Contemporary Korean Choreography. Available from: <http://www.surey.ac.uk/Dance/Reach/RestPast.html> [1/11/2546]
- Chao, Chi-Fang. An Anthropological Perspective on Dance in Okinawa. Available from: <http://www.surey.ac.uk/Dance/Reach/RestPast.html> [1/11/2546]
- Chun, Yoo Oh. Dance Notation in Choreography. Available from: <http://www.surey.ac.uk/Dance/Reach/RestPast.html> [3/11/2546]
- D'Amelio, Toni. Bodily Knowledges: Technique and Technologies in European Dance. Available from: <http://www.surey.ac.uk/Dance/Reach/RestPast.html> [4/11/2546]
- Denny, Jean.C.M.A., Lovell Robb E., and Mitchell, John D. Available from: <http://www.mythos.f.a.asu.edu/papers/denny.html>. [4/11/2546]
- Edge, Julian. The Dance of Shiva and the Linguistics of Relativity. In *Applied Linguistics*, Vol.14, pp.43-55. London: Oxford University Press, 1993.
- Grieg, Valerie. *Inside Ballet Technique*. Pennington: A Dance Horizons Book, 1994.
- Guest, Ann Hutchinson. *Dance Notation*. Great Britain: The Thetford Press Limited, 1984.
- Hutchinson, Ann. *Labanotation or Kinetography Laban*. 3rd ed. New York: Dance Notation Bureau, Inc., 1977. Great Britain: The Thetford Press Limited, 1984.
- Lee, Giyoung. Paikbong Kim's Fan Dance (Buchae Chum); Labanotation and Stylistic Analysis of Korean Creative Dance. Available from: <http://www.dance.ohio state.edu/dnbext/.html>. [4/11/2546]
- McGreevy, Susan., and Scheff, Nichols Helene. *Building Dance; A Guide to Putting Movement Together*. Human Kinetics; Champaign, 1955.

Phadke, Parimal. Classical Dance of India. Available from:

<http://www.danceart.com/dancerswrite/indiandance.htm> [7/11/2546]

Resource Material to Assist in the Implementation of VCE Dance, April 2001.

Smith–Autard, Jacqueline M.. Dance Composition. New York: A & C

Black(Publishers), 2000.

Rhyman, Rhonda. A Dictionary/Database of Classical Ballet Terminology:

Vocabularies of the Five Major Schools in Words and Notation.

Available from: <http://www.ahs.uwaterloo.ca/rsryman>. [7/11/2546]

Thomasen, Eivind, and Rist, Rachel–Anne. Anatomy and Kinesiology for Ballet

Teachers. London: Dance Books, 1996.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวกที่ 1 การวิเคราะห์และแจกแจงความถี่ของอวัยวะในการปฏิบัตินาฏยศัพท์

| อวัยวะ | ทิศทางและระดับ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|-----------|---|---|---|---|---|---|---|---|----------|---|---|
| | ระดับสูง | | | | | | | | | ระดับกลาง | | | | | | | | | ระดับต่ำ | | |
| | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ |
| ☺ | | | | | | | | | 4 | 2 | | 4 | | | | | 5 | | | | |
| ☐ | 2 | | | | | | | | 2 | | | 3 | | | | | | | | | |
| ◻ | 6 | | 3 | | 1 | | | | | | | 6 | 1 | | 1 | 1 | 2 | | | | |
| ↑↑ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | |
| ↗ | 2 | 2 | | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| ↗↗ | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↗↗↗ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | | |
| ↘↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↘↘↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↘↘↘↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↘↘↘↘↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↘↘↘↘↘↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ↘↘↘↘↘↘↘ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| เสียงชื่อ | ทิศทางและระดับ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|-----------|---|---|---|---|---|---|---|----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ระดับสูง | | | | | | | | | ระดับกลาง | | | | | | | | ระดับต่ำ | | | | | | | | | |
| | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | |
| ค | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 3 | 3 | 1 | 1 | 3 | | | 1 |
| ก | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฅ | | | 6 | | | | | | 4 | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | 1 | 1 |
| ค | | | 2 | | 2 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฅ | | | | 2 | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ค | | | | | 2 | 1 | | | | | | | | | | | | | 2 | | | | | | | | |
| ฅ | | | | | | | | | | | | 2 | 2 | | | | | | | | | | | | | | |
| ค | | | 1 | 5 | | | | | | | | | 1 | | | | | | 2 | | | | | | | | |
| ค | | | | | | 1 | | | | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | | |
| ค | | | | | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ค | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ค | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ค | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | |

| อวัยวะ | ทิศทางและระดับ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|-----------|---|---|---|---|---|---|---|---|----------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ระดับสูง | | | | | | | | | ระดับกลาง | | | | | | | | | ระดับต่ำ | | | | | | | | |
| | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ | ◻ |
| ศ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| น | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ย | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ว | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ร | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ล | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ๙ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ๐ | | | | | | | | | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวกที่ 2 แบบวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของขาและเท้าในเพลงช้าและเพลงเร็ว

| เพลงช้า ท่าที่ | เพลงเร็ว ท่าที่ | การเคลื่อนไหวของขาและเท้า | | | | | | | | | | | หมายเหตุ | | | |
|-------------------|--------------------|---------------------------|-----------|---------|-----------|---------------|---------|-----|------|------|----|--------|----------|-----|----------------------------|-------|
| | | ข้างซ้าย | | ข้างขวา | | ขาทั้งสองข้าง | ขาที่ยก | | หมุน | โค้ง | งอ | เหยียด | | ติด | ทิศทางที่ ร่าง หันไป | กระทบ |
| | | รับนน. | ไม่รับนน. | รับนน. | ไม่รับนน. | | ซ้าย | ขวา | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | |

การเคลื่อนไหวของแขนและมือในเพลงช้าและเพลงเร็ว

| เพลงช้า | เพลงเร็ว | การเคลื่อนไหวของแขนและมือ | | | | | | | | | | | |
|---------|----------|---------------------------|-----------|---------|-----------|------------|------|-----|------|----|--------|-----|-----|
| | | ข้างซ้าย | | ข้างขวา | | แขนทั้งสอง | หมุน | บิด | โค้ง | งอ | เหยียด | ชิด | ติด |
| | | รับนน. | ไม่รับนน. | รับนน. | ไม่รับนน. | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |

ภาคผนวกที่ 3 ตารางการวิเคราะห์ห่อวัยวะและการเคลื่อนไหวของวัยวะแบบที่ 3

เพลงซ้ำแม่ท่าที่ 1(1)

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|----------------------------|--------|----------------|------|------|------|------|------|------|------|----------------|------|------|------|------|------|---|-----|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | ใจ | จะ | ทิง | ใจ | - | ทิง | - | จะ | ใจ | จะ | ทิง | ใจ | - | ทิง |
| ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | ตั้ง | ฉบับ | | |
| แขนสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้ายด้านหลัง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้ายด้านหน้า | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแกวข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวาด้านหลัง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวาด้านหน้า | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแกวข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ศีรษะ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ตั้งแต่ศีรษะถึงลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |

เพลงซ้ำแม่ท่าที่ 1(1)

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | |
|--------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|------|-----|----------------|-----|------|-----|------|----|---|
| | | จังหวะ | | | | | | | จังหวะ | | | | | | |
| | | - | จะ | ใจ | จะ | ติง | ใจ | - | - | จะ | ใจ | จะ | ติง | ใจ | - |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | | |
| ขาทั้งสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าซ้าย(จุ่มเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| สะโพก | | | ! | ! | ! | ! | ! | | ! | ! | ! | ! | ! | ! | |
| ทิศทางที่หันร่างไป | ☐ | | | ☐ | | ☐ | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | |

เพลงซำแม่ท่าที่ 1(2)

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|---------------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|------|------|-----|----------------|-----|------|-----|------|------|---|-----|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ทิง | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ทิง |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | | |
| แขนสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างซ้าย | | | | | | | | | | | | | * | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | * | | | * | |
| มือวงข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือล่อแก้วข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างขวา | | | | | | | | | | | | | * | | | * | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | * | | | * | |
| มือวงข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือล่อแก้วข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ศีรษะ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ตั้งแต่ศีรษะถึงลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |

เพลงขำแม่ท่าที่ 1(2)

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|---------------------------------|--------|----------------|----|------|----|-----|------|---|------|----------------|----|------|----|-----|------|---|------|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ฉิ่ง | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ฉิ่ง |
| ขาทั้งสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณโคน เท้าซ้าย(จมูกเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณโคน เท้าขวา(จมูกเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สะโพก | | | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | |
| ทิศทางที่หันร่างกายไป | ๓ | | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | ๓ | | | | | | | | | |

เพลงซ้ำแม่ท่าที่ 2

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|----------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|-----|---|---|----------------|----|----|----|-----|----|---|-----|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | ใจ | จะ | ติง | ใจ | - | | - | จะ | ใจ | จะ | ติง | ใจ | - | ติง |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | | | | | | | | | | |
| แขนสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างซ้าย | * | | | | | | | | * | | | | | | | * | |
| ข้อมือซ้ายด้านหลังมือ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้ายด้านฝ่ามือ | * | | | | | * | | | | | | | | | | * | |
| มือวงข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแก้วข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างขวา | * | | | | | | | | * | | | | | | | * | |
| ข้อมือขวาด้านหลังมือ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวาด้านฝ่ามือ | * | | | | | * | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแก้วข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ศีรษะ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ตั้งแต่ศีรษะถึงลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |

เพลงซ้ำแม่ท่าที่ 2

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|--------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|-----|------|-----|----------------|-----|------|-----|------|-----|---|--|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | ใจ | จะ | ทิง | ใจ | - | | - | จะ | ใจ | จะ | ทิง | ใจ | - | |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | | |
| ขาทั้งสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าซ้าย(จุ่มเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าขวา(จุ่มเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สะโพก | | | | | ○ | ↗ | | | | ○ | ↗ | | | | ○ | ↗ | |
| ทิศทางที่หันร่างกายไป | □ | | | □ | | | | □ | | | | | | □ | | | |

เพลงซ้ำแม่ท่าที่ 3

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|---------------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|------|------|-----|----------------|-----|------|-----|------|------|---|-----|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ทิง | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ทิง |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | | |
| แขนสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างซ้าย | * | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านฝ่ามือ</small> | * | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างซ้าย | J | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแกวข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างขวา | * | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างขวา | J | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแกวข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ศีรษะ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ตั้งแต่ศีรษะถึงลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |

เพลงซำแม่ท่าที่ 3

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|-------------------------------------|--------|----------------|----|------|----|-----|------|---|------|----------------|----|------|----|-----|------|---|------|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ฉิ่ง | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ฉิ่ง |
| ขาทั้งสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว เท้าซ้าย(จุ่มเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ส้นเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| เท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว เท้าขวา(จุ่มเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ส้นเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| สะโพก | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ทิศทางที่หันร่างกายไป | | | | | | | | | | | | | | | | | |

เพลงซ้ำแม่ท่าที่ 4

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|---------------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|------|------|-----|----------------|-----|------|-----|------|------|---|-----|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ทิง | - | จะ | โจ่ง | จะ | ทิง | โจ่ง | - | ทิง |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | | |
| แขนสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างซ้าย | J | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแก้วข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือวงข้างขวา | W | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างขวา | J | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอดแก้วข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ศีรษะ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ตั้งแต่ศีรษะถึงลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |

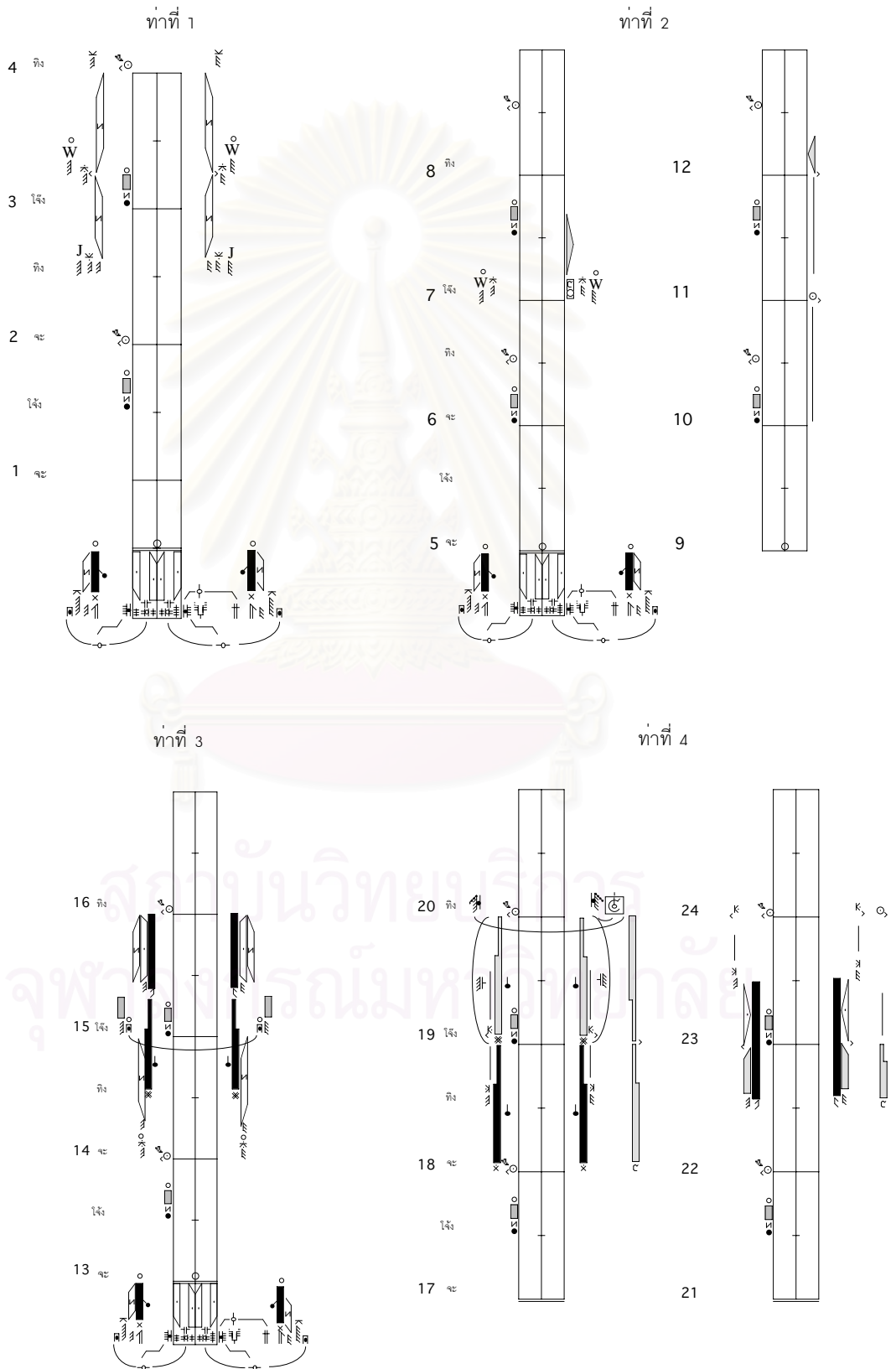
เพลงชำแม่ท่าที่ 4

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | |
|-------------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|------|-----|----------------|-----|------|-----|------|----|---|
| | | จังหวะ | | | | | | | จังหวะ | | | | | | |
| | | - | จะ | ใจ | จะ | ทิง | ใจ | - | - | จะ | ใจ | จะ | ทิง | ใจ | - |
| ดิ่ง | ฉับ | ดิ่ง | ฉับ | ดิ่ง | ฉับ | ดิ่ง | ดิ่ง | ฉับ | ดิ่ง | ฉับ | ดิ่ง | ฉับ | ดิ่ง | | |
| ขาทั้งสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างซ้าย | | | | | | | █ | | | | | | | | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | □ | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างซ้าย} | | | | | | | | | | | | | | × | |
| เท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว เท้าซ้าย(จมูกเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำขาข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | █ | |
| ขาท่อนบน ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | █ | |
| ขาท่อนล่าง ^{ข้างขวา} | | | | | | | | | | | | | | × | |
| เท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| นิ้วเท้าด้าน ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| บริเวณใต้นิ้ว เท้าขวา(จมูกเท้า) | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่าเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| สันเท้าข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | |
| สะโพก | | | █ | ○ | | █ | ○ | | █ | ○ | | █ | ○ | | |
| ทิศทางที่หันร่างกายไป | □ | | | | | | | | | | | | | □ | |

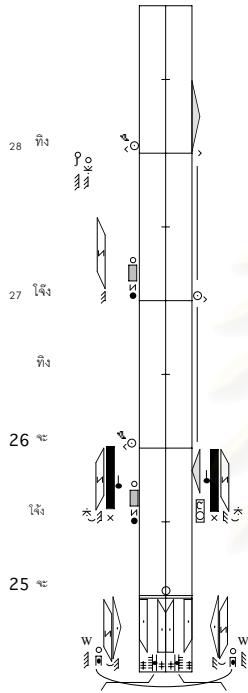
เพลงช้าแม่ท่าที่ 5

| อวัยวะ | ท่าต้น | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | | ท่าต่อ/ ท่าตาม | | | | | | | |
|---------------------------------------|--------|----------------|-----|------|-----|------|-----|------|------|----------------|-----|------|-----|------|-----|---|------|
| | | จังหวะ | | | | | | | | จังหวะ | | | | | | | |
| | | - | จะ | ใจ | จะ | ทิ้ง | ใจ | - | ทิ้ง | - | จะ | ใจ | จะ | ทิ้ง | ใจ | - | ทิ้ง |
| ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | ฉิ่ง | ฉับ | | |
| แขนสองข้าง | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างซ้าย | | | | | | | | | | | | | * | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือซ้าย <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | * | | | * | |
| มือวงข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอกแก้วข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างซ้าย | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำแขนข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนบนขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| แขนท่อนล่างขวา | | | | | | | | | | | | | * | | | * | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านหลังมือ</small> | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ข้อมือขวา <small>ด้านฝ่ามือ</small> | | | | | | | | | | | | | * | | | * | |
| มือวงข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือจับข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือลอกแก้วข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| มือชี้ข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ฝ่ามือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ปลายมือข้างขวา | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ศีรษะ | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ตั้งแต่ศีรษะถึง ลำตัวส่วนบน | | | | | | | | | | | | | | | | | |

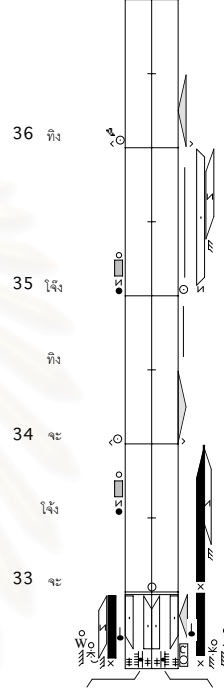
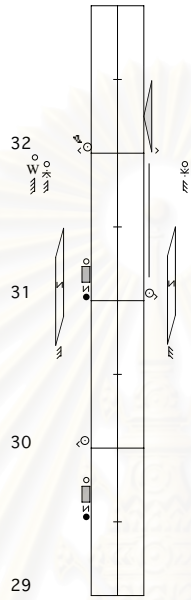
ภาคผนวกที่ 4 โน้ตทำรำเพลงช้า



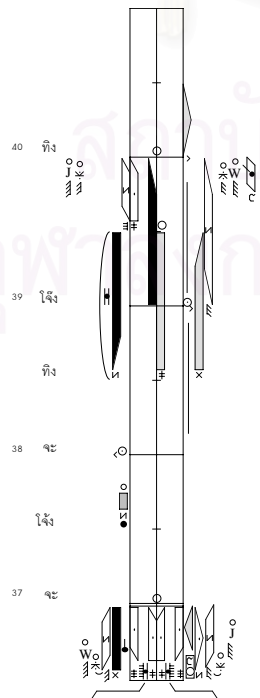
ภาพที่ 4



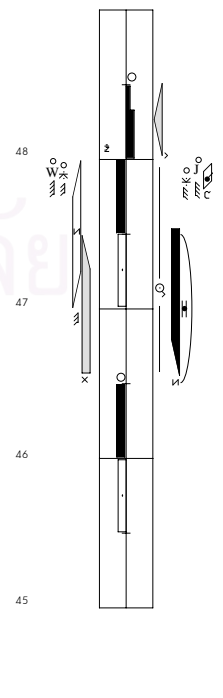
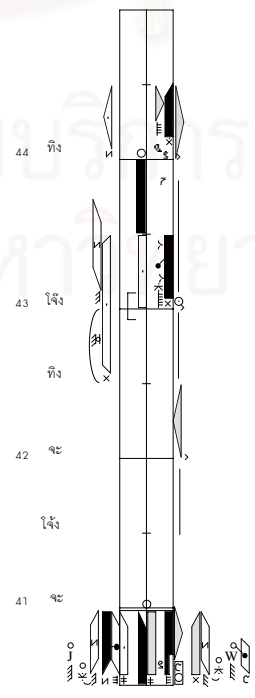
ภาพที่ 5



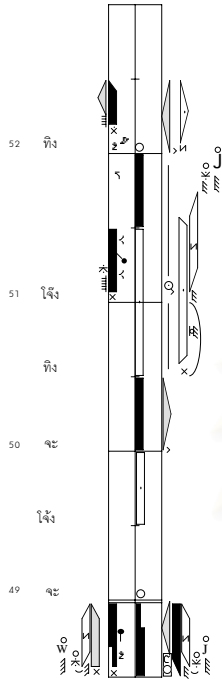
ภาพที่ 6



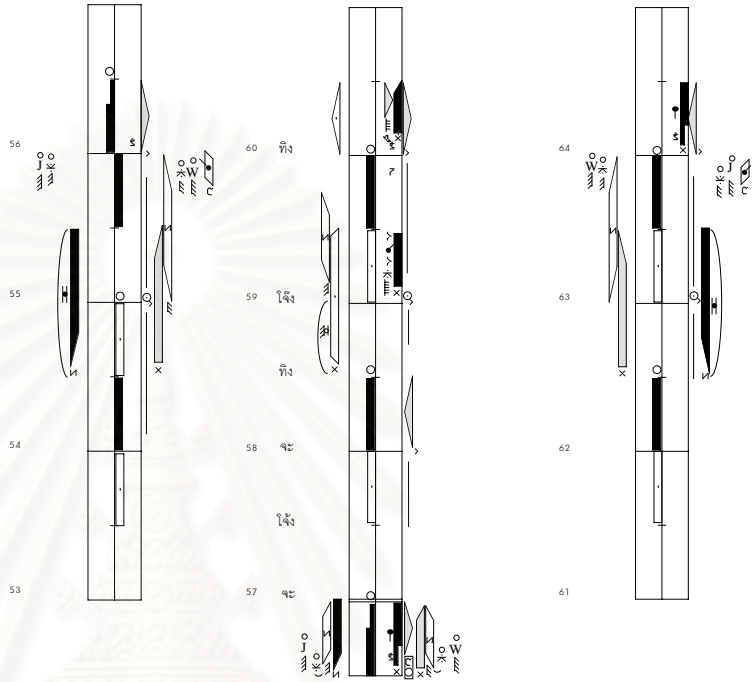
ภาพที่ 7



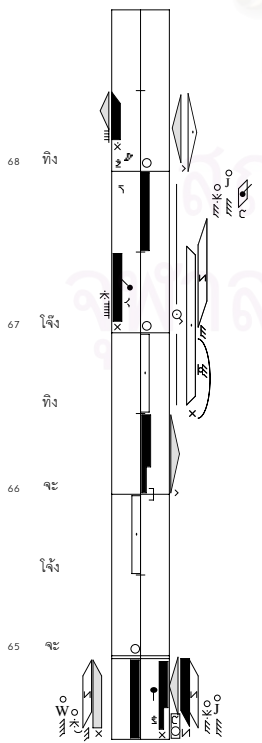
ภาพที่ 7.1



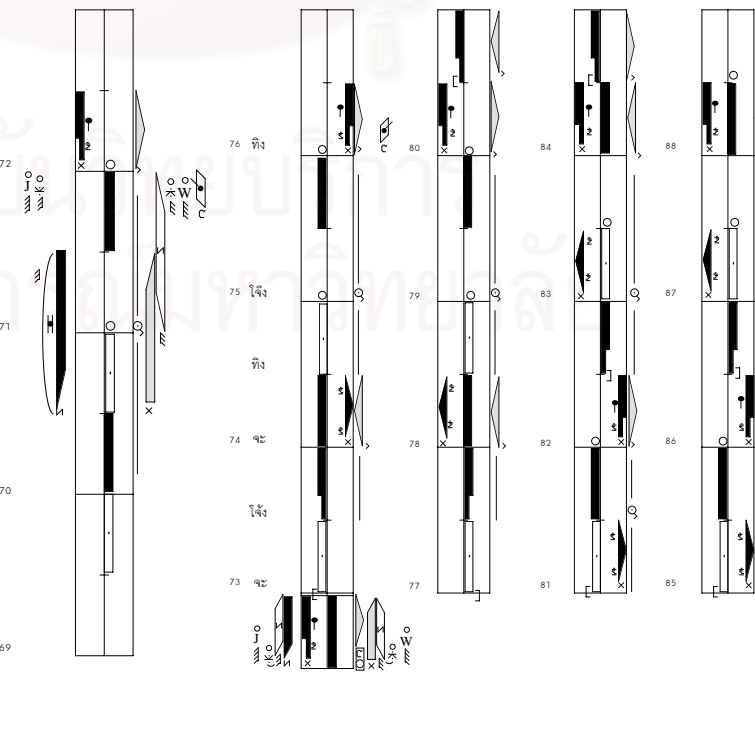
ภาพที่ 7.2



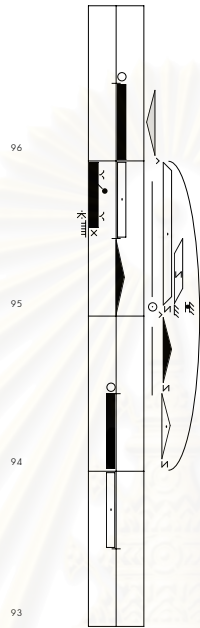
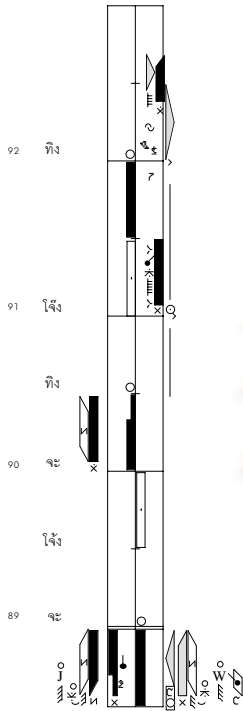
ภาพที่ 7.3



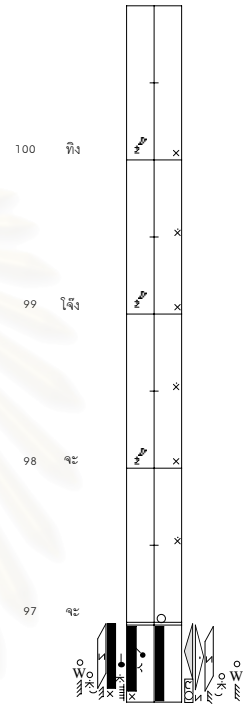
ภาพที่ 7.4



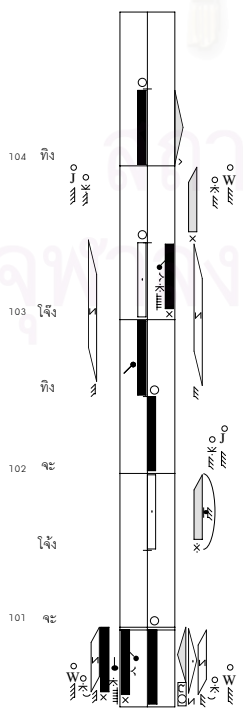
ท่าที่ 8



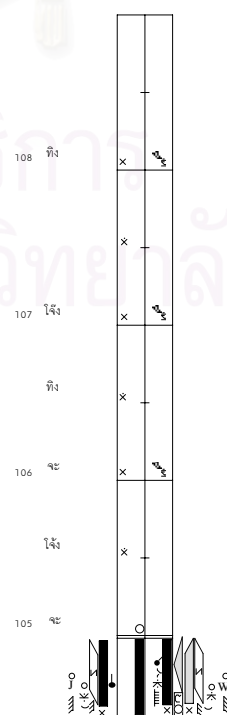
ท่าที่ 8.1



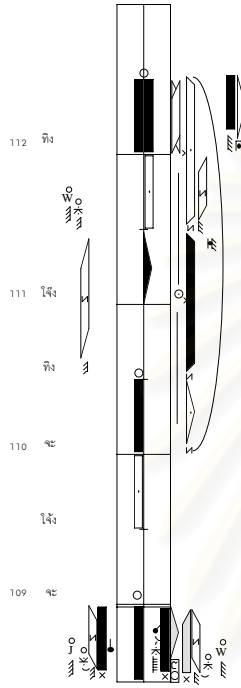
ท่าที่ 9



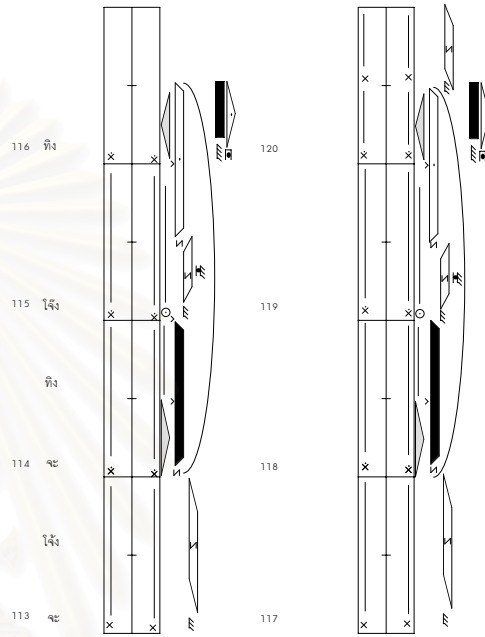
ท่าที่ 9.1



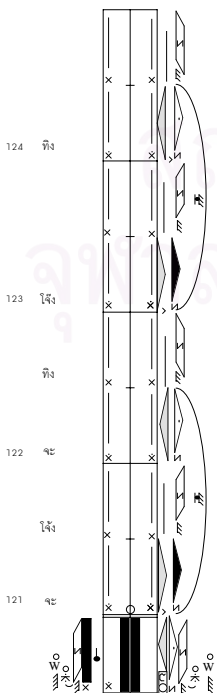
ภาพที่ 10



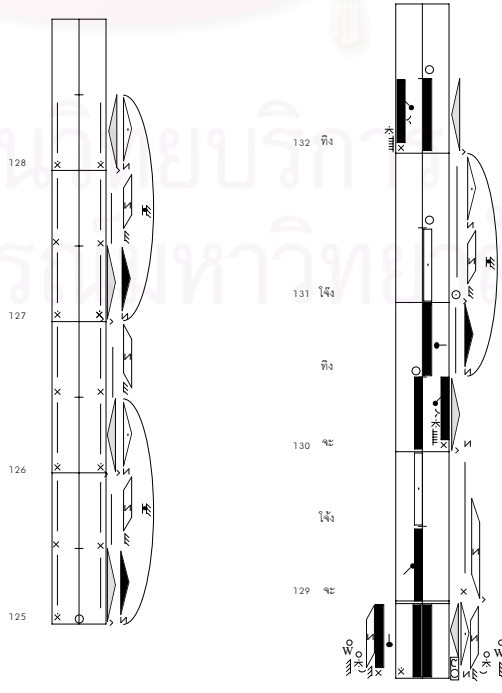
ภาพที่ 10.1



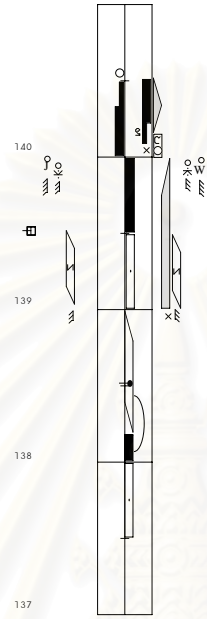
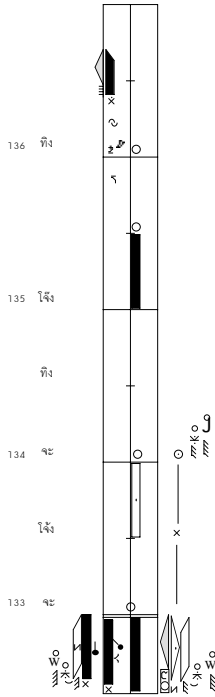
ภาพที่ 10.2



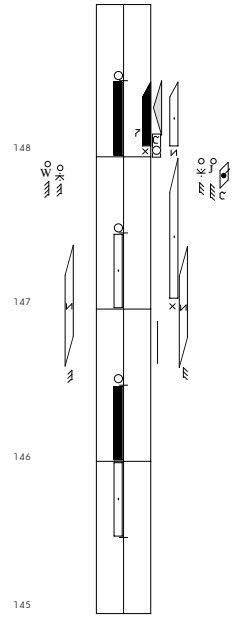
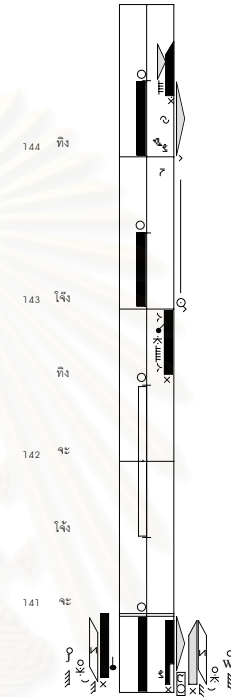
ภาพที่ 10.3



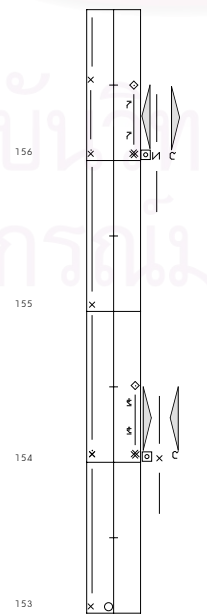
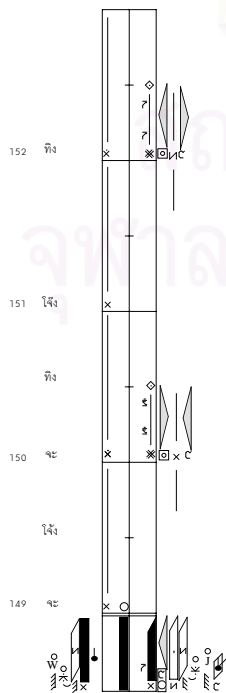
ทาบที่ 11



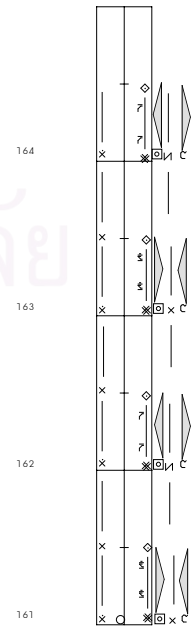
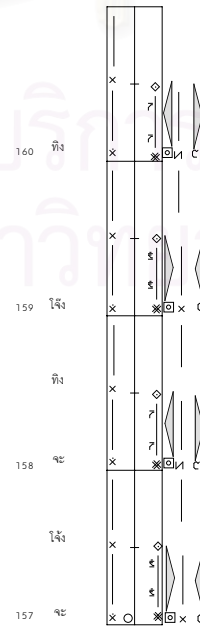
ทาบที่ 12



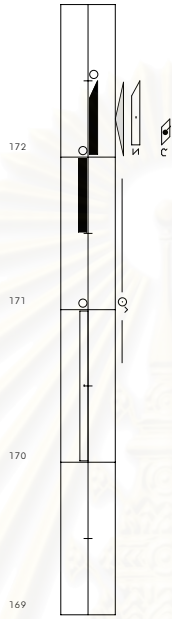
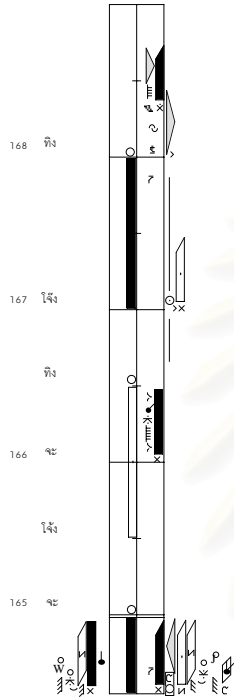
ทาบที่ 12.1



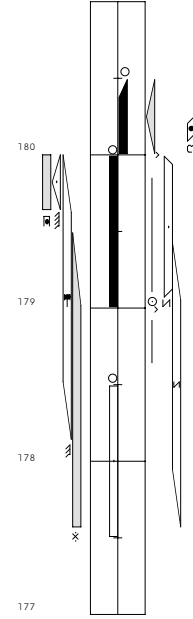
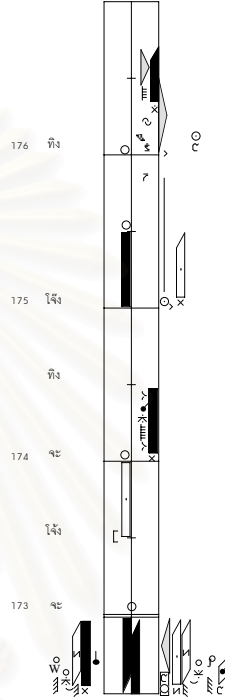
ทาบที่ 12.2



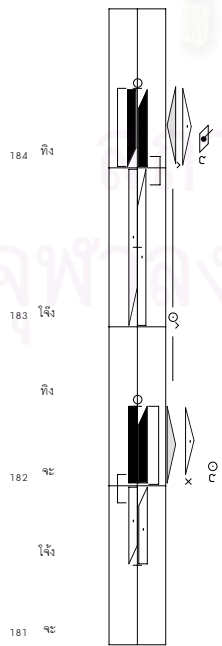
ทำที่ 12.3



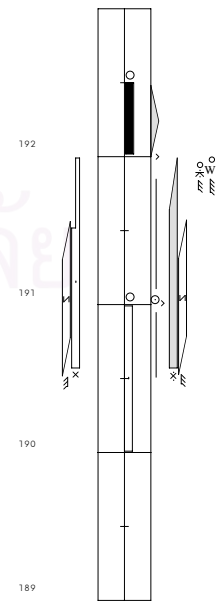
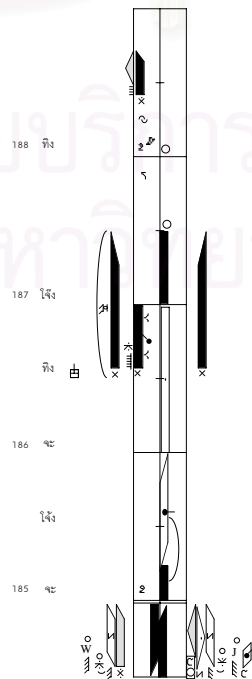
ทำที่ 13



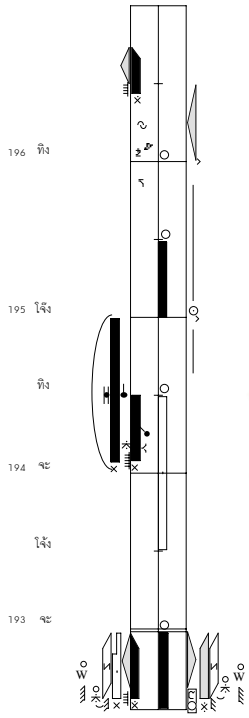
ทำที่ 13.1



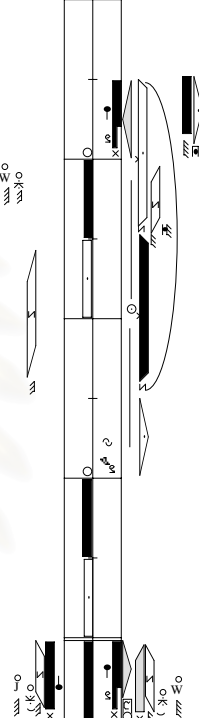
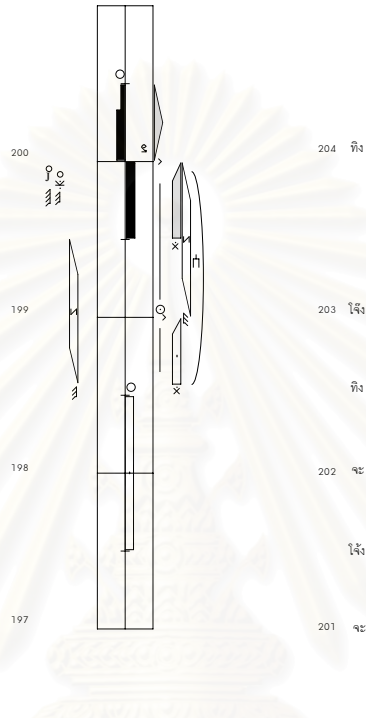
ทำที่ 14



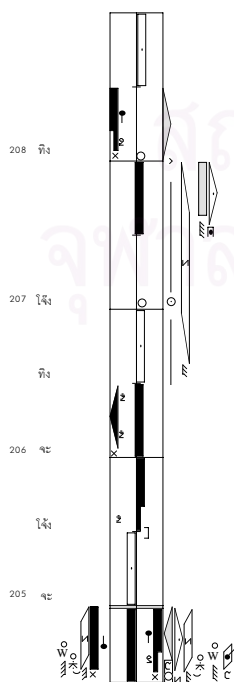
ท่าที่ 15



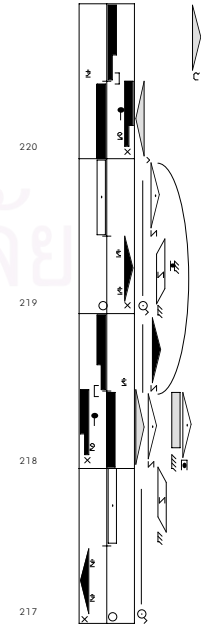
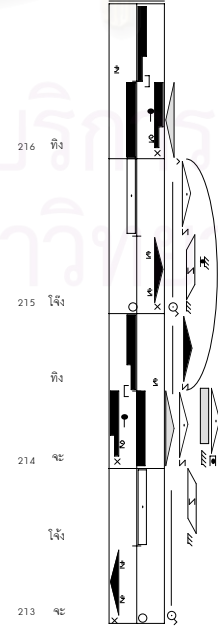
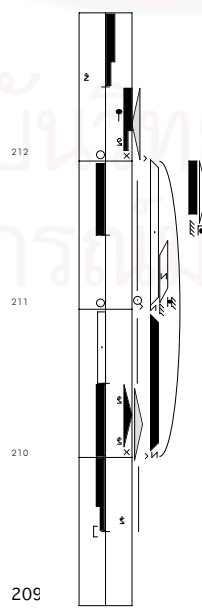
ท่าที่ 16



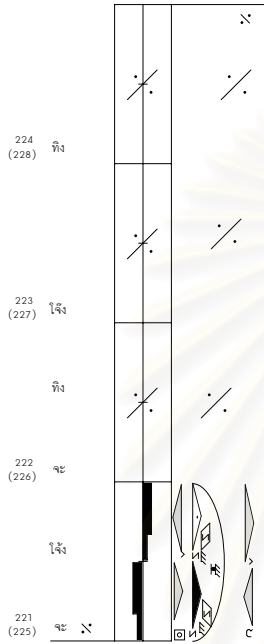
ท่าที่ 16.1



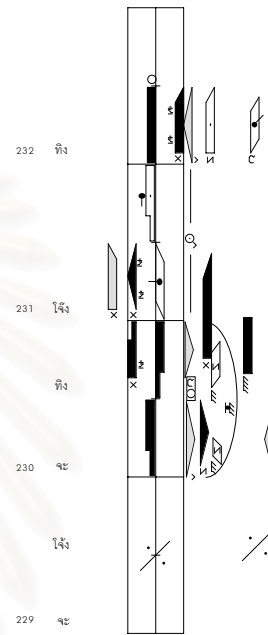
ท่าที่ 16.2



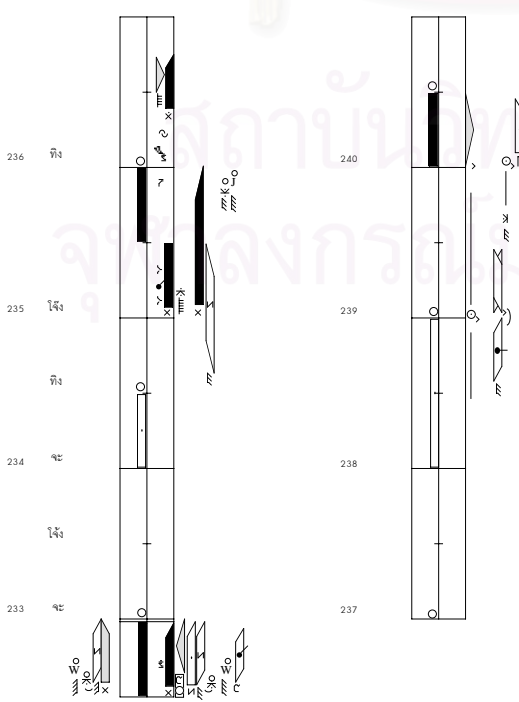
ภาพที่ 16.3



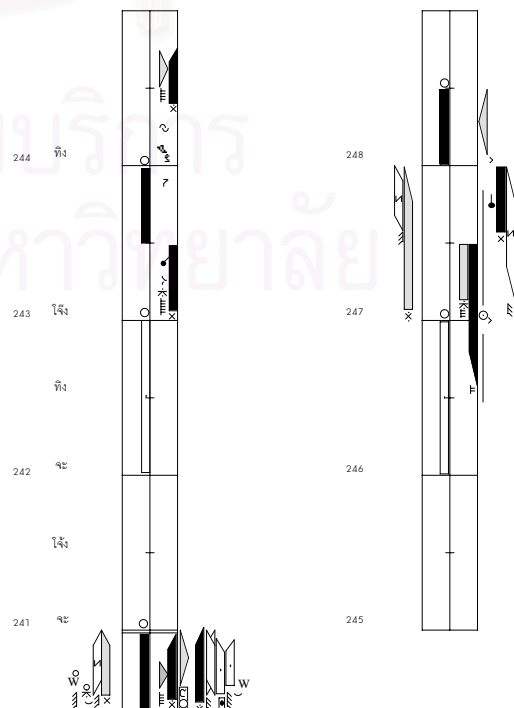
ภาพที่ 17



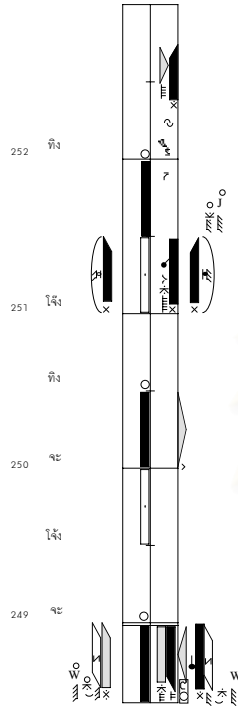
ภาพที่ 18



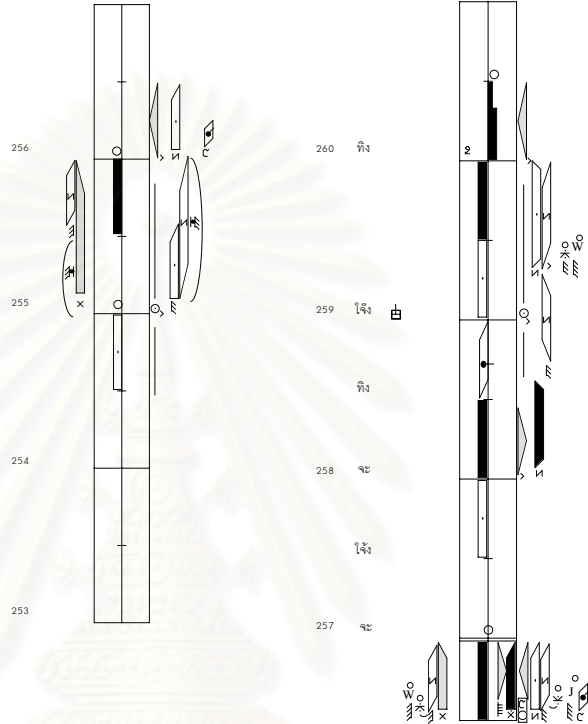
ภาพที่ 19



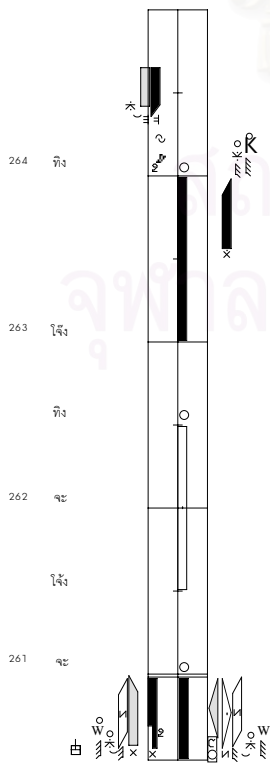
ทำที่ 20



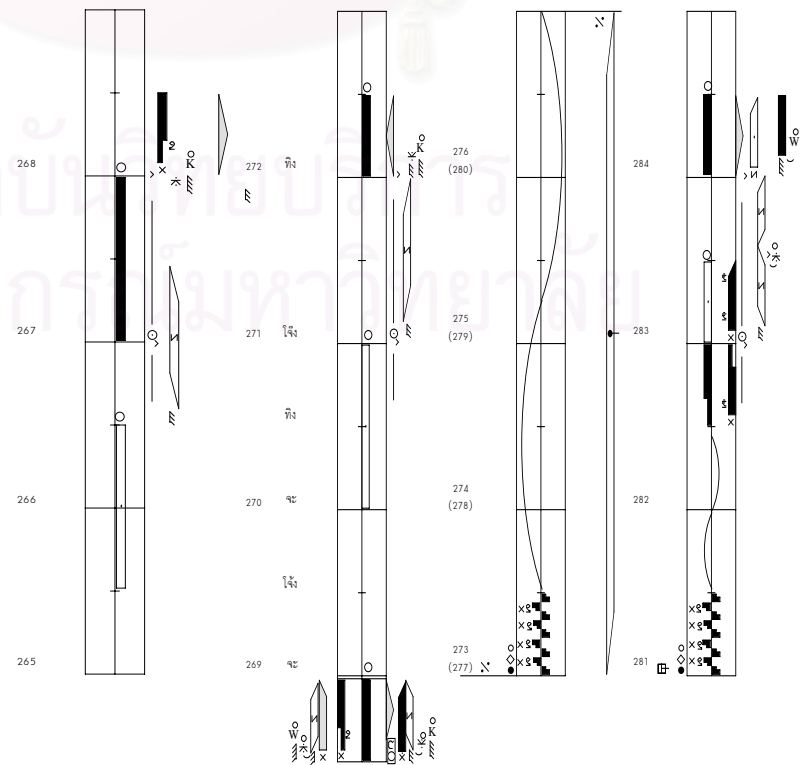
ทำที่ 21



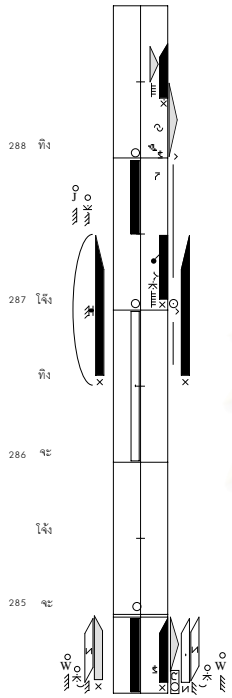
ทำที่ 22



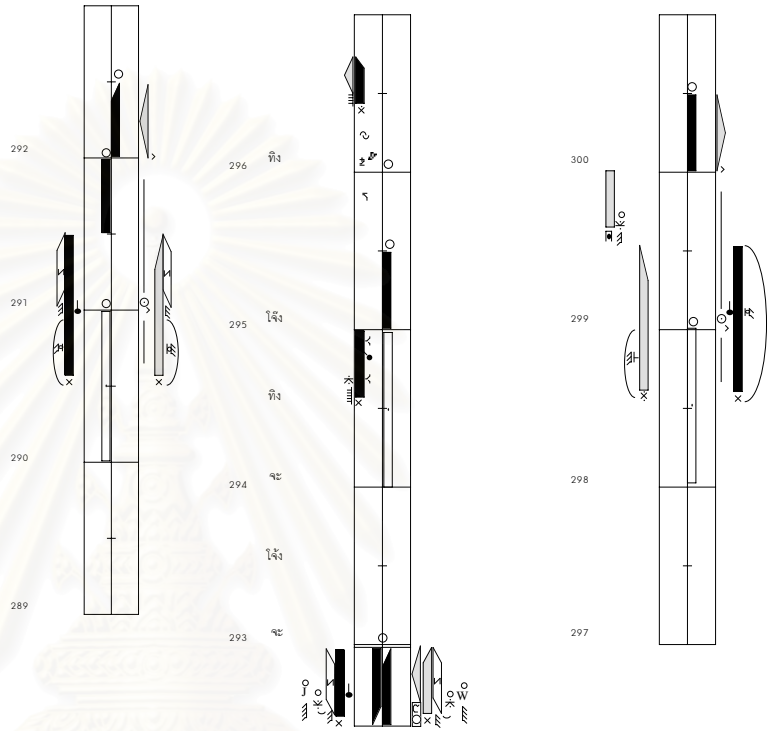
ทำที่ 23



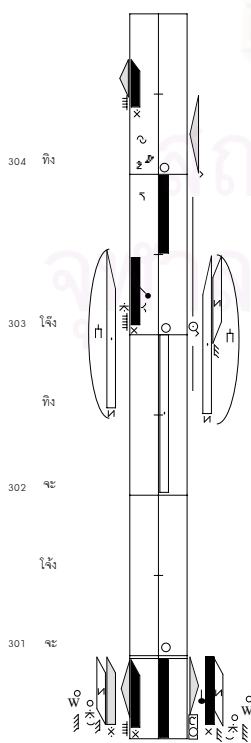
ท่าที่ 24



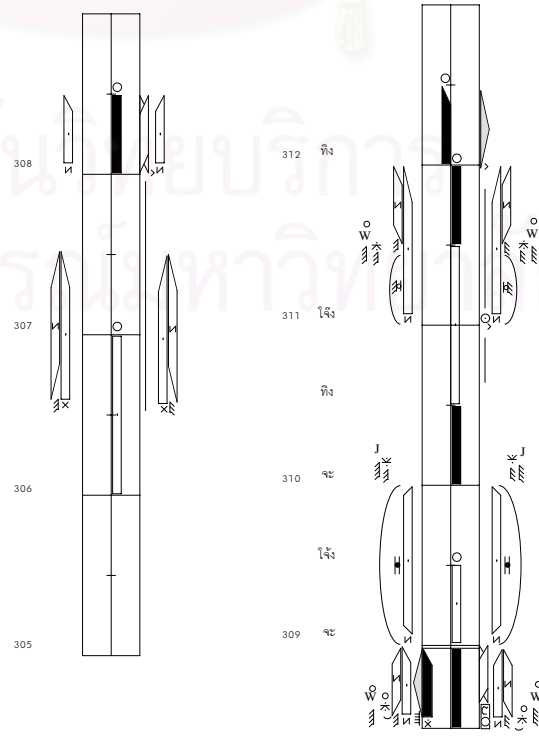
ท่าที่ 25



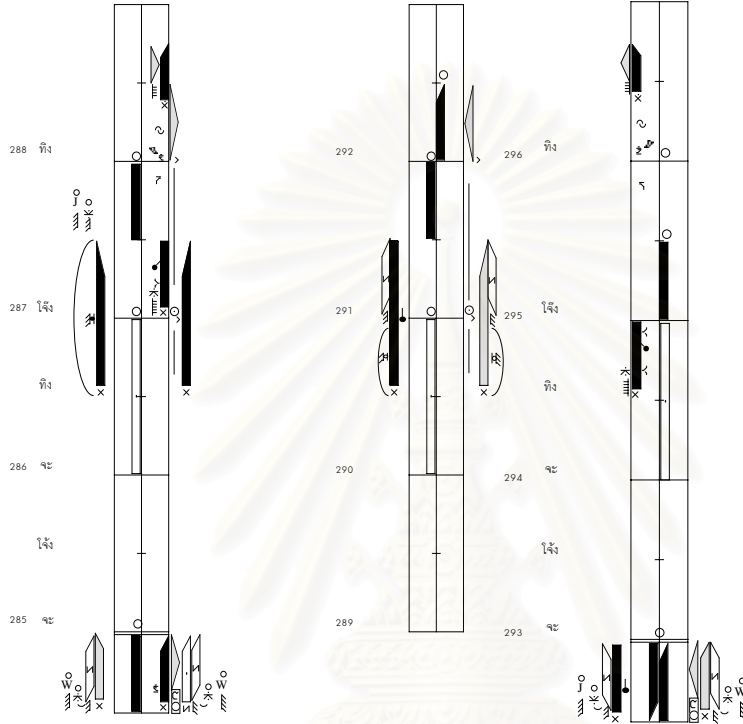
ท่าที่ 26



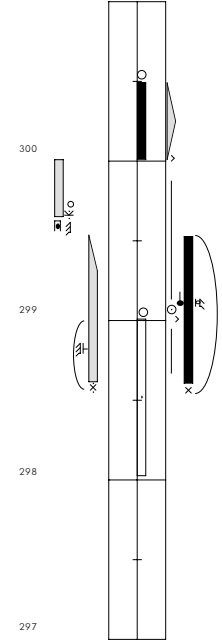
ท่าที่ 27



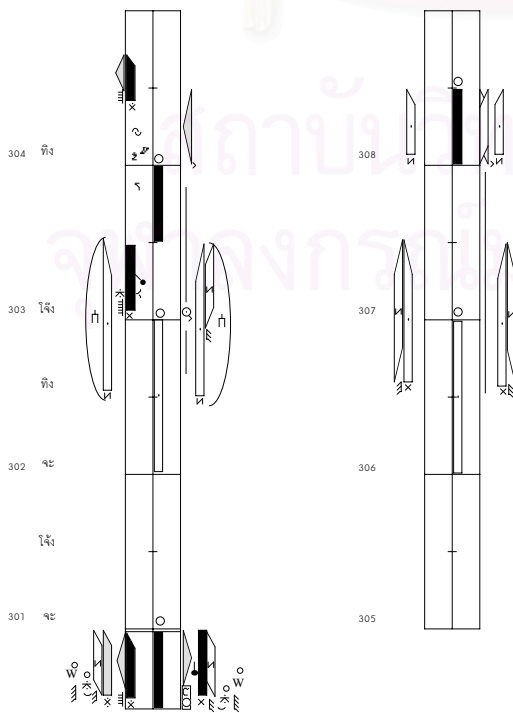
ท่าที่ 28



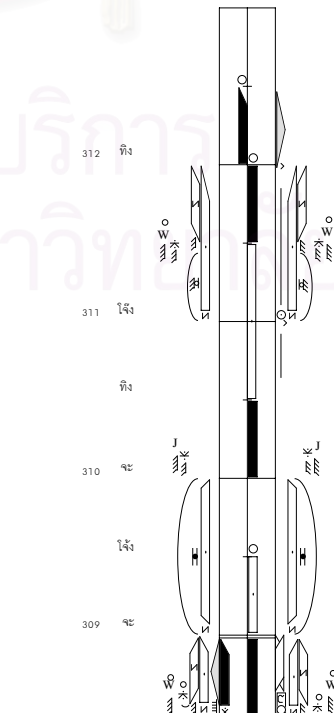
ท่าที่ 29



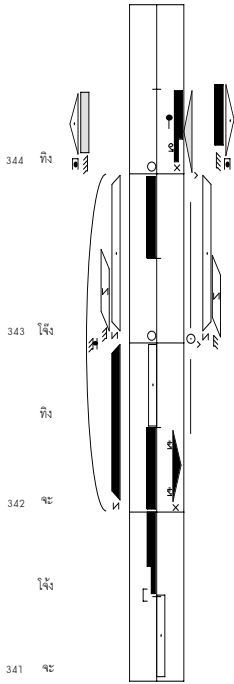
ท่าที่ 30



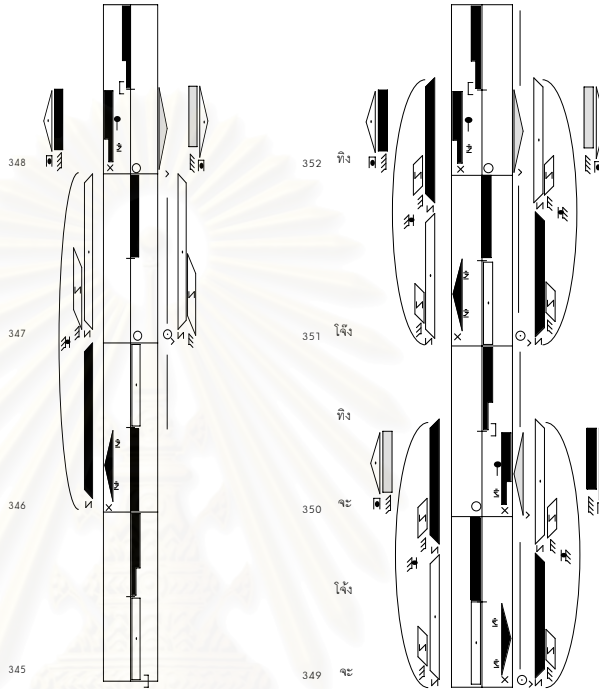
ท่าที่ 31



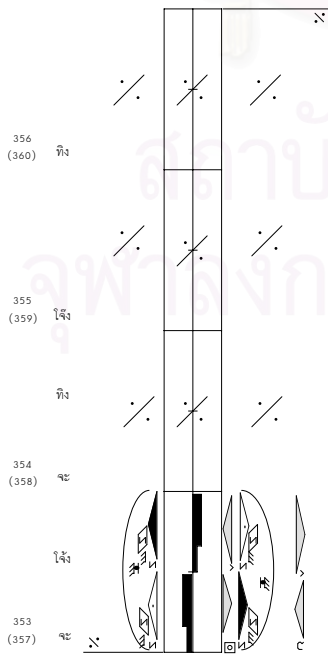
ท่าที่ 31.1



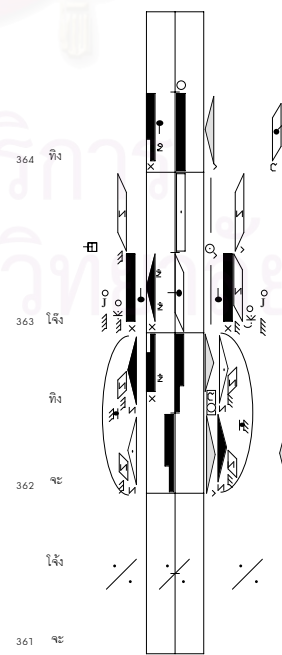
ท่าที่ 31.2



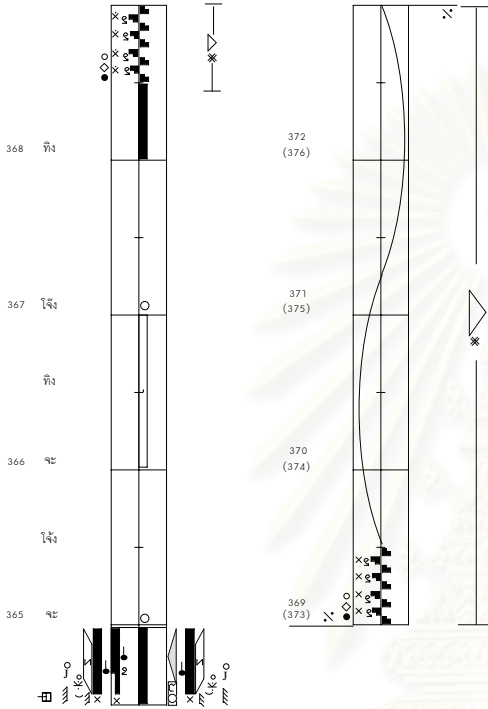
ท่าที่ 31.3



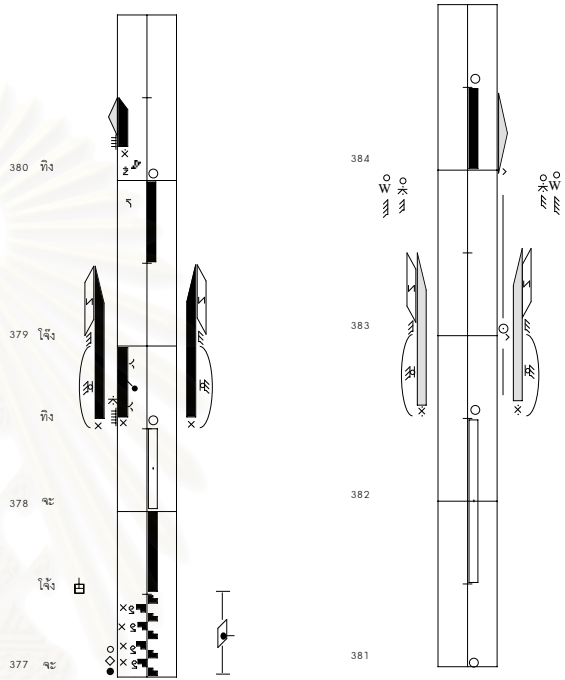
ท่าที่ 32



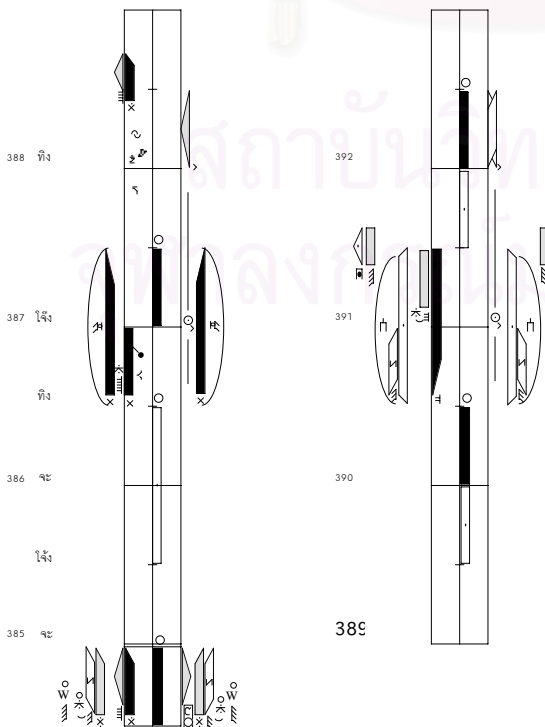
ทำที่ 32.1



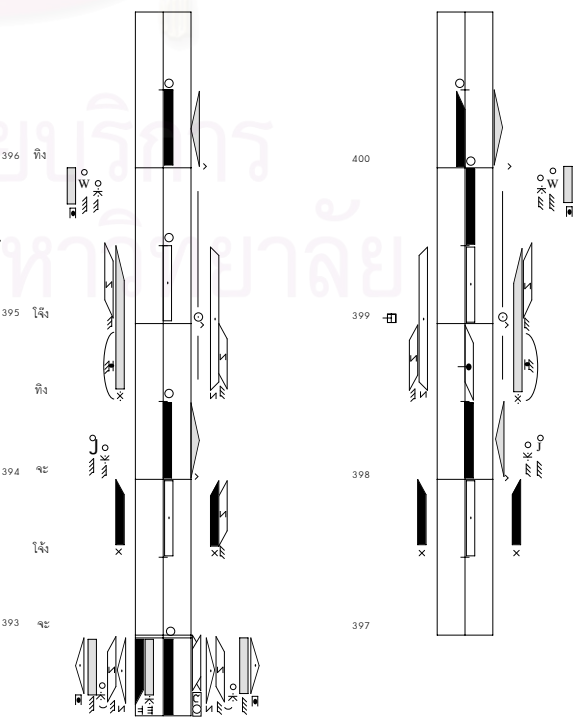
ทำที่ 33



ทำที่ 34

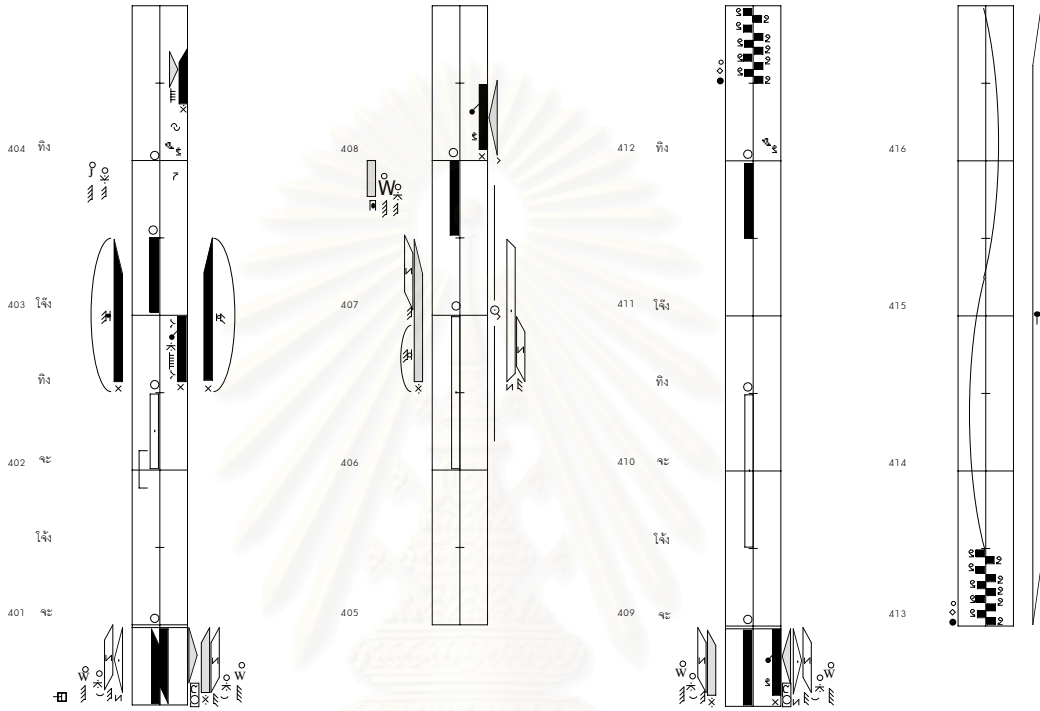


ทำที่ 35



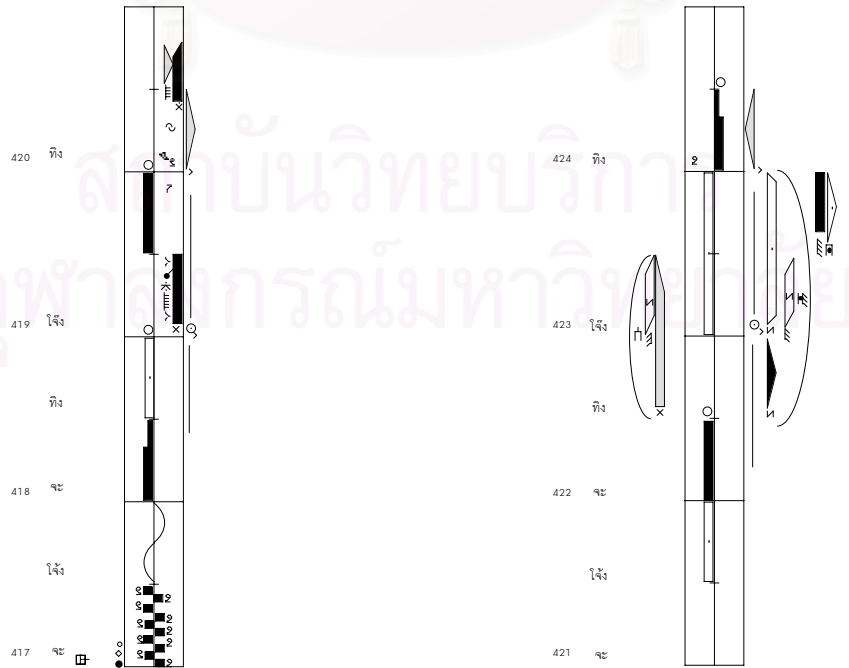
ภาพที่ 36

ภาพที่ 36.1

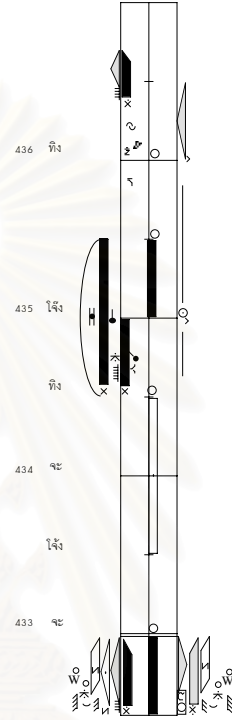
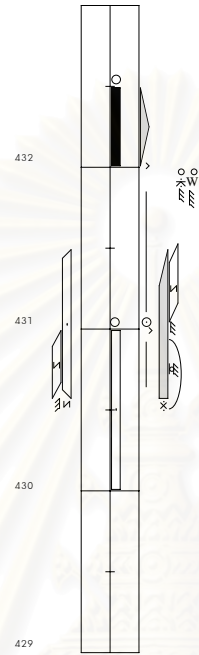
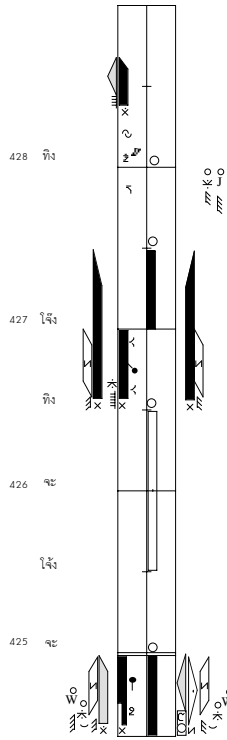


ภาพที่ 36.2

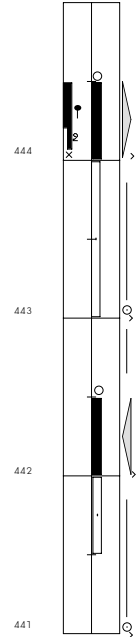
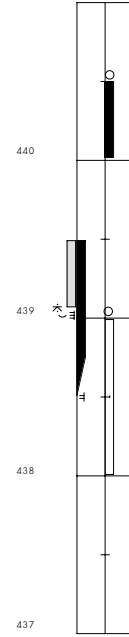
ภาพที่ 37



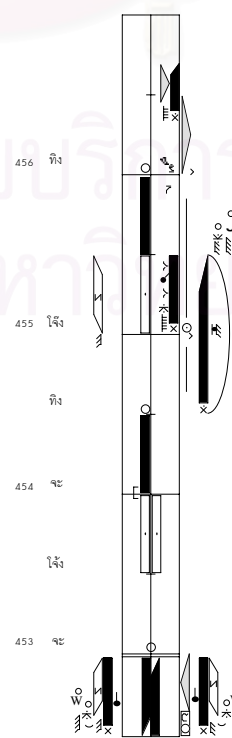
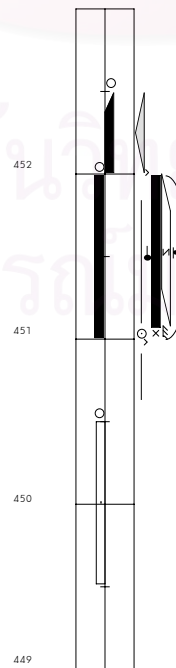
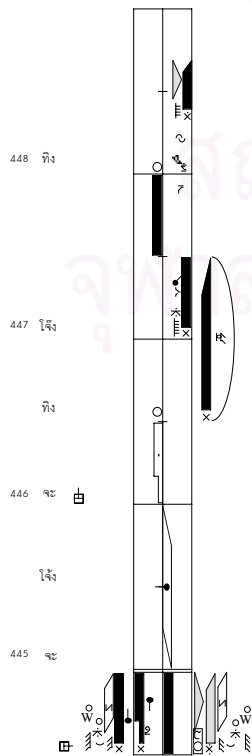
ทำที่ 38



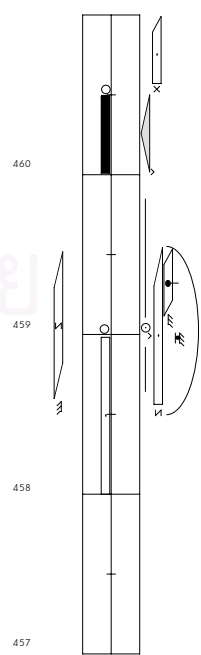
ทำที่ 39



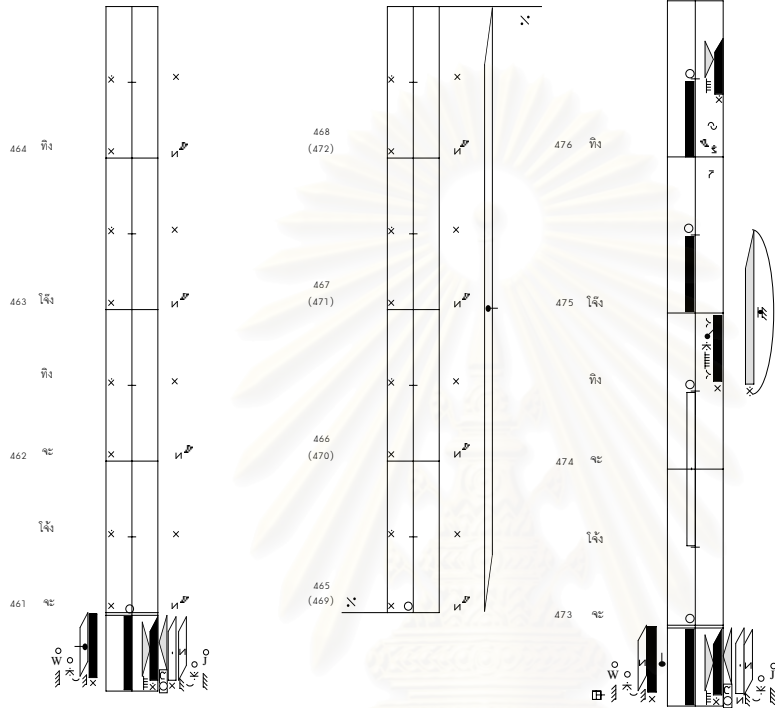
ทำที่ 40



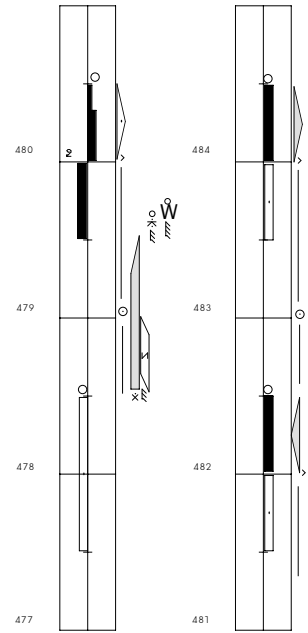
ทำที่ 41



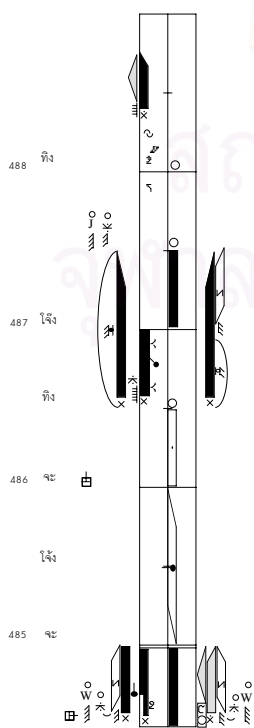
ทำที่ 41.1



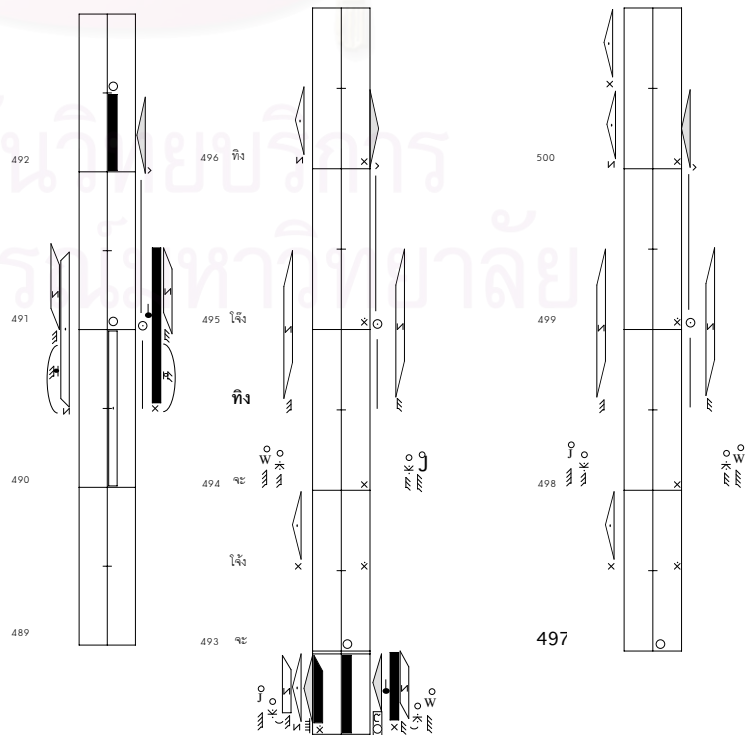
ทำที่ 42



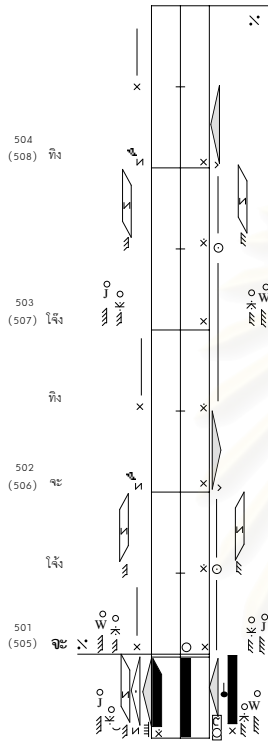
ทำที่ 43



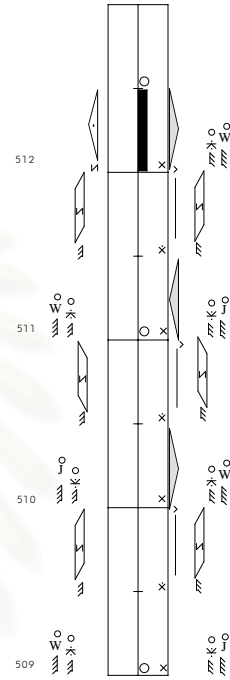
ทำที่ 43.1



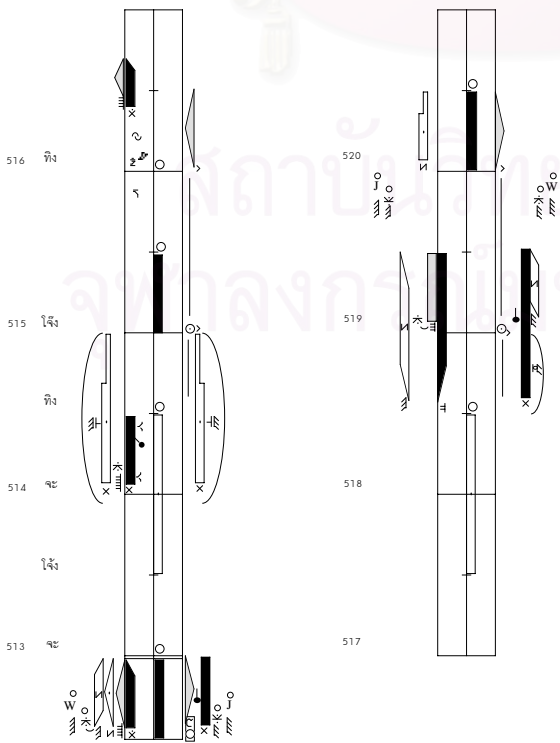
ทาบที่ 43.2



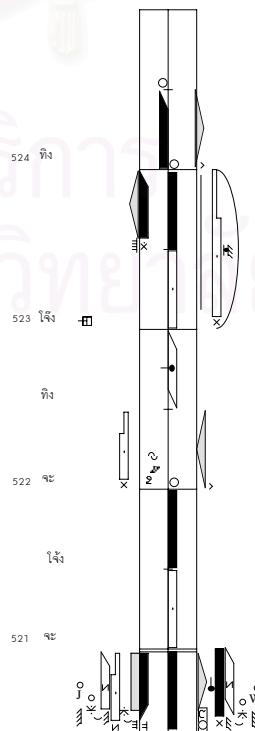
ทาบที่ 43.3



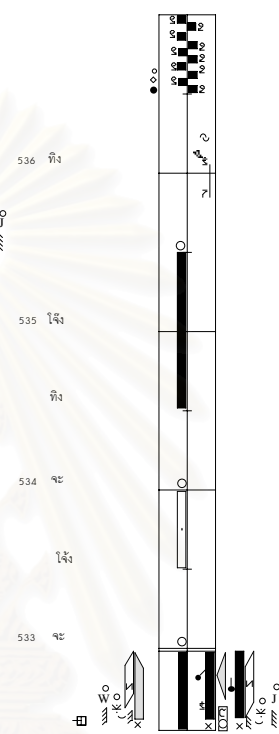
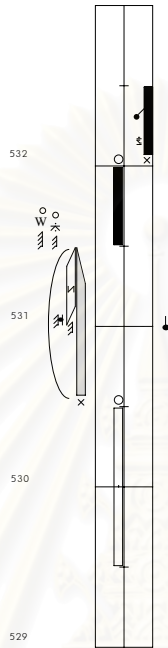
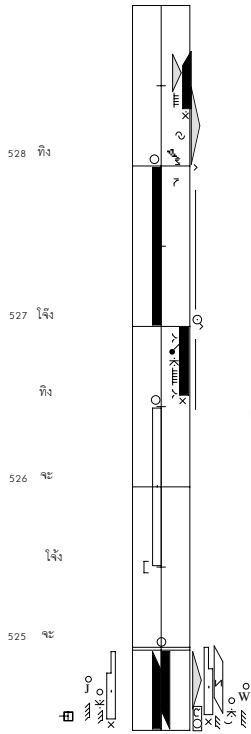
ทาบที่ 44



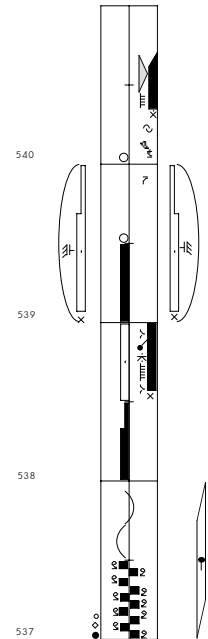
ทาบที่ 45



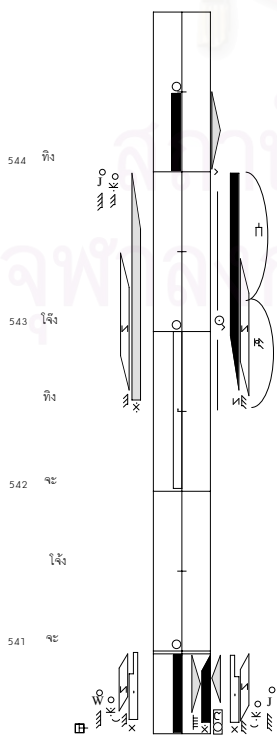
ท่าที่ 46



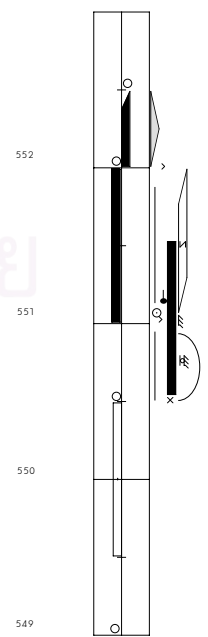
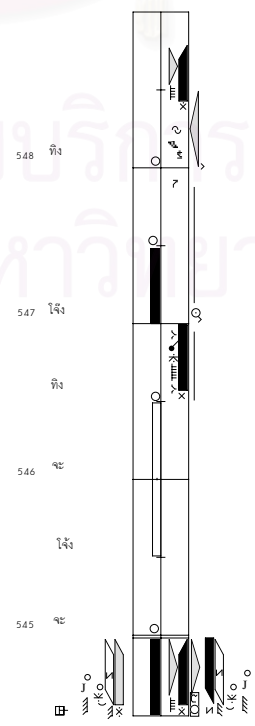
ท่าที่ 46.1



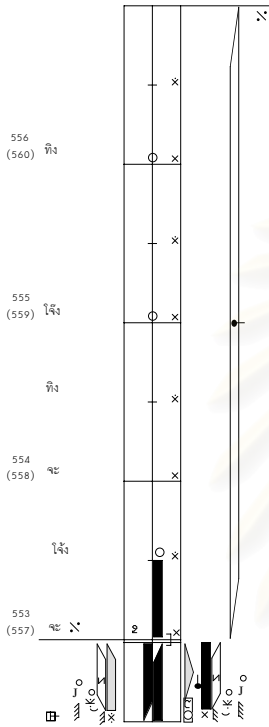
ท่าที่ 47



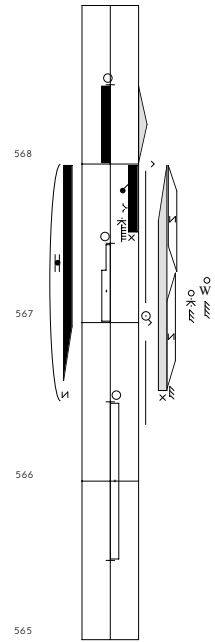
ท่าที่ 48



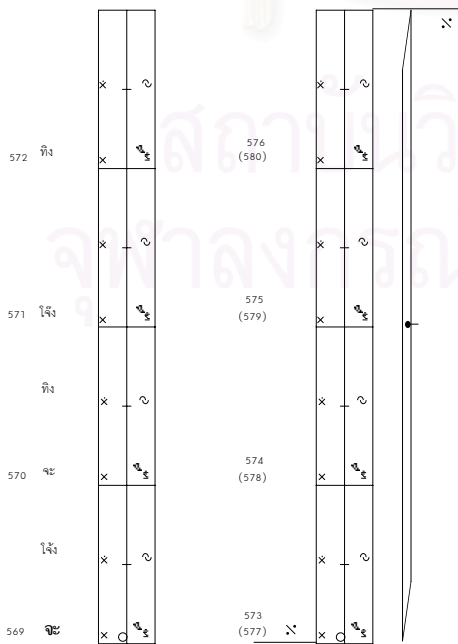
ภาพที่ 48.1



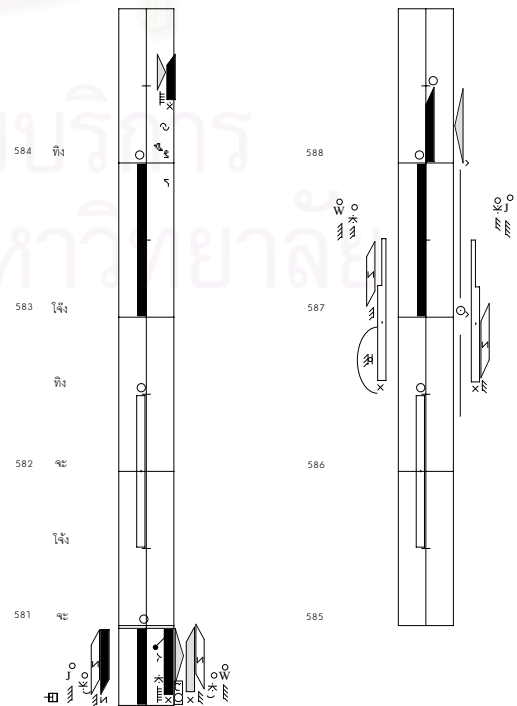
ภาพที่ 49



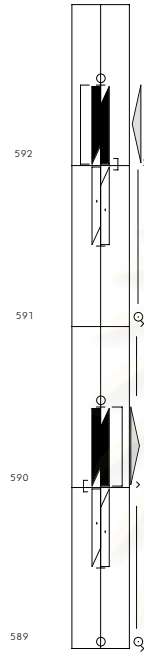
ภาพที่ 49.1



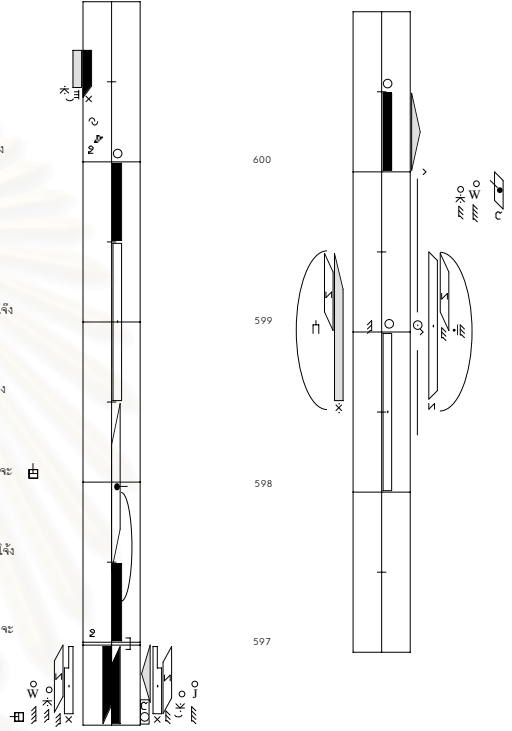
ภาพที่ 50



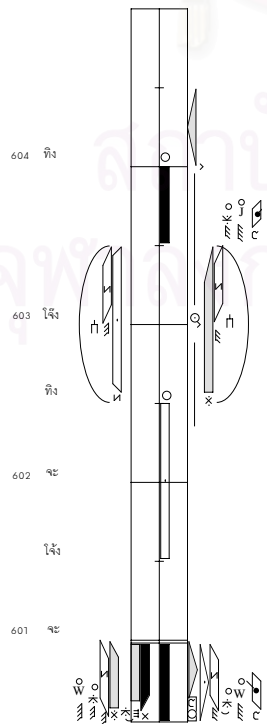
ทาบที่ 50.1



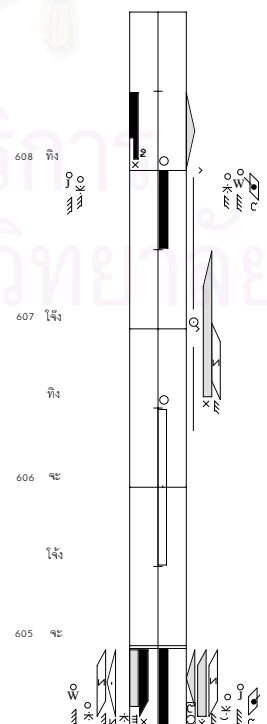
ทาบที่ 51



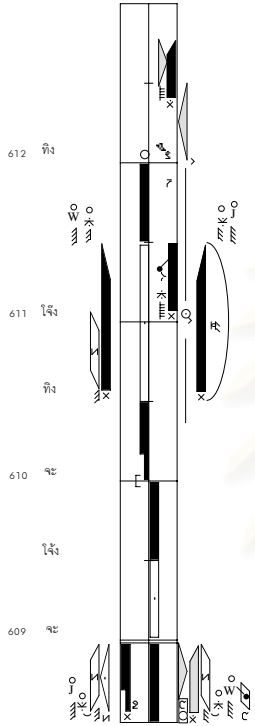
ทาบที่ 52



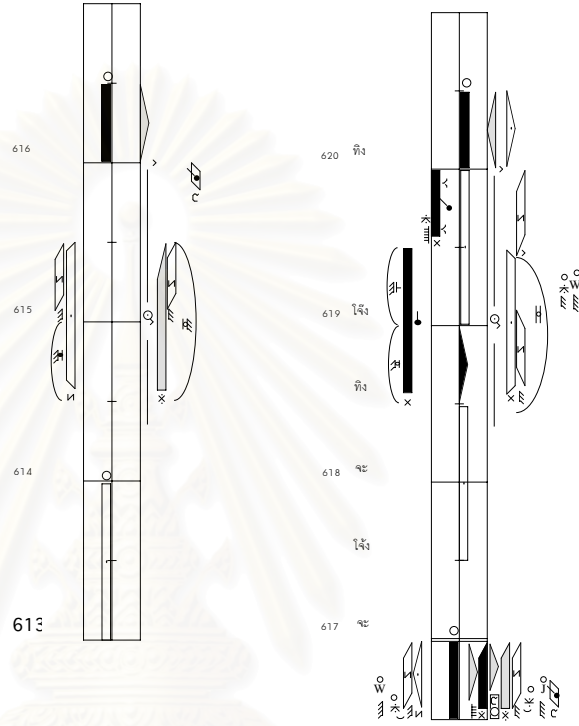
ทาบที่ 53



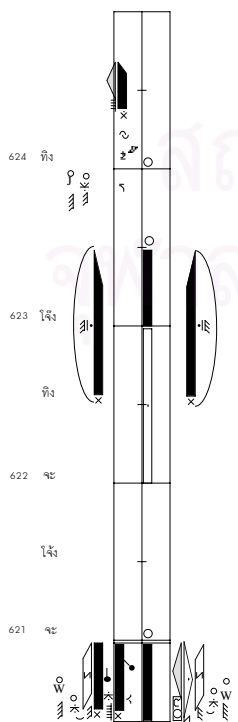
ภาพที่ 54



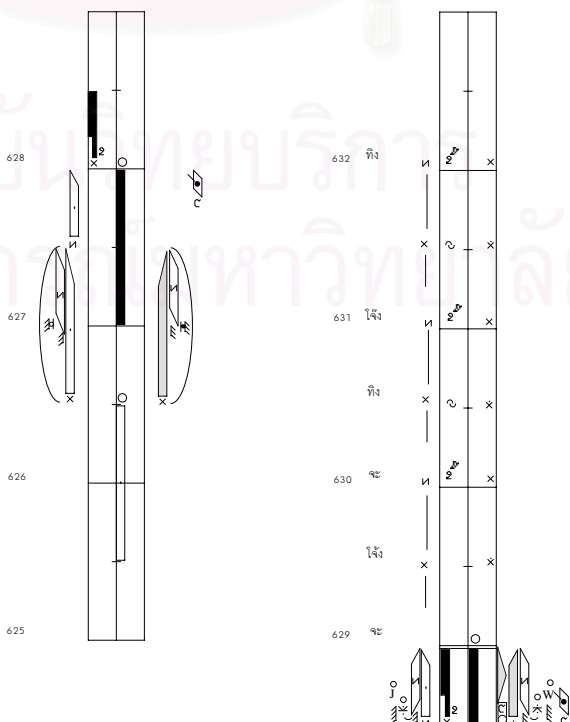
ภาพที่ 55



ภาพที่ 56



ภาพที่ 56.1



ภาคผนวกที่ 5 โน้ตทำรำเพลงเร็ว

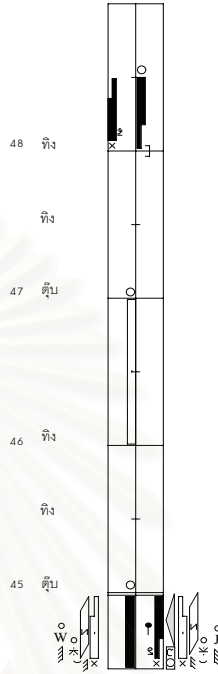
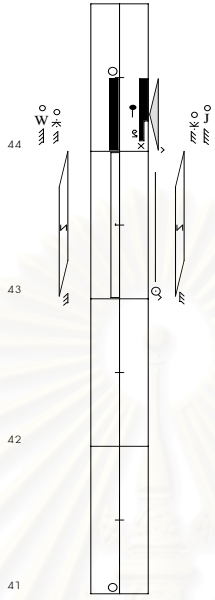
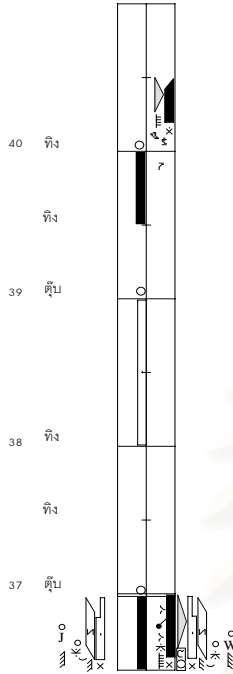
ทำรำที่ 1

ทำรำที่ 1.1

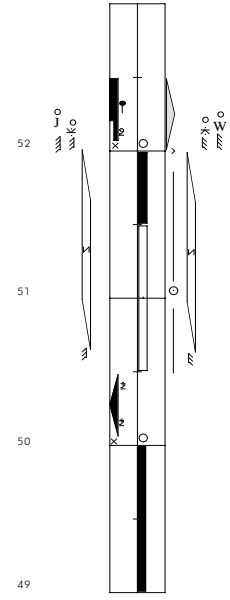
ทำรำที่ 2

ทำรำที่ 2.1

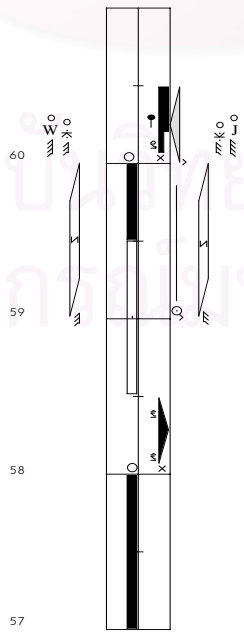
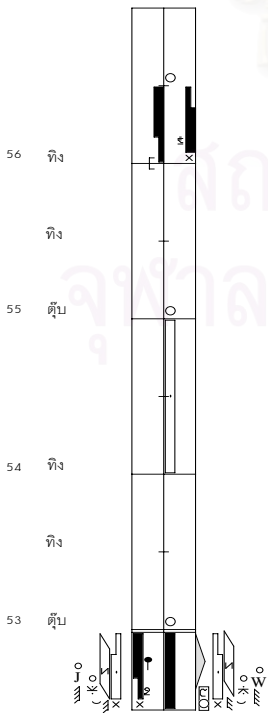
ทำร่ำที่ 3



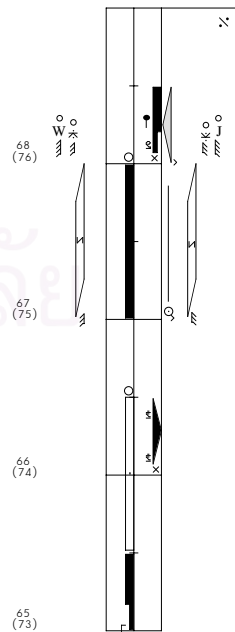
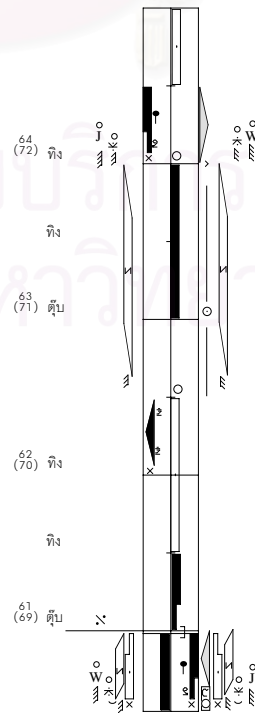
ทำร่ำที่ 3.1



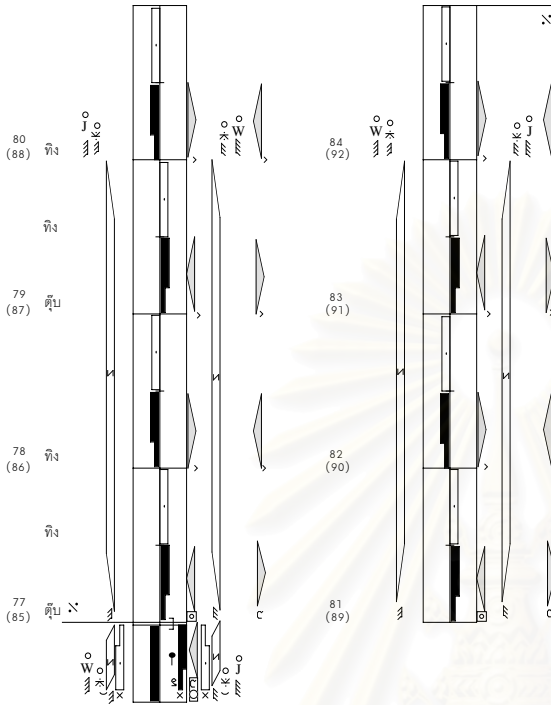
ทำร่ำที่ 3.2



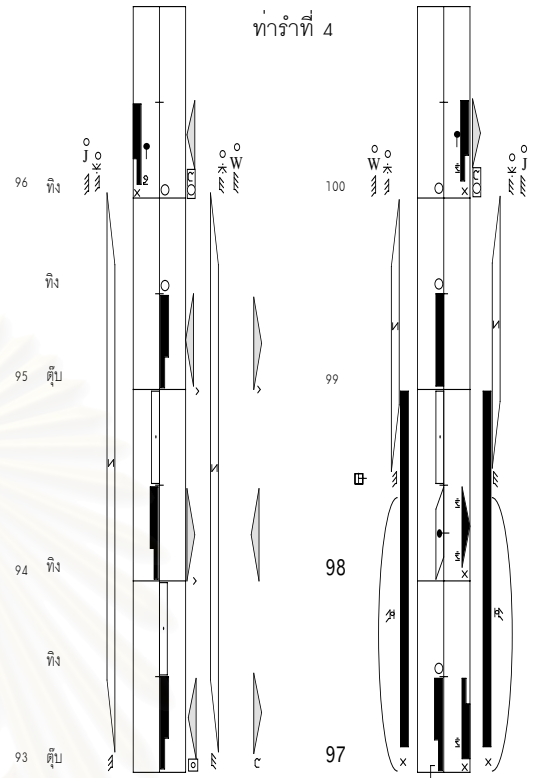
ทำร่ำที่ 3.3



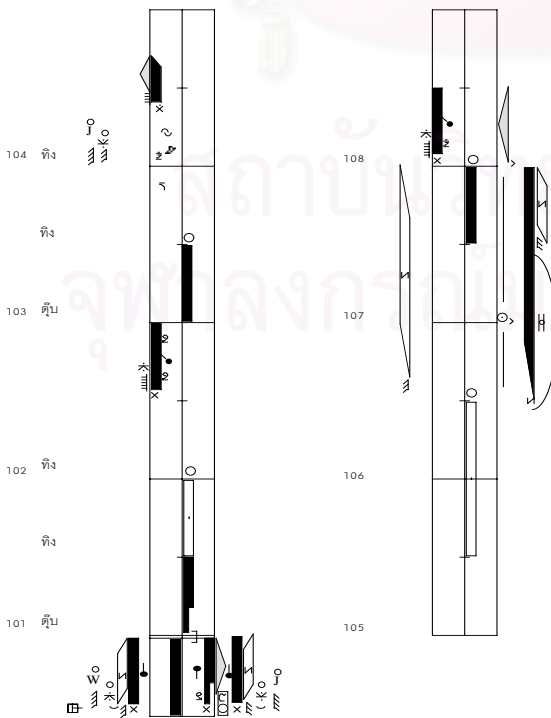
ทำนองที่ 3.4



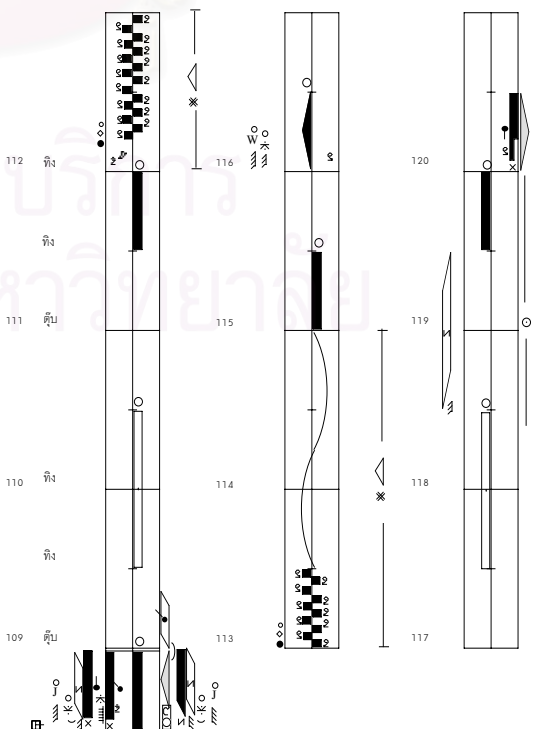
ทำนองที่ 4



ทำนองที่ 5

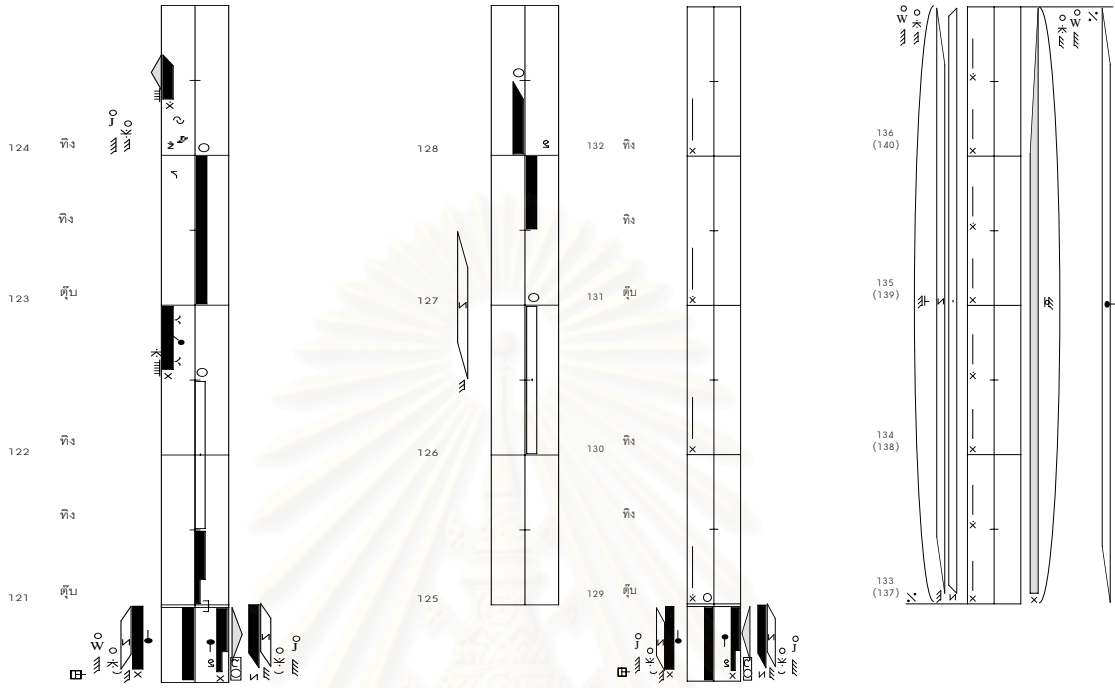


ทำนองที่ 5.1



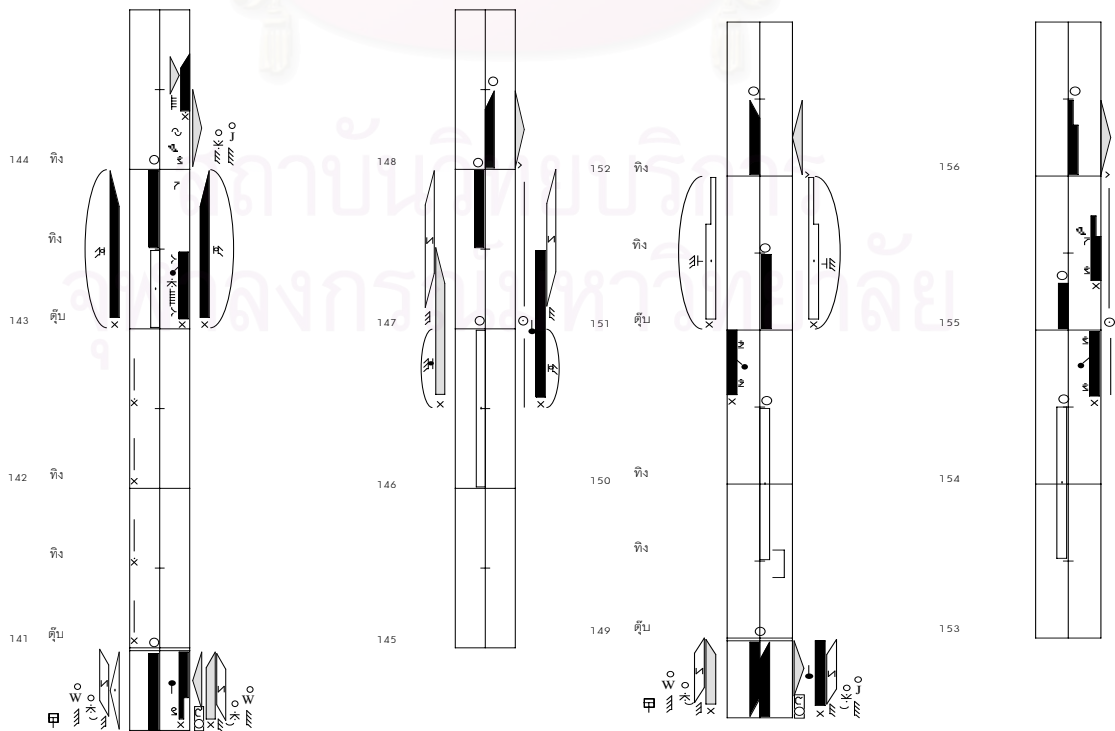
ทำร่าที่ 6

ทำร่าที่ 7



ทำร่าที่ 8

ทำร่าที่ 9



ทำร่ำที่ 9.1

ทำร่ำที่ 10

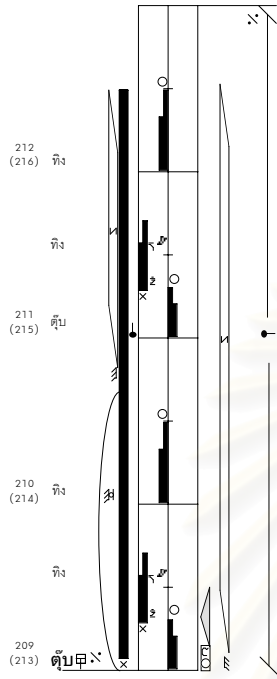
Musical notation for 'ทำร่ำที่ 9.1' and 'ทำร่ำที่ 10'. The notation consists of vertical staves with rhythmic patterns and Thai text labels. The first section, 'ทำร่ำที่ 9.1', includes measures 157-172 and 177-180. The second section, 'ทำร่ำที่ 10', includes measures 181-188. Labels include 'ทึ่ง', 'คู่บ', and 'ค'. A large watermark of a Thai temple is visible in the background.

ทำร่ำที่ 10.1

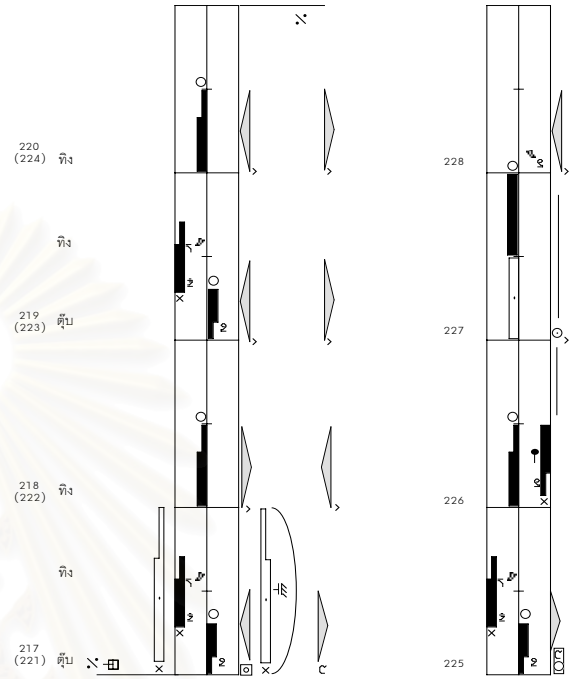
ทำร่ำที่ 10.2

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 10.1' and 'ทำร่ำที่ 10.2'. The notation consists of vertical staves with rhythmic patterns and Thai text labels. The first section, 'ทำร่ำที่ 10.1', includes measures 189-192 and 193-196. The second section, 'ทำร่ำที่ 10.2', includes measures 201-204 and 205-208. Labels include 'ทึ่ง', 'คู่บ', and 'ค'. A large watermark of a Thai temple is visible in the background.

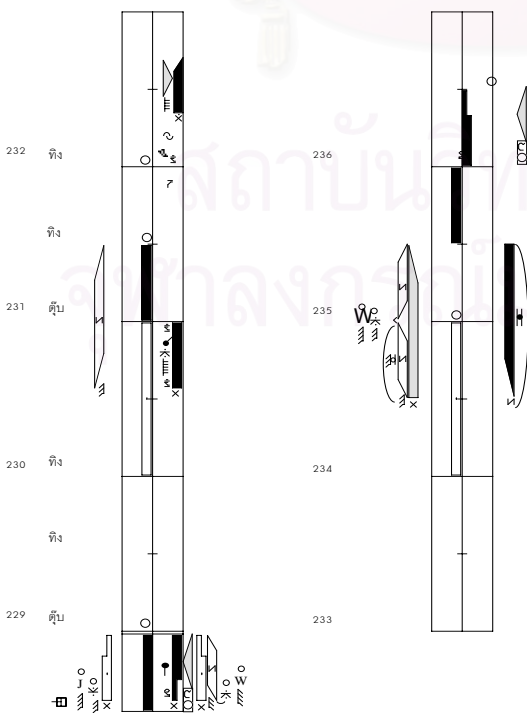
ท่ารำที่ 10.3



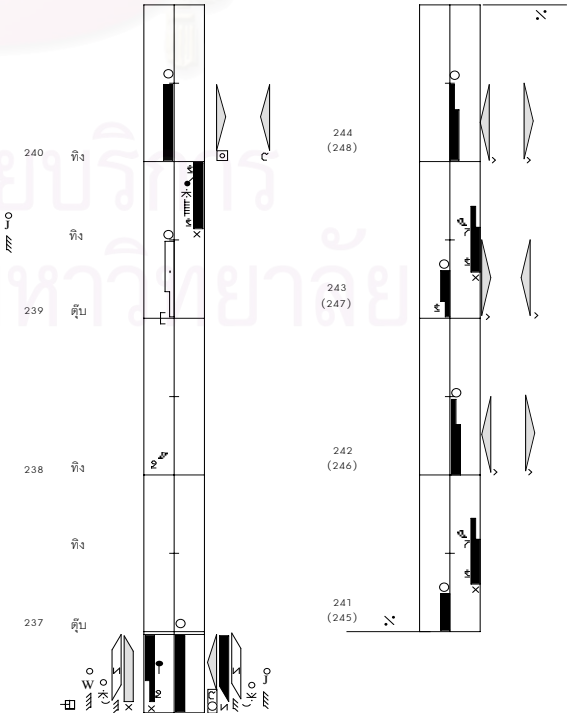
ท่ารำที่ 10.4



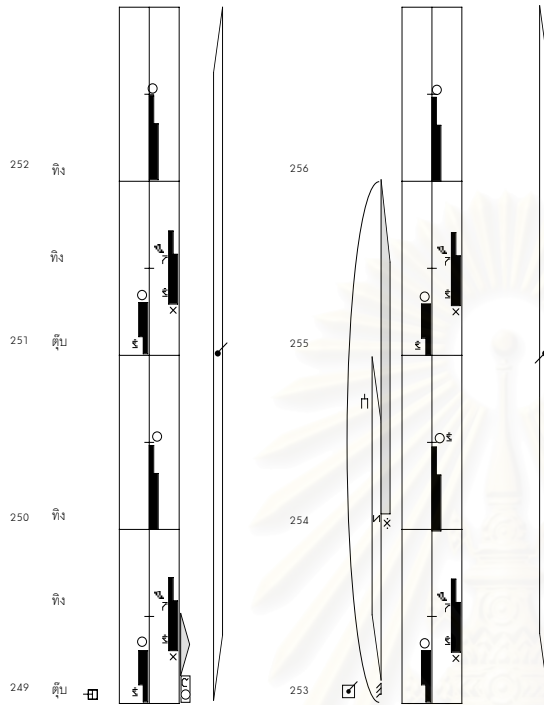
ท่ารำที่ 10.5



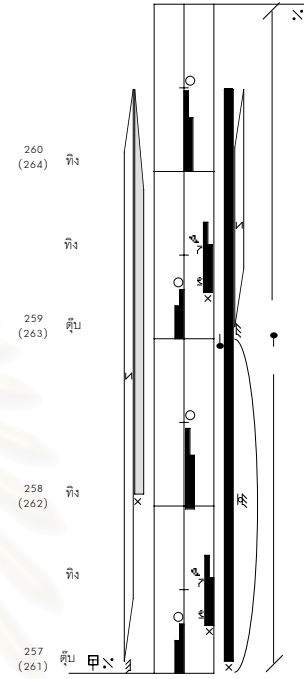
ท่ารำที่ 10.6



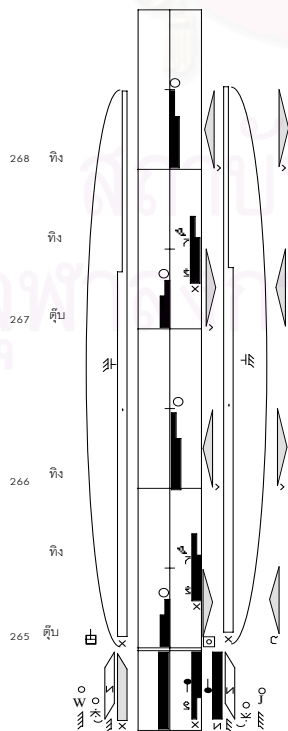
ท่ารำที่ 10.7



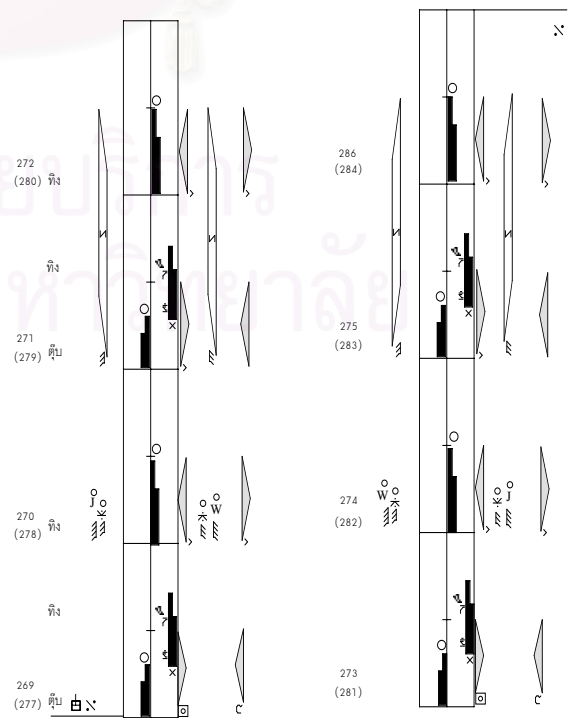
ท่ารำที่ 10.8



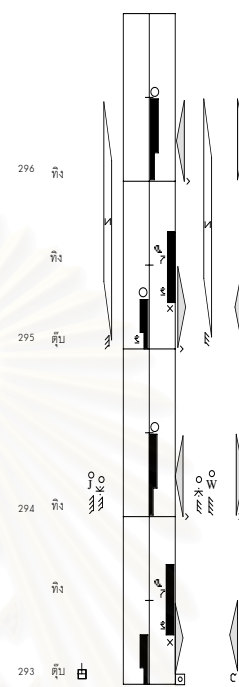
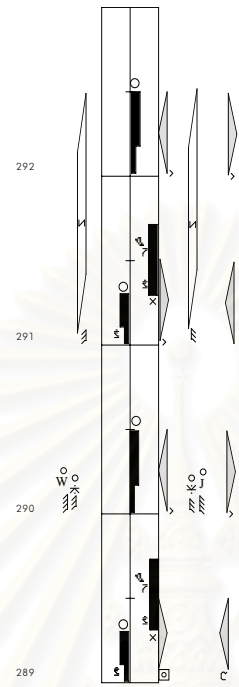
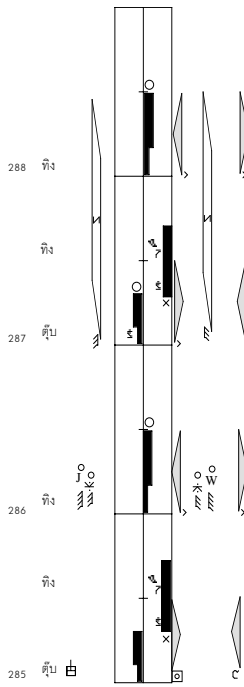
ท่ารำที่ 11



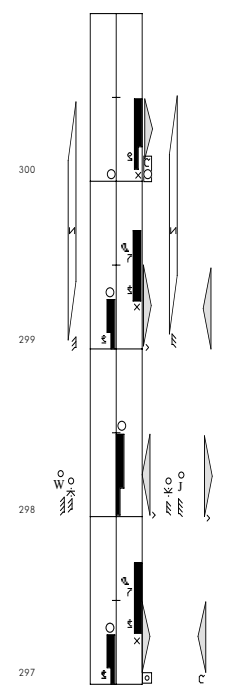
ท่ารำที่ 11.1



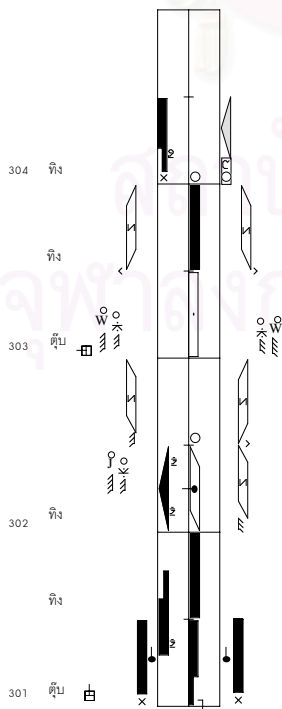
ท้าวที่ 11.2



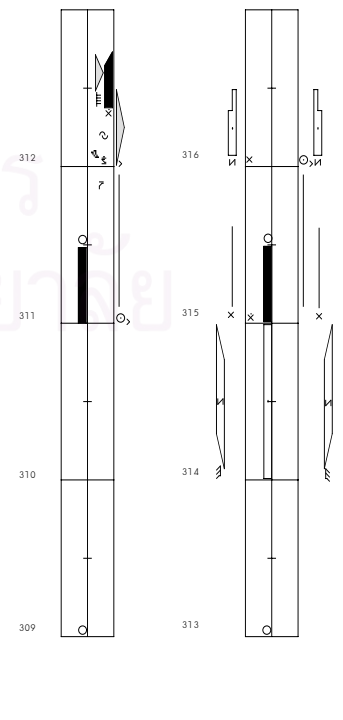
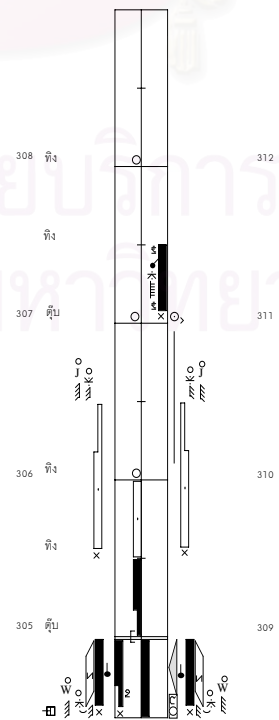
ท้าวที่ 11.3



ท้าวที่ 12

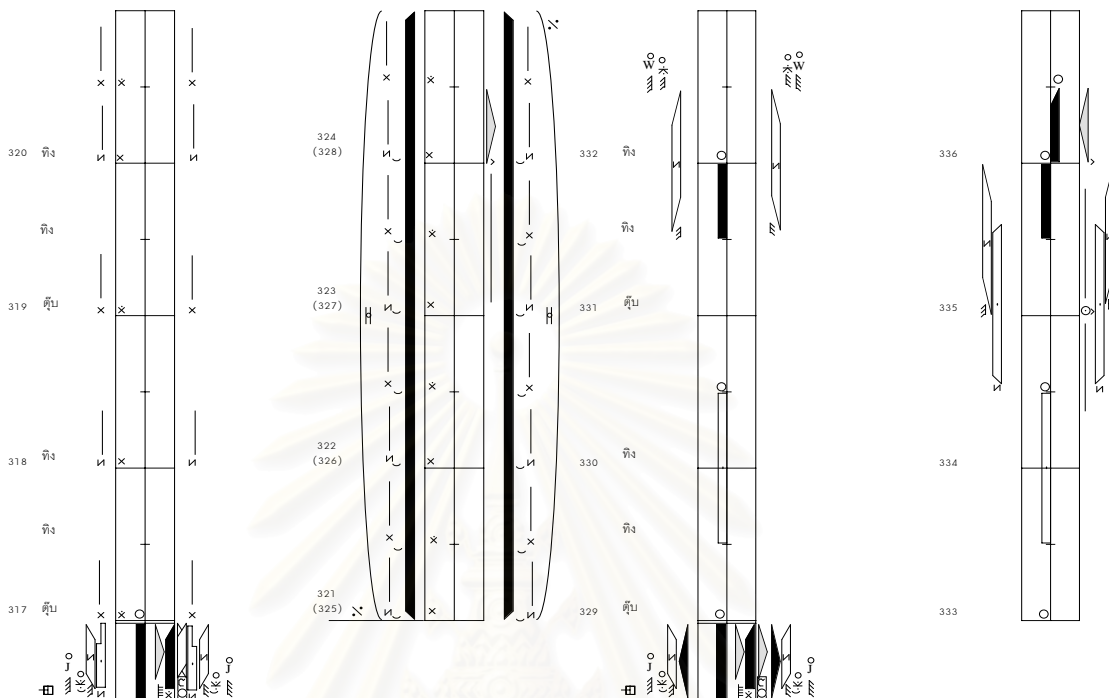


ท้าวที่ 13



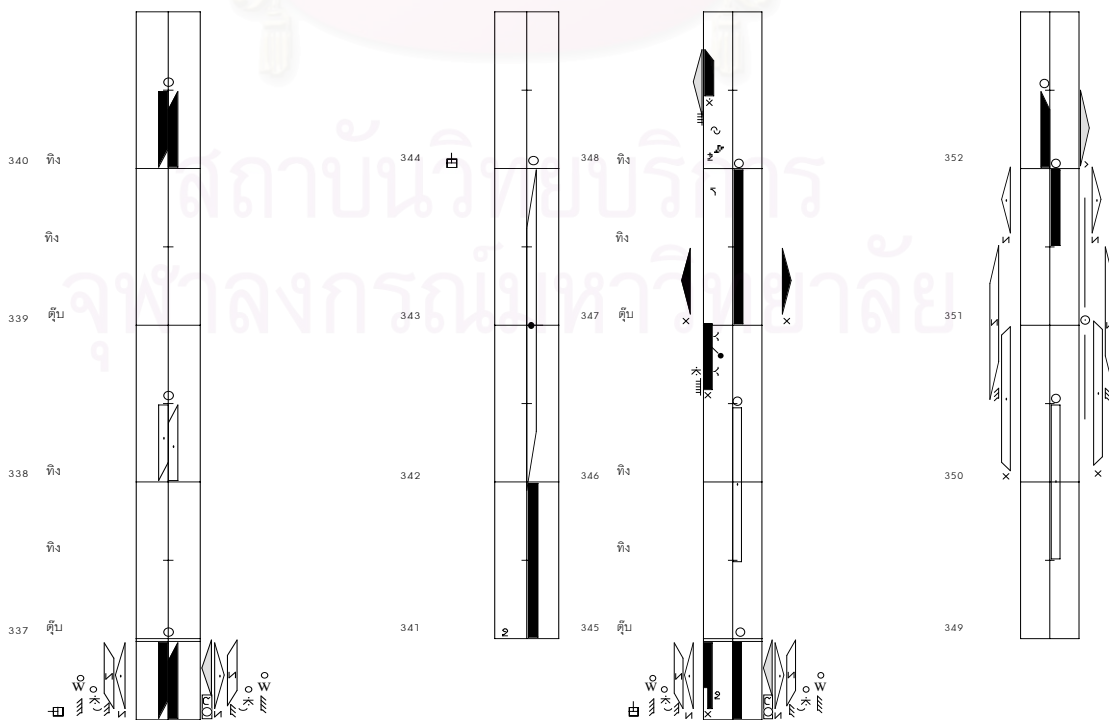
ท่ารำที่ 13.1

ท่ารำที่ 14



ท่ารำที่ 14.1

ท่ารำที่ 15



ทำนองที่ 15.1

Musical score for piece 15.1, measures 353-368. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. Measure numbers 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365 (369), 366 (370), 367 (371), and 368 (372) are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

ทำนองที่ 15.2

Musical score for piece 15.2, measures 373-376. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. Measure numbers 373, 374, 375, and 376 are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

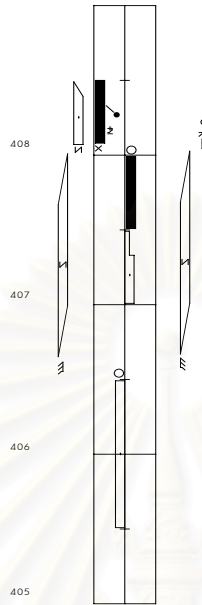
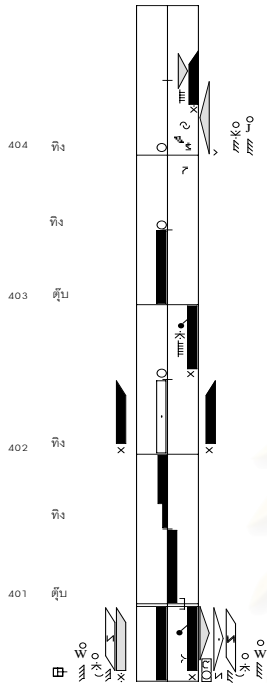
ทำนองที่ 16

Musical score for piece 16, measures 377-384. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. Measure numbers 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, and 384 are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

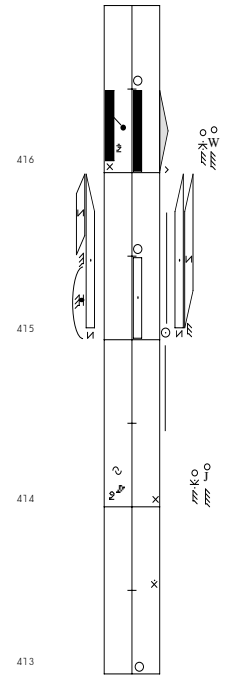
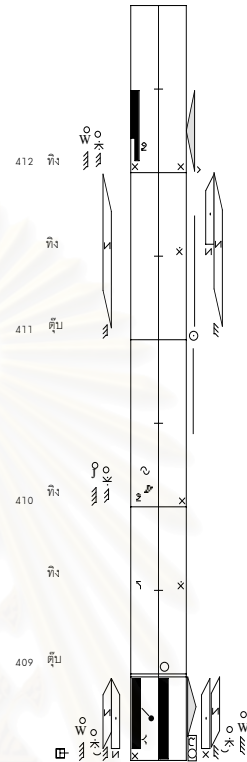
ทำนองที่ 16.1

Musical score for piece 16.1, measures 385-396. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. Measure numbers 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393 (397), 394 (398), 395 (399), and 396 (400) are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

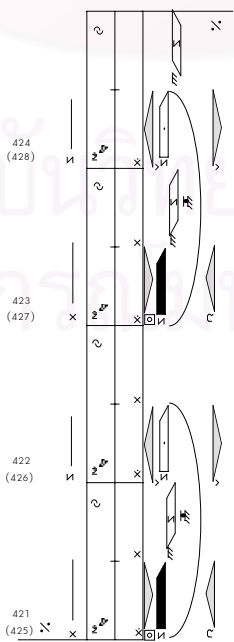
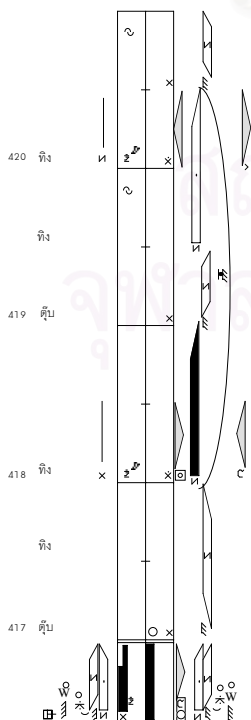
ทำร่ำที่ 16.2



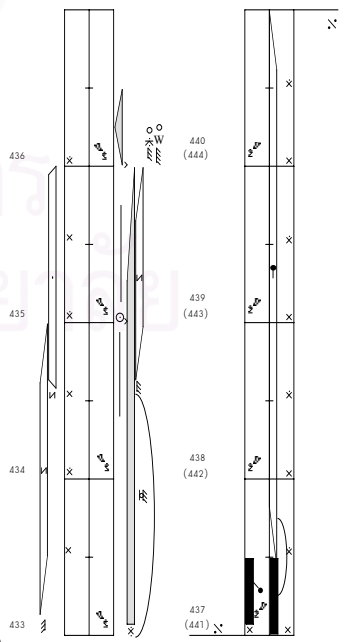
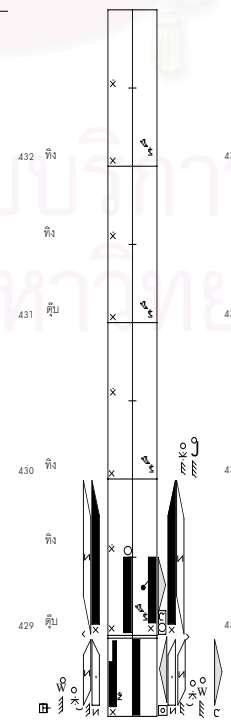
ทำร่ำที่ 16.3



ทำร่ำที่ 16.4

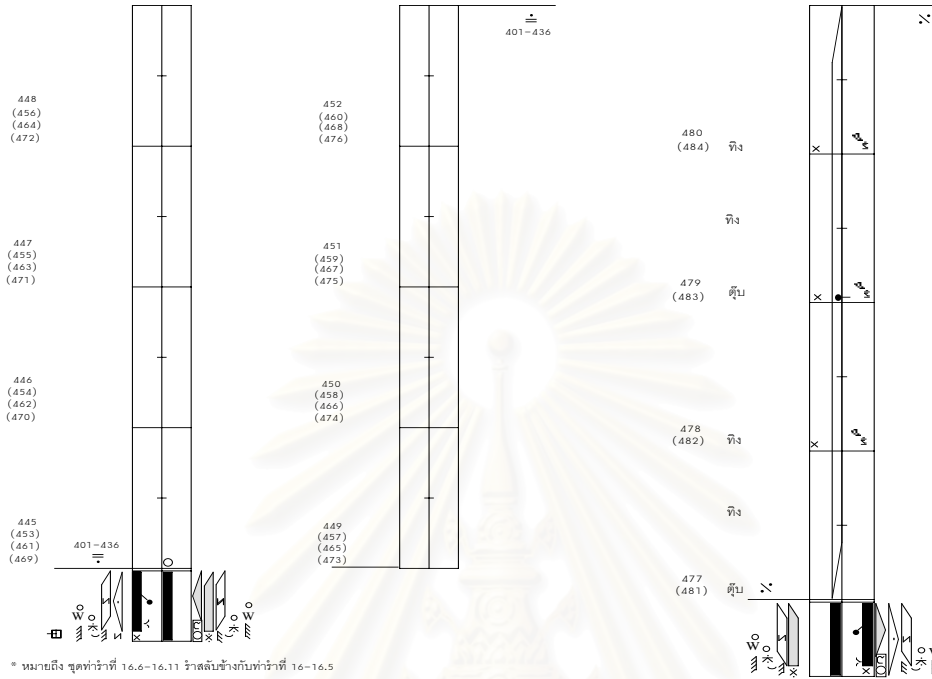


ทำร่ำที่ 16.5



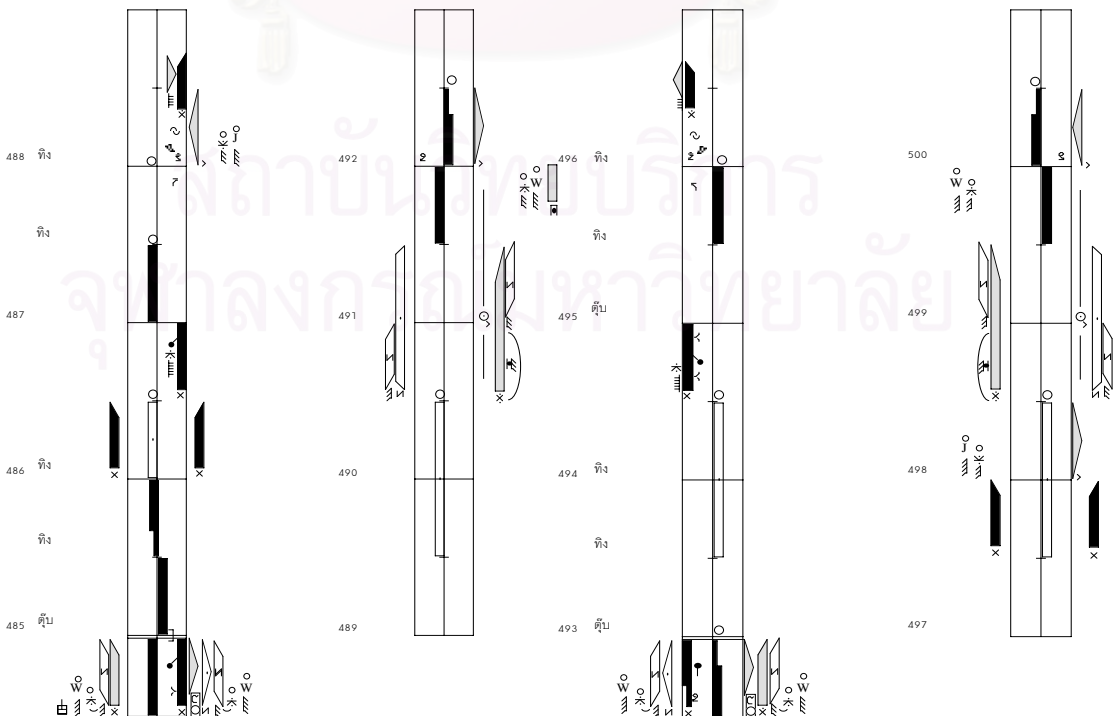
ทำรำที่ 16.6-16.11

ทำรำที่ 16.12



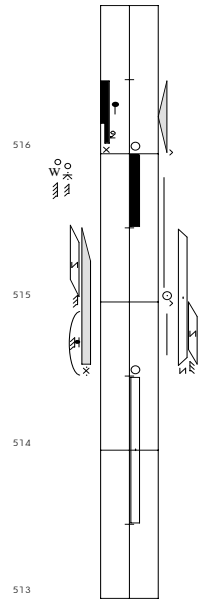
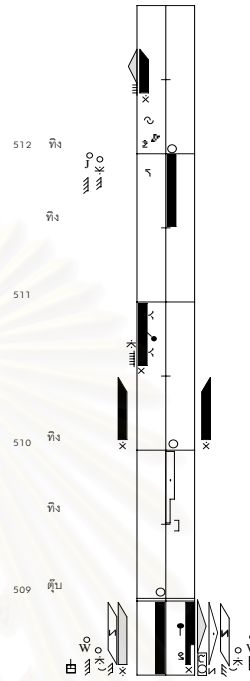
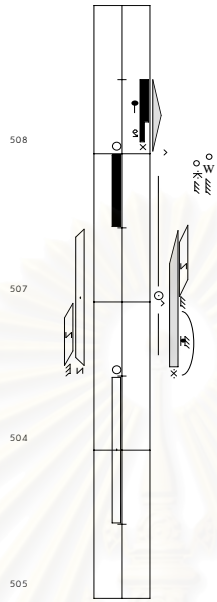
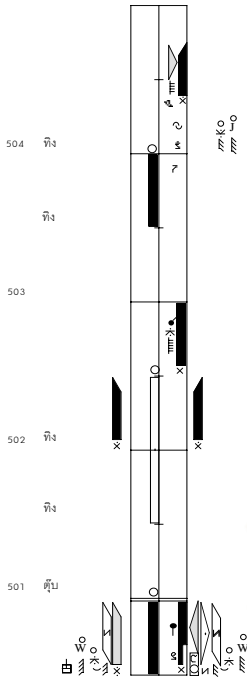
ทำรำที่ 17

ทำรำที่ 17.1



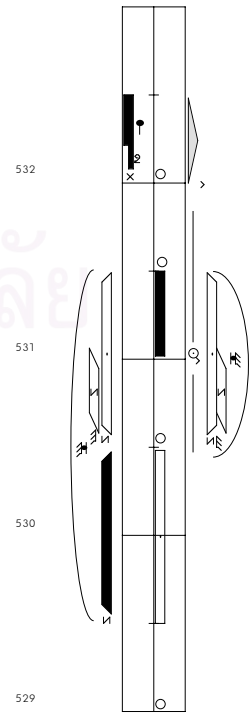
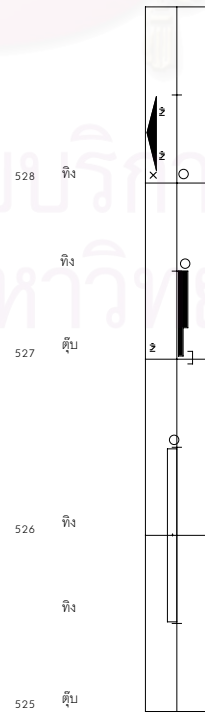
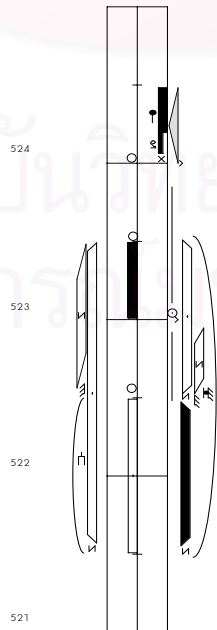
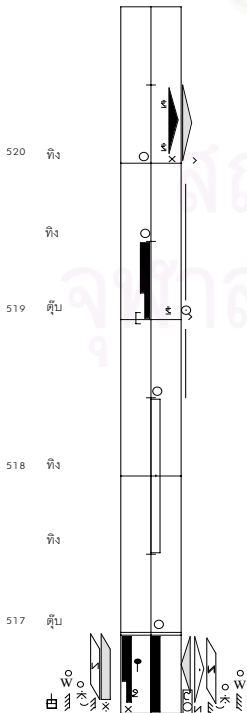
ทำร่าที่ 17.2

ทำร่าที่ 17.3



ทำร่าที่ 18

ทำร่าที่ 18.1



ทำร่าที่ 18.2

ทำร่าที่ 19

536 (540) (544) (548) ทิ้ง

535 (539) (543) (547) ทุ้ม

534 (538) (542) (546) ทิ้ง

533 (537) (541) (545) ทุ้ม

552 (556) (560) (564) 4

551 (555) (559) (563) 4

550 (554) (558) (562) 4

549 (553) (557) (561) 4

568 ทิ้ง

567 ทุ้ม

566 ทิ้ง

565 ทุ้ม

ทำร่าที่ 20

ทำร่าที่ 21

572 ทิ้ง

571 ทุ้ม

570 ทิ้ง

569 ทุ้ม

576 (580) 4

575 (579) 4

574 (578) 4

573 (577) 4

584 4

583 4

582 4

581 4

588 ทิ้ง

587 ทุ้ม

586 ทิ้ง

585 ทุ้ม

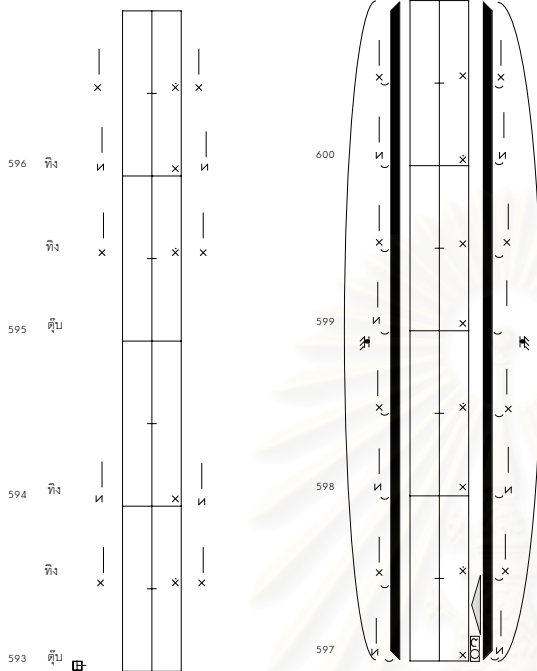
592 4

591 4

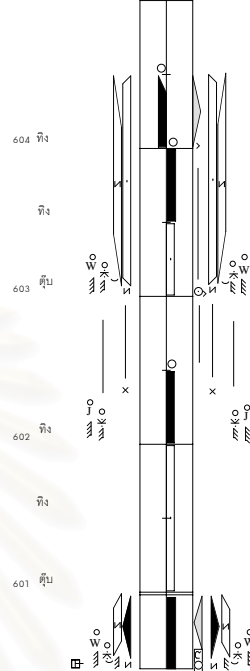
590 4

589 4

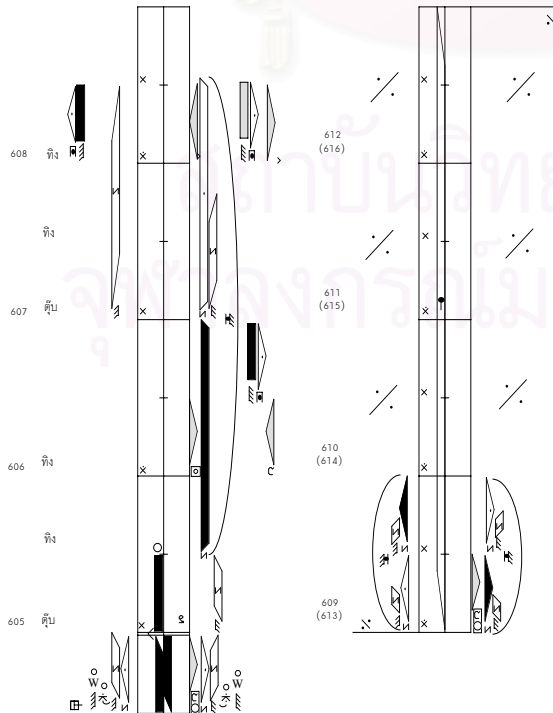
ท่ารำที่ 21.1



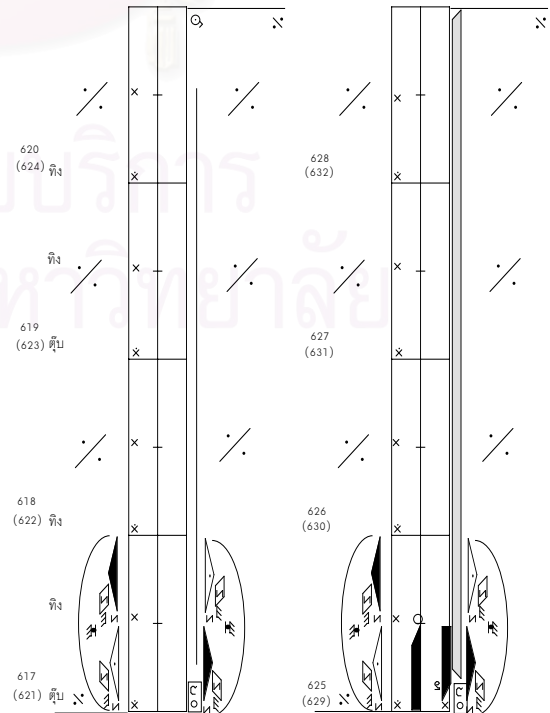
ท่ารำที่ 22



ท่ารำที่ 23

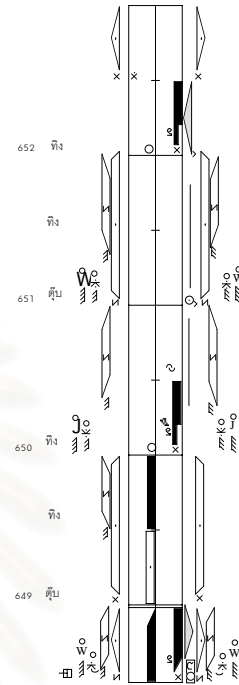
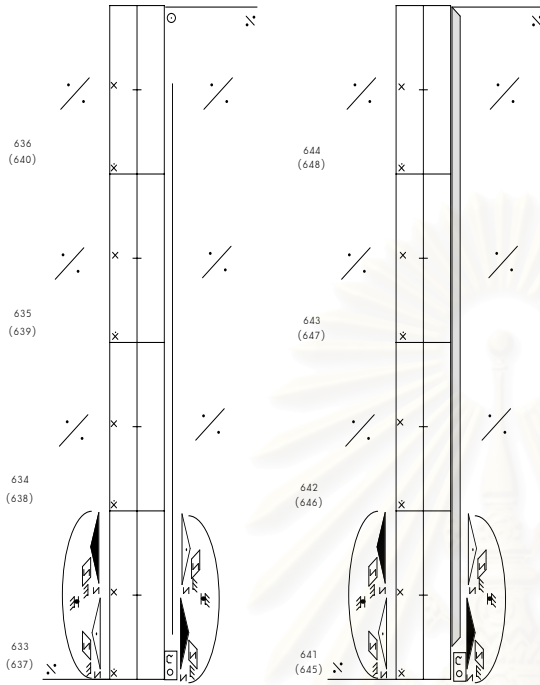


ท่ารำที่ 23.1



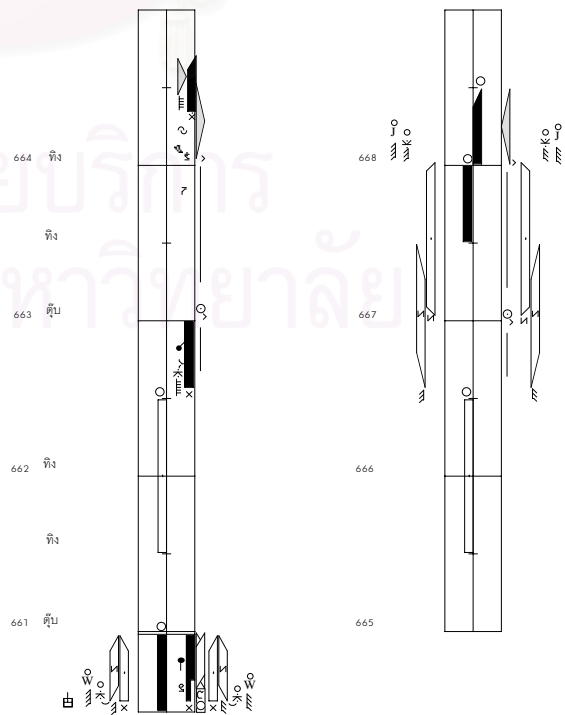
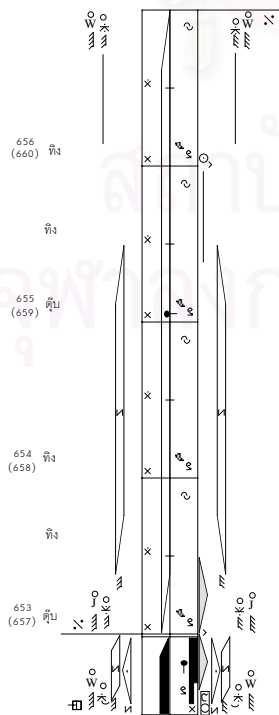
ทำร่าที่ 23.2

ทำร่าที่ 24



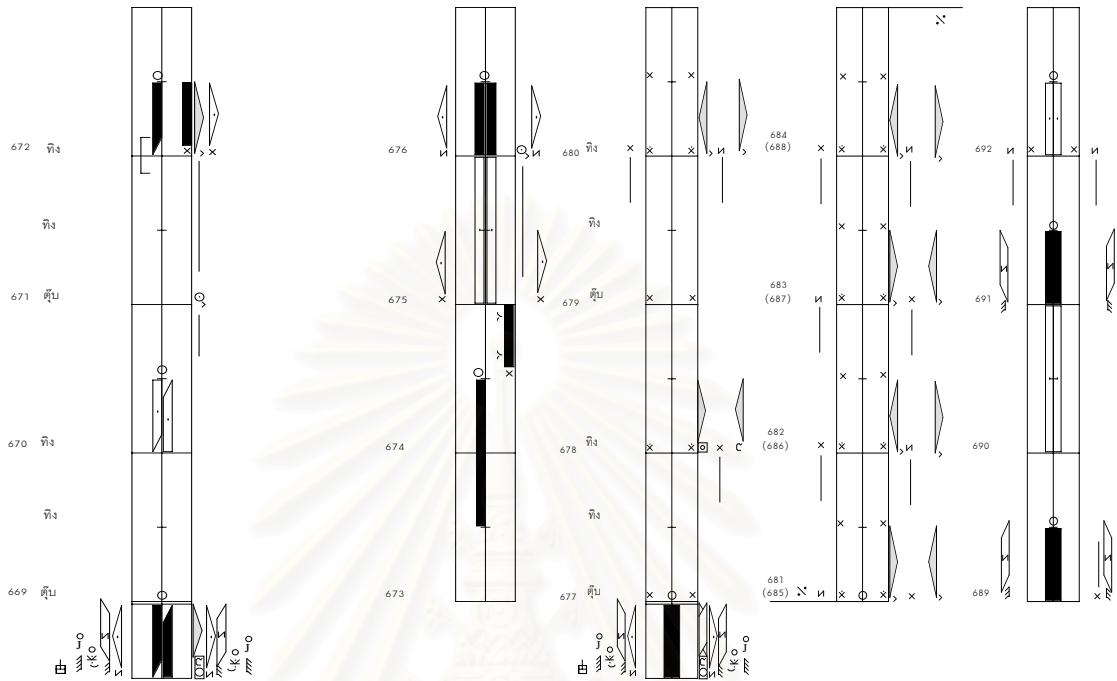
ทำร่าที่ 25

ทำร่าที่ 26



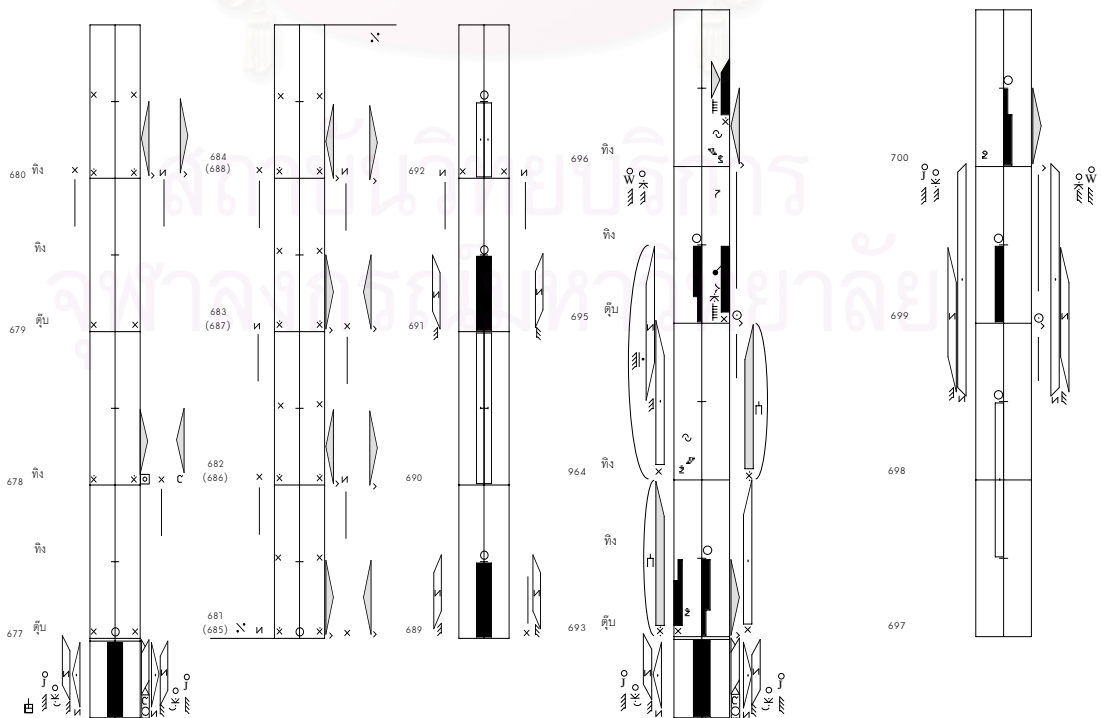
ท่ารำที่ 26.1

ท่ารำที่ 26.2

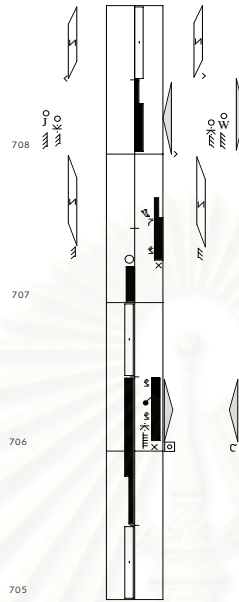
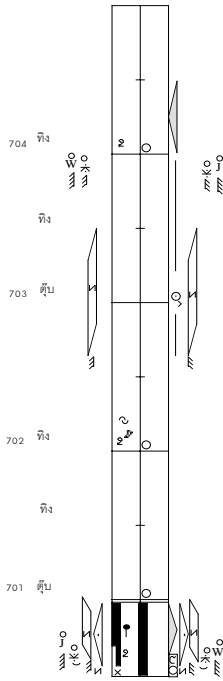


ท่ารำที่ 27

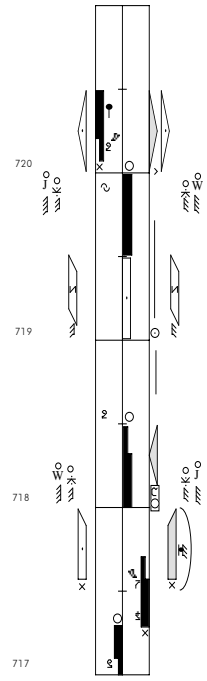
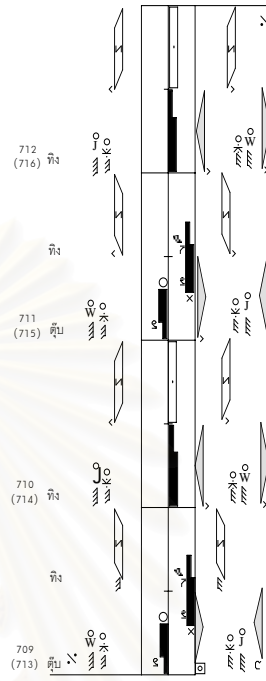
ท่ารำที่ 27.1



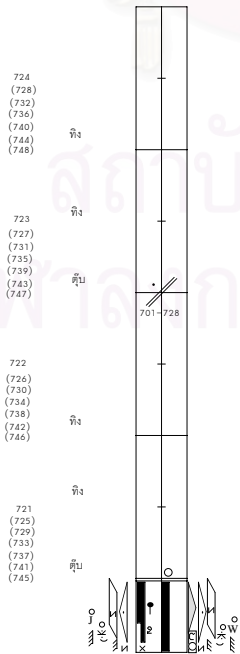
ท่ารำที่ 27.2



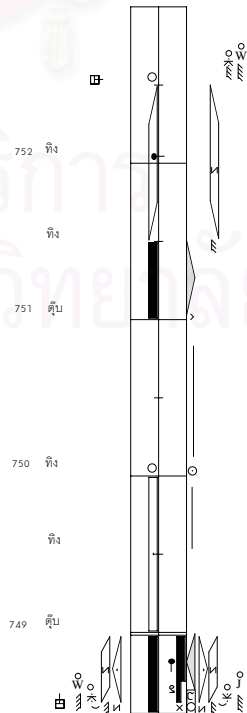
ท่ารำที่ 27.3-27.5



ท่ารำที่ 28



ท่ารำที่ 28.1



* หมายถึง ชุดท่ารำที่ 27.3-27.5 ราชสำนักกับท่ารำที่ 27 - 27.2

ทำร่ำที่ 28.2

ทำร่ำที่ 28.3

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 28.2' and 'ทำร่ำที่ 28.3'. The notation is arranged in two columns. The left column contains measures 753-760, and the right column contains measures 761-769. Each measure is represented by a vertical staff with various symbols, including circles, lines, and arrows, indicating musical notes and rests. Some measures are circled, and there are diagonal lines indicating transitions or specific musical features. The notation is written in Thai script.

ทำร่ำที่ 28.4

ทำร่ำที่ 29

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 28.4' and 'ทำร่ำที่ 29'. The notation is arranged in two columns. The left column contains measures 777-788, and the right column contains measures 789-808. Each measure is represented by a vertical staff with various symbols, including circles, lines, and arrows, indicating musical notes and rests. Some measures are circled, and there are diagonal lines indicating transitions or specific musical features. The notation is written in Thai script.

ทำร่ำที่ 29.1

ทำร่ำที่ 29.2

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 29.1' and 'ทำร่ำที่ 29.2'. The notation is arranged in two columns. The left column contains measures 809-812, and the right column contains measures 813-816. Each measure is represented by a vertical staff with various symbols, including circles, rectangles, and lines, indicating musical notes and rests. The notation is enclosed in a large, stylized frame that resembles a traditional Thai musical instrument or a decorative border. The text 'ทำร่ำที่ 29.1' is positioned above the left column, and 'ทำร่ำที่ 29.2' is positioned above the right column.

ทำร่ำที่ 29.3

ทำร่ำที่ 30

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 29.3' and 'ทำร่ำที่ 30'. The notation is arranged in two columns. The left column contains measures 825-828, and the right column contains measures 829-832. Each measure is represented by a vertical staff with various symbols, including circles, rectangles, and lines, indicating musical notes and rests. The notation is enclosed in a large, stylized frame that resembles a traditional Thai musical instrument or a decorative border. The text 'ทำร่ำที่ 29.3' is positioned above the left column, and 'ทำร่ำที่ 30' is positioned above the right column.

ทำร่ำที่ 28

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 28' consisting of two columns of staves. The left column contains measures 853 (857) through 856 (860). The right column contains measures 861 through 864. The notation includes various rhythmic symbols, note heads, and rests, with some measures featuring a 'ค' (K) symbol.

ทำร่ำที่ 28.1

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 28.1' consisting of two columns of staves. The left column contains measures 753 through 756. The right column contains measures 757 through 764. The notation includes various rhythmic symbols, note heads, and rests, with some measures featuring a 'ค' (K) symbol.

ทำร่ำที่ 28.2

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 28.2' consisting of two columns of staves. The left column contains measures 765 through 768. The right column contains measures 769 through 772. The notation includes various rhythmic symbols, note heads, and rests, with some measures featuring a 'ค' (K) symbol.

ทำร่ำที่ 28.3

Musical notation for 'ทำร่ำที่ 28.3' consisting of two columns of staves. The left column contains measures 777 through 780. The right column contains measures 781 through 788. The notation includes various rhythmic symbols, note heads, and rests, with some measures featuring a 'ค' (K) symbol.

ทำร่ำที่ 28.4

ทำร่ำที่ 29

This block contains musical notation for two pieces. The first piece, 'ทำร่ำที่ 28.4', consists of five vertical staves with notes and rests. The notes are labeled with numbers 792 (786), 791 (793), 790 (794), 789 (793), and 797 (801). The second piece, 'ทำร่ำที่ 29', also consists of five vertical staves with notes and rests, labeled with numbers 812, 811, 810, 809, and 813. The notation includes various symbols such as circles, lines, and arrows, typical of traditional Thai musical notation.

ทำร่ำที่ 29.1

ทำร่ำที่ 29.2

This block contains musical notation for two pieces. The first piece, 'ทำร่ำที่ 29.1', consists of four vertical staves with notes and rests, labeled with numbers 820 (824), 819 (823), 818 (822), and 817 (821). The second piece, 'ทำร่ำที่ 29.2', also consists of four vertical staves with notes and rests, labeled with numbers 832 (836), 831 (835), 830 (834), and 829 (833). The notation includes various symbols such as circles, lines, and arrows, typical of traditional Thai musical notation.

ทำนองที่ 29.3

ทำนองที่ 30

Musical notation for two Thai melodies, 29.3 and 30. Melody 29.3 (left) consists of five systems of notation with notes on a five-line staff and various rhythmic symbols. Melody 30 (right) consists of five systems of notation, including notes on a five-line staff and a set of diamond-shaped notes below. Both melodies include Thai text labels such as 'ทึ่ง', 'สู้', and 'สู้ๆ'.

เพลงลาว

Musical notation for a Lao melody. It consists of five systems of notation, each with notes on a five-line staff and diamond-shaped notes below. The notation includes various rhythmic symbols and Thai text labels such as 'สู้', 'สู้ๆ', and 'สู้ๆ'.





ภาคผนวกที่ 6 ตารางวิเคราะห์หน่วยทำต่อในเพลงช้าและเพลงเร็ว
หน่วยทำต่อของมือแบบเบบที่ 1 ข้างขวาแขนตั้งหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้าและเพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|--|--------------|------------------------------|--|
| 26 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | | | ๓ | งอ-ตั้งแขนตามจังหวะ มือทำท่าเดิม |
| 15.2 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | | | ๓ | งอแขนจับคว่ำตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม หมุนแขนออก ปล่อยมือจับเป็นมือแบทิศทางเดิมระดับสูง, งอแขนเป็นวง กลาง, หมุนแขนออกมือจับตำแหน่งทิศทางและระดับเดิมข้าง ระดับไหล่วาดแขนลงตั้งแขนระดับไหล่, หมุนแขนออกงอแขน ทิศทางและระดับเดิม |
| 8,10,10.1,10.2,10.3,16,16.1,16.2,16.3,16.4, 16.5,16.8,16.9,16.10,16.12, 17.1,17.3,18,8.1,18.2,21,23, 23.1,23.2,27,27.1,27.2,28.1, 28.2,28.3,28.4,30 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ดานข้าง | 15,15.1,15.2,16.1,16.3,16.4, 16.5,16.8,16.9,16.10,16.12, 17.1,17.3,18,8.1,18.2,21,23, 23.1,23.2,27,27.1,27.2,28.1, 28.2,28.3,28.4,30 | | ๓ | วาดแขนลงหมุนแขนออกด้านข้างระดับกลาง, งอแขนเป็น วงกลาง, จับคว่ำด้านข้างงอแขนระดับต่ำ, จับคว่ำแขนงอหมุน แขนเข้าด้านเฉียงทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง, แขนงอ-ตั้งด้านหน้า ระดับกลาง, หมุนแขนออกมือจับตำแหน่งและระดับทิศทางเดิม |
| 27 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2 | | | ๓ | มือจับตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม |





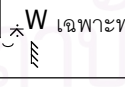
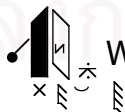
หน่วยทำต่อของมือแบบที่ 1 ข้างซ้ายแขนตั้งหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว


| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|--|---|------------------------------|---|
| 26 | |  | น | วาดแขนมือจับคว่ำด้านข้างระดับต่ำ มือแบหมุนแขน ออก ยกแขนขึ้นด้านข้างระดับกลาง, งอ-ตั้งแขนตาม จังหวะ มือทำท่าเดิม |
| ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 15,15.2,16.4,16.9, 27.1,27.4,27.2, 28.1 |  | น | งอแขนเป็นวงกลาง, หมุนแขนออกมือจับตำแหน่ง ทิศทางและระดับเดิมข้างระดับไหล่วาดแขนลงตั้งแขน ระดับไหล่, หมุนแขนออกงอแขนทิศทางและระดับเดิม |
| ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 28,29,31,31.1,31.2,31.3, 32,34,35,38,43.1,43.2, 43.3,52,54 |  | น | หมุนแขนเข้าแขนงอมือจับระดับศีรษะ, นำโดยมือด้าน หัวแม่มือ ด้านหน้าระดับกลาง, วาดแขนหมุนแขน ออก, จับคว่ำด้านข้างระดับต่ำ, วงล่าง, จับคว่ำแขนตั้ง ด้านข้างระดับกลาง |
| ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | 16.5,16.10,17,17.2, 18.1,18.2,23,23.1,23.2, 28.1,28.2,28.3,28.4,30 |  | น | จับคว่ำแขนตั้งตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม |
| ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2 | 21.2 |  | น | จับคว่ำแขนตั้งตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม หมุน แขนออกมือแบแล้วหมุนมือเข้าตั้งแขนด้านข้าง ระดับไหล่ |
| ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | |  | น | |

หน่วยทำต่อของมือแบบเบบที่ 1 ข้างขวาแขนตึงหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว


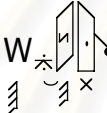


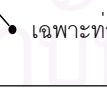

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการจรจ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|--|---|-------------------------------|--|
| 26 ตึงแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 20 |  | ๓ | แขนงอหมุนเข้า ตึงแขนตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม |
| 8,8.1,10,10.1,10.2,10.3, 16,16.1,16.2,16.3, 17,21,23,27,30,31,3 1.1,31.2,31.3,37,55,57 ตึงแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | 14,16.3,16.4,18,18.1, 18.2,22,23,23.1,23.2, 24,28,28.1,28.2,28.3, 28.4,30 |  | ๓ | หมุนแขนเข้า(วาดแขนลงหรือขึ้น),แขนงอหมุนแขนออกมือจับ ทิศทางตำแหน่งที่ 2.5 ระดับศีรษะ,จับคว่ำระดับวงล่าง,จับคว่ำ ด้านข้างงอแขนระดับเอว, จับหงายแขนตึงด้านข้างระดับ ไหล่,จับล่อแกว่งหาง,มือ+ม้วนออกเป็นตั้งวงกลางมือล่อ แกว่ง,งอแขนมือแบหงายข้างตัวระดับเอว+พลิกขึ้นตั้งวงบน,งอ แขนมือแบหงายข้างตัวระดับเอว+พลิกขึ้นตั้งมือแขนตึงด้าน ข้างระดับไหล่,จับหงายงอแขนด้านข้างระดับไหล่ |
| 26 ตึงแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 20 |  | ๓ | แขนตึงหมุนแขนเข้าหาตัวตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม แขนงอหมุนเข้า ตึงแขนตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม |
| 27,31,31.1, 31.2,31.3,32 ตึงแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | 7,14,14.1,23,23.1 ,23.2,24,28.1,28.2,28.3, 28.4,30 |  | ๓ | ลดลงมาเป็นแบหงายด้านข้างงอแขนระดับเอวพลิกมาตั้ง มือตึงแขนด้านข้างระดับไหล่(ส่าย) จับหงายงอแขนด้าน ข้างระดับไหล่ เพื่อจับม้วนออกเป็นตั้งวง |

หน่วยทำต่อของมือแบบแบบที่ 1 ข้างขวาแขนงอหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|---|---|------------------------------|---|
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า | 2.1,3,3.1,3.3,3.4,10.5, 11.1,11.1,11.2,11.3,29.3ลา |  | x | แขนงอหมุนแขนออกจากตัวมือจับด้านหน้าระดับกลาง, จับหลัง, จับคว่ำตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม แขนงอ หมุนออกมือแบด้านเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับ สูง,ตั้งแขนหมุนแขนเข้ามือแบด้านข้างระดับกลาง |
| 27,45,4622 | 22 |  | x | หมุนแขนออกมือจับด้านหน้าระดับต่ำ(วงล่าง) ตั้งแขน-งอแขนในตำแหน่งทิศทางเดิม |
| 21 | 24,25,26 |  | x | หมุนแขนออก ตั้งแขนมือแบ ตั้งแขนหมุนออกด้านข้างระดับกลาง |
| 1,2,4,19,40,43,43.2,44,45 | 4,12,19,ลา |   เฉพาะทำนี้ | x | วางบนหน้าขา,ไหวที่หน้าอก,จับหงายระดับวงล่าง,จับคว่ำด้าน ข้างงอแขนระดับต่ำ,จับคว่ำด้านหน้าระดับต่ำ หมุนแขนออก มือจับด้านเฉียงทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง,จับหงายระดับวงต่ำ,จับ คว่ำด้านหน้าแขนงอระดับกลาง |
| 27 | 14,22 |  | x | ตั้งแขนสะดุ้งเข้า,หมุนแขนออกด้านข้างด้านข้างแขนตั้งระดับ กลาง, จับคว่ำด้านข้างตั้งแขนระดับล่าง ปล่อยมือแบหมุนแขน ออกด้านข้างระดับกลาง |

| เพลงซ้ำ ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|---|---|------------------------------|---|
| <p>6,8,9,10,11,12,15, 24,25,42,19,19.1, 50,53,26,27</p> <p>งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับสูง</p> | <p>7,10,10.1,10.2,10.3, ลา</p> <p>@ เขียงข้างหน้า 2.5</p> |  | <p>×</p> | <p>จับหลัง,ตั้งแขนวาดแขนลง,หมุนแขนออกมือจับแขนตั้งด้าน ข้างระดับกลาง,วงล่าง,หมุนแขนออกมือแบด้านหน้าระดับ ต่ำ,จับตะแคงด้านหน้าระดับกลาง, จับคว่ำด้านข้างงอแขน ระดับต่ำ,หมุนแขนออกมือแบด้านข้างระดับสูงเลื่อนลงมาเป็น วงด้านหน้าระดับกลาง</p> |
| | | | | |

หน่วยทำต่อของมือแบบแบบที่ 1 ข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว





| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ทำทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|---|---|------------------------------|---|
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า | 3,3.1,3.2,3.3,3.1,9.1, 10,11,11.1,11.2,11.3, ลา |  | × | จับตะแคงงอแขนด้านหน้าระดับกลาง, จับตัวหมุนแขนออก มือแบด้านหน้าระดับกลาง, จับหลัง, จับหางด้านหน้าระดับ กลาง |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 2,2.1,9,21,21.1,29,29.1,29.2 |  | × | จับตะแคงด้านหน้าระดับกลาง, ลดระดับแขนหมุนแขนเข้าหา ตัวด้านหน้าระดับกลาง, จับคว่ำด้านหน้างอแขนระดับกลาง |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 14,22 |  | × | แขนตั้งด้านหน้าระดับกลาง, จับคว่ำด้านข้างงอแขนระดับ กลาง, หมุนแขนออกจากตัวมือแบ, จับหางแขนตั้งด้านข้าง ระดับกลาง, จับคว่ำงอแขนด้านข้างระดับสูง |
| 1,2,4,5,8,8.1,9,10,10.1,10.2, 10.3,11,12,12.1,12.3,13,1 4,16,16.1,16.2,16.3 17,39,40,41,41.1,42,55 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า (วงล่าง) | 4,5.1,12,ลา |   เฉพาะทำนอง | × | วางมือบนหน้าขา, ไหวระดับหน้าอก, หมุนแขนออกระดับต่ำ มือแบ, ยกเป็นวงบน, จับหลัง, จับหางระดับวงต่ำ, แขนงอหมุน ออกระดับสูงมือแบ, จับคว่ำระดับวงต่ำหมุนแขนออกคล้ายจับ มือแบและหมุนเข้าเป็นวงล่าง, จับคว่ำงอแขนด้านหน้าระดับ กลาง |
| 14,22 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า 1(รววม) | |  | × | แขนตั้งหมุนแขนออกมือจับระดับกลาง, จับหลัง, แขนงอหมุน แขนออกระดับสูงมือแบ |

| เพลงซ้ำ ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการร้อง/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|---|---|--------------------------------|--|
| 18,19,20,21,22,23, 30,37,46,46.1,58,58.1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับสูง | 1,1.1,2,8,10.7,10.8,18 @ เฉียงข้างหน้า 2.5 |  | x | แขนงอมือแบหมุมออกด้านข้างระดับสูง, หมุนแขนงอมือแบ แขนตั้งด้านหน้าระดับกลาง, แขนงอจับคว่ำระดับต่ำ, แขนงอ หมุนแขนออกด้านเฉียงข้างหน้า 2.5 ระดับสูง, วงกลางและตั้ง แขนวาดแขนลงหมุนแขนออกระดับต่ำด้านข้าง, วงหน้า |
| | | | | |

หน่วยทำต่อของมือแบบบทที่ 1 ข้างขวาแขนงอหฺมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|--|--------------|------------------------------|---|
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า | 11,11.1,11.2,11.3 | | × | แขนงอหฺมุนแขนเข้าด้านหน้าระดับกลาง |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 21,29.3 | | × | แขนงอหฺมุนแขนเข้าด้านหน้าระดับกลาง |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 16.2 | | × | แขนงอหฺมุนแขนเข้าด้านข้างระดับกลาง |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับข้าง @ ด้านหน้า(ตำแหน่งวงกลาง) | 12 | | × | แขนงอหฺมุนแขนเข้าด้านหน้าระดับต่ำ |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 14.1,15,16.1,16.7,16.8, 16.10,17.1,17.3 | | × | แขนตั้งหฺมุนแขนเข้าด้านข้างระดับกลาง |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับสูง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 14,28,29,33,34,35,38 | | × | แขนงอหฺมุนเข้าเป็นวงบน,ปลายมือนำหฺมุนแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง,ข้อมือด้านฝ่ามือนำลดแขนเป็นวงล่าง,หฺมุนแขนเข้าตั้งแขนด้านข้างระดับกลาง,แขนงอหฺมุนเข้าเป็นวงบนแล้วหฺมุนแขนออกเป็นท่าเดิม,ปลายมือนำไม่หฺมุนแขนลดลงระดับต่ำแขนงอ |

หน่วยทำต่อของมือแบบเบบที่ 1 ข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|---------------------|---|------------------------------|---|
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า | 11,11.1,11.2,11.3 |  | × | แขนงอหมุนเข้าเป็นวงหน้า |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 21,29 |  | × | แขนดึงหมุนเข้าด้านหน้าระดับกลาง, แขนงอหมุนเข้าเป็นวงหน้า |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2 | 2 |  | × | แขนงอหมุนเข้าเป็นวงหน้า |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 16.2,16.3,16.7,16.8 |  | × | แขนงอหมุนเข้าเป็นวงกลาง |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่าง @ ด้านหน้า(ตำแหน่งวงล่าง) | 1,5,41 5.1,12 |  | × | แขนงอหมุนเข้าเป็นมือแบบเบบที่ 2 วางที่หน้าขา แขนงอหมุนเข้าเป็นวงล่าง |

| เพลงซ้ำ ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|-----------------------|--|------------------------------|---|
| 14 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 1 | |  | × | แขนงอหมุนเข้าเป็นวงล่าง |
| 20,28,31,35,38,43.1,43.2, 43,3,54,58 งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2 | 8,15,16,17,17.2 |  | × | แขนงอหมุนเข้าเป็นวงบน, ข้อมือด้านฝ่ามือนำหมุนแขนเข้าตั้ง แขนด้านข้างระดับกลาง |
| 13,13.1,19,25,33,35,36, 36.1,36.2,51 งอแขนหมุนออกจากตัวตัวระดับสูง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 10.716.1,12,17.1,17.3 |  | × | ลดข้อศอกลงแขนงอมือทำเดิมนำข้างระดับต่ำ เหยียดแขนตั้งด้านหน้าระดับกลางมือทำเดิม ปลายมือนำหมุนแขนเข้าเป็นวงบน ปลายมือนำหมุนแขนเข้าตั้งแขนระดับกลางด้านข้าง |
| | | | | |

หน่วยทำต่อมือแบบเบบที่ 2 ข้างขวาแขนงอหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ท่าที่ | เพลงเร็ว ท่าที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|--------------------|--------------|------------------------------|-------------------------------|
| 3,3.1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ ด้านหน้า (ไหวระหว่างอก) | ลา | | * | วงล่าง |
| 1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 1 (มือแบท้านักคุกเข่า) | | | x | หักข้อมือทางด้านหลังมือตั้งวง |
| 3.1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับสูง @ ด้านหน้า (ยกมือไหวจรดหน้าผาก) | | | * | ลดระดับแขนลง มือไหวระดับกลาง |


หน่วยทำต่อมือแบบเบบที่ 2 ข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ท่าที่ | เพลงเร็ว ท่าที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|--------------------|--------------|------------------------------|------------------------------------|
| 3,3.1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ ด้านหน้า (ไหวระหว่างอก) | | | * | จับหางระดับวงล่าง |
| 1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 1 (มือแบท้านักคุกเข่า) | | | x | หักข้อมือทางด้านหลังมือ ตั้งวงล่าง |
| 3.1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับสูง @ ด้านหน้า (ยกมือไหวจรดหน้าผาก) | | | * | ลดระดับแขนลง มือไหวระดับกลาง |



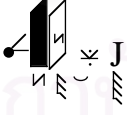
หน่วยทำต่อของมือจับข้างขวาแขนตั้งหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|-------------------|--|-----------------------------|---|
| 13,13.1 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | |  | น | แขนงอหมุนเข้าจับคว่ำด้านข้างระดับต่ำ |
| 27 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 22 |  | น | ปล่อยเป็นมือแบแขนตั้งด้านข้างระดับต่ำ แล้วหมุนแขนออก ยกขึ้นระดับกลางด้านข้าง |
| 27 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 22 |  | น | ปล่อยเป็นมือแบแขนตั้งด้านข้างระดับต่ำ แล้วหมุนแขนออก ยกขึ้นระดับกลางด้านข้าง |
| | | | | |



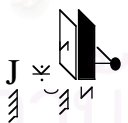
หน่วยทำต่อของมือจับข้างซ้ายแขนตั้งหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ทำทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|-------------------|---|------------------------------|---|
| 53 ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | |  | ๓ | ปล่อยมือจับเป็นมือแบบด้านข้างแขนงอระดับต่ำ |
| ตั้งแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 22 |  | ๓ | ปล่อยมือจับเป็นมือแบหมุนแขนออกด้านข้างระดับ กลาง |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

หน่วยทำต่อของมือจับข้างขวาแขนตั้งหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ทำทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|--|---|------------------------------|--|
| ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เหยียดข้างหน้า 1 | 13,13.1 |  | ๓ | ทำท่าเดิมแขนงอ |
| ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | 5,7.1,7.3,11,12,12.1,12.2, 12.3,20,21,41,41.1,58, 58.1 1,1.1,26,26.1,26.2,27.1, 27.3,27.4,27.5 |  | ๓ | หมุนแขนเข้าปล่อยมือจับเป็นมือแบตั้งวงบน,ทำท่าเดิม งอแขนระดับเดิม,หมุนแขนเข้าปล่อยมือจับเป็นมือแบ ตั้งวงกลาง,แล้ว หมุนแขนออกด้านข้างแขนตั้งระดับ กลาง,ทำท่าเดิมงอแขน ค่อยๆเคลื่อนแขนออกไป ด้านข้างตามจังหวะพร้อมกับยุบ-ยืดเข้า,หมุนแขนเข้า ปล่อยมือจับเป็นมือแบด้านข้างระดับกลาง |
| ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับล่าง @ เหยียดข้างหน้า 2.5 | 14 |  | ๓ | ทำท่าเดิมงอแขนด้านข้างระดับต่ำ ปล่อยมือจับเป็นมือแบหมุนแขนออกด้านข้างระดับ กลาง |

หน่วยทำต่อของมือจับข้างซ้ายแขนตั้งหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว



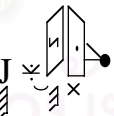
| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|---|---|------------------------------|--|
| 44 ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เเฉียงข้างหน้า 1 | 13,13.1 |  | น | ทำท่าเดิมงอแขนสลับตั้งแขน |
| 7,7.2,43,43.1,43.2,56,56.1 ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ ด้านข้าง | 26,26.1,26.2,27,27.1,27.2, 27.4,27.5 |  | น | หมุนแขนเข้าปล่อยมือจับเป็นมือแบตั้งวงบน, ทำท่าเดิม งอแขนระดับเดิม, หมุนแขนเข้าปล่อยมือจับเป็นมือแบ ตั้งวงกลาง, แล้วหมุนแขนออกด้านข้างแขนตั้งระดับ กลาง, ทำท่าเดิมงอแขนค่อย ๆ เคลื่อนแขนออกไปด้าน ข้างตามจังหวะพร้อมกับยุบ-ยียดเข้า, หมุนแขนเข้าปล่อย มือจับเป็นมือแบด้านข้างระดับกลาง |
| ตั้งแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เเฉียงข้างหน้า 2.5 | |  | น | งอแขนจับตะแคงด้านหน้าระดับสูง |

หน่วยทำต่อของมือจับข้างขวาแขนงหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ทำทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|-----------------------------|--------------|------------------------------|--|
| 49 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า | 49,10,11,11.1,11.2, 11.3 | | x | คลายจับออกเป็นมือแบงบน |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 13 | | x | หมุนแขนออกมือจับแขนตึงด้านหน้าระดับกลาง |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2 | 2,29 | | x | มือจับแขนงอ ข้อมือด้านหลังมีอนำมือขึ้นหมุนแขนเข้า แขนงอด้านเฉียง 2.5 ระดับสูง(จับปรกข้าง) |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | ลา | | x | ปล่อยมือจับเป็นมือแบบตั้งวงบน |




| เพลงซ้ำ ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|---------------------------------|---|------------------------------|---|
| 1,32,32.1,43.1,43.2 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า (ตำแหน่งวงกว้าง) | 8,12,19,ลา |  | x | หมุนแขนออกจากตัวในตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม มือแบแล้วหมุนแขนเข้าวงฝ่ามือที่หน้าขา, หมุนแขนเข้าหา มือจับเหมือนเดิม, ปลอยมือจับเป็นมือแบตั้งวงล่าง |
| 18 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2 | |  | x | ปลอยมือจับเป็นมือแบ ตะแคงมือเหนือหน้าขาของเท้าที่ ยก |
| 5,14,20,28,33,35,38,41, 54,58 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 1,16,16.2,26.3,16.8,17, 17.2 |  | x | หมุนแขนออกด้านข้างแขนตั้งระดับกลาง, วาดแขนลง เพื่อจะหงายลำแขน+ตั้งขึ้นระดับไหล่, งอแขนเป็นวง กลาง(ยกตัว), จับคว่ำด้านข้างงอแขนระดับเอว, จับคว่ำ งอแขนด้านข้างระดับศีรษะ, งอแขน+ตั้งแขนด้านหน้า ระดับอก, จับหงายด้านข้างตั้งแขนระดับไหล่ |

หน่วยทำต่อของมือจับข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

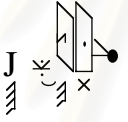

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|--|---|------------------------------|--|
| 48,48.1 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ ด้านหน้า | 10.5,11,11.1,11.2,11.3 |  | × | ปล่อยมือจับเป็นมือแบแขนงอ(วงหน้า) |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฝียงข้างหน้า 1 | 13 |  | × | มือจับเหมือนเดิมหมุนแขนออกจากตัวแขนตั้งตำแหน่ง และทิศทางเดิม |
| 43.1,43.2,43.3 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฝียงข้างหน้า 2.5 | 15.2,16.1,16.2,16.3,17.1, 17.3,26.2,29.31 |  | × | หมุนแขนออกจากตัวแขนตั้งตำแหน่งและทิศทางเดิม, ปล่อยมือจับเป็นมือแบตั้งแขนด้านข้างระดับกลาง, มือ จับเหมือนเดิมหมุนแขนออกจากตัวมือแบแขนงอด้าน เฝียงตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง,มือจับเหมือนเดิม หมุนแขนออกจากตัวแขนงอตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง |

| เพลงซ้ำ ท่าที่ | เพลงเร็ว ท่าที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|-------------------------|--|------------------------------|--|
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ ด้านหน้า (ตำแหน่งวงกว้าง) | 1,5,6,12,19,24,32,57,ลา |  | x | หมุนแขนออกจากตัวในตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม มือแบ แล้วหมุนแขนเข้าวงฝ่ามือที่หน้าขา, หมุนแขนเข้าหามือจับ เหมือนเดิม, ปล่อยมือจับเป็นมือแบตั้งวงล่าง |
| 33 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2 | ลา |  | x | หมุนแขนออกจากตัวปล่อยมือจับเป็นมือแบด้านเฉียงทิศ ทางที่ 2.5 ระดับสูงมือแบ |
| 35,36,36.1,36.2,43,43.1,56 งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | |  | x | หมุนแขนออกจากตัวมือจับเหมือนเดิมด้านเฉียง ตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง, หมุนแขนออกจากตัว มือจับเหมือนเดิมด้านเฉียงตำแหน่งทิศทางที่ 2.5 ระดับกลาง |

หน่วยทำต่อของมือแบ้จับข้างขวาแขนงอหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|--|-------------------|---|------------------------------|--|
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เียงข้างหน้า 1 | 26 |  | x | ตั้งแขน มือทำท่าทางเดิม |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เียงข้างหน้า 2.5 | 15.2 |  | x | ตั้งแขน มือทำท่าทางเดิม, มือจับเหมือนเดิมหมุนแขนเข้าแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง,ตั้งแขน มือทำท่าทางเดิมด้านข้างระดับกลาง, หมุนแขนออกจากตัว แขนงอเปลี่ยนมือจับเป็นมือแบ้ด้านเฉียง ระดับกลาง(วงกลาง), |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับล่าง @ เียงข้างหน้า 2 | |  | x | แขนตั้งมือจับหมุนแขนออกจากตัวด้านข้างระดับต่ำ |

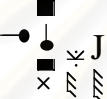

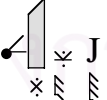
หน่วยทำต่อของมือจับข้างซ้ายแขนงอหมุนแขนส่วนล่างออกจากตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|--------------------------------------|--|------------------------------|--|
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 1 | 13.1 |  | × | แขนตั้งหมุนแขนออกด้านหน้าระดับกลาง |
| งอแขนหมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 | 24,25,26,26.1,2.6.2,27, 27.3,27.5 |  | × | งอแขนหมุนแขนเข้ามือแบด้านข้างระดับกลาง มือทำท่าทางเดิมตั้งแขนทิศทางและระดับเดิม ตั้งแขนหมุนแขนเข้ามือแบด้านข้างระดับกลาง |
| งอแขนหมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2 | 14 |  | × | หมุนแขนเข้ามือแบแล้วหมุนแขนออกมือแบแขนตั้ง ด้านข้างระดับกลาง |
| | | | | |

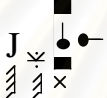


หน่วยทำต่อของมือจับแขนตั้งหมุนลำแขนเข้าหาตัวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|------------------------|--|-----------------------------|---|
| 7,7.2,47,48 ตั้งแขนข้างขวาหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เชียงใหม่ด้านหลัง (จับหลัง) | 5,5.1,6,10.5,10.6,10.7 |  | น | นำด้วยข้อมือด้านหลังมือหมุนแขนออก ตั้งแขนด้านข้างระดับกลาง, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ แขนงอด้านหน้าระดับต่ำ, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ มือแบด้านข้างระดับกลาง |
| 6,7.1,7.3,7.4,49,49.1,50 ตั้งแขนข้างซ้ายหมุนเข้าหาตัวระดับล่าง @ เชียงใหม่ด้านหลัง (จับหลัง) | 10,10.1,10.2 |  | น | นำด้วยข้อมือด้านหลังมือหมุนแขนออก ตั้งแขนด้านข้างระดับกลาง, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ แขนงอด้านหน้าระดับต่ำ, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ มือแบด้านหน้าระดับกลาง |
| | | | | |





หน่วยทำต่อของมือจีบข้างขวาแขนงอไม้หมุนแขน (จีบตะแคง) ในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|--|---|-----------------------------|---|
| 4,32,32.1,43.1,43.2,43.3, 48,48.1 งอแขนข้างขวาระดับล่าง @ | 4,5,8,10.8,19 ด้านหน้า (ตำแหน่งวงล่าง) |  | × | นำด้วยข้อมือด้านนิ้วก้อย หมุนแขนเข้า งอแขนด้านข้างระดับต่ำ, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ แขนตั้งมือแบด้านหน้าระดับกลาง, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ มือแบ หมุนแขนเข้าทำมือจีบด้านหน้าระดับกลาง, หมุนแขนเข้ามือแบด้านเฉียง 2.5 ระดับกลาง, นำด้วยข้อมือด้านหลังมือ หมุนแขนเข้า แขนตั้งมือจีบด้านหลังระดับต่ำ, ยกแขนขึ้นด้านหน้าแขนงอ มือจีบระดับกลาง |
| 44,45,46,50,50.1,51 งอแขนข้างขวาระดับกลาง @ | 2.1,3,3.1,3.2,3.3,3.4,9, 9.1,ลา ด้านหน้า (ตำแหน่งวงหน้า) |  | × | แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบด้านหน้าระดับต่ำ(วงล่าง), แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบด้านหน้าระดับกลาง(วงหน้า), แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบด้านเฉียง 2.5 ระดับสูง(วงบน) แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบแขนตั้งด้านข้างระดับต่ำ(วงล่าง) |
| 44,45,46,50,50.1,51 งอแขนข้างขวาระดับสูง @ | 2.1,3,3.1,3.2,3.3,3.4,9, 9.1,ลา ด้านข้าง |  | × | แขนงอหมุนเข้าระดับสูงเป็นวงบน, แขนงอหมุนเข้าระดับกลาง แล้วหมุนแขนออกมีมือแบแขนตั้งด้านข้างระดับกลาง, แขนงอหมุนเข้าระดับกลาง และตั้งแขนด้านข้างระดับกลาง |

หน่วยทำต่อของมือจับข้างซ้ายแขนงอไม่หมุนแขนในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ทำทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|-----------------------------------|---|------------------------------|---|
| 4,8,9,9.1,10,10.1,11,12, 15,54,25,57 | 4,5,7,10.4,19 |  | × | หมุนแขนเข้ามือแบ ตำแหน่งทิศทางและระดับเดิม, งอแขนหมุนเข้าตัว ยกขึ้นด้านเฉียงทิศทางที่ 2.5 ระดับสูงมือแบ, หมุนแขนออกแขนงอมือแบด้านข้างระดับต่ำ, หมุนแขนออกแขนตั้งมือแบด้านข้างระดับกลาง, ยกแขนขึ้นด้านหน้าตั้งแขนหมุนแขนออกด้านหน้าระดับกลาง |
| 45 | 2.1,3,3.1,3.2,3.3,3.4, 10.4,ลา |  | × | แขนงอหมุนแขนออก มือจับด้านเฉียงทิศทางที่ 2.5 ระดับสูง(จับปรกข้าง), แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบด้านหน้าระดับกลาง(วงหน้า), แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบด้านเฉียง 2.5 ระดับสูง(วงบน) แขนงอหมุนแขนเข้า มือแบแขนตั้งด้านข้างระดับต่ำ(วงล่าง) |
| 29,46,47 | |  | × | แขนงอหมุนเข้าระดับสูงเป็นวงบน, ลดระดับแขนลงมือจับหงายระดับต่ำ |

หน่วยทำต่อของมือล่อแก้วข้างขวาแขนงอหฺมุนแขนส่วนล่างในเพลงช้า-เพลงเร็ว

| เพลงช้า ทำที่ | เพลงเร็ว ทำที่ | ทิศทาง/ระดับ | ปริมาณการงอ/ เหยียดของแขน | ท่าทางต่อไปของแขนและมือ |
|---|-------------------|---|------------------------------|--|
| 22 | |  | x | งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง หักข้อมือทางด้านฝ่ามือ |
| งอแขนหฺมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 (ทำหนึ่ง) | | | | |
| 23 | |  | x | งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง หักข้อมือทางด้านหลังมือ |
| งอแขนหฺมุนเข้าหาตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 (เคลื่อนไหว) | | | | |
| 22 | |  | x | งอแขนหฺมุนเข้าหาตัวระดับกลาง หักข้อมือทางด้านฝ่ามือ |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 (ทำหนึ่ง) | | | | |
| 23 | |  | x | หักข้อมือทางด้านฝ่ามือ งอแขนหฺมุนเข้าหาตัวระดับกลาง |
| งอแขนหฺมุนออกจากตัวระดับกลาง @ เฉียงข้างหน้า 2.5 (เคลื่อนไหว) | | | | |

ภาคผนวกที่ 4 โครงการประชุมสัมมนา เรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

โครงการประชุมสัมมนา เรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

วันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ.2547 เวลา 13.00 - 16.30 น.

ณ ห้องประชุมสำนักวิทยบริการ อาคารเฉลิมพระเกียรติ ชั้น 4

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

หลักการและเหตุผล

ตามหลักสูตรปริญญาตรีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดให้ผู้ศึกษาจัดทำวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ เพื่อพัฒนาและสร้างองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นภูมิปัญญาของครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยในอดีต ดังนั้นในการศึกษาตามหลักสูตรนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัย เรื่อง “นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง” โดยใช้วิทยาการวิจัยแบบสหสาขา คือ นาฏยศาสตร์ ภาษาศาสตร์ และ Labanotation แต่เนื่องจากงานวิจัยลักษณะนี้เป็นการวิเคราะห์หานาฏยลักษณะซึ่งเป็นการศึกษานาฏศิลป์แนวใหม่ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นต้องจัดประชุมสัมมนา เพื่อตรวจสอบผลการวิจัยให้เป็นที่ยอมรับแก่ผู้ศึกษาด้านนาฏศิลป์ทุกกลุ่ม ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย นาฏยศิลปิน อาจารย์นาฏศิลป์จากสถาบันการศึกษาทุกระดับและประชาชนทั่วไป เพื่อให้ผลการวิจัยเป็นที่ยอมรับแก่ประชาคม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ผลการวิจัยต่อสาธารณชน
2. เพื่อสำรวจปฏิกิริยาสะท้อนกลับต่อผลการวิจัยด้วยการวิพากษ์อย่างเปิดเผย
3. เพื่อสำรวจความคิดเห็นต่อการวิจัยในด้านต่าง ๆ
4. เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกัน

และกัน

เป้าหมาย

ศิลปินแห่งชาติด้านนาฏยศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์
จากกรมศิลปากร คณาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยของ
รัฐและเอกชน อาจารย์ผู้สอนนาฏยศิลป์จากโรงเรียนในสังกัดสำนักงานการเขตการศึกษาชั้น
พื้นฐาน และผู้สนใจทั่วไปประมาณ 50 คน

วิธีดำเนินการ

1. เตรียมการและดำเนินการจัดทำโครงการประชุมสัมมนาฯ
2. ดำเนินการจัดประชุมสัมมนา
3. สรุปและประเมินผล

ระยะเวลาและสถานที่

วันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ. 2547 เวลา 13.00 – 17.00 น. ณ ห้องประชุม
สำนักวิทยบริการ ชั้น 4 อาคารเฉลิมพระเกียรติ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

งบประมาณ ใช้งบส่วนตัวของผู้วิจัย

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยได้รับการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิ และได้รับการยอมรับในองค์
ความรู้ที่ได้รับการวิเคราะห์ด้วยวิธีการที่เป็นสากล ซึ่งจะทำให้นาฏยศิลป์ได้รับความ
เข้าใจจากนานาชาติได้

ผู้รับผิดชอบโครงการ

ผู้วิจัย

การประเมินผล

1. สังเกตจากการวิพากษ์อย่างเปิดเผย
2. ประเมินผลจากแบบสอบถาม

กำหนดการประชุมสัมมนา

เรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

วันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ.2547 เวลา 13.00 - 16.30 น.

ณ ห้องประชุมสำนักวิทยบริการ อาคารเฉลิมพระเกียรติ ชั้น 4

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

| | |
|------------------|--|
| 12.30 - 12.45 น. | ผู้เข้าสัมมนารายงานตัว |
| 12.45 - 13.00 น. | อธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏ สวนสุนันทากล่าวเปิดงาน |
| 13.00 - 13.45 น. | การบรรยายเรื่อง การวิจัยในสาขานาฏยศิลป์ โดย ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ |
| 13.45 - 14.00 น. | พักรับประทานอาหารว่าง |
| 14.00 - 16.30 น. | การบรรยายเรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระ ละครแบบหลวง โดย รศ.ชมนาด กิจจันทร์ |
| 16.30 - 17.00 น. | อภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและข้อ เสนอแนะ |

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แบบประเมินผลการสัมมนาวิชาการ

เรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

วันที่ 30 สิงหาคม 2547 เวลา 13.00 น.

ณ ห้องโสตทัศนฯ อาคารเฉลิมพระเกียรติ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ข้อมูลด้านสถานภาพ

1. เพศ ชาย หญิง
2. ตำแหน่ง ศิลปิน อาจารย์ นักศึกษา บุคคลทั่วไป
3. ประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์ไทย (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)
- เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 25 ปี
 - เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนนาฏยศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 10 ปี
 - เป็นผู้ที่มีความสนใจศึกษาและค้นคว้างานนาฏยศิลป์ไทย
 - เป็นนักศึกษาด้านนาฏยศิลป์ไทย
 - อื่นๆ โปรดระบุ.....

ข้อมูลด้านการประเมินผลการสัมมนาฯ

| ลำดับที่ | รายการประเมิน | ระดับความเหมาะสม | | | | หมายเหตุ |
|----------|--|------------------|-----|------|------------|----------|
| | | มากที่สุด | มาก | กลาง | น้อยที่สุด | |
| 1 | 1.ความชัดเจนด้านวัตถุประสงค์ 1.1 ความชัดเจนด้านกรอบแนวคิด 1.2 ความชัดเจนด้านขอบเขตการวิจัย 1.3 การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ของตะวันออกและตะวันตก | | | | | |

| ลำดับที่ | รายการประเมิน | ระดับความเหมาะสม | | | | | หมายเหตุ |
|----------|--|------------------|-----|---------|------|------------|----------|
| | | มากที่สุด | มาก | ปานกลาง | น้อย | น้อยที่สุด | |
| 2 | <p>2.ความชัดเจนของกระบวนการวิจัย</p> <p>2.1 การศึกษาเรื่องกายวิภาค</p> <p>2.2 การประยุกต์ใช้สัญลักษณ์แบบ Labanotation แทนอวัยวะและ การเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ไทย</p> <p>2.3 การสร้างแบบวิเคราะห์อวัยวะและการ เคลื่อนไหวร่างกาย</p> <p>2.4 การใช้ Labanotation วิเคราะห์ อวัยวะและการเคลื่อนไหว</p> | | | | | | |
| 3 | <p>3.ความชัดเจนด้านการวิเคราะห์ท่ารำเกี่ยวกับ</p> <p>3.1 องค์ประกอบของนาฏยลักษณ์ตัวพระ ละครแบบหลวง</p> <p>3.2 โครงสร้างของนาฏยลักษณ์ตัวพระ ละครแบบหลวง</p> <p>3.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำ ของตัวพระละครแบบหลวง</p> <p>3.4 ไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละคร แบบหลวงในด้าน</p> <p>3.4.1 หน่วยพยัญชนะของท่ารำ</p> <p>3.4.2 หน่วยสระของท่ารำ</p> <p>3.4.3 หน่วยวรรณยุกต์ของท่ารำ</p> <p>3.5 การประสมท่ารำ</p> | | | | | | |

| ลำดับที่ | รายการประเมิน | ระดับความเหมาะสม | | | | | หมายเหตุ |
|----------|---|------------------|-----|---------|------|------------|----------|
| | | มากที่สุด | มาก | ปานกลาง | น้อย | น้อยที่สุด | |
| 4 | <p>4. ประโยชน์ที่ได้รับจากผลงานการวิจัย โดยกำหนดให้ตอบในประเด็นต่อไปนี้</p> <p>4.1 เป็นการสร้างแนวคิดและทฤษฎีในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ไทย</p> <p>4.2 เป็นนาฏยจาริกภูมิปัญญาไทยในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย</p> <p>4.3 เป็นแหล่งข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับโครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏศิลป์ไทย</p> <p>4.4 การบันทึกท่ารำโดยการใช้อักษรลักษณ์แบบ Labanotation</p> <p>4.5 สามารถจัดระบบองค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีนาฏยลักษณ์และนำเสนอเผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ในระดับสากล</p> | | | | | | |

ความคิดเห็นอื่น ๆ หรือข้อเสนอแนะ.....

.....

.....

.....

ขอขอบพระคุณ

รายชื่อผู้เข้าร่วมการประชุมสัมมนา

เรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง

วันที่ 30 สิงหาคม 2547 เวลา 13.00 น.

ณ ห้องโสตทัศนศึกษาอาคารเฉลิมพระเกียรติ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. ศาสตราจารย์ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ | ศาสตราจารย์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |
| 2. รศ.ดร.ดิลก | บุญเรืองรอด อธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 3. อาจารย์สุวรรณี | ชลาณุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ |
| 4. ม.ร.ว.หญิง อรฉัตร | ชองทอง ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ |
| 5. อาจารย์สถาพร | สนทอง ผู้คุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย |
| 6. ผศ.ดร. วิมลศรี | อุปรมัย ผู้คุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย |
| 7. ผศ. รัตนา | มณีสิน ผู้คุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย |
| 8. อาจารย์ปราณี | สดใส ผู้คุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย |
| 9. อาจารย์รติวรรณ | กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ |
| 10. อาจารย์เวณิกา | บุญนาค อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 11. อาจารย์ประเมษฐ์ | บุญยะชัย อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 12. อาจารย์เรวดี | สายามคม อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 13. อาจารย์วีรัชย์ | มีบ่อทรัพย์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 14. อาจารย์คมคาย | กลิ่นภักดี อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 15. อาจารย์นฤมล | ชันส์มฤทธิ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 16. อาจารย์กรรณิการ์ | วีโรทัย อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 17. อาจารย์นาราวดี | ศิริโรจน์ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |
| 18. อาจารย์พัชรารวรรณ | ทับเกตุ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป์ |

| | | |
|-----------------------|--------------|--|
| 19. อาจารย์พัชรา | บัวทอง | เจ้าหน้าที่บริหารงานศิลป์ 8 |
| 20. อาจารย์เสาวภา | เวชสุรักษ์ | อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |
| 21. ผศ.ฉันทนา | เอี่ยมสกุล | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ |
| 22. อาจารย์สมศักดิ์ | บัวรอด | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 23. อาจารย์ศากุล | เมืองสาคร | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 24. อาจารย์สุภาวดี | โพธิเวชกุล | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 25. อาจารย์ชุตติมา | มณีวัฒนา | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 26. อาจารย์อรวัฒนา | ชินพันธ์ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 27. อาจารย์กุสุมา | เทพรักษ์ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 28. อาจารย์ภัทร | दानอุตรา | นักหนังสือพิมพ์และอาจารย์พิเศษ อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 29. อาจารย์ผกามาศ | จิรจรรุภัทร | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 30. อาจารย์คมศร | ธนธรรมเมธี | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 31. อาจารย์บุษกร | พรหมหล้าวรรณ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 32. อาจารย์แคทริยา | เจริญสุข | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 33. อาจารย์สุภาวณี | สารระสา | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา |
| 34. ผศ.พจนมาลัย | สมรรคบุตร | ผู้ช่วยศาสตราจารย์อาจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี |
| 35. อาจารย์ปรุ้งปรีดี | ขาวปลื้ม | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ |
| 36. อาจารย์ฉันทนา | รังรักษ์ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ |
| 37. อาจารย์พิราภรณ์ | อิมจรรุญ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ |
| 38. ผศ. ฐานะวัฒนา | สุขวงศ์ | ผู้ช่วยศาสตราจารย์มหาวิทยาลัย ราชภัฏสวนดุสิต |

| | | |
|-----------------------|-----------------|---|
| 39. ผศ. รสริน | สุทองหล่อ | ผู้ช่วยศาสตราจารย์มหาวิทยาลัย ราชภัฏสวนดุสิต |
| 40. อาจารย์สุนิตย์ | เศรษฐสุทธิ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต |
| 41. อาจารย์วรพรรณ | กีรานนท์ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต |
| 42. นางอรุณี | ไครตสมบัติ | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต |
| 43. อาจารย์เอื้อมพร | เนาไยเนผล | ผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต |
| 44. อาจารย์นิรมล | เจริญหลาย | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต |
| 45. ผศ. จีรวรรณ | มิตรสุวรรณ | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม |
| 46. ผศ. ดวงแข | อ่อนหนู | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม |
| 47. ผศ. บุญพาชาติ | อุปถัมภ์นรากร | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม |
| 48. ผศ. อมรา | กล้าเจริญ | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา |
| 49. ผศ. บุญศิริ | นิยมทัศน์ | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร |
| 50. อาจารย์เยาวลักษณ์ | ใจวิสุทธิ์หรรษา | อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร |
| 51. อาจารย์วรรณภา | วสุวัต | อาจารย์โรงเรียนรัตนานิติเบศร์ |
| 52. อาจารย์พรสุข | โชติรมณีย์ | อาจารย์โรงเรียนรัตนานิติเบศร์ |
| 53. อาจารย์กนกวรรณ | บุญปลุก | อาจารย์ 3 ระดับ 8 โรงเรียนรัตนานิติเบศร์ |
| 54. อาจารย์จุฑามาศ | ธรรมจารุวัฒน์ | อาจารย์โรงเรียนนนทบุรีพิทยาคม |
| 55. อาจารย์ศิริลักษณ์ | จันทรวงานตบวร | อาจารย์โรงเรียนสตรีนนทบุรี |
| 56. นางอรปวีณ์ | สุตพาหะ | อาจารย์โรงเรียนสตรีนนทบุรี |

| | | |
|----------------------|-----------------|--|
| 57. อาจารย์ลักษณะ | เครือวัลย์ | อาจารย์โรงเรียนอนุบาลชุมชนบางบ่อ |
| 58. อาจารย์ชวณพิศ | ครุฑมณี | อาจารย์ สพฐ.สมุทรปราการ เขต 2 |
| 59. อาจารย์วรรณุช | นาคนู | อาจารย์โรงเรียนไทยรัฐวิทยา 71 สมุทรปราการ |
| 60. อาจารย์สุรลักษณ์ | สุเสณ | อาจารย์โรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบ มหามงคล |
| 61. อาจารย์สุกัญญา | ณ ตะกั่วทุ่ง | อาจารย์โรงเรียนน้อยนพคุณ |
| 62. อาจารย์อัฉรา | สมบุญศิลป์ | อาจารย์โรงเรียนมหารณพาราม |
| 63. อาจารย์รัชดา | มีป้อม | อาจารย์โรงเรียนมัธยมวัดนายโรง |
| 64. อาจารย์สุพร | ชาวเพชร | อาจารย์ 3 ระดับ 8 โรงเรียนราชวินิตมัธยม |
| 65. อาจารย์วรรุติ | ศรีมาส | อาจารย์โรงเรียนคลองกุ่ม |
| 66. อาจารย์บังอร | เดชมิตร | อาจารย์โรงเรียนคลองปลัดเปรียง |
| 67. อาจารย์ภิรมย์ | เรืองรอง | อาจารย์โรงเรียนปตริยมปรัชญานุสรณ์ |
| 68. นายภูษิต | ชาวบางใหญ่ | อาจารย์โรงเรียนบางเลนวิทยา |
| 69. นายอุบล | นกตาก | อาจารย์โรงเรียนวัดลำเหย |
| 70. นายสยาม | วงศ์สกุล | อาจารย์โรงเรียนวัดเกาะสุวรรณาราม |
| 71. นางสาวจิราภา | ทองศรีคุณ | อาจารย์โรงเรียนสาธิตบางนา |
| 72. นายวัชร | วากย์เงินตรา | อาจารย์โรงเรียนสาธิตบางนา |
| 73. นางชวณพิศ | ครุฑมณี | อาจารย์โรงเรียนคลองบางแก้ว |
| 74. นางสุกัญญา | บุญโปรด | อาจารย์โรงเรียนวัดตำหนักมิตรภาพที่ 65 |
| 75. นางอำไพพรรณ | กุลพิจิตร | อาจารย์โรงเรียนวัดน้อยใน |
| 76. อาจารย์ณัฐยานี | สนั่นไหว | อาจารย์โรงเรียนวชิรธรรมสาธิต |
| 77. นางอรริสา | เตชะเทียมจันทร์ | อาจารย์โรงเรียนบางพลีราษฎร์บำรุง |
| 78. นายนคร | วาทวิสุทธิ | ผู้สอบบัญชีรับอนุญาต |

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

| | | | |
|-----------------|--|---------|-----------|
| ชื่อ | นางชมนาด | นามสกุล | กิจจันทร์ |
| เกิดเมื่อวันที่ | 20 สิงหาคม พ.ศ. 2498 | | |
| ภูมิลำเนา | จังหวัดนนทบุรี | | |
| การศึกษา | <p>ค.ม. การอุดมศึกษา จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2531</p> <p>กศ.บ. วิชาเอกภาษาไทย วิชาโทภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก ปี พ.ศ. 2521</p> <p>ป.ม.ช. วิชาเอกนาฏศิลป์ วิชาโทดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2518</p> <p>Certificate Advanced – Level Training Course for Technique of Labanotation SPAFA SEAMEO ปี พ.ศ. 2536</p> | | |
| ประวัติการทำงาน | <p>เริ่มรับราชการครั้งแรกที่ โรงเรียนเฉลิมขวัญสตรี อ. เมือง จ. พิษณุโลก ปี พ.ศ. 2518</p> <p>โอนมารับราชการที่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ จ. เชียงใหม่ ปี พ.ศ. 2522</p> <p>ย้ายมารับราชการที่ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524–2547</p> <p>ได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ ระดับ 9 ปี พ.ศ. 2544</p> | | |