

ชื่อเรื่อง (ภาษาไทย) องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ: นางส่องชาติ ชื่นศิริ

ชื่อเรื่อง (ภาษาอังกฤษ) National Artist Wisdom: Songchart Cheunsiri

ดร. ภัคดีกุล รัตนา

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๓

สารบัญ

	หน้า
บทที่ ๑ บทนำ	๑
บทที่ ๒ ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติต่อองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทย	๕
• ความสำคัญความเป็นมาของโครงการศิลปินแห่งชาติ	๕
• การจำแนกสาขาศิลปะของโครงการศิลปินแห่งชาติ	๗
• การสำรวจองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย	๘
• ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติต่อองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทย	๓๒
บทที่ ๓ ประวัติ ผลงาน และอัตลักษณ์ของศิลปะการแสดงด้านละครรำของ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ	๓๓
• ประวัติของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ	๓๓
• ผลงานของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ	๔๓
• คุณูปการของศิลปินแห่งชาติคุณครูสองชาติ ชื่นศิริที่มีต่อ วงการศิลปะการแสดง	๕๑
บทที่ ๔ การจัดการองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย	๕๓
• พัฒนาการองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย	๕๓
• องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยต่อการสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรม ของประเทศ	๕๕
• การจัดการความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย	๕๗
• การจัดการองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยในฐานะภูมิปัญญาของชาติ	๖๒
• การเคลื่อนไหวเชิงโครงสร้างเพื่อต่อยอดและพัฒนาองค์ความรู้ นาฏศิลป์ไทย	๖๘

สารบัญ

	หน้า
บทที่ ๕ บทสรุป	๗๑
บรรณานุกรม	๗๔
ประวัตินักวิจัย	๗๗
ภาพประกอบ	
● ภาพที่ ๑ ภาพการใช้เทคนิคโมชัน แคปเจอร์	๔
● ภาพที่ ๒ ตัวพระ และ ตัวนาง ในนาฏศิลป์ไทย	๑๖
● ภาพที่ ๓ หนุมาน ตัวละครสำคัญฝ่ายลิงในนาฏศิลป์ไทย	๑๖
● ภาพที่ ๔ ทศกัณฐ์ ตัวละครสำคัญฝ่ายยักษ์ในนาฏศิลป์ไทย	๑๗
● ภาพที่ ๕ เครื่องแต่งกายตัวพระ	๑๙
● ภาพที่ ๖ เครื่องแต่งกายตัวนาง	๒๑
● ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายตัวยักษ์	๒๓
● ภาพที่ ๘ เครื่องแต่งกายตัวลิง	๒๕
● ภาพที่ ๙ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ	๓๓
● ภาพที่ ๑๐ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ (ตัวพระ) นางสาวจำเรียง พุทธประดับ (ตัวนาง)	๓๕
● ภาพที่ ๑๑ ตั้งทำถ่ายรูปเมื่ออายุ ๑๗ ปี	๓๗
● ภาพที่ ๑๒ รัญญาพรหมณ์	๔๒
● ภาพที่ ๑๓ แสดงเป็นพรหมณ์เกศสุริยงค์ ในละครเรื่องสุวรรณหงส์	๔๔
● ภาพที่ ๑๔ ถ่ายทอดทำรำให้กับลูกศิษย์	๔๕
● ภาพที่ ๑๕ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ (อิเหนา) นางสาวปราณี สารานวงค์ (ม้าทรง) จับทำโดยครูฝัน โมรากุล (ซ้าย)ครูลมุด ยมคุปต์ (กลาง) และครูมัลลิกา คงประภัสร์ (ขวา)	๔๘
● ภาพที่ ๑๖ ถ่ายกับลูกศิษย์	๕๒
● ภาพที่ ๑๗ ไปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงของพิเชษฐ กลั่นชื่น	๖๕
● ภาพที่ ๑๘ การแสดงของ พิเชษฐ กลั่นชื่น	๖๕
● ภาพที่ ๑๙ ตัวอย่างการปฏิบัติทำรำฟ้อนนบบุชาพระธาตุนานท์	๖๗
● ภาพที่ ๒๐ ตัวอย่างภาพโมชันแคปเจอร์ทำรำแม่บทใหญ่	๗๐

สารบัญ

หน้า

แผนภูมิ

- แผนภูมิที่ ๑ สายสืบทอดความรู้ของคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ ๓๘
- แผนภูมิที่ ๒ แสดงกลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงละครรำ โดยคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ ๕๑

บทที่ ๑

บทนำ

ความเป็นมาของปัญหาในการวิจัย

นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำหรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำ เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม โดยมีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิงอันโน้มน้าวอารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตาม ศิลปะประเภทนี้ใช้การบรรเลงดนตรี และการขับร้องเข้าร่วมเพื่อส่งเสริมให้เกิดคุณค่ายิ่งขึ้น ดังนั้นการศึกษานาฏศิลป์จึงเป็นการศึกษาวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง โดยนาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะสาขาวิจิตรศิลป์^๑ ที่นอกจากจะแสดงความเป็นอารยะของประเทศแล้วยังเป็นเสมือนแหล่งรวมศิลปะและการแสดงหลายรูปแบบเข้าด้วยกัน ด้วยคุณค่าของการสร้างสรรค์นี้ทำให้นาฏศิลป์จึงควรค่าแก่การอนุรักษ์ถ่ายทอดสืบต่อไป

ละครรำเป็นนาฏศิลป์เก่าแก่แขนงหนึ่งที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่งดงามอ่อนช้อยของวัฒนธรรมไทยมาแต่อดีต และที่สำคัญคือศิลปินชั้นครูต่างช่วยการสืบทอดและพัฒนาละครรำมาอย่างต่อเนื่องรุ่นแล้วรุ่นเล่าจนถึงปัจจุบัน คุณครูสองชาติ ชื่นศิริเป็นศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีอัจฉริยภาพในทางละครรำเป็นพิเศษ ชีวิตของท่านคลุกคลีอยู่ในวงการละครรำมายาวนานกว่า ๖๐ ปี ตลอดระยะเวลาดังกล่าวท่านได้อุทิศตนประกอบกิจกรรมอันเป็นคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยอย่างเอนกอนันต์

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริเกิดเมื่อวันศุกร์ที่ ๕ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๖๑ ตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ท่านเป็นคนกรุงเทพฯโดยกำเนิด คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เริ่มการศึกษาชั้นประถมที่โรงเรียนกุสิตดรุณ จนอายุ ๑๒ ปีบิดาได้พาไปฝากตัวเป็นศิษย์พระยาสุนทรเทพรบ่า (เปลี่ยนสุนทรนนท์) ซึ่งในระหว่างนั้นคุณครูสองชาติได้ศึกษาและฝึกฝนการแสดงละครรำจนได้รับคัดเลือกให้แสดงในงานพิธีสำคัญๆ หลายครั้ง ต่อมาท่านได้เข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และได้แสดงความสามารถเป็นที่ประจักษ์ ทั้งมีผลการเรียนด้านนาฏศิลป์ที่โดดเด่นจนเมื่อจบการศึกษาแล้ว ท่านก็ได้รับการบรรจุให้เป็นข้าราชการกรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๘๒ และแม้เมื่อหลังเกษียณราชการท่านก็ยังได้อบรมบ่มเพาะการแสดงนาฏศิลป์แก่ศิษย์อย่างต่อเนื่อง

ด้วยอัจฉริยภาพและความสามารถของคุณครูสองชาติ ชื่นศิรินี้ ท่านจึงได้รับเกียรติประกาศเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี ๒๕๓๕ โดยได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินผู้มี

^๑ ศิลปะสาขาวิจิตรศิลป์ ประกอบด้วย จิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรี และนาฏศิลป์

ความสามารถชั้นสูงในทางศิลปะด้านละครเวที เป็นผู้ริ่การบวรรำแม่บทใหญ่ ซึ่งสถาบันการศึกษาใช้เป็นแบบเรียนแม่ท่าในการสอนนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เป็นศิลปินผู้มีความสามารถรอบตัว นอกจากมีความสามารถในศิลปะด้านละครเวทีแล้ว ยังมีความสามารถแสดงละครพื้นทาง มีลีลาการแสดงเป็นที่ประทับใจและเป็นทีกล่าวขานชื่นชมของผู้ชมและผู้บังคับบัญชาในอดีตเสมอ เป็นผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้เป็นผู้แสดงและทำรำตัวพระมาโดยตลอด เป็นศิลปินที่จงจำทำรำทุกกระบวนรำของครูโบราณได้อย่างแม่นยำ ทั้งยังถ่ายทอดพัฒนาลีลาทำรำของครูโบราณให้กับลูกศิษย์จนถึงปัจจุบันจนเป็นที่ยกย่องอย่างสูงในแวดวงศิลปะการแสดงด้านละครเวที

ดังที่กล่าวมาผู้วิจัยเห็นความสำคัญและสนใจที่จะศึกษาองค์ความรู้ของศิลปินแห่งชาติของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เพราะนอกจากจะเป็นการศึกษาเพื่อเก็บรวบรวมองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงละครเวทีของศิลปินแห่งชาติท่านนี้แล้ว ยังเป็นการให้ความเคารพถึงความอัจฉริยภาพของคุณครูสองชาติ ตลอดจนได้ทดลองนำเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เรียกว่า เทคนิคโมชั่น แคปเจอร์ (Motion Capture) หรือการเก็บท่ารำแม่บทของคุณครูสองชาติมาเพื่อการอนุรักษ์การแสดงและเป็นคงจะอีกแนวทางการสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยได้แสดงความเคารพต่อคุณครูสองชาติ ชื่นศิริในฐานะศิลปินแห่งชาติ ทั้งยังเป็นการบันทึกเรื่องราวของนาฏศิลป์ไทยอันแสดงถึงรากของวัฒนธรรมไว้เป็นลายลักษณ์อักษร และเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการแก่วงการนาฏศิลป์และผู้สนใจสืบไป

ทั้งนี้ ยังเป็นไปตามแผนปฏิบัติการ พ.ศ. ๒๕๕๒-๒๕๕๔ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประเด็นยุทธศาสตร์ที่ ๕ ซึ่งกำหนดว่า “ประชาชนและเครือข่ายนักวิจัยทางวัฒนธรรมมีส่วนร่วมในการศึกษาวิจัยและจัดการองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรม” โดยมีเรื่องของการจัดทำองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมที่พร้อมให้บริการ เป็นตัวชี้วัดที่สำคัญประการหนึ่ง ดังนั้นจึงสมควรเป็นอย่างยิ่งที่จะได้ดำเนินการวิจัย เรื่อง “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ: นางสองชาติ ชื่นศิริ” เพื่อให้บรรลุตามเป้าประสงค์ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาประวัติศิลปิน และผลงานด้านละครเวทีของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ
๒. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ด้านละครเวทีของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ สู่นักวิชาการ

ระเบียบวิธีวิจัย

ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก โดยนำเสนอด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ พร้อมทั้งการเก็บตัวอย่างท่ารำโดยเทคนิคโมชั่น แคปเจอร์ (motion capture)

ขอบเขตการวิจัย

ทำการศึกษาเฉพาะผลงานที่เกี่ยวข้องกับคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

๑. เมื่อได้รับอนุมัติโครงการแล้ว ผู้วิจัยประสานกับคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เพื่อขออนุญาตดำเนินการวิจัยตามโครงการ และได้รับความเห็นชอบให้ดำเนินการเก็บข้อมูลและเผยแพร่องค์ความรู้สู่สาธารณชน
๒. ประชุมปฏิบัติการคณะทำงาน เพื่อซักซ้อมการดำเนินงานตามระเบียบวิธีวิจัย ทั้งนี้การประชุมปฏิบัติการกำหนดไว้เป็นระยะๆ ต่อเนื่องกัน
๓. เข้าพื้นที่ปฏิบัติงานภาคสนามโดยเน้นไปที่ถิ่นพำนักและแหล่งปฏิบัติงานของศิลปิน เพื่อสัมภาษณ์ศึกษาข้อมูล รวมถึงการเพิ่มเติมข้อมูลและการซ่อมแซมข้อมูล
๔. การจำแนกข้อมูล การจัดกระทำกับข้อมูล ตรวจสอบข้อมูลเพื่อดำเนินการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล
๕. การจัดระบบองค์ความรู้ของศิลปะการแสดงด้านละครเวที การตรวจซ้ำจากศิลปินแห่งชาติที่เป็นบุคคลข้อมูล
๖. การปรับปรุง แก้ไข ซ่อมข้อมูลให้ถูกต้องสมบูรณ์
๗. การเรียบเรียง และเขียนรายงานผลการวิจัย
๘. การจัดเก็บตัวอย่างทำร้ายของศิลปินแห่งชาติด้วยเทคนิค โมชัน แคปเจอร์ (motion capture)
๙. การนำเสนอผลการวิจัยฉบับสมบูรณ์ต่อสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
๑๐. การจัดสัมมนาเผยแพร่ผลงานวิจัย
๑๑. จัดทำเอกสารงานวิจัยองค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติเผยแพร่ยังกลุ่มเป้าหมาย ๑๐๐ แห่ง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

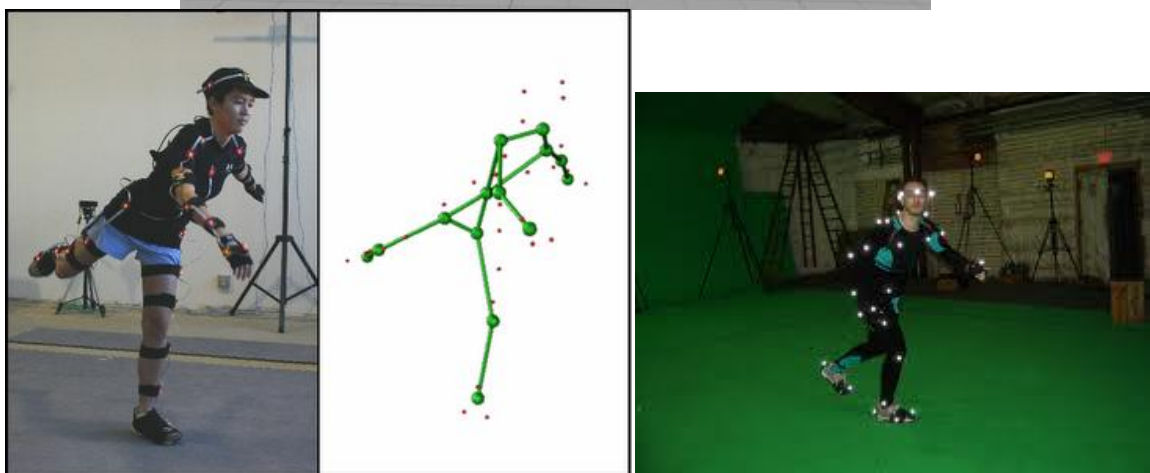
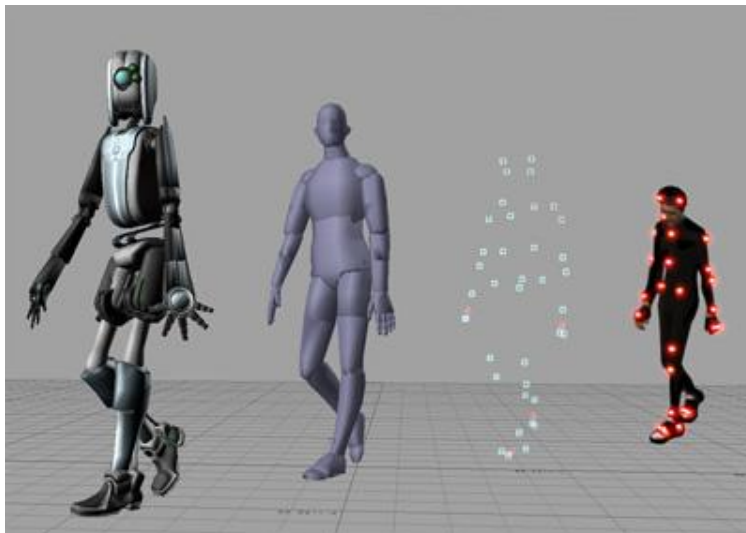
๑. ทราบถึงประวัติและผลงานศิลปะการแสดงด้านละครเวทีของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ
๒. ทราบและสามารถจัดการองค์ความรู้ของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริได้อย่างมีประสิทธิภาพ
๓. สามารถเผยแพร่องค์ความรู้ของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ สู่สาธารณชนได้อย่างกว้างขวาง

นิยามศัพท์

องค์ความรู้ หมายถึง สิ่งที่เรียนรู้จากสิ่งต่าง ๆ ประสบการณ์ การจัดการความคิด การมองโลก และสังเกต สิ่งที่คุณศึกษา การค้นคว้า วิจัย และการเรียนรู้ตลอดชีวิต นั่นคือ องค์ความรู้จะต้องสร้างสรรค์ และมีหลักการที่ดีและมีคุณธรรม นอกจากนี้ยังหมายถึงความรู้ที่ได้มาจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ แล้วนำมาบูรณาการเข้าเป็นระบบความรู้ในระดับที่สูงขึ้น และสามารถระบุได้ว่าเป็นสาขาใดหรือด้านใดด้านหนึ่ง

ศิลปินแห่งชาติ เป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่า เป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะที่มีความรู้ความสามารถ เป็นผู้ที่มีทัศนคติสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะอันล้ำค่าสูงเด่นจนเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชนทั้งด้านทัศนศิลป์ ศิลปะสถาปัตยกรรม วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง

เทคนิคโมชัน แคปเจอร์ (Motion Capture) หรือเรียกสั้นๆว่า MOCAP เป็นเทคโนโลยีที่ใช้ในการตรวจจับการเคลื่อนไหว ที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างภาพยนตร์ สร้างการ์ตูนสามมิติ สร้างเกมสามมิติ โดยใช้ตัวเซ็นเซอร์ติดไว้ตามตำแหน่งต่างๆของนักแสดง นักแสดงจะสวมชุดแนบเนื้อหรือบอร์ดีสูทที่ติดอยู่กับ บูลสกรีนหรือกรีนสกรีนที่เป็นฉากหลัง ตัวเซ็นเซอร์นี้มีชื่อทางเทคนิคว่า Marker ลักษณะจะเป็นลูกกลมๆสีขาวคล้ายลูกปิงปองที่จะทำงานร่วมกับกล้องอินฟราเรดที่ชื่อว่า Optical Motion Capture (Eagle Digital Camera) โดยแสงแอลอีดีจากตัวกล้องจะส่องไปกระทบกับมาร์คเกอร์ และทำการแปรค่าการเคลื่อนไหวจากนักแสดงเข้าสู่เครื่องคอมพิวเตอร์ จากนั้นก็นำภาพฉากหลังและกราฟิกต่างๆที่สร้างจากคอมพิวเตอร์กราฟิกมาซ้อนทับลงไป เพื่อให้ได้ภาพในจินตนาการสวยสมจริงอย่างที่ผู้กำกับต้องการ



ภาพที่ ๑ ภาพการใช้เทคนิคโมชัน แคปเจอร์

บทที่ ๒

ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติต่อองค์ความรู้ทางศิลปวิทยา

ความสำคัญความเป็นมาของโครงการศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติเป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่า เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถด้านศิลปะอย่างสูง เป็นผู้อุทิศตนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะอันล้ำค่าจนเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน ผลงานของศิลปินแห่งชาติจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าของชาติและมีคุณูปการต่อแผ่นดิน และเจ้าของผู้ผลิตผลงานซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางจิตวิญญาณของชาติที่มีความสำคัญควบคู่กัน

ด้วยความสำคัญและเพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุนศิลปินให้มีขวัญและกำลังใจ สามารถสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนางานศิลปะให้ตกทอดเป็นมรดกของลูกหลานสืบไปจึงเป็นที่มาให้คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติมอบหมายให้สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติจัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ และได้เริ่มเตรียมการขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๗ โดยเน้นว่าบุคคลต่างๆ ที่ได้สร้างสรรค์งานวัฒนธรรมสมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติ และใช้ชื่อว่า ศิลปินแห่งชาติ

สำหรับโครงการศิลปินแห่งชาติเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๗ มีวัตถุประสงค์เพื่อยกย่องส่งเสริมสนับสนุนช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าของชาติ รวมทั้งเผยแพร่ผลงาน และได้กำหนดสาขา ๓ สาขา คือ สาขาทัศนศิลป์ สาขาวรรณศิลป์ และสาขาศิลปะการแสดง โดยกำหนดหลักเกณฑ์ไว้ ๗ ประการสำหรับเป็นเกณฑ์คัดเลือกศิลปินแห่งชาติ คือ

๑. เป็นผู้ที่มีสัญชาติไทยและต้องยังมีชีวิตอยู่ในวันตัดสิน
๒. เป็นผู้ที่มีผลงานทางศิลปะดีเด่น และปัจจุบันเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะนั้น
๓. เป็นผู้ที่มีความสามารถและเชี่ยวชาญในศิลปะสาขานั้น
๔. เป็นผู้พัฒนาศิลปะสาขานั้นให้ดียิ่งขึ้น
๕. เป็นผู้อนุรักษ์มรดกไว้ซึ่งศิลปะสาขานั้น
๖. เป็นผู้ที่มีคุณธรรมและมีความรักในวิชาชีพของตน
๗. เป็นผู้ใช้ศิลปะในสาขาของตนให้บริการแก่สังคมเป็นอย่างดีเสมอมา

ทั้งนี้คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเห็นสมควรกำหนดวันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ซึ่งตรงกับวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์ทรงรอบรู้และเชี่ยวชาญทางศิลปะ จึงถือวันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ของทุกปีเป็นวันศิลปินแห่งชาติ ดังนั้นในปีต่อมาคือปี พ.ศ. ๒๕๒๘ อันเป็นปีแรกของการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ ๔ ท่านคือ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ศิลปินแห่งชาติ

สาขาวรรณศิลป์ ปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ นายเพ็ญ หริพิทักษ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ และท่านผู้หญิงแล้ว สนิทวงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ และที่สำคัญคือในวันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๒๘ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้น้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายพระราชสมัญญาอัครศิลปินแด่องค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล อดุลยเดช พระองค์เป็นเลิศทางด้านศิลปะหลายสาขาทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ด้านทัศนศิลป์ (การถ่ายภาพ การเขียนภาพสีน้ำมัน)

ในปีพ.ศ. ๒๕๓๕ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้ปรับโครงการศิลปินแห่งชาติให้ เป็นไปตามแผนพัฒนาวัฒนธรรมของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ ๓ (ปี พ.ศ. ๒๕๓๕ – พ.ศ. ๒๕๓๘) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์ และพัฒนางานศิลปะของชาติ เชิดชูภูมิปัญญาของศิลปิน สืบค้นและสรรหาศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะของแผ่นดินเพื่อยกย่องเชิดชูเกียรติ ส่งเสริมขวัญและกำลังใจแก่ศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน และเป็นโครงการหน่วยงานของภาครัฐที่สนับสนุนดูแลศิลปิน^๒

กล่าวโดยสรุปได้ว่าโครงการศิลปินมีการกำหนดวัตถุประสงค์ของการจัดทำโครงการไว้ ๕ ข้อ ได้แก่

๑. จัดทำทะเบียนศิลปินทุกแขนงทั่วประเทศ
๒. สรรหาศิลปินเพื่อประกาศยกย่องเกียรติคุณขึ้นเป็นศิลปินแห่งชาติ
๓. จัดตั้งกองทุน (มูลนิธิ) สวัสดิการเพื่อศิลปิน
๔. สนับสนุนให้ศิลปินได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงาน
๕. อนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอดความรู้ ความสามารถของศิลปิน

ต่อมาสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้จัดทำโครงการก่อสร้างหออัครศิลปินเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในวโรกาสที่พระองค์ทรงครองราชย์ครบ ๕๐ ปี เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๓๘ เพื่อเป็นที่แสดงผลงานอันทรงคุณค่าของพระองค์ และได้ก่อสร้างหออัครศิลปินขึ้น เพื่อเป็นศูนย์กลางในการรวบรวมและแสดงผลงานอันทรงคุณค่าด้านศิลปะและวัฒนธรรมของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทั้งยังเพื่อสนองพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ว่า “ผลงานของศิลปินแห่งชาติ เป็นมรดกอันล้ำค่าของชาติเป็นเครื่องหมายแสดงอารยธรรมอันสูงส่งของชาติไทย ควรแก่ความภาคภูมิใจของคนไทยทั้งชาติ ผลงานของท่านเหล่านี้นับวันจะสูญหายไป

^๒ ดูรายละเอียดใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ๒๕๓๘

ด้วยสาเหตุต่างๆ จึงจำเป็นต้องอย่างเร่งด่วนที่จะต้องศึกษาผลงานของทุกท่านเหล่านี้ แล้วจัดทำเนียบขึ้นบัญชี
อย่างเป็นระบบเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติโดยส่วนรวมต่อไป”^๓

ดังนั้น หออัครศิลปินจึงเป็นศูนย์กลางในการจัดเก็บ จัดแสดง และสงวนรักษาผลงานอันทรงคุณค่า
ของศิลปินแห่งชาติตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังเป็นสถานที่สำหรับการแลกเปลี่ยนประสบการณ์
ถ่ายทอดความรู้ และเป็นแหล่งศึกษา ค้นคว้า วิจัยความรู้ของศิลปินแห่งชาติรวมถึงข้อมูลด้าน
ศิลปวัฒนธรรม โดยหออัครศิลปินได้เริ่มทดลองเปิดให้ประชาชนและผู้สนใจเข้าชมนิทรรศการถาวรฯ
ตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๔ เป็นต้นมา และจนปัจจุบันกรมส่งเสริมวัฒนธรรม^๔ได้ประกาศยกย่อง
เชิดชูเกียรติศิลปินผู้เป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะสาขาต่างๆ ในฐานะศิลปินแห่งชาติทั้งหมด ๒๐๗ ท่าน

การจำแนกสาขาศิลปะของโครงการศิลปินแห่งชาติ^๕

๑) สาขาทัศนศิลป์ (Visual Art) หมายถึง ศิลปะที่มองเห็นได้ด้วยตา จะเป็นศิลปะสองมิติหรือสาม
มิติ ซึ่งได้แก่ ผลงานศิลปกรรมประเภทต่างๆ ที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้สร้างสรรค์และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น
ดังต่อไปนี้

- ก. จิตรกรรม หมายถึง ภาพเขียนสีและภาพลายเส้น
- ข. ประติมากรรม หมายถึง งานปั้นและแกะสลัก
- ค. ภาพพิมพ์ หมายถึง ศิลปะการพิมพ์ด้วยกรรมวิธีต่างๆ เช่น การพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์ไม้ โลหะ ฯลฯ
- ง. ภาพถ่าย หมายถึง ผลงานศิลปะภาพถ่ายที่เสนอด้วยสื่อและกรรมวิธีต่างๆ
- จ. สื่อประสม หมายถึง ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยกรรมวิธีและเทคนิคต่างๆอย่างอิสระ

๒) สาขาศิลปะสถาปัตยกรรม (Architecture) หมายถึง งานออกแบบ หรืองานออกแบบและงาน
ก่อสร้างอาคารสวยงาม มีคุณค่าทางศิลปะ และมีวิทยาการ ซึ่งแสดงภูมิปัญญาของผู้ออกแบบอย่างโดดเด่น
ได้แก่ สถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

๓) สาขาวรรณศิลป์ (Literature) หมายถึง บทประพันธ์ที่ปลุกมโนคติของผู้อ่าน ทำให้เกิด
จินตนาการความเพลิดเพลิน และเกิดอารมณ์ต่างๆ ตามเจตนาธรรมของผู้ประพันธ์ ได้แก่ กวีนิพนธ์ เรื่องสั้น
นวนิยาย บันเทิงคดี สำหรับเด็กและเยาวชน อาทิ หนังสือเด็ก วรรณกรรมเยาวชนที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่
อย่างกว้างขวาง

๔) สาขาศิลปะการแสดง (Performing Art) หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้ง
แบบดั้งเดิมหรือพัฒนาขึ้นใหม่ ได้แก่

^๓ อ้างใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ๒๕๔๖: ๔.

^๔ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม เดิมคือสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จัดตั้งขึ้นตามพระราชบัญญัติปรับปรุง
กระทรวง ทบวง กรม พ.ศ. ๒๕๐๑ เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๐๑ และในปี พ.ศ. ๒๕๕๓ ได้มีการเปลี่ยนแปลงชื่อจาก
เดิมเป็น "กรมส่งเสริมวัฒนธรรม" ตามประกาศราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๑๒๗ ตอน ๕๘ก วันที่ ๒๓ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓

^๕ คู่มือละเอียดเพิ่มเติมที่เว็บไซต์ศิลปินแห่งชาติ <http://art.culture.go.th/>

ก. การละคร ประกอบด้วย ละครรำ เช่น โนห์รา ซาตรี ฯลฯ ละครร้อง โขน ลิเก ระบำ (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) รำ (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) ฟ้อน (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) เซิ้ง (ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่) หุ่น เช่น หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก หนังใหญ่ หนังตะลุง การเขียนบทร้องหรือบทละครรำ (เพื่อการแสดง)

ข. การดนตรี แบ่งออกเป็นดนตรีไทย และดนตรีสากล

- นักดนตรีต้องเป็นนักดนตรีเด่นเฉพาะเครื่องมือ

- นักร้อง ต้องมีความสามารถทั้งร้องส่งและร้องรับในการแสดงต่างๆ และสามารถเล่นทำนองต่างๆ ได้ (เฉพาะแบบดั้งเดิม)

- นักประพันธ์เพลง ต้องประพันธ์ ทั้งทางร้องและทางดนตรี

- ผู้อำนวยการ ต้องเป็นผู้อำนวยการดีเด่น

- ผู้ผลิตเครื่องดนตรี

ค. การแสดงพื้นบ้าน ประกอบด้วย หมอลำ ซอ ลำตัด เพลงน้อย เพลงอีแซว เพลงบอก สวดคฤหัสถ์ ฯลฯ

การสำรวจองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย

ประวัติความเป็นมานาฏศิลป์ไทย

จากการสืบค้นเอกสารพบว่านาฏศิลป์ของไทยคงจะได้รับอิทธิพลจากนาฏวิทยาซึ่งเป็นวิชาที่ได้รับยกย่องมาแต่โบราณดังที่ปรากฏในคัมภีร์นาฏศาสตร์ของอินเดีย^๖ นาฏศาสตร์แบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น ๓๗ อชยยะ (บท) ได้มีการแปลเป็นภาษาอังกฤษ ๒๗ บท ส่วนในประเทศไทยได้มีการแปลคัมภีร์นี้เป็นภาษาไทยเช่นกัน คือใน ปีพ.ศ. ๒๔๖๖ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพโปรดฯ ให้พราหมณ์กุปฺปสวามิ อารยะแปลบางส่วนของอชยยะที่ ๔ ว่าด้วยทำรำต่างๆ เพื่อนำลงในตำราฟ้อนรำของพระองค์ และในปี พ.ศ. ๒๕๑๑ ศาสตราจารย์แสง มนวิฑูรย์ได้แปลคัมภีร์นาฏศาสตร์ตั้งแต่อชยยะที่ ๑ ถึงที่ ๗ และเมื่อพิจารณาจากคุณสมบัติตามคัมภีร์นาฏศาสตร์ซึ่งกำหนดว่านาฏวิทยาต้องประกอบไปด้วยศิลปะ ๓ ประการคือ การฟ้อนรำ การดนตรี และการขับร้องรวมเข้าด้วยกันแล้ว นาฏศิลป์ไทยจึงเป็นศิลปะการละครฟ้อนรำและดนตรี ตามคุณสมบัติที่กำหนดไว้เช่นกัน

นาฏศิลป์ไทยนอกจากจะมีที่มาจากการสะท้อนลักษณะทางอารมณ์ทั้งอารมณ์สุขหรือทุกข์ออกมาเป็นท่าทางแบบธรรมชาติ และประดิษฐ์เป็นท่าทางลีลาการฟ้อนรำ รวมไปถึงเกิดจากลัทธิความเชื่อในการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ โดยแสดงความเคารพบูชาด้วยการเต้นรำ ขับร้อง หรือฟ้อนรำเพื่อให้สิ่งเหนือธรรมชาติเหล่านี้เกิดความพึงพอใจ

^๖ สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๒-๕ และถือได้ว่าเป็นคัมภีร์ละครที่สมบูรณ์ที่สุดเพราะได้กล่าวตั้งแต่กำเนิดละคร วิธีการฟ้อนรำ การจัดการแสดง และอุปกรณ์ที่จำเป็นสำหรับการแสดง เป็นต้น

นอกจากนี้ นาฏศิลป์ไทยยังได้รับอิทธิพลแบบแผนแนวคิดจากวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาผสมผสาน โดยเฉพาะวัฒนธรรมอินเดียที่เข้ามาทั้งทางตรงจากการเข้ามาสัมพันธ์ของชาวอินเดีย และทางอ้อมจากการรับวัฒนธรรมขอม และนำมาผสมผสานปรับเปลี่ยนให้เกิดรูปแบบตามความเชื่อพื้นถิ่น ทั้งนี้ยังรวมถึงการรับแนวคิดจากวรรณกรรมของอินเดีย อาทิ มหาकाพย์เรื่องรามายณะที่ถูกปรับเปลี่ยนและผสมผสานกับความคิดความเชื่อของไทยจนกลายเป็นวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นเรื่องราวหลักเรื่องหนึ่งที่ถูกนำมาใช้ในทางนาฏศิลป์ของไทย

อย่างไรก็ตาม ได้มีข้อสันนิษฐานว่าอารยธรรมทางศิลปะด้านนาฏศิลป์ของอินเดียนี้ได้แพร่หลายเข้ามาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย ดังปรากฏการสร้างเทวาลัยศิวนาฏราชที่สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๑๘๐๐ เป็นไปได้ว่าอาจมีการดัดแปลงท่ารำของนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่ครั้งนั้น และมีการแก้ไขปรับปรุงหรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่อย่างต่อเนื่องจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ จนนำมาสู่การประดิษฐ์ท่ารำรำและละครรำมาจนถึงปัจจุบัน

ที่มาของนาฏศิลป์ไทย

สันนิษฐานว่านาฏศิลป์ไทยมีกำเนิดจากปัจจัยสำคัญ ๒ ประการ คือปัจจัยภายในที่เกิดขึ้นจากสภาพของท้องถิ่นเอง โดยเฉพาะในสมัยก่อนที่ผู้คนมีวิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับธรรมชาติและสิ่งเหนือธรรมชาติ จนนำไปสู่การคิดสร้างสรรค์ประดิษฐ์ท่าทางรำรำเพื่อเหตุผลที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตดังกล่าว ที่สำคัญคือ การสร้างท่ารำรำด้วยการเลียนแบบธรรมชาติ และการประดิษฐ์ท่ารำรำเพื่อเช่นสรวนบูชาสร้างความพึงพอใจแก่สิ่งเหนือธรรมชาติ และปัจจัยภายนอกคือการรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากภายนอกผ่านความสัมพันธ์ในลักษณะต่างๆ เช่น การค้า การทำสงคราม หรือการติดต่อสัมพันธ์ด้านอื่นๆ ระหว่างกัน สามารถกล่าวโดยรายละเอียดคือ

๑. การเลียนแบบธรรมชาติ

ลักษณะท่าทางอันเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์อาจไล่เรียงได้เป็น ๓ ชั้นคือ

๑.๑ ชั้นต้น เกิดแต่สัญชาตญาณตามธรรมชาติที่การแสดงออกตามอารมณ์และสัญชาตญาณ เช่น เด็กทารกเมื่อพอใจก็หัวเราะ กระโดดโลดเต้น เมื่อไม่พอใจก็ร้องไห้ เป็นต้น

๑.๒ ชั้นสอง การแสดงความหมายของกิริยาท่าทางและใช้กิริยาเหล่านี้เป็นภาษาสื่อความหมายให้ผู้อื่นรับรู้ เช่น ต้องการแสดงความเสน่หาก็อ้มยิ้ม กรูมกริมชม้อยชม้ายชายตา หรือหากโกรธเคืองก็ทำหน้าถมึงทึง กระแทกกระทั้น เป็นต้น

๑.๓ ชั้นสาม การเลือกกิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่างๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องต่อเนื่องกันจนกลายเป็นท่าทางรำรำ

ลักษณะดังกล่าวเห็นได้จากภาษาท่าและภาษาทางนาฏศิลป์ของไทยที่สิ่งสำคัญคือผู้แสดงต้องถ่ายทอดรูปแบบท่าทางได้อย่างถูกต้องเหมาะสม สามารถสื่อความหมายในท่าของการรำได้อย่างดี โดยมีที่มาคือการเลียนแบบจากอาการกิริยาที่เกิดขึ้นตามปกติ เพื่อให้เกิดรูปแบบอันงดงามทางศิลปะ สิ่งนี้

สามารถกำหนดรูปแบบที่เป็นธรรมชาติ อธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับความรู้สึก และอารมณ์ เพราะภาษาท่าทาง ในนาฏศิลป์ไทยเป็นภาษาพูดที่ไม่ต้องเปล่งเสียงออกมาแต่อาศัยอวัยวะส่วนอื่นแสดงออกมาเป็นท่าทาง โดยพบว่าท่าทางทางนาฏศิลป์นั้น ดัดแปลงมาจากท่าทางธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นในบางท่าที่ ต้องการความวิจิตรงดงามก็จะประดิษฐ์ขึ้นให้สวยงาม

ภาษานาฏศิลป์หรือที่เรียกว่า การรำบทร คือ การรำท่าบทรไปตามถ้อยคำหรือการขับร้อง ตัวอย่างท่า รำซึ่งแสดงความหมายของการรำบทรและภาษาท่าทางนาฏศิลป์ เช่น

- แบบมือทั้งสองข้าง ไขว้ข้อมือซ้อนกันแล้วเอาฝ่ามือทั้งสองนั้นประทับไว้ที่ทรวงอก หมายความว่า รัก
- เอาฝ่ามือทั้งสองที่ประทับอยู่ ณ ทรวงอกตบลงถี่ๆ ที่หน้าอก หมายถึง กำลังร้อนใจ
- นำมือทั้งสองไขว้ตรงสะเอวแล้วเดินช้าๆ หมายถึง กำลังทุกข์หรือเศร้า
- ใช้มือซ้ายจับนิ้ว ยกขึ้นมาใกล้ริมฝีปากบน หมายถึง ยิ้ม ดีใจ
- จับมือซ้ายเข้าที่อก หมายถึง ถอน ตัวเรา เป็นต้น

๒. การเช่นสรวงบุษบา

ความกลัวที่เกิดขึ้นในภาวะธรรมชาติของมนุษย์นำไปสู่การสร้างรูปแบบของความเชื่อต่อสิ่งเหนือ ธรรมชาติในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องเคารพบูชา และนำไปสู่การสร้างพิธีกรรมเพื่อเช่นสรวงบุษบาสร้างความ พึงพอใจแก่สิ่งเหนือธรรมชาติเพื่อร้องขอในสิ่งที่ต้องการหรือเพื่อการคุ้มครองขจัดปัดเป่า การเช่นสรวง บุษบาคือการให้สิ่งที่ตนเห็นว่าดีหรือที่ตนพอใจ เช่น ข้าวปลา อาหาร ขนมหวาน ผลไม้ ดอกไม้ จนถึงการขับ ร้อง ฟ้อนรำเพื่อให้สิ่งที่ตนเคารพบูชานั้นพอใจ ซึ่งการฟ้อนรำนี้ต่อมานอกจากจะเพื่อเช่นสรวงสิ่งเหนือ ธรรมชาติแล้วยังถูกนำไปใช้ในพิธีกรรมอื่นๆ เพื่อสร้างความบันเทิงหรือสร้างความพึงพอใจต่อมนุษย์ด้วย กันเอง เช่นการฟ้อนรำถวายกษัตริย์ ฟ้อนรำรับขวัญทหารที่มีชัยในการรบ หรือแม้แต่การฟ้อนรำเพื่อความ บันเทิงของชาวบ้านทั่วไป

๓. การรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากภายนอก

ในอดีตการติดต่อสื่อสารระหว่างคนต่างวัฒนธรรมผ่านรูปแบบการค้า การแต่งงาน การทำศึก สงคราม หรือการเดินทางติดต่อกันด้วยเหตุอื่นใดนำไปสู่การรับอิทธิพลทางแนวคิดรวมถึงอิทธิพลด้าน วัฒนธรรมระหว่างกัน เช่นในดินแดนสุวรรณภูมิที่มีการรับอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียซึ่งเป็นแอ่งอารย ธรรมขนาดใหญ่ของเอเชีย อาทิชนชาติมอญ และชนชาติขอมที่รับอารยธรรมอินเดียเข้ามาผสมผสานจน กลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของตนและความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมของทั้งสองชนชาตินี้ได้ส่งทอด แนวคิดและรูปแบบทางวัฒนธรรมมายังอาณาจักรต่างๆ ในดินแดนประเทศไทยปัจจุบัน ประเด็นดังกล่าวนี้ เห็นได้จากร่องรอยของการรับแนวทางทางพุทธศาสนา วรรณกรรม และพิธีกรรมที่สะท้อนถึงอิทธิพลของ วัฒนธรรมอินเดีย เช่น การนำเรื่องราวชาดกในศาสนาพุทธมาดัดแปลงเป็นวรรณกรรมพื้นถิ่น การร้อยเรียง

มหากาพย์อินเดียทั้งรามายณะ และมหากาพย์เป็นรามเกียรติ์ หรือแม้แต่พระนลคำฉันท์ ซึ่งถูกต่อยอด กลายเป็นศิลปะการละคร ระบำ ละคร และ โขน ทั้งนี้ยังรวมไปถึงภาษา และประเพณีอื่นๆ ที่สะท้อน รากเหง้าของอารยธรรมอินเดียในประเทศไทย

ความหมายและองค์ประกอบของนาฏศิลป์

การศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยนั้น ประเด็นแรกที่เราควรรู้คือความหมายของคำว่า “นาฏศิลป์” จาก การสืบค้นพบว่ามีการให้ความหมายแก่คำนี้หลากหลาย อย่างไรก็ตามพบว่ามีความหมายหนึ่งที่เป็น ความหมายร่วมกันในความหลากหลายเหล่านั้นคือ นาฏศิลป์มีความหมายและเกี่ยวข้องกับการละคร การ ขับร้อง การบรรเลงและการฟ้อนรำอันเป็นกิจกรรมที่แสดงถึงรูปแบบทางศิลปะและวัฒนธรรมของมนุษย์ ดังนั้นนาฏศิลป์จึงเป็นศิลปะที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความงดงามมีแบบแผน ให้ความบันเทิงอันโน้มน้าวม อารมณ์ และความรู้สึกรักของคนให้คล้อยตามและส่งเสริมให้เกิดความสุขและคุณค่า

จากความหมายของคำว่า “นาฏศิลป์” นี้เองที่ทำให้นาฏศิลป์มีองค์ประกอบที่สำคัญคือ (๑) การขับ ร้อง ซึ่งเป็นการเปล่งเสียงออกมาอย่างไพเราะและเร้าใจควรค่าแก่การฟัง (๒) การฟ้อนรำ เป็นการแต่ง ประดิษฐ์กิริยาอาการของมนุษย์ให้สวยงามกว่าปกติและมีความงดงามน่าชม และ (๓) ระบำ เป็นการรำรำ ที่มีท่าทางและลีลาประกอบจังหวะ ซึ่งองค์ประกอบทั้งสามประการนี้ทำให้นาฏศิลป์ได้ชื่อว่าเป็น สุนทรียศาสตร์อันเป็นความงดงามที่มนุษย์ได้รังสรรค์ขึ้น

ประเภทของนาฏศิลป์

นาฏศิลป์ของไทยแบ่งออกตามลักษณะรูปแบบการแสดงเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้เป็น ๓ ประเภท^๑ คือ โขน ละคร และระบำ กล่าวคือ

๑. โขน เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยมีเอกลักษณ์คือ ผู้แสดงจะต้องสวมหัวที่เรียกว่า โขนและใช้ลีลาท่าทางการแสดงด้วยการเดินไปตามบทพากย์ การเจรจาของผู้พากย์และทำนองเพลงหน้า พาทย์ด้วยวงปี่พาทย์ ปรับปรุงจากการเล่น ๓ ประเภทคือ หนักใหญ่ ชกนาคคึกคักบรรพ์ และกระบี่กระบอง เรื่องที่นิยมนำมาแสดงคือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งนำเค้าโครงเรื่องมาจากมหากาพย์เรื่อง รามายณะของอินเดีย เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นการทำสงครามระหว่างพระรามกษัตริย์แห่งนครโยชยา กับทศกัณฐ์แห่งกรุงลงกา แต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ที่เป็นเครื่องต้น เรียกว่า การแต่งกายแบบ “ยืนเครื่อง” มีจารีต ขั้นตอนการแสดงที่เป็นแบบแผน นิยมจัดแสดงเฉพาะงานพิธีสำคัญ ได้แก่ งานพระราชพิธีต่างๆ

โขน เป็นศิลปะแห่งการเดิน ดังมีคำกล่าวที่ว่า “เดิน โขนรำละคร” การแสดงโขนประกอบด้วยท่า ต่อสู้จากการรำกระบี่กระบอง บทพากย์และคำเจรจาจากการเล่นหนักใหญ่ บทร้องและบทรำจากละคร และ อาจได้ทำเดินจากการถักกพิขของอินเดีย มีหลักฐานในวรรณคดีที่แสดงว่ามีการเล่น โขนตั้งแต่สมัยกรุงศรี

^๑ ธานี ๒๕๔๔: ๔๑-๖๐.

อยุธยา สันนิษฐานว่าแต่เดิมโขนคงมีองค์ประกอบการแสดงที่ไม่มากนัก อาจมีเพียงการแต่งกายของตัวละครต่างๆ กัน และทำเดินประกอบดนตรีเท่านั้น ต่อมาจึงมีวิวัฒนาการตามความต้องการของผู้ชมจึงมีองค์ประกอบการแสดงที่มากขึ้นก็เป็นได้

ตั้งแต่อดีตโขนแบ่งออกเป็น ๕ ประเภท คือ

๑.๑ โขนกลางแปลง คือการแสดงโขนบนพื้นดิน ไม่มีการสร้างโรง ผู้แสดงเล่นกลางสนาม ส่วนใหญ่เล่นเกี่ยวกับการยกทัพ และการรบระหว่างฝ่ายพระรามกับฝ่ายทศกัณฐ์ คนตรีที่ใช้ประกอบเป็นวงปี่พาทย์ อย่างน้อย ๒ วง บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ บทที่เล่นส่วนมากมีแค่คำพากย์และบทเจรจา

๑.๒ โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว คือการแสดงโขนที่แสดงบนโรงมีหลังคา มีราวพาดตามส่วนยามของโรงสำหรับให้ตัวละครนั่งแทนเตียง ตัวละครที่นั่งราวได้จะต้องเป็นตัวสูงศักดิ์ เช่นพระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ ตัวละครฝ่ายหญิงจะมีเตียงให้นั่งต่างหาก คนตรีประกอบเหมือนโขนกลางแปลง และมีเพียงคำพากย์และบทเจรจา

๑.๓ โขนหน้าจอ การแสดงจะมีการปล่อยตัวโขนออกมาเล่นสลับกับการเชิดหนังใหญ่ เรียกกันว่า “หนังติดตัวโขน” ต่อมาคนนิยมดูโขนมากกว่าจึงปล่อยโขนออกมาเล่นหน้าจอหนังตั้งแต่เย็นจนเลิก ส่วนจอก็ขึงไว้พอเป็นพิธี

๑.๔ โขนโรงใน คือโขนที่นำศิลปะของละครในมาผสม มีการเดิน บทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์แบบโขนที่มีมาแต่เดิม แต่เพิ่มเพลงร้องและมีระบำรำฟ้อนแบบละครใน

๑.๕ โขนฉาก เริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง บทที่แสดงมีการปรับให้กระชับรวดเร็วขึ้น มีการขับร้อง มีกระบวนการรำ มีท่าเดิน มีเพลงหน้าพาทย์ตามแบบละครในและโขนโรงใน

๒. ละคร หมายถึง การแสดงประเภทหนึ่งซึ่งแสดงเรื่องราวความเป็นไปของชีวิตที่ปรากฏในวรรณกรรม มีศิลปะการแสดงและดนตรีเป็นสิ่งสำคัญ ละครตามความหมายนี้หมายถึง ละครรำเพราะเป็นการแสดงออกทางความคิดโดยมุ่งเน้นลักษณะท่าทางอริยาบถในขณะเคลื่อนไหวตัวในระหว่างรำ การแต่งกายของละครจะเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์เรียกว่า การแต่งกายแบบยืนเครื่อง ละครนิยมเล่นในพิธีสำคัญและงานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์

ละครไทยมี ๓ แบบคือ

๒.๑ ละครชาตรี เป็นรูปแบบละครรำที่เก่าแก่ของไทยที่ได้รับการสืบทอดจนถึงปัจจุบัน เรื่องของชาตรีมีกำเนิดจากเรื่องมโนห์รา แต่เดิมผู้แสดงของละครชาตรีเป็นชายล้วนมีเพียง ๓ คนเท่านั้นได้แก่นายโรง ซึ่งแสดงเป็นตัวพระ อีกสองคนคือ ตัวนาง และตัวจำอาวค ซึ่งแสดงตลกและเป็นตัวเบ็ดเตล็ดต่างๆ เช่น ฤาษี นายพราน แต่เดิมนิยมแสดงไม่กี่เรื่อง เช่น มโนห์รา และพระรถเสน ในสมัยหลังละครชาตรีจึงเพิ่มผู้แสดงมากขึ้นและใช้ผู้หญิงร่วมแสดงด้วย

๒.๒ ละครนอก มีรูปแบบการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว กระชับ สนุก และการแสดงที่มีชีวิตชีวา ส่วนมากใช้ผู้ชายแสดง และมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่าคงมีวิวัฒนาการมาจากละครชาตรี

เพราะมุ่งที่จะให้คนดูเกิดความขบขัน จึงไม่คำนึงถึงขนบประเพณีเกี่ยวกับยศศักดิ์ของตัวละคร ผู้แสดงละครนอกแต่เดิมมีเพียง ๒-๓ คนเช่นเดียวกับละครชาตรี เรื่องที่นิยมเล่น ได้แก่ สังข์ทอง ไกรทอง สุวรรณหงส์ พระอภัยมณี เป็นต้น

๒.๓ ละครใน พัฒนาจากรูปแบบละครนอกเพื่อใช้เล่นเป็นละครในวังและสงวนไว้เฉพาะในวังหลวงเท่านั้น ผู้แสดงจึงเป็นหญิงล้วนเพราะผู้ชายถูกห้ามเข้าไปในพระราชฐานชั้นใน เรื่องที่ใช้แสดงมี ๔ เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง การแสดงละครในมุ่งที่ความประณีตสวยงามเป็นหลัก ทั้งศิลปะการรำที่มีลีลาท่าทางงดงาม นุ่มนวล เครื่องแต่งกายประณีตดนตรีและเพลงที่ไพเราะ ผู้ชมละครในไม่มุ่งความสนุกสนานเหมือนละครนอก แต่มุ่งดูศิลปะการรำรำลีลาท่าทางที่ประณีตงดงามและเพลงที่ไพเราะ เรื่องที่นิยมเล่นมากที่สุดคือ อิเหนา

๓. ระเบียบ คือ ศิลปะแห่งการรำประกอบดนตรีและบทขับร้องโดยไม่เล่นเป็นเรื่องราว ลักษณะเด่นของระเบียบคือ เรื่องของระบำนั้นมีการปรับปรุงและประดิษฐ์ขึ้นใหม่อยู่เสมอ การแสดงแบบมาตรฐานของระเบียบ แบ่งเป็น

๓.๑ ำ หมายถึงศิลปะแห่งการรำรำที่มีผู้แสดงตั้งแต่ ๑-๒ คน เช่นการรำเดี่ยว การรำคู่ และรำอาวูฐ เป็นต้น มีลักษณะการแต่งกายตามรูปแบบของการแสดง ไม่เล่นเป็นเรื่องราว อาจมีบทขับร้องประกอบการรำเข้าทำนองเพลงดนตรี มีกระบวนการทำที่เชื่อมโยงสอดคล้องต่อเนื่องกัน และเป็นบทเฉพาะของผู้แสดงนั้น เช่น รำเพลงช้า-เพลงเร็ว รำแม่บท และรำเมขลา-รามสูร เป็นต้น

๓.๒ ระเบียบ หมายถึง ศิลปะแห่งการรำรำที่มีผู้แสดงตั้งแต่สองคนขึ้นไป มีลักษณะการแต่งกายคล้ายคลึงกัน กระบวนรำรำคล้ายคลึงกัน ไม่นั้นเรื่องราวอาจมีบทขับร้องประกอบการรำเข้าทำนองเพลงดนตรี ซึ่งระเบียบมาตรฐานมักบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ การแต่งกายนิยมแต่งกายยืนเครื่องของตัวพระและตัวนาง หรือแต่งแบบนางในราชสำนัก เช่น ระเบบรำลีบ ระเบบรำกฤดาภินิหาร ระเบบรำจิง เป็นต้น

นอกเหนือจากประเภทของนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนดังที่กล่าวข้างต้นแล้ว พบว่าได้มีการแบ่งประเภทนาฏศิลป์เป็นอีกหนึ่งประเภทคือ นาฏศิลป์พื้นบ้าน ซึ่งเป็นการแสดงเฉพาะภูมิภาคของไทยจึงมีอัตลักษณ์เฉพาะตน ได้แก่

๑. นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ เรียกลักษณะการรำรำว่า “ฟ้อน” ทำรำอ่อนช้อย นุ่มนวลไปตามท่วงทำนองจังหวะเพลงที่ช้า
๒. นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคอีสาน เรียกลักษณะการรำรำว่า “เซิ้ง” ทำรำกระฉับกระเฉง สนุกสนาน ส่วนใหญ่ท่วงทำนองจังหวะเพลงค่อนข้างเร็ว
๓. นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคกลาง เรียกลักษณะการรำรำว่า “รำ” และ “ระเบียบ” บางชุดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นระเบียบในละคร ซึ่งจะต้องประดิษฐ์ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องของละคร
๔. นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ เรียกลักษณะการรำรำว่า “รำ” มีท่วงทำนองจังหวะเพลงหนักแน่น ประกอบให้ลีลาท่ารำรำ กระฉับกระเฉง

นอกจากการแสดงดังกล่าวแล้ว ยังมีหรรษาอื่น ๆ ที่ได้รับความ นิยมและพัฒนามาเป็นลำดับ อาทิ หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก ลำตัด หนังใหญ่ เป็นต้น

ดนตรีและเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

สำหรับดนตรีและเพลงสำหรับประกอบการแสดงสามารถแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่มคือ ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ และเพลงสำหรับประกอบการแสดงนาฏศิลป์ กล่าวคือ

๑. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย

๑.๑ ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนและละคร คือ วงปี่พาทย์ ขนาดของวงปี่พาทย์ขึ้นอยู่กับลักษณะของการแสดงนั้นๆ เช่น การแสดงโขนนั่งราวใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ๒ วง การแสดงละครในอาจใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ เป็นต้น

๑.๒ วงดนตรีประกอบการแสดงรำและระบำ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงอาจมีการนำเครื่องดนตรีบางชนิดเข้าประกอบการแสดง หรือใช้วงปี่พาทย์บรรเลง

๑.๓ ดนตรีประกอบการแสดงพื้นเมือง ส่วนใหญ่จะใช้วงดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค ได้แก่

- ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ มีเครื่องดนตรี เช่น พิณเป็ยยะ ซึง สะล้อ ปี่แน ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตัด ปี่เล็ก ป่าดไม้ (ระนาดไม้) ป่าดเหล็ก (ระนาดเหล็ก) ป่าดฆ้อง (ฆ้องวงใหญ่) ฆ้องหุ่ย ฆ้องเหม่ง กลองหลวง กลองแหว กลองปู่เจ้า กลองปู่จา กลองสะบัดไชย กลองมอชิง กลองเต่งทึง กลองม่าน และกลองตะโล้ดโป๊ด เมื่อนำมารวมเป็นวง จะได้อารมณ์ต่าง ๆ คือ วงสะล้อ ซอ ซึง วงปู่จา วงกลองแหว วงกลองม่าน วงปี่จุม วงเต่งทึง วงกลองปู่จาและวงกลองสะบัดไชย

- ดนตรีพื้นเมืองภาคกลาง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกับวงดนตรีหลักของไทยคือ วงปี่พาทย์และเครื่องสาย ซึ่งลักษณะในการนำมาใช้อ่านาจนำมาเป็นบางส่วนหรือบางประเภท เช่น กลองตะโพนและเครื่องประกอบจังหวะนำมาใช้ในการเล่นเพลงอีแซว เพลงเกี่ยวข้าว กลองรำมะนาใช้เล่นเพลงลำตัด กลองยาวใช้เล่นรำเถิดเทิง กลองโพนใช้เล่นรำวงและรำโตน ส่วนเครื่องเดินทำนองก็นิยมใช้ระนาดซอหรือปี่ เป็นต้น

- ดนตรีพื้นเมืองภาคอีสาน มีเครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ พิณ อาจเรียกแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น ซุง หมากจับปี่ หมากตบแต่งและหมากตัดโต้ง ซอ โปงกลาง แคน โหวด กลองยาวอีสาน กลองกันตรึม ซอกันตรึม ซอด้วง ซอด้วงเอก ปี่อ้อ ปราเตரியง ปี่สไล เมื่อนำมาประสมวงแล้วจะได้วงดนตรีพื้นเมือง คือ วงโปงกลาง วงแคน วงมโหรีอีสานใต้ วงทุ่มโหม่ง และวงเจริญเมริน

- ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ มีเครื่องดนตรีที่สำคัญ ได้แก่ กลองโนรา กลองชาตรีหรือกลองตุ๊ก กลองโพน กลองปัด โทน กลองทับ รำมะนา โหม่ง ฆ้องคู่ ปี่กาหลอ ปี่ไหน กรับพวงภาคใต้ แกระ และนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสม ได้แก่ ไวโอลิน กีตาร์ เบส โน้ต ออเคอร์เดียน ลูกแซ็ก ส่วนการประสมวงนั้นเป็นการประสมวงตามประเภทของการแสดงแต่ละชนิด

๒. เพลงสำหรับประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย

๒.๑ เพลงประกอบการแสดง โขน ละคร รำ และระบำมาตรฐาน แบ่งเป็น ๒ ประเภทคือ

- เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงที่ใช้บรรเลงหรือขับร้องประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน ละคร เช่น การเดินทาง ยกทัพ ผู้รบ แปลงกาย และนำเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการรำและระบำ เช่น รำ โคม เวียน ชำนาญ ตระบองกัน เป็นต้น

- เพลงขับร้องรับส่ง คือเพลงไทยที่นำมาบรรจุกวีในบทโขนและละคร อาจนำมาจากเพลง ดับ เถา หรือเพลงเกร็ด เพื่อบรรเลงขับร้องประกอบการรำบทหรือใช้บทของตัวโขน ละครหรือเป็นบทขับร้องในเพลงสำหรับการรำและระบำ เช่น เพลงซำปี เพลงขึ้นพลับพลา เพลงนกกระจอกทอง เพลงลมพัดชายเขา เพลงเวสสุกรรม เพลงแขกตะเจิง เพลงแขกเจ้าเซ็น เป็นต้น

๒.๒ เพลงประกอบการแสดงพื้นเมือง คือบทเพลงพื้นบ้านที่บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง แบ่งตามภูมิภาค ดังนี้

- เพลงบรรเลงและขับร้องประกอบนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ เพลงประกอบการฟ้อนเล็บ ได้แก่ เพลงแห่หลวง ฟ้อนเทียน ได้แก่ เพลงลาวเลี้ยงเทียน ฟ้อนสาวไหม ได้แก่ เพลงปราสาทไหว และสาวสมเด็จ ระบำซอ ได้แก่ ทำนองซออีและซอจ้อยเชียงแสน บรรเลง เพลงลาวจ้อย ต้อยตลิ่งและลาวกระแซ เป็นต้น

- เพลงบรรเลงและขับร้องประกอบนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคกลาง เพลงประกอบการเดินรำกำเคียว ได้แก่ เพลงระบำชานา เป็นต้น

- เพลงบรรเลงและขับร้องประกอบนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคอีสาน เพลงประกอบการแสดงเซิ้งโปงลาง บรรเลงเพลงล่ายโปงลาง เซิ้งภูไทย บรรเลงล่ายลำภูไทย เป็นต้น

- เพลงบรรเลงและขับร้องประกอบนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ เพลงประกอบการแสดงลิเกป่า นิยมใช้เพลงตะกุ่มโปง เพลงสร้อยสน เพลงคอกดิน การแสดงชุดรองเง็งบรรเลงเพลงลาฆูควอ เพลงมะอีนังลามา เพลงลานัง เพลงปู้โ๊ะปะปัง เป็นต้น

การแต่งกายนาฏศิลป์ไทย

การแต่งกายนาฏศิลป์ไทยทั้ง โขนและละครนั้น ได้จำแนกผู้แสดงออกเป็น ๔ ประเภทตามลักษณะของบทบาทและการฝึกหัด คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งในแต่ละตัวละครนั้นนอกจากจะมีบุคลิกลักษณะที่ถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมทราบจากการแสดงแล้ว เครื่องแต่งกายของผู้แสดงก็ยังเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งที่บ่งบอกว่าผู้นั้นแสดงบทบาทเป็นตัวใด กล่าวคือตัวยักษ์และตัวลิงแต่งยี่เครื่องและสวมศีรษะโขน ศีรษะนั้นแบ่งสีสันตามเครื่องแต่งกายตามกำหนดของนักแสดง ส่วนตัวพระและตัวนางการแต่งกายจะแตกต่างกัน ตัวพระจะมีรูปแบบงามสง่า มีอำนาจ ตัวนางเป็นชุดที่อ่อนโยนสวยงาม ยัყษ์มีความเข้มแข็งและดุร้าย ส่วนลิงก็จะสร้างตามอุปนิสัย



ภาพที่ ๒ ตัวพระ และ ตัวนาง ในนาฏศิลป์ไทย



ภาพที่ ๓ หนุมาน ตัวละครสำคัญฝ่ายลิงในนาฏศิลป์ไทย



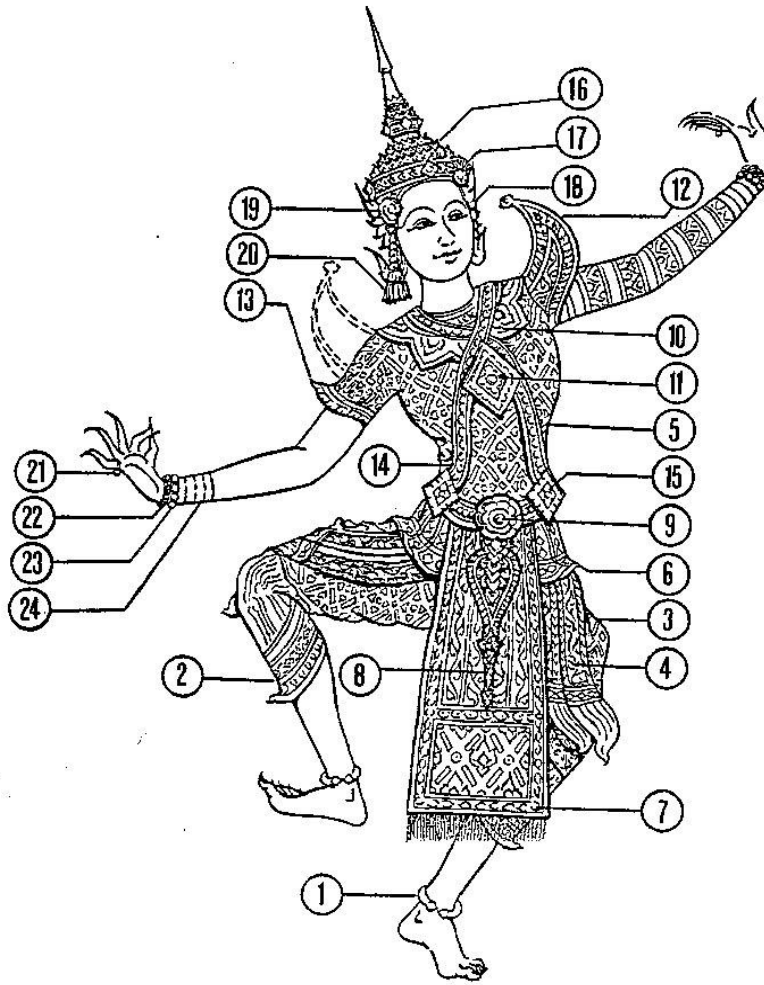
ภาพที่ ๔ ทศกัณฐ์ ตัวละครสำคัญฝ่ายยักษ์ในนาฏศิลป์ไทย

เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์ไทยมีความงดงามและกรรมวิธีการประดิษฐ์วิจิตรบรรจงเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ เพราะที่มาของการแต่งกายนาฏศิลป์ไทยนั้น จำลองแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ หรือที่เรียกว่า เครื่องต้น แล้วนำมาพัฒนาให้เหมาะสมกับการแสดง ซึ่งจำแนกออกเป็น ๔ ประเภท คือ

๑. เครื่องแต่งกายตัวพระ คือ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหรือผู้รำที่แสดงเป็นผู้ชาย จะสวมเสื้อแขนยาวปักเลื่อมและดิ้น มีอินทระฆูที่ใหญ่ ส่วนล่างสวมสนับเพลาไว้ข้างใน นุ่งผ้ายกจีบโจงหางหงส์ทับสนับเพลา เห็นแต่เพียงชายสนับเพลายื่นลงมา ด้านหน้ามีชายไหว ชายแครงห้อยอยู่ ศิระสะสวมชฎา ตามตัวมีเครื่องประดับต่างๆ เช่น กรองคอ ทับทรวง ตามทิส ปิ่นแห่ง สังกวาล ทองกร กำไลเท้า ถ้าเป็นละครตัวพระ จะแต่งยืนเครื่องเหมือนกัน เพียงแต่ตัวพระใส่เสื้อแขนสั้น ไม่มีอินทระฆู แต่มีกนกแขนแทน ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายมีดังนี้

- ๑.๑ กำไลเท้า
- ๑.๒ สนับเพลา
- ๑.๓ ฟ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษา หรือพระภูษา
- ๑.๔ ห้อยข้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง
- ๑.๕ เสื้อ ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์
- ๑.๖ รัศมะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัศตร์
- ๑.๗ ห้อยหน้า หรือชายไหว

- ๑.๘ สุวรรณกระถอบ
 - ๑.๙ เข็มขัด หรือปิ่นหนึ่ง
 - ๑.๑๐ กรองคอ หรือ นวมคอ ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ
 - ๑.๑๑ ตาบน้ำ หรือ ตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรง
 - ๑.๑๒ อินทรธนู
 - ๑.๑๓ พาหุรัด
 - ๑.๑๔ สั้งวาล
 - ๑.๑๕ ตาบทิศ
 - ๑.๑๖ ชฎา
 - ๑.๑๗ ดอกไม้เพชร (ซ้าย)
 - ๑.๑๘ จอนหู ในวรรณคดีเรียกว่า กรรเจียก หรือกรรเจียกจร
 - ๑.๑๙ ดอกไม้ทัด (ขวา)
 - ๑.๒๐ อุบะ หรือพวงดอกไม้ (ขวา)
 - ๑.๒๑ รำมรงค์
 - ๑.๒๒ แหวนรอบ
 - ๑.๒๓ ปะวะหล้า
 - ๑.๒๔ กำไลแฝง ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร
- หมายเหตุ: บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นตามนี้ก็ได้ (ดูภาพประกอบที่ ๕)



เครื่องแต่งกายตัวพระ

(แขนขวา แสดงเสื้อแขนสั้น ไม่ต้องมี อินทรธนู แขนซ้าย แสดงเสื้อแขนยาว มี อินทรธนู)

1. กำไลเท้า 2. สนับเพลลา 3. ฟ้านุ่ง 4. ห้อยข้าง หรือ เจียรระบาด หรือ ชายแครง
5. จลององค์ 6. รัตตะเภาว 7. ห้อยหน้า หรือ ชายไหว 8. ทับกระถอบ 9. ปิ่นแห่ง
10. กรองคอ หรือ กรองศอ 11. ดาบหน้า หรือ ดาบทับหรือ ทับทรวง 12. อินทรธนู
13. พาหุรัด 14. สังวาล 15. ดาบทิศ 16. ชฎา 17. ดอกไม้เพชร (ขวา)
18. จอนหู หรือ กรรเจียกหรือ กรรเจียกจร 19. ดอกไม้ทัด (ขวา) 20. อุบะหรือ พวงดอกไม้
21. ชำรงค์ 22. แหวนรอบ 23. ปะวะหล้า 24. กำไลแพง หรือ ทองกร

ภาพที่ ๕ เครื่องแต่งกายตัวพระ

๒. เครื่องแต่งกายตัวนาง คือ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหรือผู้รำที่แสดงเป็นหญิง จะสวมเสื้อแขนสั้นใน ห่มสไบปักทับทิ้งชายไปทางด้านหลังยาวลงไปในน่อง หรือยาวกว่านั้น ส่วนล่างนุ่งผ้ายก จีบหน้า นาง ศีรษะสวมมงกุฎหรือรัตเกล้า หรือกระบังหน้า แล้วแต่ฐานะของตัวละคร ตามตัวสวมเครื่องประดับต่างๆ เช่น กรองคอ พาหุรัด เป็นต้น ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายดังนี้

- ๒.๑ กำไลเท้า
- ๒.๒ เสื้อในนาง
- ๒.๓ ฟ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษา หรือพระภูษา
- ๒.๔ เข็มขัด
- ๒.๕ ตะอั้ง
- ๒.๖ ผ้าห่มนาง

๒.๗ นวมนาง ในวรรณคดีเรียกว่า กรองสอ หรือสร้อยนวม

๒.๘ จี๋นาง หรือตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง

๒.๙ พาหุรัด

๒.๑๐ แหวนรอบ

๒.๑๑ ปะวะหล้า

๒.๑๒ กำไลตะขบ

๒.๑๓ กำไลสวม ในวรรณคดี ทองกร

๒.๑๔ ชำมรงค์

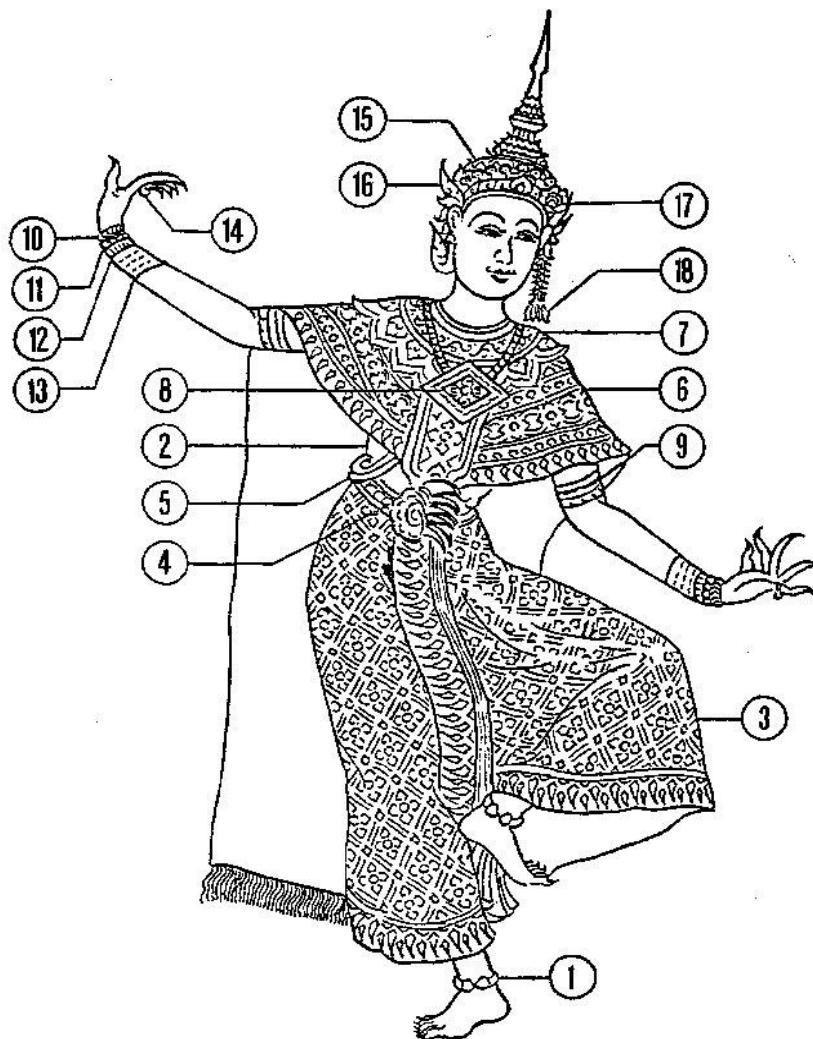
๒.๑๕ มงกุฏ

๒.๑๖ จอนหู ในวรรณคดีเรียกว่า กรรเจียก หรือกรรเจียกจร

๒.๑๗ ดอกไม้ทัด (ซ้าย)

๒.๑๘ อูบะ หรือพวงดอกไม้ (ซ้าย)

หมายเหตุ: บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นตามนี้ก็ได้ (ดูภาพประกอบที่ ๖)



เครื่องแต่งกายตัวนาง

1. กำไลเท้า 2. เสือในนาง 3. ผ้าถุง 4. เข็มขัด
5. สะอึ่ง 6. ผ้าห่มนาง 7. นวมนาง หรือ กรองศอ หรือ สร้อยนวม 8. จี๋นาง หรือ ดาบทับ หรือ ทับทรง
9. พาหุรัด 10. แหวนรอบ 11. ปะวะหระ 12. กำไลตะขาบ
13. กำไลสวม, ทองกร 14. ชำมรงค์ 15. มงกุฎ 16. จอนหู หรือ กรรเจียก หรือกรรเจียกจร
17. ดอกไม้ทัด (ซ้าย) 18. อุบะหรือพวงดอกไม้ (ซ้าย)

ภาพที่ ๖ เครื่องแต่งกายตัวนาง

สำหรับเครื่องแต่งตัวพระและนางดังกล่าวนี้ จะใช้แต่งกายสำหรับผู้ระบำมาตรฐาน เช่น ระบำสี่บท ระบำพรหมศาสตร์และระบำกฤดาภินิหาร เป็นต้น และยังใช้แต่งกายสำหรับตัวละครในการแสดงละครนอก และละครในด้วย ส่วนในระบำเบ็ดเตล็ด เช่น ระบำนพรัตน์ ระบำตรีลีลา ระบำไตรภวาทิ ระบำไกรลาสสำเร็จ ระบำโบราณคดีชุดต่าง ๆ หรือระบำสัตว์ต่าง ๆ จะใช้เครื่องแต่งกายตามความเหมาะสมกับการแสดงนั้น ๆ เช่น นุ่งโจงกระเบน ห่มผ้าสไบ และสวมชุดไทยต่าง ๆ เป็นต้น ตลอดจนถึงมีการแสดงหรือการพ้อนรำแบบพื้นเมืองของท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งจะมีการแต่งกายที่แตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่นด้วย

๓. เครื่องกายตัวอักษร คือ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงเป็นตัวอักษร เครื่องแต่งตัวส่วนใหญ่คล้ายคลึงกับตัวพระ ต่างกันที่นุ่งผ้าอยู่ข้าง เช่น ตัวอักษรนุ่งผ้าไม่มีหางหงส์ทางด้านหลังอย่างตัวพระ แต่มีผ้าปิดกันห้อยลงมาจากเอว ส่วนศีรษะสวมหัวโขนตามสีและขอลักษณะต่างๆ กัน ตามกำหนดไว้ในพงศาวดารเกียรติ ตัวอักษรนอกจากจะมีลักษณะแตกต่างกันที่เครื่องสวมศีรษะ สีหน้า และสีกายแล้ว ยังแตกต่างกันที่ลักษณะของปากกับตาอีกด้วย เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของทศกัณฐ์ พญายักษ์ ตัวสำคัญที่สุดในเรื่องโขน

๓.๑ กำไลเท้า

๓.๒ สนับเพลา

๓.๓ ฟ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษา หรือ พระภูษา

๓.๔ ห้อยข้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง

๓.๕ ผ้าปิดกัน หรือห้อยกัน อยู่ข้างหลัง

๓.๖ เสื้อ ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์

๓.๗ รัตตะเอว หรือรัตองค์ หรือรัตพัศตร์

๓.๘ ห้อยหน้า หรือชายไหว

๓.๙ เข็มขัด หรือปิ่นแห่ง

๓.๑๐ รัตอก หรือรัตองค์ ในพระตำราทรงเครื่องต้น เรียกว่า รัตพระอุระ

๓.๑๑ ตาบนหน้า หรือตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง

๓.๑๒ กรองคอ หรือนวมคอ ในวรรณคดีเรียกว่า กรองคอ

๓.๑๓ ทับทรวง

๓.๑๔ สั้งวาล

๓.๑๕ ตาบทิศ

๓.๑๖ แหวนรอบ

๓.๑๗ ปะวะหล้า

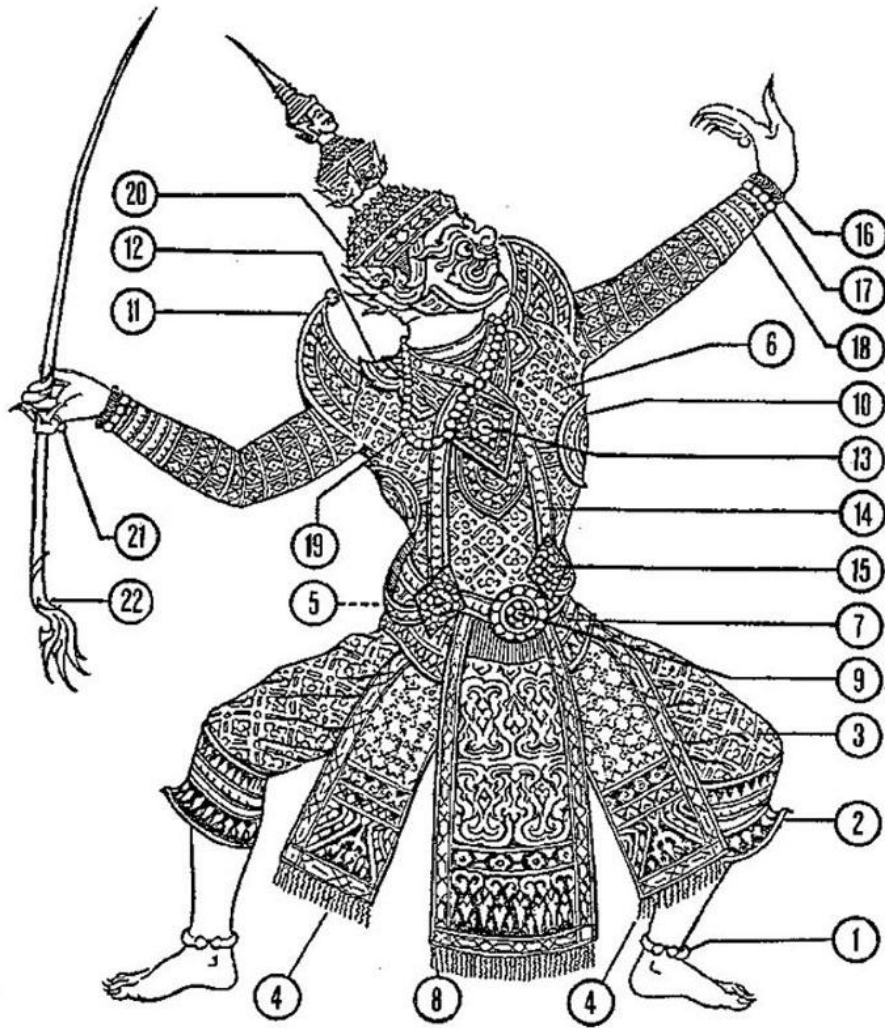
๓.๑๘ กำไลแผง ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร

๓.๑๙ พวงประกาศาคอ

๓.๒๐ หัวโขน ในภาพนี้เป็นหัวทศกัณฐ์

๓.๒๑ คันทัน

บรรดาพญายักษ์ตัวสำคัญอื่นๆ ในเรื่องโขนก็แต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่ละสีและลักษณะของหัวโขน ซึ่งนายช่างได้บัญญัติและประดิษฐ์ทำให้แปลกแตกต่างกัน โดยเฉพาะบรรดาหัวยักษ์ มีอยู่ราวร้อยชนิดแต่บางคราวและบางตัวที่มีความสำคัญน้อยไม่ต้องแต่งครบทุกอย่างตามนี้



เครื่องแต่งกายตัวยักษ์

1. กำไลเท้า 2. สนับเพล 3. ผ้าถุง 4. ห้อยข้าง หรือ เจียรระบาด หรือ ชายแครง
5. ผ้าปิดก้น หรือ ห้อยก้น 6. เสื้อ หรือ ฉลององค์ 7. รัตสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์ 8. ห้อยหน้า หรือชายไหว 9. เข็มขัด หรือปิ่นแห่ง
10. รัดอก หรือรัดองค์ หรือ รัตพระอุระ 11. ดาบหน้าหรือ ดาบทับ หรือ ทับทรวง 12. กรองคอ หรือนวมคอ หรือ กรองคอ 13. ทับทรวง 14. สังวาล 15. ดาบทิศ 16. แหวนรอบ
17. ปะวะหล้า 18. กำไลแสง หรือ ทองกร 19. พวงประคำคอ 20. หัวโขน ในภาพนี้เป็นหัวทศกัณฐ์ 21. คันทรง

ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายตัวยักษ์

๔. เครื่องแต่งกายตัวลิง คือเครื่องแต่งกายของผู้แสดงเป็นตัวลิง เครื่องแต่งตัวส่วนใหญ่คล้ายคลึงกับตัวยักษ์ ต่างกันแต่ลิงมีหางเพิ่มขึ้นห้อยอยู่ใต้ฝ่าปิดกั้นที่หนึ่ง สวมเสื้อตามสีประจำตัวในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ และไม่มีอินทรีบนหัว ตัวเสื้อปกปลายขดเป็นวง สมมติว่าเป็นขนตามตัวลิง ส่วนศีรษะสวมหัวโขนซึ่งจะมีสีและยอดต่างๆ กัน เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของหนุมาน วานรสำคัญตัวหนึ่งในเรื่อง โขน

๔.๑ กำไลเท้า

๔.๒ สนับเพลลา

๔.๓ ฟ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษา หรือ พระภูษา

๔.๔ ห้อยข้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง

๔.๕ หางลิง

๔.๖ ฝ่าปิดกั้น หรือห้อยกั้น อยู่ข้างหลัง

๔.๗ เสื้อ ในที่นี้สมมติเป็นขนตามตัวของลิง

๔.๘ รัศสูหา

๔.๙ ห้อยหน้า หรือชายไหว

๔.๑๐ เข็มขัด หรือปิ่นแห่ง

๔.๑๑ กรองคอ หรือ นวมคอ

๔.๑๒ ทับทรวง

๔.๑๓ สั้งवाल

๔.๑๔ ตาบทิศ

๔.๑๕ พาทูรัด ตามปกติเย็บติดไว้กับเสื้อ ซึ่งสมมติเป็นขนตามตัวของลิง

๔.๑๖ แหวนรอบ

๔.๑๗ ปะวะหล้า

๔.๑๘ กำไลแครง หรือ ทองกร

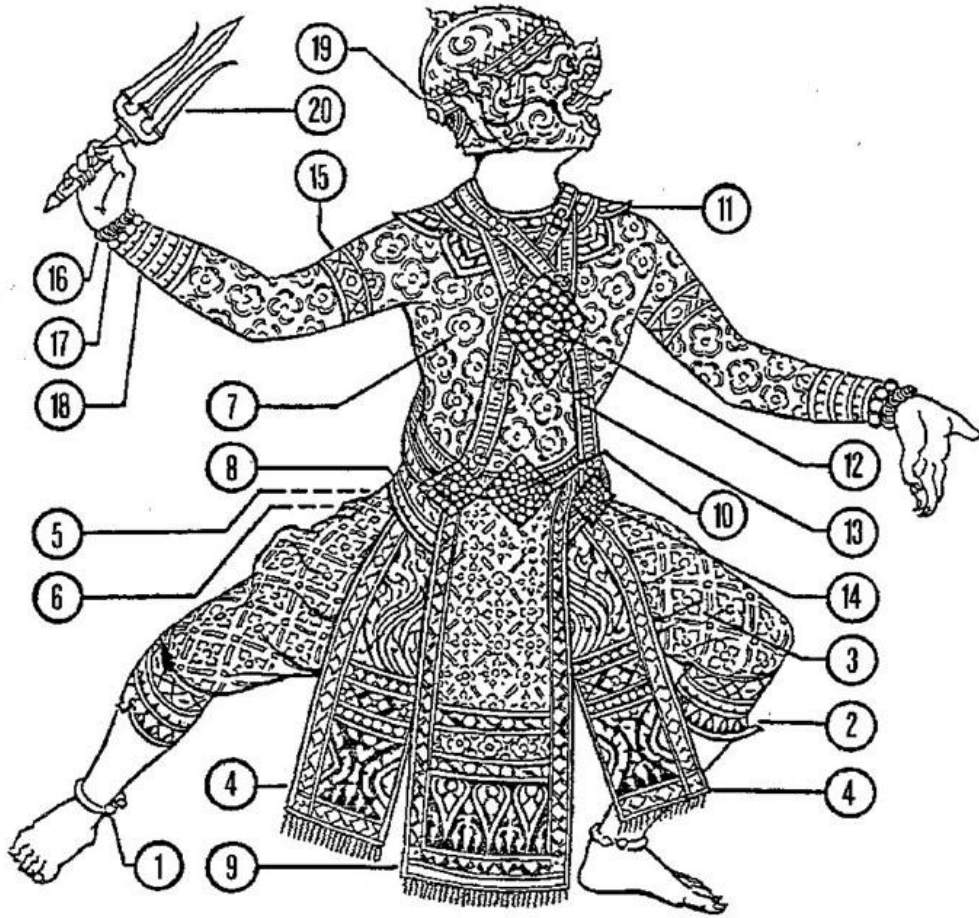
๔.๑๙ หัวโขน ในภาพนี้เป็นหัวหนุมาน

๔.๒๐ ตรี หรือตรีเพชร หรือตรีศูล

หมายเหตุ: บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นตามนี้ก็ได้ (ดูภาพประกอบที่ ๘)

บรรดากวานรตัวสำคัญอื่นๆ ในเรื่อง โขนก็คงแต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่สีและลักษณะของหัวโขน ซึ่งนายช่างได้บัญญัติและประดิษฐ์ทำให้แปลกแตกต่างกัน โดยเฉพาะบรรดาลิงมือยูร่าว ๔๐ ชนิด แต่บางตัวและบางคราวก็ไม่ต้องแต่งครบทุกอย่างตามนี้

ตัวลิงนอกจากจะแตกต่างกันที่เครื่องสวมศีรษะ สีหน้า และสีกายแล้ว ยังแตกต่างกันที่ลักษณะของปากอีกด้วย



เครื่องแต่งกายตัวลิง

1. กำไลเท้า 2. สนับเพลา 3. ฟ้านุ่ง หรือภูษา 4. ห้อยข้าง หรือ เจียรระบาด หรือ ชายแครง 5. หางลิง
6. ผ้าปิดก้น หรือ ห้อยก้น 7. เสื้อ (สมมติว่าเป็นขนของลิง) 8. รัศมีเอว 9. ห้อยหน้า หรือชายไหว
10. เข็มขัด หรือปิ่นหนึ่ง 11. กรองคอ หรือนวมคอ 12. ทับทรวง 13. สังวาล 14. ตาบทิส 15. พาหุรัด 16. แหวนรอบ
17. ปะวะหล้า 18. กำไลแผง หรือ ทองกร 19. หัวโขน ในภาพนี้คือหนุมาน 20. ศรี หรือ ศรีเพชร หรือศรีศูล

ภาพที่ ๘ เครื่องแต่งกายตัวลิง

นาฏยศัพท์

นาฏยศัพท์^๕ หมายถึง ศัพท์ที่บัญญัติขึ้นไว้ในการฟ้อนรำ แสดงลักษณะและการเคลื่อนไหวร่างกายที่สัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง^๖ การฝึกหัดการเคลื่อนไหวมือและเท้าในวงการละครไทยเรียกว่า “นาฏยศัพท์”

^๕ ดูรายละเอียดใน หนิต ๒๔๕๐.

สิ่งสำคัญในการรำของไทยนั้นจำเป็นต้องเรียนรู้การเคลื่อนไหวของมือและทำให้มีลักษณะงามสง่า โดยมีหลักและลักษณะสำคัญในการเคลื่อนไหวหลายแบบ กล่าวคือ

การเคลื่อนไหวมือ (นาฏยศัพท์เกี่ยวกับการใช้มือ) การเคลื่อนไหวของมือ มี ๓ แบบ คือ

๑. จีบ เป็นอาการของมือโดยใช้นิ้วหัวแม่มือมาจรดกับข้อที่ ๑ ของนิ้วชี้ นิ้วทั้งสามที่เหลือเหยียดตึง จุดสำคัญของการจีบคือ ต้องหักข้อมือเข้าหาลำแขน จีบแบ่งออกได้เป็นหลายลักษณะดังนี้

๑.๑ จีบหงาย คือ การหงายฝ่ามือขึ้นในปลายนิ้วชี้ขึ้นข้างบน ใช้ในหลายลักษณะคือ

- ไหล่ให้ไต่ระดับ (แขนเหยียดตึงไปข้างๆ)
- ระดับเอว (แขนงอเข้ามาในลักษณะโค้ง)
- จีบอยู่ข้างหน้าของผู้รำ (แขนเหยียดอยู่ข้างหน้าและตั้งแขน)

๑.๒ จีบคว่ำ คือ การคว่ำฝ่ามือลงให้ปลายนิ้วชี้ลง ลักษณะเหมือนจีบหงาย เพียงแต่ฝ่ามือคว่ำลงและหักข้อมือเข้าหาลำแขน และใช้ในการต่อไปนี้

- ตั้งอยู่ระดับไหล่
- แขนเหยียดตึงไปข้างหน้าของลำตัว
- แขนตั้งขึ้นระดับไหล่ไปข้างๆ

๑.๓ จีบหลัง คือ การเหยียดแขนให้ตึงไปทางข้างหลังของลำตัว ส่วนฝ่ามือจีบและหงายข้อมือขึ้นพร้อมทั้งหักข้อมือเข้าหาลำแขน

๒. วง เป็นอาการของมือที่เหยียดตึง ผู้รำจะยกแขนขึ้นมาในลักษณะโค้ง อุ้งมือตึง นิ้วทั้งสี่เหยียดตรงกลับ ขณะตึงมือเก็บนิ้วหัวแม่มือเข้าด้านใน การตั้งวงที่สวยงามต้องหักข้อมือเข้าหาลำแขนบนให้มาก วงจะใช้ในการแสดงต่างๆ ได้หลายแบบ

ลักษณะต่างๆ ของวง

๒.๑ วงบน หมายถึง การยกส่วนโค้งของลำแขนขึ้นในระดับสูง วงบนของตัวพระปลายนิ้วจะอยู่ระดับแง่ศีรษะ ส่วนวงบนของตัวนางอยู่ระดับหางคิ้ว

๒.๒ วงกลาง หมายถึง การยกส่วนโค้งของลำแขนให้ปลายนิ้วสูงระดับไหล่

๒.๓ วงล่าง หมายถึง เป็นการตั้งวงระดับต่ำที่สุด โดยทอดส่วนโค้งของลำแขนลงข้างล่างระดับเอว โดยตั้งมือตรงหัวเข่ามัด ตัวพระกันศอก ตัวนางไม่ต้องกันศอก

๓. ล่อแก้ว คือลักษณะกิริยาท่าทางคล้ายจีบโดยการใช้นิ้วหัวแม่มือกดข้อที่ ๑ ของนิ้วกลางคล้ายวงแหวน นิ้วที่เหลือเหยียดตึง หักข้อมือเข้าหาลำแขนในลักษณะเช่นเดียวกับการจีบ

^๕ ที่มาของการบัญญัติ “นาฏยศัพท์” มาจากนายอาคม สาขาคมได้รับคำสั่งจากนายธนิต อยู่โพธิ์ (อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) ให้เขียนตำรานาฏยศัพท์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๕๗ ต่อมาคุณครูอัมพร ชัชกุล ได้ขออนุญาตจากนายอาคม สาขาคมนำไปใช้สอนนักเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) และใช้มาจนถึงทุกวันนี้

การเคลื่อนไหวกวของเท้า (นาฏศัพท์เกี่ยวกับการใช้เท้า)

๑. จรดเท้า เป็นอาการของเท้าข้างหนึ่งข้างใดวางอยู่ข้างหน้า การจรดเท้า น้ำหนักตัวจะอยู่ที่เท้าหลัง เท้าหน้าจะใช้เพียงปลายเท้าแตะเบาๆ กับพื้น

๒. ยกเท้า เป็นอาการยกเท้าให้หน้าขาขนานกับพื้น เชิดปลายเท้าให้ตึง หักข้อเท้าเข้าหาลำขา สำหรับตัวพระจะต้องกันเข่าออกไปข้างๆ ส่วนสูงอยู่ระดับเข่าข้างที่ยืน ส่วนตัวนางไม่ต้องกันเข่า ส่วนสูงจะอยู่ต่ำกว่าเข่าข้างที่ยืนเล็กน้อย ชักสั้นเท้าและเชิดปลายนิ้วพระและนาง

๓. ประเท้า เป็นอาการสืบเนื่องจากการจรดเท้า โดยยกส่วนนิ้วเท้าขึ้น ใช้สันเท้าไปกับพื้น ย่อเข่าลงพร้อมกับแตะปลายเท้าลงกับพื้น แล้วยกเท้าขึ้น ตัวพระกันเข่าออก ตัวนางไม่ต้องกันเข่า

๔. กระจกเท้า เป็นอาการของการยกเท้าที่อยู่ข้างหลัง สืบเนื่องจากการกระทืบเท้า วิธีกระจกเท้า ต้องยื่นย่อเข่าข้างหนึ่ง แล้วถีบเข่าที่ยกไปข้างหลังมากๆ อย่าให้เข่าที่ยกห้อยอยู่ใกล้เข่าข้างที่ยืน กระจกลำขาส่วนล่างขึ้นให้่องเข่าชิดท้องขาส่วนบน หักข้อเท้าลงให้ปลายนิ้วชี้ลงล่าง ตัวพระกันเข่าออกข้างๆ ให้มาก ส่วนตัวนางเพียงแต่ดันเข่าไปข้างหลัง ซึ่งการกระจกเท้าวิธีนี้เรียกว่า “กระจกหลัง” ส่วนถ้าย้ายส่วนขาที่กระจกมาไว้ข้างๆ มิได้อยู่ข้างหลังเรียกว่า “กระจกเลี้ยว”

๕. กระทืบเท้า เป็นอาการของเท้าที่วางอยู่ข้างหลังด้วยปลายนิ้วเท้า กระทืบเพื่อจะยกเท้าขึ้นจากข้างหลัง การกระทืบใช้ส่วนของปลายเท้าที่วางอยู่บนพื้นกระทืบเบาๆ แล้วยกขึ้น การกระทืบเท้านี้จะต้องดึงนิ้วเท้าทั้ง ๕ พร้อมทั้งหักข้อเท้าเวลากระทืบเท้าจะต้องใช้ปลายเท้ากระทืบ

๖. ก้าวเท้า มี ๒ วิธี คือ ก้าวหน้า และ ก้าวข้าง

- ก้าวหน้า เวลาก้าวใช้สันเท้าแตะลงก่อนแล้วจึงวางเต็มเท้า ปลายเท้าหัก ๒ ข้าง

- ก้าวข้าง คือการก้าวออกด้านข้างด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่ง เวลาก้าวให้ปลายเท้าที่ก้าวตั้ง

ฉากกับเท้าที่ยืน เปิดสั้นเท้าหลังเสมอ แต่ตัวพระไม่ต้องเปิดสั้นเท้า

๗. ขยับเท้า การขยับเท้าจะต้องขยับทีละข้าง ถ้าจะขยับเท้าด้วยเท้าขวา ต้องก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า โดยการวางฝ่าเท้าลงให้เต็มเท้า น้ำหนักอยู่ที่ปลายเข่าขวาพอสมควร ส่วนเท้าซ้ายคงใช้ปลายนิ้วเท้ายันพื้นไว้แล้วขยับเท้าขวาขึ้นนิดหน่อย แล้ววางเท้าอย่างเดิม น้ำหนักคงกลับมาอยู่ที่เท้าขวา แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นวางลงอย่างเดิม ทำสลับกันไปหลายๆ ครั้งในลักษณะย่อเท้า แต่เป็นการย่อเท้าแบบไขว้เท้า การขยับเท้าต้องขยับให้ถี่ๆ หรือให้พร้อมจังหวะ เหยยสั้นเท้าหลังเล็กน้อยและใช้ปลายนิ้วเท้าทั้งขวาและซ้ายย่อ เวลาที่ขยับจะต้องแจ้งหน้าขาทั้งสองให้มากๆ พร้อมทั้งเปิดปลายเข่าพอสมควร

๘. ซอยเท้า เป็นกริยาของการใช้เท้าทั้งสองข้างพร้อมกัน โดยใช้ปลายนิ้วเท้า ย่อเข่าลงเล็กน้อย สันเท้าทั้งสองยกขึ้นย่ำถี่ๆ การซอยเท้าจะซอยอยู่กับที่ก็ได้

ความสำคัญของรำไทย

ด้วยความสำคัญของศิลปะการรำซึ่งเป็นแขนงหนึ่งขององค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ประกอบโครงการวิจัยในที่นี่เป็นการศึกษาองค์ความรู้ของศิลปินแห่งชาติด้านละครรำคือ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ

ดังนั้นจึงเป็นความจำเป็นในการศึกษาถึงความสำคัญของรำไทย จากการศึกษาพบว่ามีกรกล่าวถึงรำไทยมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ด้วยปรากฏคำว่า ระเบ้า รำ เต้น ในหลักศิลาจารึกหลักที่ ๘ ครั้งสมัยพระมหาธรรมราชาที่ ๑ แต่มิได้มีการอธิบายหรือแสดงให้ทราบถึงรูปแบบลักษณะการรำรำ ครั้นถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้เกิดภาพลายเส้นที่แสดงลักษณะท่ารำไทย สันนิษฐานว่าละครรำไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาจัดเป็นละครหลวง ในระยะแรกคงใช้ผู้ชายแสดงเพราะละครรำผู้หญิงปรากฏครั้งแรกในสมัยรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ระหว่าง ปี พ.ศ. ๒๒๓๑- ๒๓๐๑^{๑๑} ภาพลายเส้นนี้ได้คัดลอกมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ และเรียกว่า “ตำรารำไทย” ^{๑๒}

รำไทย เป็นคำเดียวกับคำว่า ระเบ้า รำ เต้น หรือฟ้อนรำ ในอดีตคำนี้หมายถึงลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ ไหล่ แขน ลำตัวจนถึงเท้าให้งดงามตามจังหวะดนตรีซึ่งแต่เดิมเป็นเพียงระเบ้า รำฟ้อนเป็นชุดเท่านั้น ต่อมาจึงผูกเรื่องราวต่างๆ ตามบทบรรเลงหรือบทร้อง เรื่องที่ใช้แสดงมักจะเป็นเรื่องที่มีตัวละคร ตัวนาง ตัวยักษ์ และลิงเข้ามาเกี่ยวข้องกับเรื่องด้วย ฉะนั้นเมื่อนำรำไทยประกอบเข้าเป็นละคร จึงจำเป็นต้องหาท่าทางที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของตัวละครแต่ละตัวดังกล่าว และละครที่นำมาแสดงนั้นเรียกกันว่า ละครรำ หรือ ละครรำไทย ท่าทางที่นำมาแสดงจึงเรียกว่า ท่ารำ หรือท่ารำไทยที่ประกอบเป็นท่าพระ ท่านาง ท่ายักษ์ และท่าลิง โดยเฉพาะเมื่อเรื่องรามเกียรติ์ได้รับความนิยม ท่ายักษ์และท่าลิงจึงเพิ่มความเข้มแข็งเด็ดขาด ทำให้ใช้ท่าเดินเป็นส่วนใหญ่เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของตัวละครและให้สมกับเป็นเรื่องการรบทัพจับศึก

กล่าวโดยสรุป รำไทยที่มีมาแต่โบราณครั้งสุโขทัยมีการสืบทอดต่อเนื่องกันมา โดยอาศัยสื่อทางโขนและละคร ประเด็นที่น่าสนใจคือพบว่าการเปลี่ยนแปลงรูปแบบลักษณะการรำจากโบราณจนถึงปัจจุบันนี้ น้อยมาก ทั้งนี้เป็นด้วยความสำคัญของการสืบทอดท่ารำในแต่ละช่วงเวลาผ่านการละครทางหนึ่งและการถ่ายทอดท่ารำจากบุคคลที่เป็นหลักในการสืบทอดอีกทางหนึ่ง

ลักษณะของท่ารำไทย

คำว่า ท่ารำไทย เป็นคำกริยาของคำว่ารำไทย หมายถึง ลักษณะลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ ไหล่ แขน ลำตัว มือ ขา จนกระทั่งถึงเท้าให้เหมาะสมกับลักษณะการแสดงสมมติต่างๆ เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ หรือตัวลิง ลักษณะของตัวละครเหล่านั้นจะต้องแสดงออกมาให้ชัดด้วยลีลาท่าทางของการรำรำ และเมื่อนำมาประกอบขึ้นเป็นการแสดงโขนหรือละครสามาถสร้างความอ่อนหวาน นุ่มนวล หรือแข็งแรงแรงได้ตามเนื้อเรื่อง ได้อย่างงดงามและสมจริง

หลักสำคัญของท่ารำไทยที่มีรากฐานเดียวกันของ พระ นาง ยักษ์ ลิง คือ

^{๑๑} อรรถวรรณ ๒๕๓๐: ๗.

^{๑๒} ตำรารำไทย หมายถึง ท่ารำภาพลายเส้นที่มีชื่อประกอบในแต่ละภาพ ขึ้นต้นภาพแรกว่าท่าเทพนม และภาพต่อไปว่าปฐมพรหมสี่หน้า ฯลฯ มีกล่าวถึงในหนังสือตำราฟ้อนรำ พิมพ์ปี พ.ศ. ๒๔๖๖ สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖

- การทรงตัว ให้หลังตรงเสมอทุกครั้งก่อนเริ่มการฝึกหัดท่ารำ
- ใช้ข้อต่อของร่างกายแสดงจังหวะ
- การฝึกกำลังขา ลึงและยักษ์ต้องฝึกกำลังขาให้มีกำลังกว่าปกติเพื่อการขึ้นลอย การเดิน คีลังกา เป็นต้น ฉะนั้นจึงต้องฝึกหัดการเดินเส้าเป็นพื้นฐาน ส่วนพระและนางจำเป็นต้องใช้ทำยืนด้วยขาเดียวบ่อยครั้งเพื่อความงดงาม เช่น กระดกขา ยกขา เดี่ยวขา ฯลฯ จึงจำเป็นต้องมีหลักมั่นคง
- การใช้กล้ามเนื้อส่วนต่างๆ ช่วยให้การรำรำเกิดความงดงาม
- ข้อเท้า เมื่อยกต้องหักขึ้น โดยใช้สันเท้าขนานกับพื้น โดยคำว่า “หักข้อ” หมายถึง ผู้รำต้องเกร็งข้อเท้าขึ้นให้ฝ่าเท้าขนานพื้น โดยเชิดปลายนิ้วเท้าขึ้น การกระดกคือต้องหักข้อเท้าลง โดยให้ปลายเท้าชี้ลงพื้น
- ข้อมือ ต้องมีการหักข้อมือเข้าเมื่อจับมือและหักข้อมือออกเมื่อแบมือ
- สะโพก คือส่วนที่ต้องระวังมิให้ยื่นหรือบิดไปมา
- หน้าอก ต้องไม่แอ่นออกมาโดยจงใจ เพราะการดึงช่วงไหล่ถ้าไม่หย่อนกล้ามเนื้อช่วงหน้าอก จะทำให้หน้าอกแอ่นดูไม่งดงามและไม่ใช่ท่ารำไทย

วิธีการถ่ายทอดท่ารำไทย

การถ่ายทอดท่ารำไทยแต่เดิมจากการค้นคว้าจากเอกสารและสัมภาษณ์พบว่า ผู้เรียนรำไทยจะต้องฝึกท่ารำเบื้องต้นก่อนเป็นเวลานานจนกว่าจะมีท่าทางหรืออายุเหมาะสมแล้วครูผู้สอนจึงจะมอบท่ารำใหม่ให้ โดยสังเกตจากบุคลิกว่าเหมาะสมกับตัวละครตัวใดจึงจะสอนลีลาท่าทางของตัวละครตัวนั้นให้ หรือส่งไปให้ครูผู้เคยแสดงเป็นตัวละครนั้นๆ ฝึกให้ นอกจากนั้นการให้ความรู้มักจะให้ด้วยเหตุผลอื่น คือ ความรักใคร่ชอบพระหว่างครูกับผู้ปกครอง หรือความเอาใจใส่ต่อการเรียนของศิษย์ ความกตัญญูรู้คุณต่อครู หรือจากลักษณะท่าทางที่เหมาะสมของศิษย์เองเพื่อใช้ในการแสดงละครเรื่องนั้นๆ ต่อไป

ยกตัวอย่างเช่น การฝึกหัดท่ารำของนางลมุล ยมคุปต์ ที่ได้ฝึกหัดท่ารำ ณ วังสวนกุหลาบแห่งสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา สมัยรัชกาลที่ ๖ ว่ามีตารางการฝึกเป็นประจำ^{๑๒} ดังนี้

- ๐๕.๐๐ น. ฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็ว จบแล้วตัวพระแยกไปเดินเส้า และเดินแม่ท่ายักษ์และออกกราว ตัวนางแยกไปหัดแม่ท่าลึง
- ๐๗.๐๐ น. พักอาบน้ำ
- ๐๘.๐๐ น. พักรับประทานอาหารเช้า
- ๐๙.๐๐ น. เริ่มเรียนวิชาสามัญ
- ๑๒.๐๐ น. พักกลางวัน

^{๑๒} ลมุล ๒๕๒๖.

๑๓.๐๐-๑๖.๐๐ น. ซ้อมการแสดงทั้งโจนและละคร

๑๖.๐๐ น. พักผ่อน

๒๐.๐๐-๒๔.๐๐ น. ฝึกซ้อมการแสดงเข้าเรื่องทั้งเรื่องละครนอก ละครใน ละครพันทาง และโจน จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าการฝึกหัดทำรำของ โรงเรียนฝึกหัดในอดีตนอกจากจะเรียนฝึกหัดทำรำแล้ว ยังมีการสอนหนังสืออย่าง โรงเรียนสามัญทั่วไป โดยช่วงเช้านักเรียนทุกคนเข้าเรียนวิชาสามัญทั้งหมด ส่วนตอนบ่ายนักเรียนคนใดต้องการฝึกวิชาศิลปก็แยกไปเรียนวิชาที่ตัวเองเลือก

พบว่าแบบฝึกหัดการฝึกทำรำของตัวพระตัวนางคือ เพลงช้า และเพลงเร็ว โดยมุ่งฝึกให้ผู้รำมีความคล่องแคล่วในการขยับเขย่งอย่างเป็นรูปแบบของท่ารำที่งดงาม กล่าวคือ

๑. ท่าฝึกเพลงช้า ในการฝึกเพลงที่มีจังหวะช้า มีคำร้องในการฝึกว่า จะ-โจ้ง-จะ ทิง-โจ้ง-ทิง จากนั้นใช้ปากไล่ทำนองเพลงสร้อยสน คือ นอย-น้อย-หนอย-น้อย-นอย จนนั้นจึงจะรำเข้ากับระนาด ท่าฝึกเพลงช้ามุ่งให้ผู้เรียนได้ฝึกเคลื่อนไหวอวัยวะมือจากล่างระดับชายพก (หัวเข็มขัด) ถึงบน (วงบน) จากทำนองจนถึงทำย่น ได้เรียนรู้ถึงท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง รวมถึงการฝึกให้คุ้นเคยกับจังหวะในการเคลื่อนไหว

๒. ท่าฝึกเพลงเร็ว การฝึกหัดใช้เพลงที่มีจังหวะเร็วขึ้น มีคำร้องในการฝึกว่า ทุบ-ทิง-ทิง จากนั้นจึงเข้ากับระนาด ท่าฝึกเพลงเร็วมุ่งฝึกให้ผู้เรียนเคลื่อนไหวท่าเดิมที่อยู่ในเพลงช้าในจังหวะที่เร็วขึ้น เริ่มจากทำย่นจนถึงทำนอง มือจากบนลงล่าง ฝึกการใช้ลำตัวเพื่อยกตัว คอ แขน ให้เข้ากับจังหวะเร็ว เป็นการนำท่าเพลงช้ามาใช้เคลื่อนไหวในจังหวะเร็วและเพิ่มลีลาของอวัยวะอื่นๆ ลงไปด้วย

การหัดรำไทยส่วนใหญ่ นักเรียนจะเข้าฝึกรำตั้งแต่อายุประมาณ ๘-๑๐ ขวบ ซึ่งการฝึกหัดตั้งแต่ยังเล็กมักทำให้รำได้งดงามกว่านักเรียนที่เข้าฝึกเมื่ออายุมากกว่านี้ ตามปกติเมื่อหัดรำเพลงช้า เพลงเร็วได้เร็ว ครูจะหัดให้รำเพลงหน้าพาทย์ชั้นต้นอื่นๆ ต่อไป เช่น เชิด เสมอ และรำ เป็นต้น ครั้นรำเพลงเหล่านี้ได้แล้ว ครูจะหัดให้นักเรียนรำไซ้บท รำไซ้บทที่ใช้กันเป็นสามัญทั่วไปคือ “ท่าแม่บทใหญ่” และ “แม่บทเล็ก” คือ รำตามบทขับร้องทำนองเพลงชมตลาด และบอกชื่อท่ารำตามบทร้อง คือ เทพนม ปฐม พรหมสี่หน้า

ประวัติการรำแม่บท

แม่บท เป็นท่าที่มาจากรำเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งนักเรียนส่วนมากได้ฝึกรำในขั้นต้น แม่บทนี้เป็นชื่อรวมเรียกตำราต่างๆ ในทางนาฏศิลป์และนับถือเป็น แม่ท่า ถือเป็นต้นของการพ้อนรำสำหรับนักเรียนที่ฝึกหัดนาฏศิลป์ โดยใช้เป็นแบบฝึกหัดรำตั้งแต่ขั้นต้นไปจนถึงขั้นสูงสุดเพื่อให้เกิดความคล่องแคล่วและชำนาญ โดยตัวละครใดรับแม่บทได้ดีถือว่าเป็นศิลปินผู้มีฝีมือ โดยแม่บทจะมี ๒ แบบ คือแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก

การรำแม่บทถือเป็นท่ารำมาตรฐานในทางนาฏศิลป์ไทย ถือเป็นการใช้ทำนองชมตลาดซึ่งมีลีลาอ่อนช้อยนุ่มนวล เหมาะกับกระบวนการรำที่อ่อนช้อยของท่ารำนาฏศิลป์ไทย ส่วนแม่บทเล็ก หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า แม่ท่า เช่นเดียวกับแม่บทใหญ่แต่มีลีลากระบวนการรำที่สั้นกว่าแม่บทใหญ่ซึ่งมีความยาวถึง

๑๘ คำกลอน ส่วนแม่บทเล็กมีเพียง ๖ คำกลอน จึงเป็นที่นิยมฝึกกันมากเพราะสามารถนำไปแสดงได้
พอเหมาะแก่เวลา

เนื้อเพลงชมตลาดเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ในบทโจนรามเกียรติ์ ตอนนารายณ์
ปราบนนทก มีดังนี้

เพลงชมตลาด

เทพนม ปฐม พรหมสีหน้า	สอดสร้อยมาลาเชิดฉิน
ทั้งกว้างเดินดง หงส์บิน	กินรินเลียบถ้ำอำไพ
(รับเที่ยวที่ ๑ ทำสอดสร้อยมาลา)	
อีกช้านางนอน ภมรเกล้า	แขกเต้า ผาลา เพียงไหล่
เมขลาโยนแก้ว แว่วไว	มยุเรศ ฟ้อนใน อัมพร
(รับเที่ยวที่ ๒ ทำผาลา)	
ยอดดง ต้องลม พรหมนิมิต	อีกทั้ง พิศมัย เรียงหมอน
ย้ายท่า มัจฉา ชมสาคร	พระสีกร ขว้างจักร ฤทธิรงค์
(รับเที่ยวที่ ๓ ทำพรหมสีหน้า)	

สำหรับเนื้อเพลงแม่บทนี้มีชื่อทำรำใช้บท ๑๘ ทำ คือ

๑. เทพนม
๒. ปฐม
๓. พรหมสีหน้า
๔. สอดสร้อยมาลา
๕. กว้างเดินดง
๖. หงส์บิน
๗. กินรินเลียบถ้ำ
๘. อีกช้านางนอน
๙. ภมรเกล้า
๑๐. แขกเต้า
๑๑. ผาลาเพียงไหล่
๑๒. เมขลาโยนแก้ว
๑๓. มยุเรศฟ้อนใน

- ๑๔. ขอดตองตองลม
- ๑๕. พรหมนิมิต
- ๑๖. พิศมัยเรียงหมอน
- ๑๗. ย้ายท่า
- ๑๘. มัจฉาชมสาคร
- ๑๙. พระสี่กรขว้างจักร

ส่วนท่ารำอื่นๆ เป็นลีลาท่าเชื่อม เช่น ท่าเฉิดฉิน ท่าอำไพ ท่าโยนแก้ว ท่าแหวไว ท่าอัมพร ท่าย้ายท่า และท่าฤทธิรงค์ เป็นต้น การแต่งกายสำหรับการรำแม่บทคือ จะแต่งยืนเครื่องทั้งตัวพระและตัวนาง

ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติต่อองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทย

กล่าวโดยสรุป การสำรวจองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทยสะท้อนให้เห็นถึงองค์ความรู้ที่มีคุณค่าและเป็นรากทางวัฒนธรรมของสังคมไทย เอกสารที่เกี่ยวข้องจึงพบทั้งในเอกสารที่เผยแพร่เพื่อการสืบสานความรู้ด้านนาฏศิลป์ละครรา โดยส่วนใหญ่ปรากฏเป็นการเก็บรวบรวมท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ทั้งในรูปแบบเอกสารและสื่อต่างๆ เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชน เช่น ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๓๑) ธานี ๒๕๔๔ เรณู โกศินานนท์ (๒๕๔๔) สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (๒๕๔๖) และสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๘) นอกจากนี้ยังปรากฏเอกสารและงานวิจัยที่เขียนเพื่อวิพากษ์และวิเคราะห์การคงอยู่ของนาฏศิลป์ไทย เช่น กรมศิลปากร (๒๕๒๕) สุทธิชัย จันทรางกูร (๒๕๔๑) สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗) และพิเชษฐ กลั่นชื่น (๒๕๕๒) รวมไปถึงงานวิจัยและรายงานการสัมมนาของสถาบันการศึกษาที่มุ่งเน้นเพื่อการศึกษาและนำเสนออัตลักษณ์ของการแสดงด้านนาฏศิลป์ด้านต่างๆ ของไทย เช่น อมรา กล้าเจริญ (๒๕๑๕) สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (๒๕๒๒) อรวรรณ (๒๕๓๐) การศึกษาสถานภาพการวิจัยสาขาศิลปะการแสดงในประเทศไทย คนตรีและนาฏศิลป์ไทย (๒๕๓๘)

ประการสำคัญคือผลงานของศิลปินแห่งชาติผู้กวีศตวรรษสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะการแสดงถือได้ว่ามีความสำคัญต่อการคงรักษาและสืบทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ของไทย เพราะนอกเหนือจากการเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าแล้วยังมีคุณค่าทางจิตวิญญาณของการคงอยู่ของศิลปะการแสดงของไทยอีกด้วย ดังจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปในบทที่ ๓

บทที่ ๓

ประวัติ ผลงาน และอัตลักษณ์ของศิลปะการแสดงด้านละครรำ ของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ

ประวัติของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ



ภาพที่ ๕ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ

วัยเด็ก

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เกิดเมื่อวันศุกร์ที่ ๕ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๖๑ ปีมะเมียซึ่งตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ เป็นคนกรุงเทพฯโดยกำเนิด เกิดที่บ้านข้างวัดโสมนัสวรวิหาร นางเลิ้ง กรุงเทพฯ บิดาชื่อหลวงรุ่งโรจน์ ประทีปฉาน (สมบุญ ฤทธิจรุง) ทำงานเป็นหัวหน้าไฟฟ้าให้กับเมืองจำลองดุสิตธานีของรัชกาลที่ ๖ ในพระที่นั่งอนันตสมาคม มารดาชื่อนางช้อย ฤทธิจรุง เป็นแม่บ้านและทำงานทอผ้า มีพี่น้องทั้งหมด ๓ คน ดังนี้

๑. นายสมบัติ ฤทธิจรุง (ถึงแก่กรรม)

๒. คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ สมรสกับนายเจียด ชื่นศิริ มีบุตร ๑ คน เป็นหญิงชื่อ นางสาวอิศรารณ
ชื่นศิริ

๓. นางสาวสยม ฤทธิจรุง (ถึงแก่กรรม)

ท่ามกลางชีวิตวัยเด็กของคุณครูสองชาติซึ่งแวดล้อมไปด้วยบรรยากาศของการส่งเสริมฟื้นฟู
นาฏศิลป์ในช่วงรัชกาลที่ ๖ อันเป็นผลมาจากสถานการณ์ของบ้านเมืองตั้งแต่เริ่มรัชกาลที่ประชาชนมี
การศึกษาขั้นพื้นฐานมากขึ้นซึ่งเป็นการต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ ที่เกิดความเปลี่ยนแปลงทาง
สังคมมากมาย รวมถึงเกิดเหตุการณ์สำคัญในสมัยรัชกาลที่ ๖ คือ กบฏ ร.ศ. ๑๓๐ ที่ต้องการเปลี่ยนแปลงการ
ปกครอง และมีกรณีจี้ตัวเหยื่อลวดหลายครั้ง อีกทั้งมีสงครามโลกครั้งที่ ๑ ที่ทำให้พระองค์ทรงตัดสิน
พระทัยเข้าร่วมกับฝ่ายสัมพันธมิตร

สถานการณ์บ้านเมืองเช่นนี้ทำให้ต้องทรงสร้างเอกภาพและความเป็นชาตินิยมขึ้นโดยทรงสถาปนา
กิจการเสือป่า และด้วยความสนพระทัยในการละครพระองค์จึงใช้ละครแบบต่างๆ ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น
เพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ของชาติ และทรงฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทยอย่างโบราณ นั่นคือทรงสถาปนาละครผู้หญิง
ของหลวงจีน โดยเจ้าพระยารามราฆพ รวมไปถึงการตั้งกรมมหรสพเป็นกรมใหญ่และ โรงเรียนพรานหลวง
เพื่อให้การศึกษาด้านนาฏศิลป์ ตลอดจนการทรงพระราชนิพนธ์บทละคร ทรงจัด ทรงแสดง และทรงยก
ย่องศิลปิน ทำให้สถานภาพของนาฏศิลป์รุ่งเรืองมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

ด้วยสภาพแวดล้อมและบรรยากาศของการส่งเสริมด้านนาฏศิลป์ที่นอกจากจะเป็นสื่อเพื่อการ
บันเทิงแล้วนาฏศิลป์ยังกลายเป็นสื่อเพื่อการพัฒนาอุดมการณ์ในการสร้างความสามัคคี ความมั่นคงและ
ความมีชาตินิยมที่รัฐพยายามส่งเสริมและสนับสนุนเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์การเมืองเมืองประชาชน
นอกจากนี้การที่บิดาของคุณครูสองชาติซึ่งรับราชการเป็นหัวหน้าไฟฟ้าให้กับเมืองจำลองดุสิตธานีของ
รัชกาลที่ ๖ ในพระที่นั่งอนันตสมาคม ความใกล้ชิดในวงราชการท่ามกลางบรรยากาศของนาฏศิลป์คงจะ
มีผลต่อความสนใจและน่าจะส่งผลให้กลายเป็นแรงบันดาลใจประการหนึ่งให้คุณครูสองชาติสนใจและใฝ่รู้
ในการแสดงทางนาฏศิลป์ตั้งแต่อายุยังน้อยจนนำไปสู่การเข้าศึกษาและฝึกฝนในองค์ความรู้นี้อย่างจริงจัง
และทุ่มเทตลอดมา

การศึกษา

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เริ่มการศึกษาชั้นประถมที่โรงเรียนดุสิตดุสิตจนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๑
ขณะที่ท่านอายุ ๑๒ ปี ด้วยความสนใจในนาฏศิลป์อย่างมากและการสนับสนุนส่งเสริมของบิดาซึ่งรับ
ราชการภายใต้ความสนพระทัยด้านนาฏศิลป์ของพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๖ บิดาจึงได้พาคุณครูสองชาติไป
ฝากตัวเป็นศิษย์พระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัญ) ซึ่งในวงการละคร โขนมักเรียกว่าท่านเจ้าคุณ
สุนทรฯ เรียนร่วมกับน้องสาวชื่อสยม ดังที่ได้กล่าวไปแล้วถึงความสนใจในนาฏศิลป์ของคุณครูสองชาติ
ประเด็นที่น่าจะเป็นเหตุผลสนับสนุนความคิดดังกล่าวได้ดีคือการที่คุณครูสองชาติยังคงรักและต้องการเข้า

ศึกษาและฝึกฝนการแสดงด้านนี้อย่างแข็งขัน เพราะด้วยสภาพการณ์ทางสังคมขณะนั้นคือในช่วงรัชกาลที่ ๗ ซึ่งได้ยุบกรมมหรสพที่ตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๖ และยกเลิกโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ด้วยเหตุผลความจำเป็นทางเศรษฐกิจที่ประเทศไทยตกอยู่ในสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำมากซึ่งเป็นภาวะที่เกิดขึ้นทั่วโลก พระองค์จึงจำเป็นต้องตัดทอนงบประมาณรายจ่ายต่างๆ ลงอย่างมาก^{๑๑} ทำให้เกิดความระส่ำระสายในวงนาฏศิลป์ของไทย แต่กระนั้นคุณครูสองชาติและบิดายังคงมุ่งมั่นที่จะเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ ใดๆ ก็ตามรัชกาลที่ ๗ ก็ยังทรงพยายามประคับประคองสภาพของนาฏศิลป์ไทยเอาไว้ไม่ให้ล่มสลาย และยังมี การเปลี่ยนถ่ายงานจากราชสำนักในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สู่งานราชการในระบอบประชาธิปไตยได้อย่างราบรื่นพอสมควร โดยสามารถสืบทอดศิลปะ โขน ละคร ฟ้อนรำ และมหรสพของหลวงต่อมาผ่านงานพระราชพิธีที่จำเป็นอย่างยิ่ง เช่นงานราตรีสโมสร งานฉลองวันประสูติของเจ้านายต่างๆ งานสมโภชพระนคร ในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ ที่กรุงเทพมหานครก่อตั้งครบ ๑๕๐ ปี เป็นต้น

การเรียนรู้โดยในเบื้องต้นนั้นคุณครูสองชาติได้รับคัดเลือกให้ฝึกตัวนาง ส่วนน้องสาวเป็นตัวพระ คุณครูสองชาติหัดรำครั้งแรกกับครูชื่อจรัส ฝึกเพลงตามแบบโบราณ คือ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ ฯลฯ ฝึกหัดรำอยู่ปีเศษจึงได้ออกแสดง โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหักคอช้างเอราวัณ (ตอนศึกพราหมณ์) เป็นตัวนางฟ้าในระบำหน้าช้าง (ระบำพราหมณ์) ที่วัดเขมาภิรตาราม จ.นนทบุรี ต่อมา มีการประกอบพิธีไหว้ครูประจำปีที่บ้านเจ้าคุณสุนทรฯ และในช่วงเย็นมีการแสดงละครฉลองพิธี ซึ่งคุณครูสองชาติได้รับเลือกให้แสดงเป็นนางบุษบาในตอนไหว้พระอีกด้วย



ภาพที่ ๑๐ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ (ตัวพระ) นางสาวจำเรียง พุทธรประดับ (ตัวนาง)

^{๑๑} ศุภชัย ๒๕๓๘ : หน้าภาคผนวก ก.

ดังที่กล่าวไปแล้วถึงสถานการณ์ด้านนาฏศิลป์ของไทยที่เป็นกระหนาบจากสภาพวิกฤตทางเศรษฐกิจของไทยในสมัยรัชกาลที่ ๗ อย่างไรก็ตามพบว่าต่อมาได้มีการฟื้นงานนาฏศิลป์ด้วยเหตุผลที่ยังจำเป็นในกิจการของหลวง โดยทรงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกรมพรตขึ้นอีกครั้งในปี พ.ศ. ๒๔๖๕ ตั้งกรมศิลปากรขึ้นในกระทรวงธรรมการ ในปี พ.ศ. ๒๔๗๖ และที่สำคัญคือในวันที่ ๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๗๘ ได้มีคำสั่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงธรรมการฯ คือ พระสารสาสน์ประพันธ์ให้ตั้งโรงเรียน นาฏดุริยางคศาสตร์ และเริ่มกิจการโรงเรียนโดยมีคุณครูจากสำนักละครบรรดาศักดิ์ได้มารับราชการ เช่น ผัน โมรากุล ยอแสง ภักดีเทวา และสะอาด อัมพลิน จากคณะละครเจ้าคุณประยูรวงศ์ ลมุล ยมคุปต์ จากละครคณะวังเพชรบูรณ์และวังสวนกุหลาบ มัลลิก ประภักดิ์ จากละครพระองค์เจ้าวัชรวิวงศ์ หม่อมถ้วน ภักธนาวิก จากละครเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ และในชั้นหลังมีท่านผู้หญิงแล้ว สนิทวงศ์เสนี และเฉลย สุชะวณิชย์ จากวังสวนกุหลาบอีกด้วย

การสนับสนุนด้านนาฏศิลป์ของรัฐดังกล่าว โดยเฉพาะบุคคลที่ยังประโยชน์ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทยในฐานะผู้บริหารที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงงานด้านนาฏศิลป์ของไทยในยุคนี้ท่านหนึ่งคือ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ (กิมเหลียง วัฒนปรีดา) อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ที่บริหารและจัดการด้านนาฏศิลป์จนทำให้ประชาชนหันมาสนใจละคร ทหารายได้สร้างโรงละครและเริ่มงานโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์จนประสบผลดีในที่สุดและกลายเป็นแหล่งบ่มเพาะบุคลากรอันทรงคุณค่าทางด้านนาฏศิลป์อย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน ซึ่งคุณคุณครูสองชาติก็เป็นท่านหนึ่งที่ได้รับการศึกษาและบ่มเพาะองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ของไทยอย่างเข้มข้นและท้ายที่สุดการอุทิศตนศึกษาและสร้างสรรค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ละครรำพร้อมทั้งสืบทอดเผยแพร่องค์ความรู้นี้สู่คนรุ่นหลัง ความรู้ความสามารถของคุณครูสองชาติดังกล่าวจึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติซึ่งที่ปรากฏแก่สาธารณชน

กล่าวคือในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ได้ประกาศรับสมัครนักเรียนเข้าศึกษาในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) หลวงรุ่งโรจน์ประทีปฉานบิดาจึงพาคุณครูสองชาติและน้องสาวไปฝากเข้าเรียน ในที่สุดและได้เป็นนักเรียนรุ่นแรกของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เลขประจำตัว ๒๖ โดยได้รับคัดเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระ เนื่องจากครูลมุล ยมคุปต์เห็นว่าการเป็นตัวพระมีที่ท่ามากจะทำให้ได้ความรู้มาก สถานที่ที่จะเรียนกันที่พระที่นั่งใหญ่ตรงวังหน้า หลังโรงราชรถ ข้างหลังเป็นเจ้าพ่อเขาดก (บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในปัจจุบัน) การเรียนการสอนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในสมัยของคุณครูสองชาตินั้นจะเรียนวิชาสามัญควบคู่ไปด้วยเหมือนในปัจจุบัน โดยเรียนวิชาสามัญในช่วงเช้า เรียนนาฏศิลป์ช่วงบ่าย ฝึกเพลงช้า ๑ ชั่วโมง เพลงเร็ว ๑ ชั่วโมง อยู่ประมาณ ๑ ปี ฝึกรำทุกวัน โดยมีครูที่สอนประจำในสมัยนั้นซึ่งเป็นละครรำจากในวังสวนกุหลาบ (สมเด็จพระเจ้าฟ้าอภัยวงศ์ เสด็จฯ) และวังเพชรบูรณ์ (สมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก) ซึ่งคุณครูสองชาติได้มีโอกาสเรียนกับยอดครูนาฏศิลป์ไทยในยุคนั้นอีกหลายท่าน อาทิ

๑. คุณหญิงเทศ นัฎกานุรักษ์

๒. หลวงวิลาศวงงาม

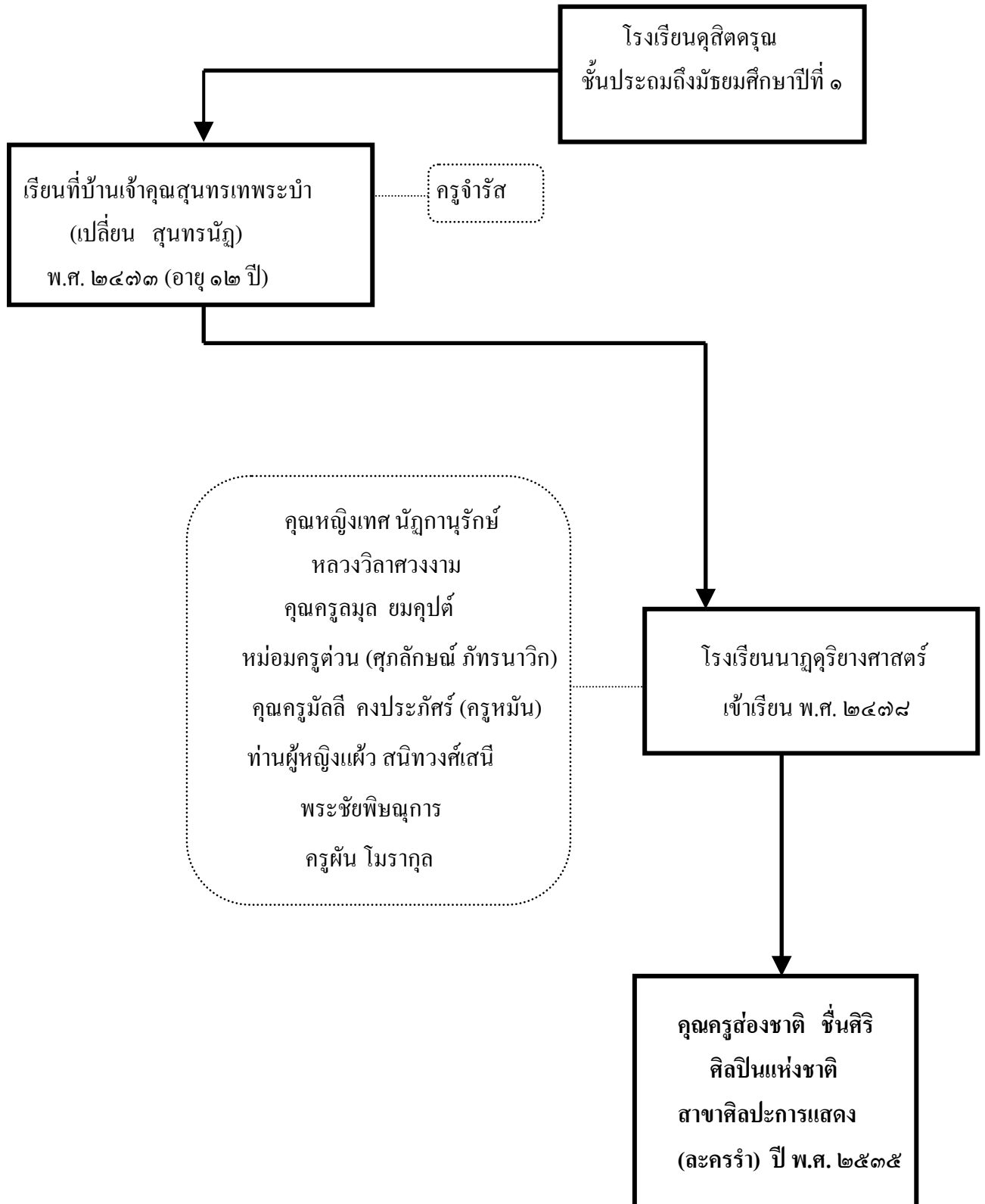
๓. คุณครูลมุล ชมคุปต์
๔. หม่อมครูถ้วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)
๕. คุณครูมัลลิกา คงประภัสร์ (ครูหมั่น)
๖. ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี
๗. พระชัยพิชญการ และ
๘. ครูผัน โมรากุล เป็นต้น

ถึงแม้ที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นี้ คุณครูต่างชาติจะฝึกให้เป็นตัวพระ แต่ก็ยังมีโอกาสได้ฝึกหัดตัวนางบ้างเป็นบางครั้ง แต่ส่วนใหญ่จะรับบทเป็นตัวพระโดยเฉพาะพระเอกมาโดยตลอด นอกจากคุณครูลมุล ชมคุปต์ที่คุณครูต่างชาติเคารพเทิดทูนในฐานะที่ประสิทธิประสาทวิชาจนท่านประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงแล้ว คุณครูต่างชาติยังได้มีโอกาสเรียนกับบรมครูนาฏศิลป์ไทยในยุคนั้นอีกหลายท่าน อาทิ คุณหญิงเทศ นักกานูรภัย หลวงวิลาศวงงาม ครูมัลลิกา คงประภัสร์ หม่อมครูถ้วน ภัทรนาวิก และท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น

ในระหว่างศึกษาอยู่ที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นั้น คุณคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ ได้แสดงความสามารถเป็นที่ประจักษ์ ทั้งมีผลการเรียนด้านนาฏศิลป์ที่โดดเด่น ท่านจึงได้รับมอบหมายให้แสดงในบทบาทที่สำคัญๆ เสมอ และเมื่อจบการศึกษาแล้ว ท่านก็ได้รับการบรรจุให้เป็นข้าราชการกรมศิลปากร เมื่อปี พุทธศักราช ๒๔๘๒



ภาพที่ ๑๑ ตั้งท่าถ่ายรูปเมื่ออายุ ๑๗ ปี



แผนภูมิที่ ๑ สายสืบทอดความรู้ของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ

รับราชการ

เมื่อคุณครูลมูล ยมคุปต์ และคุณครูมัลลิกา คงประภัสร์ ได้ร่วมกันประดิษฐ์การรำแม่บทใหญ่ขึ้น ได้นำบทกลอนและท่ารำจากตำราฟ้อนครั้งรัชกาลที่ ๖ มาเป็นหลัก มีบางท่าที่ดัดแปลงไปจากท่ารำของเดิม เพราะยากแก่การปฏิบัติท่ารำให้สอดคล้องต่อเนื่องกันไปตามบทกลอนได้ คุณครูทั้งสองประดิษฐ์ท่าเคลื่อนไหวจากภาพที่เป็นทำนอง เพราะแม่ท่ารำไทยนั้นมีท่าตั้งต้น ท่าเชื่อมและท่าจบซึ่งเป็นกระบวนการต่อเนื่องจึงนับเป็นหนึ่งท่า และประดิษฐ์ท่าเชื่อมระหว่างแม่ท่าสองท่าเข้าด้วยกัน รวบรวมออกลีลาให้ลงกับทำนองและจังหวะของคนตรี พระยานัฏกานุกรักษ์ คุณครูใหญ่ในเวลานั้น ได้พิจารณาเห็นชอบและอนุญาตให้นำไปฝึกหัดนักเรียนได้ รำแม่บทใหญ่จึงได้ออกแสดงโดยนักเรียนเป็นครั้งแรกประกอบละครเรื่อง “สุริยคุปต์” ของพลตรี หลวงวิจิตรวาทการ และได้รับการบรรจุเป็นบทเรียนต่อจากการเรียนเพลงช้าเพลงเร็วในเวลาต่อมา^{๑๔}

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริในฐานะศิษย์เอกของคุณครูลมูล ยมคุปต์มาตั้งแต่เริ่มเข้าศึกษาในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ก็ได้รับการฝึกฝนให้แสดงท่ารำแม่บทใหญ่ด้วยเช่นกัน และจากการสัมภาษณ์คุณครูเวณิกา บุนนาค ท่านได้กรุณาเล่าว่าคุณครูสองชาติมีความสามารถในการจำท่ารำได้อย่างดีมากและยังสามารถแสดงท่ารำได้เหมือนกับที่คุณครูถ่ายทอดให้อย่างไม่ผิดเพี้ยน ซึ่งความสามารถดังกล่าวของคุณครูสองชาตินอกจากจะมีความโดดเด่นในเรื่องท่ารำอันสวยงามตามแบบแผนแล้ว ยังโดดเด่นในแง่ของการอนุรักษ์ท่ารำที่รักษาความเป็นต้นแบบได้อย่างถูกต้องจากความสามารถในการถอดแบบท่ารำของคุณครูผู้ฝึกสอนอีกด้วย และจากผลการเรียนวิชานาฏศิลป์เป็นเยี่ยม หลวงวิจิตรวาทการจึงให้มาเป็นผู้ช่วยครูตั้งแต่ยังไม่จบการศึกษา (พ.ศ. ๒๔๘๑) โดยเด็กที่จะเข้ามาเรียนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์จะต้องให้คุณครูสองชาติเป็นผู้สอนแทนคุณครูลมูล เนื่องจากมีฝีมือพอที่จะสามารถถ่ายทอดได้ และเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๘๒ ท่านได้รับการบรรจุให้เป็นข้าราชการสามัญในอัตราเงินเดือน ๒๔ บาท

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริเคยลาออกจากราชการไประยะหนึ่งประมาณ ๑ ปีเมื่ออายุประมาณ ๔๕ ปี เนื่องจากสุขภาพไม่แข็งแรง แต่อธิบดีชินิต อยู่โพธิ์ (อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) ได้เรียกไปคุยและให้กลับเข้ามาทำงานทำหน้าที่ครูและนักแสดงตามเดิมอีก เมื่อเข้าไปในครั้งหลังได้เป็นลูกจ้างในอัตราเงินเดือน ๘๐๐ บาท จนใกล้เกษียณอายุราชการอธิบดีชินิตจึงได้บรรจุให้ท่านเป็นข้าราชการอีกครั้ง จนปลดเกษียณอายุราชการเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๑

ผลงานการแสดง

ในวัยเด็กครั้งที่บิดาได้พาไปฝากเรียนที่บ้านเจ้าคุณสุนทรเทพระบำนัน เมื่อฝึกหัดได้ครบปี จึงได้ออกแสดงโขนที่วัดเขมาภิรตารามในตอนศึกพรมมาสตรี (หักคอช้างเอราวัณ) ที่อินทรีชิตสั่งให้ไพร่พล

^{๑๔} ลมูล ๒๕๒๖: ๘๕-๘๖.

ปลอมเป็นทัพพระอินทร์มารบกับพระลักษมณ์ โดยแสดงเป็นตัวนางฟ้า ในระบำพรหมมาสเตอร์ ซึ่งในครั้งนั้นนับเป็นครั้งแรกที่ได้ร่าอย่างจริงจัง หลังจากนั้นก็ได้แสดงมาอีกอย่างต่อเนื่อง

เมื่อครั้งที่เรียนอยู่ที่บ้านเจ้าคุณสุนทรเทพระบำ ได้มีละครปราโมทย์ซึ่งเป็นคณะละครร้องของแม่หม้อยลงประกาศหนังสือพิมพ์ว่าต้องการนางเอก บิดาจึงพาไปสมัคร และท่านก็ได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นนางเอก โดยต้องเริ่มฝึกหัดจากการร้องเพลงก่อน เล่นเรื่องแรกคือเรื่อง กิณน้ำใต้ศอก (เรื่องย่อคือ นางเอกหนีพ่อไปเป็นคนใช้บ้านพระเอก ร้องเพลงเกี่ยวกับ นางรองกับพ่อนางรองก็เข้ามาหาพระเอก ตัวนางเอกไม่สบายนอนอยู่ ขอทานน้ำ และนางรองก็อยากทานน้ำเหมือนกัน พ่อของนางรองบอกไม่ได้ ต้องให้ลูกเขาทานก่อน นางรองก็ทานน้ำ ทีนี้ น้ำก็ไหลไปตามข้อศอก นางเอกก็ต้องกระเสือกกระสนกิน น้ำใต้ศอกของนางรอง จึงเป็นที่มาของคำว่า น้ำใต้ศอก ส่วนพ่อนางเอกก็ตามหาลูกสาวจึงมาเจอพร้อมกัน เลยรู้ว่าพ่อของนางรองเป็นลูกหนี้ของต่อนางเอก นางเอกจึงกลับไปอยู่กับพ่อ) อยากรู้ก็ตามคุณครูส่องชาติอยู่ที่คณะปราโมทย์ได้เพียง ๑ ปี ก็เข้าเรียนต่อที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์

ในวันที่เปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นั้น หลวงวิจิตรวาทการ ได้ให้คุณครูส่องชาติออกมารำ เพลงช้า ซึ่งถือว่าเป็นการเปิดโรงเรียนอย่างเป็นทางการ หลังจากเรียนที่นี่ได้ ๑ ปีก็ได้มีโอกาสแสดงเรื่อง สุริยคุปต์ แสดงเป็นนางดวงวิญญาน โดยต้องรำแม่บทใหญ่ ผู้ฝึกซ้อมคือ คุณครูลมุล ชมคุปต์ และ คุณครูมัลลิกา ประภัสร์ แสดงในโรงละครวันละ ๒-๓ รอบ ซึ่งการรำแม่บทใหญ่ที่คุณครูส่องชาติได้รำนี้ ถือเป็นท่ารำที่เป็นมาตรฐานที่ใช้เป็นหลักสูตรการฝึกเรียนเบื้องต้นของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันการศึกษาต่างๆ มาโดยตลอด หลังจากนั้นแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนไหว้พระ แสดงกับนางพ็อง เปรมโยธิน

หลังจากนั้นได้รับมอบหมายจากหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ และครูบาอาจารย์ ให้แสดงละครรำบ้าง ละครแบบหลวงวิจิตรฯ บ้าง เช่น ตัวหลิวชัย ในเรื่องคาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ พรหมณ์เกศสุริยง ตอนเดินป่า ตอนชมถ้ำ ในละครเรื่อง สุวรรณหงส์ ตัวระบำในชุดต่างๆ พระลอ ตอนเข้าสวน อิเหนาทุกตอน เช่น ตอนไหว้พระ ชมดง ประสันดาต่อนก ฯลฯ ปู่เจ้าสมิงพราย เรื่องพระลอ ตอนตามไก่ เเงะ – รจนา เมขลา – รามสูร ต่อจากครูหมั่น และครูลมุล หม่อมครูถ้วน ฯลฯ

เมื่อจะมีการฉลองพระพุทธรูปศิหิงค์ในพิพิธภัณฑสถาน ได้มีการจัดการแสดงละครเรื่องพระนเรศวร ตอนพระนเรศวรประกาศอิสรภาพ คุณครูส่องชาติได้รับคัดเลือกให้แสดงตัวพระนเรศวร โดยฝึกหัดกับคุณครูลมุล ชมคุปต์ แสดงบริเวณสนามหญ้าหน้าศาลามุขมาตย์ ซึ่งถือเป็นโรงละครชั่วคราวของกรมศิลปากร สร้างโดยเอาไม้ไผ่มาทำเสา เอาผ้าใบมุงหลังคา จนได้รับฉายาว่า “พระเอกโรงไม้กระบอก” บทตอนพระนเรศวรประกาศอิสรภาพนี้ เป็นบทประพันธ์ของหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งมีบทที่แสดงมีความสำคัญดังนี้

อันพวกเราชาวไทยทั้งหลายเห็น	หรือยังว่าพม่าเป็นไฉน
อันความคิดเราไม่มีที่ข้อใด	ยังกลับใช้คนมาคิดฆ่าเรา
หงสามาคิดทำร้ายก่อน	ถึงเราอ่อนแต่ใจเราไม่ไหวหวั่น
ตั้งแต่นี้ไมตรีต้องขาดกัน	ไทยจะหันพวกพม่าให้สาใจ

โดยก่อนที่จะถึงบทราณี ได้เกิดปาฏิหาริย์ขณะแสดงโดย ไฟฟ้าเกิดดับชั่วระยะหนึ่ง แต่พอหลังน้ำประกาศอิสรภาพ ไฟก็ติดขึ้นทันทีเป็นอย่างนี้ ๒-๓ รอบที่แสดง หลวงวิจิตรวาทการจึงต้องตั้งศาลเพียงตาขึ้นเพื่อเป็นการบวงสรวงหลังจากนั้น ไฟฟ้าก็ไม่ดับอีกเลย

การที่คุณครูต่อชาติได้รับบทเป็นพระนเรศวรซึ่งถือว่าเป็นชั้นสูงสุด เพราะเป็นบทบาทที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ คือสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ถือเป็นองค์ที่มีอานุภาพยิ่งใหญ่ ศักดิ์สิทธิ์ มีคุณประโยชน์ เป็นองค์ที่ประวัติศาสตร์ชาติจารึกไว้อย่างยิ่งใหญ่ ซึ่งถือเป็นที่สุดของชีวิตของท่านแล้ว โดยบทบาทนี้ท่านยังมีเคยได้ถ่ายทอดไว้ให้กับผู้ใดเลย เนื่องจากท่านมีความเห็นว่าเป็นบทบาทดังกล่าวควรเทิดทูนไว้ เพราะมีความศักดิ์สิทธิ์ เพราะรับบทเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ และในขณะที่ท่านแสดงยังมีปาฏิหาริย์ เมื่อมีการบวงสรวงจึงหายไป ท่านเกรงว่าเมื่อถ่ายทอดไปแล้วผู้ที่ได้รับความรู้นี้ไปจะไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริง เอาไปรำเล่น หรือตัดแปลง ให้เปลี่ยนไป แต่ท่านก็ไม่ได้หวงเสียเลยทีเดียว ท่านบอกว่าไม่ถ่ายทอดทำร้ายให้แต่ถ้าจะจำไปรำเองท่านก็ไม่ได้ว่าอะไร นอกจากการแสดงพระนเรศวรครั้งนั้นแล้ว โอกาสที่จะได้แสดงก็น้อยลงเนื่องจากไม่มีการจัดการแสดง อีกประกอบกับความนิยมในการดูละครของผู้ชมเปลี่ยนไป คือผู้ชมอาจหันไปนิยมชมการแสดงโขน ละครพันทาง หรือละครในแทน เพราะผู้ชมมีทางเลือกในการชมการแสดงมากขึ้น โดยครั้งต่อมาได้แสดงที่โรงละครแห่งชาติเพียงตอนสั้นๆ เท่านั้น และแสดงที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงอีกครั้ง จนเมื่อท่านได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๕ ท่านจึงได้นำการแสดงชุดนี้ออกแสดงผลงานที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยที่ท่านเป็นผู้แสดงเป็นพระนเรศวรเอง เนื่องจากในสมัยก่อนผู้ได้รับเป็นศิลปินแห่งชาติมักจะให้ลูกศิษย์ที่ถ่ายทอดทำร้ายออกแสดงผลงานในชุดเด่นๆ แทน แต่คุณครูต่อชาติถือเป็นคนแรกที่ออกแสดงเองในบทบาทเด่นที่ตนเองเคยได้รับ ถือเป็นต้นแบบของการให้ศิลปินแห่งชาติในรุ่นต่อมาแสดงบทบาทของตนเองในวันแสดงผลงานของศิลปินแห่งชาติแทบทั้งสิ้น

ระหว่างเดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๔๗๗ ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. ๒๔๗๘ ได้มีโอกาสไปแสดงที่ประเทศญี่ปุ่นเป็นครั้งแรกเพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ไทย - ญี่ปุ่น โดยเดินทางร่วมกับคณะครูและนักเรียนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์โดยไปทางเรือปัตตาเวีย มารู ในการเผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมครั้งนี้หลวงวิจิตรวาทการได้แต่งเพลงปลุกใจเรื่องธงญี่ปุ่นไทย โดยใช้ชักร่วมกันประกอบการแสดง มีเนื้อเพลงดังนี้

ญี่ปุ่นไทยรักสนิทกันมานานแต่กาลก่อน	เพื่อความวัฒนาสถาพร
ทุกขรื้อนช่วยกันฉันทันพี่น้อง	ไปค้ามาขายหลายร้อยปี
ไม่มีข้อเคืองขุ่นหมอง	มีแต่ดวงจิตคิดปรองดอง
หมายปองเชิดชูเป็นคู่กัน	

นอกจากนี้ยังมีการแสดงที่เป็นชุดสวยงาม เพื่อแสดงความเป็นไทย เช่น รำเงาะ – รำนาเลียง
 พวงมาลัย รำเมขลา – รำสุรแสดงที่เมืองโตเกียว



ภาพที่ ๑๒ รำนุญฉายพราหมณ์

เมื่อครั้งที่หลวงวิจิตรวาทการได้สร้างโรงละครใหม่ขึ้น คุณครูสองชาติได้รำเนื่องในพิธีเปิดโรง
 ละคร ในชุดนุญฉายนาฏคุรียางคศาสตร์ โดยหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้แต่งบทให้รำ ดังนี้

นุญฉายเอย	จิมลิมพรัมพราย กริดกรายมาตามทาง
บริสุทธีผู้ผดผาด	เจ้าอยู่นาฏคุรียางค์
รูปเจ้าสวຍสารวยร่าง	โถมสอวงค์เอี่ยมเอย
สาวน้อยเอย	นุชน้องล่องลอยจากฟ้ามาดิน
หญิงก็หลงชายก็รัก	เจ้างามพักตร์ดั่งกินรี
กลิ่นกุหลาบที่ซาบซ่าน	ไม่หอมเหมือนกลิ่นเจ้าเอย
แม่ศรีเอย	แม่ศรีสำอาง
เจ้าอยู่นาฏคุรียางค์	ไม่ละวางการเรียน
ทั้งเพื่อนรำและดนตรี	หนังสือก็ดีท่านอ่านเขียน
ทุกทุกวิชาอุตสาห์เรียน	เจ้าปากเพียรเสียดจริงเอย
เจ้าสาวเอย	เจ้าสาวสวยสม
ยามเย็นเจ้าออกชม	บุปผชาตินানা

เจ้าเต๋กู่หลาบมาแซมผม
บั้งอรฟ้อนรำงามสง่า

เจ้าตัดดอกคดมดอกจำปา
สาวน้อยเจ้าน่ารักเอย

รำลึกขานนาฏดุริยางคศาสตร์นี้ ให้ทำโดยหม่อมครุत्वาน (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) จากวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ส่วนเครื่องแต่งกายนั้นท่านบอกว่าสมัยก่อนยังไม่มี หลวงวิจิตรวาทการจึงให้ไปเบิกกระบังหน้ากับทับทรวงมาจากหัวหน้าพิพิธภัณฑสถานซึ่งเป็นชุดที่รัชกาลที่ ๖ ทรงรับสั่งให้ทำขึ้นเป็นสองชุดคือสำหรับพระองค์เองหนึ่งชุดและของเจ้าพระยารามราฆพอีกหนึ่งชุด ประกอบด้วย นุ่งผ้ายก ห่มผ้าตาด ใ้สั้งวาลทำจากเพชรนอก ซึ่งทั้งสองชุดดังกล่าวปัจจุบันยังเก็บอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ตลอดระยะเวลาที่รับราชการ คุณครูสองชาติได้ปฏิบัติภารกิจหน้าที่เกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์อันสำคัญหลากหลายประการ อาทิแสดงละครประเภทต่างๆ นับ ๑,๐๐๐ ครั้ง เมื่อเกษียณอายุราชการแล้วยังคงยึดอาชีพเป็นครูสอนนาฏศิลป์ไทยให้กับสถาบันต่างๆและผู้สนใจทั่วไป โดยครั้งสุดท้ายได้รับเชิญให้ไปสอนนาฏศิลป์ไทยแก่เด็กไทยในประเทศสหรัฐอเมริกา อันเป็นการเผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมอันดีงามของประเทศไทยในอีกทางหนึ่ง

บั้นปลายชีวิต

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เป็นผู้จดจำทำรำอันงดงามของคุณครู ลมุล ชมคุปต์ เอาไว้ได้ทุกกระบวนรำ นอกจากทำรำที่จดจำมาจากครูแล้ว ท่านยังได้พัฒนาและสร้างสรรค์ทำรำด้วยตนเองแล้วนำมาถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์รุ่นหลังๆ ต่อมาอย่างเต็มที่ไม่ว่าปิดบังหรือหวงวิชาเอาไว้ แม้ในช่วงที่เกษียณอายุราชการแล้วท่านก็ยังรับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันต่างๆ หลายแห่ง ชีวิตและผลงานอันดีเด่นและยาวนานของท่าน ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูงในวงการนาฏศิลป์ไทย ยังผลให้ท่านได้รับการเชิดชูเกียรติจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) เมื่อปี พุทธศักราช ๒๕๓๕ วันที่ ๒๕ ธันวาคม ๒๕๓๕

ปัจจุบัน คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ อยู่บ้านเลขที่ ๕๒/๒๐ หมู่ที่ ๑ แขวงบางพรหม เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร

ผลงานของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ

กระบวนกรสร้างสรรค์ผลงานที่โดดเด่นของคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการพัฒนาการแสดงให้มีลักษณะที่หลากหลาย แต่จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้คิดสร้างสรรค์จะต้องมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ ถึงแม้จะเป็นผู้ที่มีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างลึกซึ้ง แต่ท่านก็ได้มีผลงานในการสร้างสรรค์การแสดงที่โดดเด่น เนื่องจากในสมัยที่ท่านรับราชการอยู่ที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นั้น การแสดงต่างๆ ล้วนเป็นเรื่องที่ใช้สำหรับเล่นละครทั้งสิ้น และท่านก็มักจะได้รับบทบาทให้เป็นตัวเอกในละครทุกเรื่อง อีกทั้งการสร้างสรรค์ผลงานชุดการแสดง ระบายต่างๆ เช่น ระบายพื้นเมือง ระบายโบราณคดี นิยมสร้างสรรค์ขึ้นในภายหลังจากที่ท่านได้เกษียณอายุราชการแล้ว ดังนั้นผลงานที่ท่านสร้างสรรค์ขึ้นจึงไม่มีปรากฏแต่อย่างใด มีเพียงแต่บางโอกาสที่ถูกศิษย์มาขอคำแนะนำในเรื่องท่ารำไว้ใช้ในงานเฉพาะกิจ เช่น ให้ท่ารำการรำถวายพรในวาระเฉลิมพระชนมพรรษา วาระปีใหม่ ท่านจึงได้ให้ท่ารำเป็นครั้งคราวไป



ภาพที่ ๑๓ แสดงเป็นพราหมณ์เกศสุริยงค์ ในละครเรื่องสุวรรณหงส์

กระบวนการถ่ายทอดผลงานของคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ

การถ่ายทอดความรู้ เป็นศิลปะอันหนึ่ง เพราะเคยมีอยู่เสมอว่าผู้ที่มีความรู้ซึ่งดียิ่ง แต่ขาดความสามารถในการถ่ายทอดให้คนอื่น ความรู้ที่มีอยู่นั้นก็ได้ประโยชน์น้อย การถ่ายทอดความรู้นั้นไม่ได้หมายความว่าแค่เพียงการเป็นครูเป็นอาจารย์ หรือประกอบอาชีพในทางสอนวิชาความรู้เท่านั้น แต่หมายถึงการทำงานทุกอย่าง ซึ่งจำเป็นต้องใช้การถ่ายทอดความรู้ทั้งสิ้น ดังนั้นการถ่ายทอดความรู้ จึงนับว่ามีส่วนสำคัญยิ่งในการอนุรักษ์องค์ความรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งจะต้องใช้ทักษะการปฏิบัติเพื่อให้เกิดความชำนาญ ผู้ถ่ายทอดให้การอบรมสั่งสอนซ้ำๆ แก่ผู้รับการถ่ายทอด นับเป็นการฝึกฝนทักษะอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นการพัฒนาคนทั้งผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด

จากการศึกษาในงานวิจัยเรื่อง “รำไทยในศตวรรษที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์”^{๑๔} สรุปว่าความเป็นมาของท่ารำไทยที่มีปรากฏในปัจจุบันได้รับการสืบทอดต่อกันมาโดยสามารถอ้างอิงตัวบุคคลได้แน่นอนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๑ ซึ่งเป็นตัวละครผู้หญิงในราชสำนักและทำหน้าที่เป็นครูให้กับตัวละครรุ่นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ ๑ จากนั้นการถ่ายทอดท่ารำไทยจึงมีมาอย่างสืบเนื่องเรื่อยมาจนปัจจุบันผ่านทางการละครทางหนึ่งและจากบุคคลที่เป็นหลักในการสืบทอดอีกทางหนึ่ง รวมถึงการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ สำหรับครูผู้สืบทอดท่ารำในวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่เป็นที่รู้จักกันดีและมีลูกศิษย์มากมาย อาทิ ครูลมุล ชมคุปต์ ครูผัน โมรากุล ครูเฉลย สุขะวณิช ครูจำเรียง พุชประดับ คุณหญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ครูกรี วรสริน ครูเจียร จารุจรณ และครูสุวรรณิ ชลานุเคราะห์ ที่ต่างได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากครูมาอีกชั้นหนึ่งเช่นกัน



ภาพที่ ๑๔ ถ่ายทอดท่ารำให้กับลูกศิษย์

^{๑๔} อรวรรณ ๒๕๒๘: ๘.

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ไว้ให้แก่ศิษย์ของท่านมากมาย ตลอดระยะเวลา ๕๐ กว่าปี ท่านอุทิศแรงกายแรงใจถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์จนสามารถสืบทอด และอนุรักษ์ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยอันเป็นมรดกของชาติ โดยการถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นวิชาชั้นสูงอย่างหนึ่ง ซึ่งเน้นความประณีต ผู้ถ่ายทอดจึงต้องคำนึงถึงผู้รับการถ่ายทอดด้วยเหตุผลหลายประการ โดยมีปัจจัยในการถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์คือ

- ก. ผู้รับการถ่ายทอดเป็นศิษย์ตามหลักสูตรการศึกษา
- ข. ผู้ถ่ายทอดเป็นผู้คัดเลือกผู้รับการถ่ายทอดเอง
- ค. ผู้ถ่ายทอดต้องการผู้ช่วยในการถ่ายทอด
- ง. ผู้ถ่ายทอดต้องการสืบทอดการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ด้วยเหตุปัจจัยดังกล่าว การถ่ายทอดความรู้จึงขึ้นอยู่กับผู้ถ่ายทอดเป็นหลัก ผู้ถ่ายทอดเป็นผู้กำหนดแนวทางขององค์ความรู้ที่จะถ่ายทอดให้กับศิษย์ของตน ดังนั้นผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอดจึงมีความสัมพันธ์กัน

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายทอดกับผู้รับการถ่ายตอดนับเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่ง สำหรับการถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งจะต้องใช้ทักษะ การฝึกฝนซ้ำๆ และได้รับการแก้ไขทำร้ายอย่างถูกต้องด้วยการจับท่าทาง กคบริเวณที่ต้องการแก้ไข และคัดเพิ่มเติมส่วนต่างๆของร่างกาย การแก้ไขร่างกายดังกล่าว เป็นการสัมผัสซึ่งผู้ถ่ายทอดต้องใช้พลังและความตั้งใจ ทั้งยังต้องปฏิบัติซ้ำๆ หลายครั้ง จนกว่าผู้รับการถ่ายตอดจะปฏิบัติได้ดี ในการถ่ายทอดทำร้ายให้กับศิษย์ตามวิธีของคุณครูสองชาตินั้น ในบางครั้งเกิดจากการได้รับมอบหมายจากผู้บังคับบัญชาให้ถ่ายทอดทำร้าย หรือบางโอกาสท่านได้คัดเลือกนักศึกษาแสดง ซึ่งท่านมีวิธีในการเลือกคือคัดเลือกจากท่าร่างกาย หน้าตาสวยงาม เหมาะสมกับบทบาท และในการถ่ายตอดจะใช้วิธีเดียวกับที่ท่านเคยได้รับการถ่ายตอดมาจากครูโบราณ สำหรับวิธีการถ่ายตอด ท่านบอกว่าครูจับอย่างไรก็จับกับลูกศิษย์แบบนั้นอีกครั้งหนึ่ง วิธีการฝึก การจับ การใช้นิ้วกด การทรงตัวของร่างกาย การให้รำซ้ำท่า การรำค้างท่า ล้วนแต่เป็นวิธีที่ที่คุณครูของท่านเคยปฏิบัติกับท่านทั้งสิ้น ดังนั้นเมื่อท่านได้ถ่ายทอดทำร้ายให้กับศิษย์ จึงนำวิธีการเหล่านี้มาใช้ถ่ายทอดต่อไป ในเวลาที่มีลูกศิษย์มาฝึกหัดทำร้ายกับท่านหรือเวลาที่ท่านได้ไปสอนในสถาบันการศึกษาที่ได้รับเชิญไปนั้น ท่านชอบให้ฝึกหัดรำแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก รำเพลงช้าเพลงเร็ว ก่อนการที่จะถ่ายทอดเพลงอื่นๆ ให้ เพราะว่าท่านถือว่าเพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่จะทำให้การปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ของบุคคลนั้นสวยงามได้ ซึ่งลูกศิษย์ของท่านก็ยินดีปฏิบัติด้วยความเต็มใจ ด้วยเหตุนี้ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายทอดกับผู้รับการถ่ายตอดจึงเป็นมูลเหตุที่สำคัญยิ่ง ความสัมพันธ์ดังกล่าวขึ้นอยู่กับการปฏิบัติของผู้รับการถ่ายตอดดังนี้

ก. ผู้รับการถ่ายทอดมีความกตัญญูต่อผู้ถ่ายทอดให้ความสำคัญ แสดงความเป็นห่วงเป็นใย ให้ความเคารพ และตอบแทนช่วยเหลือเมื่อมีโอกาส ผู้ถ่ายทอดมองเห็นถึงความกตัญญูดังกล่าวจึงเต็มใจที่จะถ่ายทอดความรู้สึกให้อย่างจริงจังและไม่ปิดบัง ลูกศิษย์ของคุณครูต่างชาติ ทุกคนแสดงความเคารพรักต่อท่านอย่างจริงจัง รวมถึงความเป็นกันเองของท่าน และความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ห่วงใยในลูกศิษย์ทุกคน ดังนั้นครูจึงมิได้เป็นแค่ครู แต่ยังเป็นแม่ของลูกศิษย์ทุกๆ เพราะต่างก็เรียกท่านว่า “แม่สอน” ทั้งสิ้น แต่ถ้าอายุห่างออกมาอีกรุ่น ก็เรียก “คุณยาย” แสดงให้เห็นว่านอกจากลูกของท่าน ๑ คนแล้ว ท่านยังมีลูกศิษย์ที่พร้อมจะเป็นลูกของท่าน อีกหลายๆ คน

ข. ผู้รับการถ่ายทอดมีพรสวรรค์สามารถปฏิบัติตามได้ตามที่ผู้ถ่ายทอดอบรมสั่งสอน ไม่ทำให้ผู้ถ่ายทอดหน้าใจ กระบวนท่ารำบางชุดมีรายละเอียดของท่วงที และลีลาอันอ่อนช้อยหากผู้ถ่ายทอดเห็นผู้รับการถ่ายทอดไม่มีความสามารถในการแสดงขั้นสูง ก็จะไม่ถ่ายทอดกระบวนท่ารำดังกล่าวให้ ด้วยเหตุผลนี้กระบวนท่ารำบางชุดมีน้อยคนนักที่จะได้รับการถ่ายทอด ศิษย์ของคุณครูต่างชาติ มีมากมาย หลากหลาย บางคนเป็นมาแล้ว แล้วมาฝึกหัดเพิ่มเติม บางคนยังไม่มีพื้นฐานมาเลย แต่ท่านก็ฝึกหัดจนสามารถร่ายออกแสดงได้ บางคนเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ยังมาขอความรู้จากท่านในเรื่องท่ารำจากท่านไว้เป็นพื้นฐานในการแสดงหรือการศึกษาต่อ ซึ่งท่านก็ถ่ายทอดโดยมิได้ปิดบัง ศิษย์ของท่านที่มีชื่อเสียงในวงการนาฏศิลป์ เช่น นางสาวปราณี ลำราญวงศ์ ซึ่งได้มาเข้าโรงเรียนนาฏศิลป์ในภายหลัง และครูลมุลได้มอบหมายให้คุณครูต่างชาติเป็นผู้ฝึกสอนโดยให้หัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท จนเพียงไม่ถึง ๑ ปี สามารถออกแสดงเป็นม៉าทรงของอิเหนาได้ โดยผู้แสดงเป็นตัวอิเหนาก็คือคุณครูต่างชาตินั่นเอง นอกจากนั้นศิษย์ของท่านยังมี นางชুমศรี มณีวรรณ นางพิไลโฉม สัมมานันท์ นางพิสมัย วิไลศักดิ์ นางสาวเสาวรักษ์ ชมคุปต์ ที่อยู่นอกวงการนาฏศิลป์ก็มีมากมายเช่นกัน อาทิ อาจารย์ ดร.ปริตา เกลิมเผ่า กอนันตกุล คุณธาดา วิทยาพุด นายสมศักดิ์ แยมสกุล นายทวีศักดิ์ หว่างจันทร์



ภาพที่ ๑๕ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ (อิเหนา) นางสาวปราณี ตำราญวงศ์ (ม้าทรง)
จับทำโดยครูผัน โมรากุล (ซ้าย) ครูลมุล ยมคุปต์ (กลาง) และครูมัลลี คงประภัสร์ (ขวา)

ก. ผู้รับการถ่ายทอมีความอดทนอดกลั้นและไม่ย่อท้อต่อการฝึกฝน ประณินบัณฑิตต่อผู้ถ่ายทอ สม่่าเสมอ การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยสิ่งที่สำคัญก็คือการถ่ายทออย่างถูกต้องตามระเบียบแบบแผนอันเป็น จารีต ซึ่งเน้นการฝึกฝน ปฏิบัติซ้ำๆจนเกิดความชำนาญ หากผู้รับการถ่ายทอไม่มีความอดทน ย่อท้อ และเกียจคร้านต่อการฝึกหัด ผู้นั้นจะขาดทักษะความชำนาญ และขาดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง เป็นผลให้ ขาดความสามารถที่จะเข้าถึงแก่นแท้ของนาฏศิลป์ได้ ผู้ถ่ายทอก็เช่นกัน ต้องมีความอดทนอดกลั้นไม่ย่อ ท้อ และหมั่นฝึกฝนถ่ายทอความรู้ตลอดจนกลเม็ดเด็ดพรายต่างๆให้กับศิษย์

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เป็นผู้อุทิศทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อนาฏศิลป์ไทย ท่านยินดีจะถ่ายทอความรู้ ให้คำแนะนำได้ในทุกวัน ทุกสถานที่ ทุกเวลา ทุกโอกาส ขอเพียงแต่ให้ศิษย์มีความสนใจใฝ่รู้ มีความขยัน หมั่นฝึกฝน ใฝ่ใจ

ตลอดระยะเวลาที่ท่านเป็นผู้ถ่ายทอนี้ ได้มีลูกศิษย์มากมาย ทั้งสถาบัน องค์กรอิสระต่างๆ ได้ เชิญท่านไปสอนประจำหรือเป็นครั้งคราว เช่น

- กลุ่มโขนธรรมศาสตร์ สอนประจำทุกวัน จันทร์ พุธ ศุกร์ ไร่เพลงช้าเพลงเร็ว แม่บท
- กลุ่มรามคำแหง
- ชมรมนาฏศิลป์ของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จ

- อาคารสงเคราะห์ (การเคหะแห่งชาติ)
- กลุ่มชุมนุมนาฏศิลป์ไทยช่อง ๕ กองทัพบก สอนกับคุณลมุล ครูเฉลย แม่ทรัพย์
- กลุ่มบ้านนายธาดา วิทยาลัย
- ชมรมนาฏศิลป์วัดไทยในลอสแอนเจลิส โดยอาจารย์กังวาน เกิดผล ประมาณปี พ.ศ.๒๕๓๑

การถ่ายทอดความรู้ให้กับศิษย์ ผู้ถ่ายทอดต้องมีความอดุสาหะ อดทน ถ่ายทอดความรู้โดยไม่ปิดบังอำพราง มีใจรักในการถ่ายทอดหวังให้ศิษย์ประสบความสำเร็จในการแสดง ซึ่งคุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เป็นผู้ที่มีคุณสมบัติและเป็นตัวอย่างของครูที่ดี

ง. ผู้รับการถ่ายทอดมีความกระตือรือร้น และสนใจในการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างจริงจัง และเอาใจใส่ดูแลตัวผู้ถ่ายทอด

การฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องฝึกกันอย่างต่อเนื่อง นอกจากจะเกิดทักษะความชำนาญแล้ว กำลั้งจากการฝึกฝนจะคงที่ เมื่อต้องแสดงจริงก็จะไม่รู้สึเหนื่อยง่าย นอกจากนี้ความสนใจในบทละครที่จะแสดงก็มีความสำคัญ ยิ่งหากผู้แสดงไม่รู้จริงก็จะไม่เข้าถึงบทบาทนั้นๆ

การถ่ายทอดความรู้ของคุณครูสองชาติ เป็นการสอนให้ผู้เรียนรู้จักวิธีการปฏิบัติทำทางนาฏศิลป์ไทยให้ถูกต้อง สวยงาม โดยคุณครูสองชาติจะรำนำและให้ศิษย์ปฏิบัติตาม ผู้เป็นศิษย์ต้องไปฝึกฝนด้วยตนเอง โดยท่านจะแก้ไขในส่วนที่บกพร่องจนกว่าจะสวยงาม ผู้เป็นศิษย์จำเป็นอย่างยิ่งต้องมีความกระตือรือร้นให้ความสนใจจึงจะได้รับการถ่ายทอดครบถ้วนทำรำและกลเม็ดเด็ดพราย เพื่อเพิ่มความงดงามในเชิงศิลปะการแสดง บางคราวที่ท่านได้ถ่ายทอดทำรำที่เป็นตัวละครพระเอกหรือนางเอก ท่านก็มักจะให้สิ่งที่ให้ศิษย์นำไปคิดจดจำคือ การรำต้องรำอย่างมีชีวิตจิตใจ ถ้าแสดงหรือรับบทเป็นตัวละครใด ก็ให้คิดว่าเราเองเป็นตัวละครตัวนั้น ไม่ได้เป็นตัวเอง ดังนั้นบทบาททำทางในการรำจึงจะดูสมจริงมากขึ้น ต้องมีความกล้าแสดงออกด้วย

ในการถ่ายทอดการรำของคุณครูสองชาตินั้น มีทั้งชุดการแสดงที่เป็นรำเดี่ยว และรำกลุ่ม ในแต่ละกลุ่มท่านสามารถถ่ายทอดให้ความรู้ในเรื่องทำรำ ลีลาออกมาได้เป็นอย่างดี



แผนภูมิที่ ๒ แสดงกลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงละครรำโดยคุณครูต่อชาติ ชื่นศิริ

การถ่ายทอดความรู้เดี่ยวเฉพาะบุคคล

การอนุรักษ์กระบวนทำรำโบราณที่มีกลเม็ดเด็ดพราย และมีเอกลักษณ์เฉพาะ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิถีพิถัน โดยเฉพาะผู้รับการถ่ายทอด ด้วยเหตุนี้ผู้ถ่ายทอดจึงจำเป็นที่จะต้องเลือกที่จะถ่ายทอดเดี่ยวเฉพาะบุคคล

การรำเดี่ยวนับเป็นหัวใจสำคัญของการถ่ายทอดเพราะการรำเดี่ยวส่วนใหญ่เป็นการอวดฝีมือของผู้แสดง ดังนั้นผู้แสดงจะต้องมีทักษะความชำนาญ และกระบวนท่าที่ถูกต้องสวยงามเมื่อเป็นเช่นนี้ การถ่ายทอดเดี่ยวเฉพาะตัวบุคคลหรือการถ่ายทอดตัวต่อตัว จึงมักจะเน้นการปฏิบัติซ้ำๆ และแก้ไขทำให้ถูกต้องซึ่งสามารถปฏิบัติได้ดีกว่าการสอนหลายคน

การถ่ายทอดวิชาเดี่ยวของคุณครูต่อชาติ เน้นกระบวนการทำรำที่เป็นมาตรฐาน ตามที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากครูโบราณทั้งในหลักสูตรและการแสดง ผู้ที่รับการถ่ายทอดจะต้องหมั่นฝึกฝนแต่ละท่าซ้ำๆ จนเกิดความชำนาญ วิชาเดี่ยวที่ท่านได้ถ่ายทอด และลูกศิษย์ได้มาขอต่อ เช่น รำกริชสุหรานาง รำพระลอหลวง รำจุยฉายพราหมณ์ รำจุยฉายเบญจกาย ฯลฯ

การถ่ายทอดความรู้เป็นกลุ่ม

การถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ยังมีผู้รับการถ่ายทอดมากเท่าไรนาฏศิลป์ไทยก็จะยังคงอยู่กับประเทศชาติ ด้วยเหตุผลนี้การถ่ายทอดความรู้เป็นกลุ่มจึงเป็นแนวทางหนึ่งที่จะร่วมจรจร โลงศิลปะแขนงนี้ไว้ได้

การถ่ายทอดความรู้เป็นกลุ่มในลักษณะที่มีผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ผู้ถ่ายทอดต้องพยายามให้ความรู้ที่ละเอียดอ่อนอย่างทั่วถึง และควรให้ปฏิบัติซ้ำๆ จนกว่าผู้รับการถ่ายทอดจะเข้าใจและรำได้คงตามแบบนาฏศิลป์ โดยชุดการแสดงที่คุณครูต่อชาติถ่ายทอดทำรำเป็นกลุ่ม เช่น ระเบียบท่า ระเบียบควงตั้ง ระเบียบพราหมณ์ ระเบียบหงัด รำวงมาตรฐาน ฟ้อนแพน เป็นต้น โดยท่านจะเน้นกระบวนการทำรำที่ถูกต้องตามแบบโบราณและให้ปฏิบัติให้เกิดความพร้อมเพรียงกัน

จะเห็นได้ว่าคุณครูต่อชาติ ชื่นศิริ เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถในการถ่ายทอดความรู้ทั้งความรู้ที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมา โดยท่านสามารถจดจำกระบวนการที่ครูบาอาจารย์เคยถ่ายทอดไว้ได้หมด โดยใช้ความจำล้วนๆ เพียงอย่างเดียว ไม่มีการจดบันทึกใดใดทั้งสิ้น จดจำทำรำทุกกระบวนการทำรำของครู (ลมุล) ไว้ได้อย่างมั่นคงและพยายามพัฒนาลีลา ทำรำ แต่ละท่าที่รับมาจากครูให้ดีขึ้นด้วยตัวเองถือว่าเป็นผู้มีความสามารถในการจำอย่างดีเยี่ยม และถ่ายทอดให้กับศิษย์ตามที่ได้รับคำสั่งสอนมา ไม่มีการดัดแปลงทำรำแต่อย่างใด ท่านบอกว่า ครูถ่ายทอดมาอย่างไรก็ต้องถ่ายทอดไปอย่างตามที่ครูสอนมาตลอดระยะเวลาในการเป็นครูของท่านจนถึงปัจจุบันยังมีลูกศิษย์แวะเวียนมาขอความรู้จากท่านอยู่อย่างสม่ำเสมอ โดยท่านถ่ายทอดความรู้อย่างต่อเนื่อง ทุ่มท่ากำลังกายและกำลังใจเพื่อสั่งสอนศิษย์ให้มีความรู้ความสามารถเป็นผู้สืบทอดนาฏศิลป์ไทยอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติต่อไป

คุณูปการของศิลปินแห่งชาติคุณครูต่อชาติ ชื่นศิริที่มีต่อวงการศิลปะการแสดง

คุณลักษณะเฉพาะตัวหลายประการที่มีอยู่ในตัวของคุณครูต่อชาติ ชื่นศิริ ได้แก่ ความรอบรู้ลึกซึ้งทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีความสามารถในการจดจำทำรำและรักษาเอกลักษณ์เด็ดพรายต่างๆ ของครูไว้ได้อย่างน่าอัศจรรย์ และพยายามถ่ายทอดให้ศิษย์อย่างไม่ปิดบังทุกคน ท่านสามารถนำกระบวนการทำรำในสมัยก่อนมาเปรียบเทียบกับกระบวนการทำรำในปัจจุบันได้ว่าแตกต่างกันมากน้อยเพียงใด เพราะคุณครูต่อชาติ คือคนร่วมสมัยระหว่างการศึกษาระบบเดิมกับระบบใหม่ ฝีมือในการรำของท่านได้รับการยอมรับเป็นอย่างมาก โดยจะเห็นว่ามิหลายสถาบัน หลายหน่วยงานได้เชิญท่าน เป็นอาจารย์พิเศษอยู่ประจำ

ในภายหลังจากที่ท่านได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๓๕ แล้วนั้น ท่านก็ยังทำการถ่ายทอดให้ศิษย์เช่นเคยดังเช่นที่ได้ปฏิบัติมา ซึ่งลูกศิษย์ที่แวะเวียนมาอาจจะมากกว่าเมื่อก่อน เนื่องจากชื่อเสียงของท่านเป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยการเผยแพร่ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และลูกศิษย์บอกต่อกันไป โดยท่านได้นำความรู้ที่ครูได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ โดยไม่ปิดบังเทคนิค กลเม็ดต่างๆ ทำที่ครูสอนที่ถ่ายทอด เช่น การลีลาการใช้ตัว การเดิน โดยเฉพาะการทรงตัว การเยื้อง เป็นต้น เทคนิคเล็กๆ น้อยๆ นี้ได้ถ่ายทอดจากท่านไปสู่ลูกศิษย์ เพราะเชื่อว่าศิษย์จะสามารถสืบทอดความรู้ต่างๆ ไปได้ อย่างมั่นคง



ภาพที่ ๑๖ ถ่ายกับลูกศิษย์

ในวัย ๘๐ กว่าปี สำหรับคนทั่วไป มักจะเป็นช่วงที่ละวางจากการทำงานทั้งปวง แล้วใช้ชีวิตพักผ่อนอยู่กับลูกหลานที่บ้านเฉยๆ แต่สำหรับคุณครูต้องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติท่านนี้ ท่านยังมีความสุขกับการที่ได้ใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่สั่งสมมายาวนาน ถ่ายทอดวิชาให้แก่ผู้ที่รักและสนใจด้วยความเมตตา และสิ่งตอบแทนที่ทำให้ท่านมีความสุขที่สุดนั้น ก็คือการที่ได้เห็นศิษย์เหล่านั้นของท่าน รักและให้ความสนใจในนาฏศิลป์ไทยอย่างจริงจัง เพราะนั่นหมายถึงว่ามรดกชิ้นสำคัญที่ท่านได้รับมาจากครูบาอาจารย์ จะได้รับการสืบทอดส่งผ่านสู่คนรุ่นต่อไปที่รักและทะนุถนอมศิลปะแขนงนี้อย่างจริงจัง อันถือว่าท่านได้ทำหน้าที่ของท่านได้อย่างสมบูรณ์แล้ว

บทที่ ๔

การจัดการองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย

พัฒนาการองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย

ยุคก่อนสมัยรัตนโกสินทร์

ในอดีตกาล นาฏศิลป์ได้รับการยกย่องให้เป็นของสูง เป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับในพระราชฐาน และบุคคลผู้สูงศักดิ์จึงมีแบบแผนเป็นมาตรฐาน โดยเฉพาะ จากการศึกษาของ อรวรรณ ขมวัฒนา (๒๕๓๐) ได้สรุปภูมิหลังของนาฏศิลป์โดยเฉพาะการรำไทยว่ามีการกล่าวถึงรำไทยมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยด้วย ปรากฏคำว่า ระบำ รำ เต้น ในศิลาจารึกหลักที่ ๘ ครั้งสมัยพระมหาธรรมราชาที่ ๑ แต่มิได้มีการอธิบายหรือแสดงให้ทราบถึงรูปแบบลักษณะของการรำรำแต่อย่างใด แต่กระนั้นก็คงเป็นไปได้ว่าคนทั่วไปคงจะพอรำได้จึงมีพอรำเป็นขบวนแห่ในรูปของพิธีกรรมเกี่ยวกับศาสนาพุทธ

ครั้นถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาปรากฏภาพลายเส้นที่แสดงลักษณะท่าทางนาฏศิลป์ที่เรียกว่า “ตำรารำไทย” นอกจากนี้จากกฎหมายตราสามดวงซึ่งสันนิษฐานว่าตราขึ้นตั้งแต่สมัยพระบรมไตรโลกนาถนั้น พบว่ามีการจัดโครงสร้างทางสังคมตามระบบศักดินา และพบว่าได้มีการแบ่งกลุ่มสตรีในพระบรมมหาราชวังออกเป็น ๔ กลุ่ม โดยกลุ่มสตรีชั้นสูงทำหน้าที่รับผิดชอบงานด้านต่างๆ ในพระราชนิเวศน์ อาทิ เครื่องทรง เครื่องสรง เครื่องเสวย เครื่องเล่น เช่น ดนตรี นาฏศิลป์ ดังนั้น จึงเป็นไปได้ว่าน่าจะมีละครเกิดขึ้นแล้วในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ คือ ปรากฏทำเนียบศักดินาของพวกละคร เช่น ตัวยืน เครื่อง พระ นาง จำอวด รวมเจ็ดตำแหน่ง อย่างไรก็ตามสันนิษฐานว่าละครรำไทยในสมัยต้นอยุธยาคงจะใช้ผู้ชายแสดง^{๖๖}

หลังจากกรุงศรีอยุธยากลับฟื้นขึ้นอีกครั้ง เชื่อว่าสังคมและวัฒนธรรมในยุคอยุธยาตอนปลายยังคงสืบทอดจากยุคต้นอย่างครบถ้วน ดังนั้นนาฏศิลป์ในยุคนี้จึงคงสภาพเดิมไว้ค่อนข้างมาก จนกระทั่งถึงสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชพบว่ามี โขน เกิดขึ้นแล้ว และในสมัยช่วงปลายอยุธยา นาฏศิลป์ไทยน่าจะมีการรุ่งเรืองขึ้น โดยพบว่าในสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศมี ละครใน ซึ่งเป็นละครรำผู้หญิงนั้นปรากฏครั้งแรกในระหว่างปี พ.ศ. ๒๒๓๑-๒๓๐๑ จากนั้นไม่นานก็เลื่องลือ^{๖๗} อย่างไรก็ตามความสงบและความมั่งคั่งของอยุธยาตอนปลายทำให้ศิลปวัฒนธรรมรุ่งเรือง ราชสำนักมีบทบาทสำคัญในการพัฒนานาฏศิลป์ไทย ในยุคนี้ ทั้ง โขน ละคร และระบำ ธรรมเนียมการแสดงดังกล่าวจึงสืบทอดมาสู่ยุครัตนโกสินทร์

ต่อมาในช่วงต้นของกรุงธนบุรีที่บ้านเมืองยังไม่มั่นคงด้วยยังมีศึกสงครามกับพม่าจึงเป็นไปได้ว่า การพัฒนาด้านตัวละครและแบบแผนนาฏศิลป์คงมีอยู่น้อย จนเมื่อบ้านเมืองเริ่มมั่นคงขึ้นในเวลาต่อมาจึงได้

^{๖๖} ดูรายละเอียดใน สุรพล ๒๕๔๗: ๓๕๑.

^{๖๗} ดูรายละเอียดใน อรวรรณ ๒๕๓๐: ๗.

มีการฟื้นฟูละครราชของหลวงด้งปรากฏว่าได้มีการนำครูสอนรำไทยจากเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชมาสอนที่ กรุงเทพมหานครและเริ่มมีละครราชของหลวงขึ้นใหม่^{๘๔}

กล่าวโดยรวมแล้ว นาฏศิลป์ในยุคสุโขทัย ออยุธยา และธนบุรีมีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง จาริต ในการแสดงทั้งรูปแบบและเนื้อหายังคงรักษาและสืบทอดมาอย่างเหนียวแน่น แม้จะคลาไคลไปบ้างในสมัย ธนบุรี แต่ก็ได้รับการฟื้นฟูอย่างต่อเนื่องในเวลาต่อมาในสมัยรัตน โกสินทร์

สมัยรัตน โกสินทร์

ศรพล วิรุฬักษ์ (๒๕๔๗)^{๘๕} ได้ศึกษาและนำเสนอวิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตน โกสินทร์ โดยเรียงเรียงเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง การค้า การ สงคราม และการติดต่อต่างประเทศเพื่อศึกษาพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของนาฏศิลป์ไทยด้วยความ สำคัญที่ว่านาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตไทยมาตั้งแต่อดีต งานวิจัยดังกล่าวสรุปได้ว่าในสมัย รัตน โกสินทร์เมื่อสถาปนากรุงรัตน โกสินทร์เป็นราชธานี รัชกาลที่ ๑ ได้สถาปนานาฏศิลป์ไทยในด้าน วรรณคดี การแสดง ตำรา กฎเกณฑ์ให้เป็นสมบัติของแผ่นดินเป็นเครื่องบันเทิงของประชาชนและเพื่อให้ เห็นว่าบ้านเมืองมั่นคง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๒ ทรงพัฒนาละครในให้วิจิตรและทรงคิดละครนอกแบบ หลวงจีน รัชกาลที่ ๓ ทรงละเล็กละลายนาฏศิลป์ในราชสำนักหันไปสนพระทัยการพระพุทธศาสนา แต่ละคร กลับเจริญอยู่ภายนอก อีกทั้งมีโนรา แอ่วลาว สวดแขก และจ๊ว ติดตามผู้อพยพเข้ามาแสดงในกรุง สมัยรัชกาลที่ ๔ กลับมามีละครผู้หญิงของหลวงอย่างเดิมด้วยโปรดให้ผู้หญิงแสดงละครได้ ไม่หวงห้าม ละครผู้หญิงแพร่หลายเพราะคนนิยมดูผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย มีการจ้างแห่การแสดงในวิกโรงบ่อนทั่วกรุง เพื่อดึงดูดลูกค้า อนึ่ง วรรณคดี ดนตรี นาฏศิลป์ของชนหลายชาติหลายภาษาที่ดั่งรกรากในกรุงเทพฯ ทำให้ การเล่นออกภาษาแพร่หลาย การออกภาษาเป็นปัจจัยให้เกิดละครพันทางซึ่งเป็นจุดเริ่มการแตกตัวของ นาฏศิลป์ไทย

สมัยรัชกาลที่ ๕ มีความเจริญทางสังคม เศรษฐกิจ การปกครอง การสาธารณูปโภค และศิลป วิทยาการทางตะวันตก ทำให้มีนาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่เกิดขึ้นมาก คือ ละครพูด ละครพูดสลับการรำ ละครดึกดำบรรพ์ ลิเก ละครร้อง เสการ่า และเพลงทรงเครื่อง นาฏศิลป์ในรัชกาลนี้ก็กลายเป็นนาฏพาณิช จึงมีเนื้อหาและรูปแบบหลากหลายตามรสนิยมคนดู ภาพยนตร์กับดนตรีเริ่มมีเข้ามาประปราย รัชกาลที่ ๖ ทรงใช้ละครเพื่อพัฒนาอุดมการณ์ของชาติ ขณะเดียวกันก็ทรงทำนุบำรุงนาฏศิลป์ดั้งเดิม โดยเฉพาะ โขน ส่วนละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ยังมีคณะละครบรรดาศักดิ์แสดงอยู่บ้าง ละคร ร้อง และลิเกนั้นแสดงออกภาษามากขึ้นและเป็นยุคทองของละคร ๒ ชนิดนี้

^{๘๔} อรารณ ๒๕๓๐: ๒๓๓.

^{๘๕} ศรพล ๒๕๔๗.

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๗ เกิดภาวะวิกฤตทางเศรษฐกิจทำให้ต้องลดการสนับสนุนนาฏศิลป์ไทย ในราชการลง แต่ละครรื่องยังคงพัฒนาต่อไปเป็นละครเพลงด้วยวงดนตรีสากลและเพลงไทยสากล อย่างไรก็ตามพระองค์ทรงสนพระทัยดนตรีไทย ดนตรีสากล และภาพยนตร์ไทย จึงโปรดให้สร้างโรงภาพยนตร์ทันสมัยขึ้นฉลองพระนคร ๑๕๐ ปี มีการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นในกรมศิลปากร และเชิญครูนาฏศิลป์ฝีมือดีจากที่ต่าง ๆ มาถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยให้ผู้นุชนได้อุรักษ์และพัฒนาต่อมาจนถึงปัจจุบัน

สภาพของนาฏศิลป์ไทยในสมัยรัชกาลที่ ๘ พบว่าได้รับความกระทบกระเทือนจากสถานการณ์บ้านเมืองเป็นอันมากทั้งในช่วงก่อนและหลังการปฏิวัติวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้น แม้จะมีกระแสการปลุกเร้าระบอบประชาธิปไตยและชาตินิยม นาฏศิลป์ก็ยังคงดำเนินไปตามกระแสและรสนิยมของคนดู แต่ในช่วง พ.ศ. ๒๔๘๕ ที่ได้มีการดำเนินการปฏิวัติวัฒนธรรมอย่างเข้มข้นทำให้นโยบายการแสดงทั่วไปต้องอยู่ในแนวชาตินิยมพร้อมกับปรับเปลี่ยนองค์ประกอบของการแสดงให้สอดคล้องกับกฎเกณฑ์ที่นำมาจากวัฒนธรรมการแสดงแบบตะวันตก

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๙ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๘๕ อันเป็นปีแรกในรัชกาลจนถึงปัจจุบัน การศึกษาด้านนาฏศิลป์มีความก้าวหน้ามาเป็นลำดับจากมีเพียงโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เพียงแห่งเดียวเท่านั้นที่ให้การศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยสูงถึงระดับ “กลางสาม” หรือเทียบเท่ากับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ พัฒนามาสู่ระดับปริญญาเอก มีสาขาวิชาทั้งนาฏศิลป์ไทยและสากล และมีการขยายสาขาออกไปอย่างกว้างขวางทั้ง โขน ละครรำ ละครพูด แนวตะวันตก บัลเลต์ การออกแบบ การประยุกต์สื่อ การวิจัย ฯลฯ นับเป็นหลักสูตรที่มีความครอบคลุมอย่างกว้างขวาง อันเป็นการสืบทอดและเผยแพร่องค์ความรู้ของนาฏศิลป์ไทยอย่างเป็นระบบและกว้างขวาง

องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยต่อการสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรมของประเทศ

คึกฤทธิ์ ปราโมช (๒๕๒๒) กล่าวว่าชีวิตแต่โบราณเป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยดนตรีและนาฏศิลป์ไทย เพราะ “...คนไทยเป็นชนชาติที่เห็นว่าความสนุกและความรื่นเริงเป็นความประสงค์สำคัญของชีวิต...”^{๒๐} โดยเฉพาะเมื่อคนไทยมีงานตามเทศกาลหรือตามประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตตั้งแต่แรกเกิดจนตายนั้นก็แสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์และดนตรีไทยเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่มากด้วย ทั้งยังตั้งข้อสังเกตว่าคนที่เกิดในสังคมไทยสมัยก่อนจะต้องฝึกนาฏศิลป์ไม่มากนักน้อยเกือบทุกคน^{๒๑} เช่นภาคเหนือถือว่าการฟ้อนรำเป็นของจำเป็นเช่นเดียวกับมารยาททางสังคม เพราะเป็นการแสดงออกซึ่งการต้อนรับ หรือการเล่นเพลงพื้นเมืองต่างๆ ในภาคกลางและอีสาน ผู้เล่นเพลงจำเป็นต้องรำเป็นเพื่อให้เข้ากับจังหวะดนตรี หรือการเรียนวิชาป้องกันตัวหรือในการสู้รบก็ยังถือเป็นนาฏศิลป์ในอีกทางหนึ่งด้วย นอกจากนี้ผู้ปกครองแผ่นดินจำต้องให้

^{๒๐} คึกฤทธิ์ ๒๕๒๒: ๑.

^{๒๑} เพิ่งอ้าง : ๑-๔.

ความอุปการะเกื้อกูลและคุ้มครองแก่นาฏศิลป์และดนตรีไทย ดังนั้นนาฏศิลป์จึงเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคมของชนชั้นสูงในสมัยก่อนด้วย

นาฏศิลป์มีความสำคัญไม่เฉพาะแต่ผู้มีบทบาทเกี่ยวข้องในเชิงการร่ายรำเท่านั้น แต่เนื้อหาของนาฏศิลป์ตลอดจนกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องยังหมายรวมถึงวัฒนธรรมและมรดกประจำชาติด้วย นาฏศิลป์นอกจากจะเป็นเครื่องมือบันเทิงใจสำหรับมนุษย์แล้ว นาฏศิลป์ยังเป็นการแสดงออกทางศิลปวัฒนธรรมที่ดีของชาติ และมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของมนุษย์ในพิธีกรรมต่างๆ ตลอดทั้งยังสามารถสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของสังคม ซึ่งส่งผลให้นาฏศิลป์มีความสำคัญดังนี้

๑. นาฏศิลป์แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติที่แสดงให้เห็นถึงระดับจิตใจสภาพความเป็นอยู่ความรู้ความสามารถ ความเป็นไทย ความเจริญรุ่งเรือง วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ดังที่ เรณู โกศินานนท์^{๒๒} กล่าวถึงนาฏศิลป์ไทยที่แสดงถึงความเป็นไทยไว้ดังนี้

๑.๑ ทำรำอ่อนช้อยงดงาม และแสดงอารมณ์ตามลักษณะที่แท้จริงของคนไทย

๑.๒ มีดนตรีประกอบ

๑.๓ คำร้อง หรือเนื้อร้องจะต้องเป็นคำประพันธ์ คำร้องนี้ทำให้ผู้สอนหรือผู้รำกำหนดทำรำไปตามเนื้อร้อง

๑.๔ เครื่องแต่งกายซึ่งต่างกับของชาติอื่นมีแบบอย่างของตน โดยเฉพาะ

๒. นาฏศิลป์เป็นแหล่งรวมของศิลปะแขนงต่างๆ เช่นศิลปะในการประพันธ์หรือวรรณคดี ศิลปะในการเขียนภาพ ศิลปะในการปั้น หล่อ แกะสลัก ศิลปะในการออกแบบก่อสร้างอาคารสถานที่ ศิลปะในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ตลอดจนไฟฟ้า แสง เสียง ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่านาฏศิลป์คือเป็นแหล่งรวมของศิลปะสาขาต่างๆ เข้าด้วยกัน

จากความสำคัญของนาฏศิลป์ที่กล่าวมาในข้างต้น จึงได้จัดให้มีการเรียนการสอนนาฏศิลป์และส่งเสริมลักษณะนิสัยที่ดีแก่นักเรียน ดังนี้

ก. ส่งเสริมการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย

ข. ให้มีความรู้ ความเข้าใจ และมีความสามารถเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทย

ค. ปลุกฝังลักษณะนิสัยทางศิลปะ

ง. ฝึกปฏิบัติเพื่อเกิดความรู้ความชำนาญ สามารถปรับปรุงและส่งเสริมการแสดงออก

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่านาฏศิลป์ไทยนับว่าเป็นศิลปะที่มีความสำคัญแขนงหนึ่ง เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ตกทอดมาแต่โบราณกาล เป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย เป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นอารยธรรมของประเทศ และเป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นไทย นอกจากนี้นาฏศิลป์ไทยยังช่วยสร้างความบันเทิง สร้างความสุข กล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ให้มีความอ่อนโยน มีอารมณ์ที่เบิกบาน

^{๒๒} เรณู ๒๕๓๕: ๖.

แจ่มใส สร้างความรัก ความสามัคคีในหมู่คณะ ซึ่งจะนำไปสู่ความสงบสุข และสร้างความเจริญรุ่งเรือง ให้แก่ประเทศชาติ

นาฏศิลป์ไทยยังเป็นศิลปะที่ทรงคุณค่าสูง เป็นแหล่งรวมศิลปะหลายๆด้านเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ดนตรี การขับร้อง ด้านวรรณกรรม เช่น บทละคร ศิลปะในการประพันธ์บท ด้านจิตรกรรม เช่นการเขียนฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแต่งหน้า การออกแบบลวดลายของเครื่องแต่งกาย ด้านประติมากรรม เช่นสิราภรณ์ เครื่องประดับต่างๆ ด้านสถาปัตยกรรม เช่นการสร้างเวทีการแสดง การสร้างฉากเช่นฉากภูเขา ฉากปราสาทราชวัง เป็นต้น ซึ่งองค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ทำให้ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีความสมบูรณ์ สวยงาม และมีคุณค่ายิ่ง เราชาวไทยทุกคนควรภาคภูมิใจ และซาบซึ้งในคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยอันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทย และช่วยกันอนุรักษ์สืบสาน ให้คงอยู่คู่ประเทศไทยต่อไป

การจัดการความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย

ความหมายของการจัดการความรู้

การจัดการความรู้ คือ การรวบรวมองค์ความรู้ที่มีอยู่ในส่วนราชการซึ่งกระจัดกระจายอยู่ในตัวบุคคลหรือเอกสารมาพัฒนาให้เป็นระบบ เพื่อให้ทุกคนในองค์กรสามารถเข้าถึงความรู้ และพัฒนาตนเอง ให้เป็นผู้รู้ รวมทั้งปฏิบัติงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ อันจะส่งผลให้องค์กรมีความสามารถในเชิงแข่งขัน สูงสุด

ในความหมายของการจัดการความรู้ได้จำแนกความรู้ออกเป็น ๒ ประเภท คือ

๑. ความรู้ที่ฝังอยู่ในคน (Tacit Knowledge) เป็นความรู้ที่ได้จากประสบการณ์ พรสวรรค์หรือสัญชาตญาณของแต่ละบุคคลในการทำความเข้าใจในสิ่งต่าง ๆ เป็นความรู้ที่ไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูดหรือลายลักษณ์อักษรได้โดยง่าย เช่น ทักษะในการทำงาน งานฝีมือ หรือการคิดเชิงวิเคราะห์ บางครั้งจึงเรียกว่าเป็นความรู้แบบนามธรรม

๒. ความรู้ที่ชัดแจ้ง (Explicit Knowledge) เป็นความรู้ที่สามารถรวบรวม ถ่ายทอดได้ โดยผ่านวิธีต่างๆ เช่น การบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ทฤษฎี คู่มือต่าง ๆ และบางครั้งเรียกว่าเป็นความรู้แบบรูปธรรม

นพ.วิจารณ์ พานิช ได้ให้ความหมายของคำว่า “การจัดการความรู้” ไว้คือ สำหรับนักปฏิบัติ การจัดการความรู้คือ เครื่องมือ เพื่อการบรรลุเป้าหมายอย่างน้อย ๔ ประการ ไปพร้อมๆ กัน ได้แก่

๑. บรรลุเป้าหมายของงาน
๒. บรรลุเป้าหมายการพัฒนาคน
๓. บรรลุเป้าหมายการพัฒนาองค์กรไปเป็นองค์กรเรียนรู้ และ
๔. บรรลุความเป็นชุมชน เป็นหมู่คณะ ความเอื้ออาทรระหว่างกันในที่ทำงาน

การจัดการความรู้เป็นการดำเนินการอย่างน้อย ๖ ประการต่อความรู้ ได้แก่

๑. การกำหนดความรู้หลักที่จำเป็นหรือสำคัญต่องานหรือกิจกรรมของกลุ่มหรือองค์กร
๒. การเสาะหาความรู้ที่ต้องการ
๓. การปรับปรุง คัดแปลง หรือสร้างความรู้บางส่วน ให้เหมาะต่อการใช้งานของตน
๔. การประยุกต์ใช้ความรู้ในกิจการงานของตน
๕. การนำประสบการณ์จากการทำงาน และการประยุกต์ใช้ความรู้มาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และสกัด “ขุมความรู้” ออกมาบันทึกไว้

๖. การจดบันทึก “ขุมความรู้” และ “แก่นความรู้” สำหรับไว้ใช้งาน และปรับปรุงเป็นชุดความรู้ที่ครบถ้วน ลุ่มลึกและเชื่อมโยงมากขึ้น เหมาะต่อการใช้งานมากยิ่งขึ้น

โดยที่การดำเนินการ ๖ ประการนี้บูรณาการเป็นเนื้อเดียวกัน ความรู้ที่เกี่ยวข้องเป็นทั้งความรู้ที่ชัดเจน อยู่ในรูปของตัวหนังสือหรือรหัสอย่างอื่นที่เข้าใจได้ทั่วไป (Explicit Knowledge) และความรู้ฝังลึกอยู่ในสมอง (Tacit Knowledge) ที่อยู่ในคน ทั้งที่อยู่ในใจ เช่นความเชื่อ ค่านิยม อยู่ในสมอง (เหตุผล) และอยู่ในมือ และส่วนอื่นๆ ของร่างกาย เช่น ทักษะในการปฏิบัติ การจัดการความรู้เป็นกิจกรรมที่คนจำนวนหนึ่งทำร่วมกันไม่ใช่กิจกรรมที่ทำโดยคนคนเดียว เนื่องจากเชื่อว่า “จัดการความรู้” จึงมีคนเข้าใจผิด เริ่มดำเนินการโดยรีเข้าไปที่ความรู้ คือ เริ่มที่ความรู้ นี้คือความผิดพลาดที่พบบ่อยมาก การจัดการความรู้ที่ถูกต้องจะต้องเริ่มที่งานหรือเป้าหมายของงาน เป้าหมายของงานที่สำคัญ คือ การบรรลุผลสัมฤทธิ์ในการดำเนินการตามที่กำหนดไว้ ที่เรียกว่า Operation Effectiveness และนิยามผลสัมฤทธิ์ ออกเป็น ๔ ส่วน คือ

๑. การสนองตอบ (Responsiveness) ซึ่งรวมทั้งการสนองตอบความต้องการของลูกค้า สนองตอบความต้องการของเจ้าของกิจการหรือผู้ถือหุ้น สนองตอบความต้องการของพนักงาน และสนองตอบความต้องการของสังคมส่วนรวม

๒. การมีนวัตกรรม (Innovation) ทั้งที่เป็นนวัตกรรมในการทำงาน และนวัตกรรมด้านผลิตภัณฑ์หรือบริการ

๓. ชีตความสามารถ (Competency) ขององค์กร และของบุคลากรที่พัฒนาขึ้น ซึ่งสะท้อนสภาพการเรียนรู้ขององค์กร และ

๔. ประสิทธิภาพ (Efficiency) ซึ่งหมายถึงสัดส่วนระหว่างผลลัพธ์ กับต้นทุนที่ลงไป การทำงานที่ประสิทธิภาพสูง หมายถึง การทำงานที่ลงทุนลงแรงน้อย แต่ได้ผลมากหรือคุณภาพสูง เป้าหมายสุดท้ายของการจัดการความรู้ คือ การที่กลุ่มคนที่ดำเนินการจัดการความรู้ร่วมกัน มีชุดความรู้ของตนเอง ที่ร่วมกันสร้างเอง สำหรับใช้งานของตน คนเหล่านี้จะสร้างความรู้ขึ้นใช้เองอยู่ตลอดเวลา โดยที่การสร้างนั้นเป็นการสร้างเพียงบางส่วน เป็นการสร้างผ่านการทดลองเอาความรู้จากภายนอกมาปรับปรุงให้เหมาะต่อสภาพของตน และทดลองใช้งาน จัดการความรู้ไม่ใช่กิจกรรมที่ดำเนินการเฉพาะหรือเกี่ยวกับเรื่องความรู้ แต่เป็นกิจกรรมที่แทรกหรือแฝงอยู่ หรือในภาษาวิชาการเรียกว่า บูรณาการอยู่กับทุกกิจกรรมของการทำงาน และที่สำคัญตัวการจัดการความรู้เองก็ต้องการการจัดการด้วย

องค์ประกอบสำคัญของการจัดการความรู้ (Knowledge Process) ที่ต้องเชื่อมโยงและบูรณาการอย่างสมดุล ประกอบด้วย

๑. “คน” ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดเพราะเป็นแหล่งความรู้ และเป็นผู้นำความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์

๒. “เทคโนโลยี” เป็นเครื่องมือเพื่อให้คนสามารถค้นหา จัดเก็บ แลกเปลี่ยน รวมทั้งนำความรู้ไปใช้ได้ง่าย และรวดเร็วขึ้น

๓. “กระบวนการความรู้” นั้น เป็นการบริหารจัดการ เพื่อนำความรู้จากแหล่งความรู้ไปให้ผู้ใช้เพื่อทำให้เกิดการปรับปรุง และนวัตกรรม

การจัดการความรู้ในฐานะเครื่องมือการจัดการ^{๒๐}

เนื่องจากโลกในยุคปัจจุบันเป็น โลกยุคสังคมเศรษฐกิจฐานความรู้ (knowledge based society and economy) ทุกสังคมต้องมีความสามารถในการนำความรู้มาสร้างนวัตกรรมสำหรับใช้เป็นพลังขับเคลื่อนการพัฒนาสังคม ความรู้ และนวัตกรรมที่สร้างขึ้นนั้นต้องก่อประโยชน์ต่อสังคม แหล่งความรู้ของโลกในปัจจุบันส่วนใหญ่สามารถเข้าถึงได้ทางอินเทอร์เน็ตในการเสาะแสวงหาความรู้ เป็นการเข้าถึงความรู้ของทั้งโลกและเข้าถึงความสมัยใหม่ของความรู้ ดังนั้น แนวคิดในการจัดการความรู้จึงค่อนข้างไปทางองค์กรด้านธุรกิจ

“การจัดการความรู้” เป็นกิจกรรมที่ซับซ้อนและกว้างขวาง ไม่สามารถให้นิยามด้วยถ้อยคำสั้น ๆ ได้ ต้องให้คำนิยามหลายข้อจึงจะครอบคลุมความหมาย ซึ่งได้แก่

การจัดการความรู้ มีความหมายรวมถึง การรวบรวม การจัดระบบ การจัดเก็บ และการเข้าถึงข้อมูล เพื่อสร้างเป็นความรู้ เทคโนโลยีด้านข้อมูลและด้านคอมพิวเตอร์ เป็นเครื่องมือที่ช่วยเพิ่มพลังในการจัดการความรู้ แต่เทคโนโลยีด้านข้อมูลและคอมพิวเตอร์โดยตัวของมันเองไม่ใช่การจัดการความรู้

การจัดการความรู้เกี่ยวข้องกับการแบ่งปันความรู้ (Knowledge sharing) ถ้าไม่มีการแบ่งปันความรู้ ความพยายามในการจัดการความรู้จะไม่ประสบผลสำเร็จ พฤติกรรมภายในองค์กรเกี่ยวกับวัฒนธรรม พลวัต และวิถีปฏิบัติ มีผลต่อการแบ่งปันความรู้ ประเด็นด้านวัฒนธรรม และสังคมมีความสำคัญยิ่งต่อการจัดการความรู้

การจัดการความรู้ต้องการผู้ทรงความรู้ความสามารถในการตีความและประยุกต์ใช้ความรู้ในการสร้างนวัตกรรม และเป็นผู้นำทางในองค์กร รวมทั้งต้องการผู้เชี่ยวชาญในสาขาใดสาขาหนึ่งสำหรับช่วยแนะนำ วิถีประยุกต์ใช้ในการจัดการความรู้ ดังนั้น กิจกรรมเกี่ยวกับคนได้แก่ การดึงดูดคนเก่งและดี การพัฒนาคน การติดตามความก้าวหน้าของคน และการดึงคนมีความรู้ความสามารถไว้ในองค์กร ถือเป็นส่วนหนึ่งของการจัดการความรู้

^{๒๐} สนใจเรื่องการจัดการความรู้อ่านเพิ่มเติมใน วิจารณ์ พานิช ๒๕๔๘ และณพิศัญญ์ จักรพิทักษ์ ๒๕๕๒

การจัดการความรู้เป็นเรื่องของการเพิ่มประสิทธิภาพขององค์กร การจัดการความรู้เกิดขึ้นเพราะมีความเชื่อว่าจะช่วยสร้างควมมีชีวิตชีวาและความสำเร็จให้แก่องค์กร การประเมิน “ต้นทุนทางปัญญา” (intellectual capital) และผลสำเร็จของการประยุกต์ใช้การจัดการความรู้ เป็นดัชนีบอกว่างค์กรมีการจัดการความรู้ได้อย่างได้ผลหรือไม่ ดังนั้น กิจกรรมต่อไปนี้ถือเป็นส่วนหนึ่งของการจัดการความรู้

๑. การพัฒนาฐานข้อมูลเกี่ยวกับลูกค้า ปัญหาที่พบบ่อย และแนวทางแก้ปัญหา
๒. กำหนดผู้เชี่ยวชาญด้านใดด้านหนึ่งที่เป็นคนภายในองค์กร ทำตารางรายชื่อและวิธีติดต่อ
๓. ดึงเอาความรู้ออกมาจากผู้เชี่ยวชาญเหล่านี้ และกระจายความรู้ให้แก่ผู้อื่น
๔. จัดทำโครงสร้างความรู้เพื่อให้ข้อมูลเป็นระบบ เข้าถึงง่าย และนำไปใช้ได้ง่าย
๕. จัดให้มีการประชุมแลกเปลี่ยนประสบการณ์และความคิดเห็น โดยอาจเป็นการประชุมตามปกติ หรือผ่านการสื่อสารทางไกลรูปแบบต่าง ๆ

๖. จัดกระบวนการกลุ่มให้คนจากต่างพื้นที่ได้ทำงานแก้ปัญหาพร้อมกัน และผลักดันทำหน้าที่ผู้จัดการความรู้

๗. ค้นหาและส่งเสริมผู้มีความสามารถพิเศษในความรู้และทักษะที่เป็นหัวใจของความสำเร็จขององค์กร และหาทางให้อยู่ในองค์กรไปนาน ๆ

๘. ออกแบบการฝึกอบรมและกิจกรรมเพื่อการพัฒนาคนในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อประเมินและพัฒนาความรู้ของแต่ละคนในองค์กร

๙. ส่งเสริม ให้รางวัล หรือยกย่องปฏิบัติกรที่นำไปสู่การแบ่งปันข้อมูล และดำเนินการเพื่อป้องกันไม่ให้มีการปิดบังข้อมูล

๑๐. สร้างเครื่องมืออำนวยความสะดวกในการค้นหาและประยุกต์ใช้ความรู้

๑๑. วัด “ต้นทุนทางปัญญา” เพื่อหาทางจัดการความรู้ให้ดีขึ้น

๑๒. ทำความเข้าใจแนวโน้มของลูกค้า โดยศึกษาข้อมูลจากจุดให้บริการ เกี่ยวกับความต้องการ ความพึงพอใจ และรสนิยมของลูกค้า

“ต้นทุนทางปัญญา” (intellectual capital) มีความหมายรวมถึง ความรู้ ข้อมูลข่าวสาร ทักษะสินทางปัญญา และประสบการณ์ ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการสร้างความมั่งคั่งได้ สิ่งที่มีอยู่ใน “ต้นทุนทางปัญญา” อาจมีรายการแตกต่างกัน แล้วแต่วิธีคิดและความเห็นของนักวิชาการแต่ละคน โดยมากมักรวม ต้นทุนด้านคน ต้นทุนด้านโครงสร้าง ต้นทุนด้านทรัพย์สินทางปัญญา ต้นทุนด้านลูกค้า ต้นทุนด้านตลาด

ความยากของการจัดการความรู้ ได้แก่ (๑) ความรู้เป็นเรื่องที่พูดง่ายแต่ทำให้ชัดเจนได้ยาก (๒) ความรู้ที่สำคัญที่สุดเป็นสิ่งที่แลกเปลี่ยนได้ยาก (๓) วัดคุณค่าที่แท้จริงของทรัพย์สินด้านความรู้ได้ยาก

การลงมือจัดการความรู้ ไม่มีหลักการหรือวิธีการปฏิบัติตายตัว แต่สามารถนำไปปฏิบัติได้ ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ตรวจสอบเครื่องอำนวยความสะดวก ได้แก่ ซอฟต์แวร์ โปรแกรมต่าง ๆ อินเทอร์เน็ต การจัดข้อมูล/เอกสาร เครื่องช่วยค้นหาและดึงข้อมูล ฯลฯ

ขั้นตอนที่ ๒ นำกลยุทธ์ด้านการจัดการความรู้กับกลยุทธ์ด้านธุรกิจมาเชื่อมโยงกัน กลยุทธ์ด้านการจัดการความรู้มีสองแบบ คือ (๑) กลยุทธ์แบบ“เข้ารหัส” ได้แก่ การลงทุนอย่างจริงจังต่อเทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อให้คนเข้าถึงความรู้ สังคมความรู้ กระจายความรู้ และใช้ความรู้แบบใช้แล้วใช้อีก (๒) กลยุทธ์แบบ “เข้าคน” มีการลงทุนด้านเทคโนโลยีสารสนเทศพอสมควร เพื่อให้เกิดเครือข่ายสารสนเทศที่เชื่อมโยงกัน มีการแลกเปลี่ยนความรู้กัน เกิดความรู้แบบ “ฝังลึก” อยู่ในตัวคน ผู้บริหารองค์กรต้องใช้กลยุทธ์การจัดการความรู้ทั้งสองแบบ ในสัดส่วนที่เหมาะสมสำหรับกลยุทธ์ด้านธุรกิจของตน ซึ่งควรเป็น ๘๐ : ๒๐ หรือ ๒๐ : ๘๐ ไม่ควรลงทุนเต็มที่ทั้งสองแบบ เพราะจะเป็นการสูญเปล่า

ขั้นตอนที่ ๓ ออกแบบโครงสร้างพื้นฐานของการจัดการความรู้ โครงสร้างพื้นฐาน หมายถึง เทคโนโลยีด้านสารสนเทศที่เป็นฮาร์ดแวร์และซอฟต์แวร์ โดยจะต้องตอบคำถามให้ได้ว่า (๑) เทคโนโลยีที่ต้องใช้อะไรบ้าง เพื่อให้พนักงานขององค์กรค้นหา สร้าง เชื่อมต่อ หรือผสมผสาน และใช้ความรู้ได้อย่างรวดเร็วและคุ้มค่าต่อการสร้างความเข้มแข็งให้แก่องค์กร

ขั้นตอนที่ ๔ ตรวจสอบองค์ความรู้และระบบที่มีอยู่ ควรดำเนินการทบทวนตรวจสอบ ซึ่งประกอบด้วยนักยุทธศาสตร์ ผู้จัดการอาวุโส เจ้าหน้าที่การเงิน นักการตลาด เจ้าหน้าที่สารสนเทศ และหัวหน้าเจ้าหน้าที่จัดการความรู้ ซึ่งต้องมีความรู้ด้านกฎหมายเป็นหลัก ต้องรู้ว่า ทรัพยากรความรู้ในองค์กรกำลังเพิ่มขึ้นหรือลดลง จะมั่นใจได้อย่างไรว่าความรู้ขององค์กรจะเพิ่มขึ้น มีความมั่นคงถาวรแค่ไหน คู่แข่งสามารถสร้างองค์ความรู้เหล่านี้โดยไม่ลอกเลียนได้หรือไม่ ความรู้รั่วไหลออกจากองค์กรได้หรือไม่ และระดับความรู้ขององค์กรอยู่ในระดับไหน ซึ่งทบทวนตรวจสอบ ควรกำหนดกลยุทธ์การจัดการทรัพยากรความรู้หลัก สำหรับใช้เป็นแนวทางจัดการความรู้ที่จะออกแบบต่อไป

ขั้นตอนที่ ๕ ออกแบบทีมจัดการความรู้ ทีมจัดการความรู้ควรประกอบด้วย (๑) พนักงานในหน่วยงานใดหน่วยงานหนึ่งในองค์กรที่รู้เรื่องของตนดี มีความรู้เกี่ยวกับสารสนเทศ (๒) เจ้าหน้าที่สารสนเทศภายในองค์กร (๓) พนักงานที่มีความรู้ความเข้าใจข้ามหน่วยงาน (๔) ที่ปรึกษาจากภายนอกที่สามารถรักษาความลับได้ (๕) ผู้จัดการอาวุโส เพื่อช่วยเสริมพลัง และช่วยแนะนำวิธีคิดเชิงยุทธศาสตร์

ขั้นตอนที่ ๖ ร่างพิมพ์เขียว เป็นขั้นตอนที่ทีมจัดการความรู้ออกแบบ “ระบบจัดการความรู้” ซึ่งต้องมีระบบย่อย ๔ ระบบ คือ (๑) คลังความรู้ (๒) เวทีความร่วมมือ ที่ทำให้เกิดกิจกรรมเคลื่อนความรู้ไปทั่วองค์กร (๓) เครือข่าย สำหรับส่งเสริมการสื่อสารแลกเปลี่ยน (๔) วัฒนธรรม หมายถึง วิธีการส่งเสริมให้พนักงานใช้ระบบการจัดการความรู้และแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกัน

ขั้นตอนที่ ๗ พัฒนาระบบการจัดการความรู้ ซึ่งประกอบด้วยโครงสร้าง ๗ ชั้น คือ (๑) ชั้นบนสุด ทำหน้าที่สัมพันธ์กับสมาชิกในองค์กร และแลกเปลี่ยนความรู้ เป็นส่วนหนึ่งของระบบที่ผู้ใช้มองเห็นและจับต้องได้ คือ อินทราเน็ตขององค์กร (๒) ชั้นเข้าถึงและตรวจสอบผู้ใช้ มีไว้ป้องกันการบุกรุก หรือ โดยไม่อนุญาตให้ใช้ (๓) ชั้นอำนวยความสะดวกแก่ผู้ใช้รายบุคคล (๔) ชั้นประยุกต์ใช้ ประกอบด้วยฐานข้อมูลทักษะพิเศษ เครื่องมือสำหรับทำงานร่วมกัน เช่น เครื่องมือทำวิดีโอคอนเฟอเรนซ์ (๕) ชั้นส่งข้อมูลข่าวสาร ประกอบด้วยเทคโนโลยีเชื่อมต่อ web server, mail server เป็นต้น (๖) เครื่องเชื่อมต่อระหว่างคอมพิวเตอร์

ระบบเก่าที่ล้าสมัยแล้วกับคอมพิวเตอร์ระบบที่ใช้กันอยู่ปัจจุบัน (๗) คลังข้อมูลข่าวสาร ได้แก่ ฐานข้อมูลที่
ใช้ทำงาน ฐานข้อมูลการอภิปรายแลกเปลี่ยนคลังข้อมูลจากการแลกเปลี่ยนใน เว็บไซต์

ขั้นตอนที่ ๘ ต้นแบบและการทดลองใช้ อาจสร้างต้นแบบหลาย ๆ แบบให้ทดลองใช้ แล้วจึง
ขยายต้นแบบ “ขอดีนิม”

ขั้นตอนที่ ๙ บริหารจัดการเปลี่ยนแปลง วัฒนธรรม และ โครงสร้างการตอบแทน (reward) เพื่อให้
ได้ทั้งใจและสมองของสมาชิกองค์กร จึงควรมีผู้บริหารระดับสูง (CEO) มาทำหน้าที่ 8 ประการ คือ (๑)
ส่งเสริมการจัดการความรู้ ดำเนินการ และการใช้ (๒) ให้การศึกษาหรือฝึกอบรมผู้ใช้ (๓) ให้การศึกษาหรือ
ฝึกอบรมทีมบริหารองค์กร (๔) วัดผลกระทบจากการจัดการความรู้ (๕) ทำแผนที่ความรู้ที่มีอยู่ในปัจจุบัน
(๖) จัดหมวดหมู่ความรู้ สดสภาพแยกส่วน (๗) สร้าง “ถนนความรู้” (๘) เชื่อมโยงกิจกรรมธุรกิจขององค์กร
เข้ากับระบบการจัดการความรู้

ขั้นตอนที่ ๑๐ ประเมินผลสัมฤทธิ์ วัดผลตอบแทนจากการลงทุนและพัฒนาระบบการจัดการ
ความรู้ ซึ่งมีหลายวิธีการ ก่อนข้างซับซ้อน

การจัดการความรู้ที่ดีต้องคำนึงถึงความเป็นมนุษย์ของสมาชิกในองค์กร ต้องรู้จักใช้ธรรมชาติของ
มนุษย์มาสร้างพลังให้แก่องค์กร สร้างพลังให้แก่การเรียนรู้ในองค์กร และสร้างพลังให้แก่การจัดการความรู้
โดยใช้ขีดความสามารถหลัก ๔ ประการ คือ ความรู้และทักษะของพนักงาน ระบบเทคโนโลยีเชิงกายภาพ
เช่น เครื่องมือ ฐานข้อมูล ซอฟต์แวร์ต่าง ๆ ระบบการจัดการ และระบบคุณค่าและวัฒนธรรมองค์กรที่มี
อิทธิพลต่อการส่งเสริมการสั่งสมความรู้ด้านต่าง ๆ นั้นเอง

การจัดการองค์ความรู้ในฐานภูมิปัญญาของชาติ

การจัดการความรู้เป็นเครื่องมือที่ช่วยพัฒนาการทำงานต่าง ๆ ให้เกิดประสิทธิภาพ
ประสิทธิผลมากขึ้น ซึ่งความรู้ นั้น นอกจากจะสืบค้นและแสวงหาความรู้มาจากแหล่งต่าง ๆ แล้ว ยัง
ต้องสร้างความรู้ขึ้นใช้เองด้วย โดยสร้างขึ้นเพื่อเตรียมพร้อมก่อนการทำงาน สร้างขึ้นระหว่างการทำงาน
และสร้างขึ้นจากการสรุปทเรียนหลังจากเสร็จสิ้นแล้ว โดยอาศัยการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันภายในกลุ่มหรือ
เครือข่าย อย่างไรก็ตาม สิ่งที่มีกับติดคือ การติดอยู่แค่ข้อมูลข่าวสารเท่านั้น ไม่สามารถยกระดับไปสู่
“ปัญญา” อันเป็นเป้าหมายที่แท้จริงของการจัดการความรู้ได้

นาฏศิลป์ไทยในฐานภูมิปัญญาของชาติความรู้ทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง เพราะเป็น
รากฐานของสังคมที่มีการสั่งสมสืบทอดมา เป็นความรู้ที่อยู่กับคนและคิดแผ่นดิน กล่าวคือ ได้สะท้อนถึงวิถี
การดำเนินชีวิตของผู้คน ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของคนไทยให้
มีความหลากหลายไปตามภูมิโนทัศน์ของภาคต่าง ๆ ด้วย อันสะท้อนถึงโลกทัศน์ หรือระบบวิธีคิด อย่าง
ชาญฉลาด

การเข้าใจความหมายของ “ภูมิปัญญา” (Wisdom) มีนัยสำคัญอย่างยิ่งต่อการจัดการความรู้เป็นอย่างมาก มิฉะนั้นอาจทำให้พลาดเป้าหมายไป หรือไม่สามารถึงเอา “ภูมิปัญญา” นั้นออกมาเป็นสาระได้

ฉะนั้น ในการจัดการความรู้ “ภูมิปัญญา” จำเป็นต้องพิจารณาองค์ประกอบของภูมิปัญญาในสามส่วนที่สำคัญ คือ หนึ่ง ความรู้ สอง กระบวนการได้มาซึ่งความรู้ นั้น สาม เป้าหมายหรือทิศทางการพัฒนา การนำความรู้ไปใช้ หรือมองอีกแง่หนึ่งคือ ผลกระทบจากความรู้และกระบวนการนั้น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องเป้าหมายหรือทิศทางการพัฒนา ถือเป็นประเด็นสำคัญ เพราะสะท้อนถึงกระบวนการทัศน วิถีคิด ที่กำหนดวิธีการจัดการในเรื่องต่าง ๆ ซึ่งในวิถีของภูมิปัญญาตะวันออก มักสะท้อนให้เห็นถึงความรู้ เทคโนโลยีที่มีลักษณะเรียบง่าย ราคาไม่แพง ทุกคนสามารถเข้าถึงหรือทำเองได้ ทำให้สามารถพึ่งตนเองได้ และดำรงอยู่ร่วมกันกับสรรพชีวิตอื่นอย่างเกื้อกูล เป็นความรู้ที่สะท้อนปรัชญาแนวคิดในการประกาศตัวเป็นอิสระ ต่างจากภูมิปัญญาของโลกตะวันตกที่มุ่งเอาชนะธรรมชาติและเป็นความรู้แบบครอบงำ

ฐานคิดในการมองถึงเป้าหมายของการจัดการองค์ความรู้ นานาชาติไทย จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องตั้งคำถามให้ถูกต้อง และชัดเจนว่าจะ เป็นไปในทิศทางใด ซึ่งการนำเอาภูมิปัญญานี้มาพัฒนา ประยุกต์ใช้เพื่อการสืบทอดองค์ความรู้ที่มีคุณค่า ทั้งยังสามารถสร้างมูลค่าอย่างสร้างสรรค์เพื่อความเป็นอยู่ที่ดีโดยภาพรวม ควรจะกำหนดแนวคิดการพัฒนาและสืบทอดองค์ความรู้ อย่างจริงจัง แต่ไม่ใช่การเอาสิ่งที่เหลือเป็น “ทุนทางสังคม” ของคนไทยไปเป็นจุดขายใหม่เพื่อรับใช้กระแสทุนนิยมอย่างที่ เป็นมา ซึ่งจะไม่ช่วยแก้ปัญหาอะไร มิหนำซ้ำยังจะทำให้สังคมไทยตกไปอยู่ในร่องรอยเดิมของการพัฒนาที่เมื่อถึงจุดหนึ่งก็พาสังคมไทยไปสู่วิกฤต

ดังนั้น การจัดการความรู้ นานาชาติไทย จึงไม่ใช่การไปเก็บรวมเนื้อหาภูมิปัญญาทั้งหมด เพราะโดยสภาพข้อเท็จจริงเป็นเรื่องที่มีความหลากหลาย มีข้อมูลมากมาย และมี การพัฒนาการอยู่ตลอดเวลา แต่อาจทำให้รู้อย่างกว้าง ๆ ว่า มีเนื้อหากลุ่มใดบ้าง ใครทำ อยู่ที่ไหน หรือสามารถสืบค้นได้จากที่ใดหากแต่สิ่งที่ต้องมองทะลุลงไปคือ กระบวนการได้มาของความรู้หรือปรัชญาแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังความรู้นั้น ๆ ที่ควรมีการเก็บและจัดการให้เป็นระบบ เช่น ภูมิปัญญาด้านนาเกลือประเทศไทยจะต้องชี้ให้เห็นความรู้ที่ว่า นาเกลือประเทศไทยมีความเป็นมาอย่างไร มีคุณค่าต่อศิลปวัฒนธรรมไทยอย่างไร หลักการในการสืบทอดความรู้ด้านนาเกลือเป็นอย่างไร เป็นต้น

ตัวอย่างในเรื่องนาเกลือประเทศไทยเป็นความรู้ที่อยู่บนฐานวัฒนธรรม ซึ่งอาศัยความเชื่อ คุณค่า การทดลองปฏิบัติ คัดเลือก ถ่ายทอดสิ่งที่ค้นพบในระยะเวลาอันยาวนาน และความรู้ทางวัฒนธรรมจำนวนมากไม่อยู่ในรูปหนังสือ แต่อยู่ในตัวบุคคล เช่น คนเฒ่าคนแก่ หรืออยู่ในการปฏิบัติของกลุ่มชน การจัดการความรู้ภูมิปัญญาจึงจำเป็นต้องอาศัยความละเอียดอ่อน ต้องเข้าใจธรรมชาติของภูมิปัญญา ซึ่งการจัดการความรู้นี้ย่อมแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงกับการจัดการความรู้ที่เป็นศาสตร์ เป็นวิชา ที่มีมุ่งจำเพาะและแยกส่วน

ความสำคัญของนาเกลือเป็นประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งที่พบว่ามีความสนใจและมักจะมีการตั้งคำถามต่อการดำรงอยู่สังคมวัฒนธรรมไทย รวมไปถึงความกังวลต่อการคงอยู่และการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาเกลือ เช่น คึกฤทธิ์ ปราโมช (๒๕๒๒) ที่ตั้งคำถามและแสดงข้อสังเกตเกี่ยวกับการคงอยู่ของนาเกลือไทยมาตั้งแต่เมื่อสามสิบปีที่แล้วว่า นาเกลือไทยและคนตรีไทยกำลังจะเลือนหายไปจากชีวิตคน

ไทย ด้วยลักษณะสำคัญของนาฏศิลป์คือการนำของใหม่เข้ามาแทนที่ของเก่า เพียงแต่ว่าแต่ก่อนนั้นของใหม่ที่เข้ามาแทนที่ของเก่าเป็นของใหม่ที่อยู๋ภายในขอบเขตแห่งศิลปะของไทยมิได้แตกต่างห่างไกลกันมากนัก และที่สำคัญคือนับตั้งแต่สิ้นรัชกาลที่ ๖ เป็นต้นมานาฏศิลป์ไทยไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้น ทำให้สภาพของนาฏศิลป์ไทยยืนอยู่กับที่ท่ามกลางกระแสของโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมาอิทธิพลของตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาอย่างรวดเร็วรวมถึงการตั้งโถมของศิลปะวัฒนธรรมจากตะวันตกอย่างรุนแรง ประเด็นที่คึกฤทธิ์ ปราโมชได้นำเสนอคือทำอะไรให้คนไทยชมนาฏศิลป์ไทยด้วยความสนุกสนาน เพลิดเพลิน และเข้าใจในสุนทรียะที่ส่งทอดผ่านออกมาจากการแสดง^{๒๔}

ข้อสรุปที่คึกฤทธิ์ ปราโมชได้นำเสนอไว้อย่างน่าสนใจคือ สังคมควรมีการอภิปราย แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่อวิธีการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแก่คนยุคใหม่ด้วยวิธีนำเสนอ (Presentation) นาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน ตลอดจนการตัดแปลงให้ทันสมัย ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้คงจะเป็นประเด็นที่มีการตั้งคำถามและพยายามหาคำตอบกันมาอย่างต่อเนื่อง ดังเห็นได้จากตัวอย่างในโครงการวิจัยของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) เรื่อง พิเชษฐ กลั่นชื่น: ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย^{๒๕} ในประเด็นของการคงอยู่และการสร้างความร่วมสมัยของนาฏศิลป์ไทยผ่านรูปแบบการแสดงของ พิเชษฐ กลั่นชื่น โดยนำเสนอว่าเป็นวิธีการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุค โลกาภิวัตน์ของนาฏศิลป์ไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิพากษ์และตั้งคำถามต่อการคงอยู่และวิธีการสืบทอดของนาฏศิลป์ไทยว่าควรจะมีการปรับตัวเช่นไรท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาที่เกิดขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแบบของพิเชษฐกลั่นชื่น หากมองในด้านหนึ่งนี่คือปรากฏการณ์ของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความแปลกใหม่และมีอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้เกิดความวิตกกังวลสำหรับผู้ที่ยึดมั่นต่อการรักษาศิลปะดั้งเดิม การแสดงนาฏศิลป์ของพิเชษฐ กลั่นชื่นจึงปรากฏทั้งการยอมรับในความสามารถจากการได้รับรางวัลศิลปาธรจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย และการต่อต้านจากกลุ่มผู้เฝ้าระวังรักษาศิลปะไทยเชิงอนุรักษ์นิยม ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นการตั้งคำถามต่อการจัดการองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างน่าสนใจ

^{๒๔} คึกฤทธิ์ ๒๕๒๒: ๗-๘.

^{๒๕} ปารีชาติ ๒๕๕๒.



ภาพที่ ๑๗ โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงของพิเชษฐ กลั่นชื่น



ภาพที่ ๑๘ การแสดงของ พิเชษฐ กลั่นชื่น

อย่างไรก็ตาม มหรสพในสังคมไทยนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย ศิลปะการแสดงที่ยังสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยโดยตัวเอชนั้นโดยมากแล้วเป็นศิลปะการแสดงที่

ปรับตัวให้เข้ากับความต้องการของชุมชนและสังคมยุคใหม่ เช่นกรณีของหมอลำซิ่ง ลีเก หรือโนราที่
ต้องปรับเนื้อเรื่อง จังหวะการแสดง ดัดแปลงให้กระชับ รวดเร็วขึ้น ผสมผสานเครื่องดนตรีใหม่ๆ ซึ่ง
ลักษณะที่ถูกละทิ้ง “กลาย” ไปในด้านหนึ่งเป็นการสูญเสียอัตลักษณ์ทางศิลปะไป ดังนั้นประเด็นสำคัญคือการหา
สมดุลระหว่างการ “อนุรักษ์” และการ “พัฒนา” ในขอบเขตของงานศิลปะ

ดังนั้น สถานการณ์การจัดการความรู้ทางศิลปะไทยจึงไม่ควรหลุดลอยออกจากฐานของความรู้
เพราะจะทำให้ไม่สามารถงอกงามหรือพัฒนาต่อได้ การจัดการความรู้ทางศิลปะไทยในฐานะของภูมิปัญญา
เป็นเรื่องที่คนในสังคมจะต้องเป็นส่วนสำคัญในสร้าง สืบสาน หรือพัฒนาความรู้ภูมิปัญญานั้น ให้
สามารถเชื่อมโยงต่อกับสมัยใหม่ หรือมีการประยุกต์ให้ทันสมัย มิฉะนั้น ความรู้ภูมิปัญญาที่สั่งสมกันมา ก็
อาจขาดการสืบทอดและตายไปในที่สุด

ตัวอย่างของการจัดการความรู้ทางศิลปะไทย เช่น การจัดทำเอกสารประกอบการจัดการเรียนรู้ ชุด
พืชนบพญาพระธาตุอานนท์ สารนาฏศิลป์ รหัสวิชา ศ ๒๓๑๐๑ ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ โรงเรียนบ้าน
นิคม สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษายโสธร เขต ๒ อำเภอป่าดิว จังหวัดยโสธร โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้าง
ความตระหนักให้ผู้เรียนเห็นคุณค่านาฏศิลป์พื้นเมืองในท้องถิ่นซึ่งเป็นเอกลักษณ์และเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น
สืบไป เพราะผู้ศึกษาพบว่านักเรียนในเขตการศึกษาขาดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์
พื้นเมืองท้องถิ่น ไม่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ท่ารำ ขาดความมั่นใจในการแสดงออก ขาด
ความตระหนักในพิธีกรรม การแสดงความเคารพ สักการบูชาในสิ่งที่คนทั่วไปเคารพนับถือ สาเหตุมาจาก
ขาดการฝึกฝนทักษะปฏิบัติและไม่มีสถานที่ในการฝึกทักษะปฏิบัตินอกเวลาเรียน

ผู้ศึกษาได้นำแนวคิดการจัดการความมาประยุกต์ใช้เพื่อปรับทัศนคติการเรียนรู้ต่อการเรียน
กิจกรรมนาฏศิลป์ที่เกี่ยวกับการแสดงพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่น เพื่อให้ผู้เรียนจะได้พัฒนาทั้งด้านความรู้
ทักษะและทัศนคติด้านบุคลิกภาพ ด้านอารมณ์ สังคมและด้านเจตคติต่อนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง
เพื่อให้ผู้เรียนมีความตระหนักในพิธีกรรม การเคารพสักการบูชาในสิ่งที่คนทั่วไปเคารพนับถือได้ชื่นชม
และเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่น ในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นการเสริมสร้างทางวัฒนธรรม
และขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงาม เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงออกทั้งด้านการรำรำ การเคลื่อนไหว
ร่างกายในลีลาท่ารำประกอบจังหวะต่างๆ ทำให้ผู้เรียนเกิดความสุขสนุกสนานเพลิดเพลิน ซึ่งถ้าหากกลับไป
พิจารณาถึงข้อสรุปที่เป็นข้อเสนอของคึกฤทธิ์ ปราโมชต่อการคงรักษาและสืบทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ
ไทยด้วยการทำให้คนไทยชนนาฏศิลป์ไทยด้วยความสนุกสนาน เพลิดเพลิน และเข้าใจในสุนทรียะที่ส่ง
ทอดผ่านออกมาจากการแสดง ความพยายามในการศึกษาครั้งนี้ก็อาจจะเป็นความพยายามหนึ่งต่อการ
จัดการความรู้ทางศิลปะไทยในฐานะภูมิปัญญาของคนไทยเช่นกัน

ภาพที่ ๑๕ ตัวอย่างการปฏิบัติทำรำฟ้อนนบบุชาพระธาตุอานนท์



ทำรำที่ ๑ เชิญชวน



ทำรำที่ ๒ น้อมบูชา



ทำรำที่ ๓ วันทาพระธาตุ

ภายใต้แนวคิด เรื่อง “การจัดการความรู้” เริ่มมีการกล่าวถึงกันมากใน โลกตะวันตกเมื่อราว ๑๐ ปีมาแล้ว โดยมีภาคธุรกิจเป็นตัวขับเคลื่อนหลักมีทำให้แนวคิดนี้เป็นระบบ หรือเป็นศาสตร์ที่ชัดเจนมากขึ้น และเป็นแนวคิดที่เพิ่งเข้ามาในเมืองไทยได้ประมาณ ๒ - ๓ ปีเท่านั้น กระบวนการจัดการความรู้ที่มีการใช้ความรู้เพื่อกิจกรรมต่าง ๆ มีการไปเสาะแสวงหาความรู้ หรืออาจสร้างขึ้นมาจากการทำงานของเราเอง งานทุกอย่างสร้างความรู้ได้ทั้งสิ้น ไม่ว่าเราจะทำอะไร เราต้องสร้างความรู้ขึ้นไปถึงการปฏิบัติได้จริง จึงจะก่อผลมหาศาลและที่สำคัญต้องนำความรู้ขึ้นมาทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนภายในกลุ่ม องค์กร หรือเครือข่ายด้วย

ความรู้มีหลายชนิด เช่น ความรู้เปิดเผย ซึ่งหาได้ง่ายในหนังสือ ห้องสมุด หรืออินเทอร์เน็ต ความรู้แฝง ซึ่งจะแฝงอยู่ในกระบวนการ ขั้นตอนการทำงาน และ ความรู้แบบฝังลึก ซึ่งมีอยู่ในตัวคน เป็นความรู้ที่ฝังอยู่ในความคิด ความเชื่อ ค่านิยม ประสบการณ์ที่สั่งสมมาของบุคคล เป็นความรู้ที่มีพลังสูงสุด หรือนำไปสู่ประโยชน์ได้มาก แต่ดึงมาใช้ยากที่สุด จะต้องใช้การแลกเปลี่ยนหรือมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คน เพื่อให้เกิดแรงบันดาลใจร่วมกัน แลกเปลี่ยนความรู้ฝังลึกแล้วนำไปสู่การใช้ประโยชน์

การเคลื่อนไหวเชิงโครงสร้างเพื่อต่อยอดและพัฒนาองค์ความรู้ทางศิลปไทย

แบบจำลององค์กรสร้างความรู้ทางศิลปไทย

จากทฤษฎีการสร้างความรู้ของ Ikujiro Nonaka องค์กรต้องสร้างกระบวนการในการเปลี่ยนความรู้ในตัวบุคคลและความรู้ชัดแจ้งภายในองค์กรเพื่อสร้างนวัตกรรม ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการนำทฤษฎีการสร้างความรู้นี้มาเพื่อต่อยอดพัฒนาองค์ความรู้ทางศิลปไทยน่าจะเป็นอีกแนวคิดหนึ่งต่อการจัดการองค์ความรู้ทางศิลปไทยโดยเสนอแบบจำลององค์กรสร้างความรู้ทางศิลปไทย ทั้งนี้กระบวนการสร้างความรู้เป็นการเพิ่มพูนความรู้ โดยวางอยู่บนฐานของกระบวนการเปลี่ยนความรู้ ๔ กระบวนการ ได้แก่

๑. กระบวนการสร้างสังคม (Socialization) ของบุคคลต่างๆ ผู้มีความรู้ มีประสบการณ์จริงภายในองค์กรด้านนาฏศิลป์ของไทย ซึ่งเป็นการเปลี่ยนความรู้เชิงประสบการณ์ที่มีอยู่ในแต่ละบุคคลที่ได้จากการสั่งสมความรู้ผ่านการศึกษาและฝึกฝนด้านนาฏศิลป์เพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกัน สร้างความรู้ในตัวบุคคลในระดับที่สูงหรือในระดับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ทั้งนี้เพื่อสร้างความเข้าใจร่วมกันระหว่างชุมชนนักปฏิบัติ ยกตัวอย่างเช่น การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยในตัวบุคคลร่วมกัน โดยการจัดการประชุม หรือสัมมนาแลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์ระหว่างผู้มีทักษะด้านนาฏศิลป์ไทยที่ทำงานร่วมกัน ซึ่งอาจมีกิจกรรมในการเรียนรู้จากความรู้ในบุคลากรด้านนาฏศิลป์ร่วมกันซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนกว่าจะสามารถรวบรวมประสบการณ์ได้เพียงพอในการสร้างความรู้ใหม่

๒. กระบวนการอธิบายความรู้ (Externalization) เป็นการนำความรู้ที่อยู่ในบุคคลระดับกลุ่มถ่ายทอดอธิบายสู่องค์กรเพื่อให้เข้าใจตรงกันและเห็นร่วมกัน สร้างเป็นความรู้ที่ชัดแจ้งโดยการสื่อสารบอกเล่าเป็นลายลักษณ์อักษรหรือแผนภาพ และนำหลักการที่ใช้ได้ผลดีไปสร้างเป็นต้นแบบหรือแบบอย่างต่อไป

๓. กระบวนการรวบรวมความรู้ (Combination) เป็นการรวบรวมความรู้ที่ชัดเจนต่างๆ ที่เกิดจากประสบการณ์หรือมีอยู่ในองค์กรนาฏศิลป์ของไทยเข้าด้วยกัน โดยการเชื่อมโยงความรู้ชัดเจนหลายๆ ความรู้เข้าด้วยกันแล้วสร้างความรู้ชัดเจนใหม่เพื่อนำไปใช้งานในอนาคต เช่นการนำท่ารำของศิลปินแห่งชาติหลายๆ ท่านมาเชื่อมโยงกันเพื่อนำไปสู่การบูรณาการของการใช้ทักษะต่างๆ ของละครรำเพื่อถ่ายทอดสู่คนรุ่นหลังได้อย่างมีแบบแผน

๔. กระบวนการฝึกฝนซึบซับความรู้ (Internalization) เป็นการนำความรู้ชัดเจนที่องค์กรใช้สร้างขึ้นมาไปฝึกฝนใช้งานจริงโดยเรียนรู้ในขณะที่ทำงาน ทำให้บุคลากรผู้ปฏิบัติงานมีความรู้ ประสบการณ์จริงในการทำงานเพื่อให้สำเร็จลุล่วงอย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลในสถานการณ์จริง เกิดความรู้จริง มีประสบการณ์หรือพัฒนาทักษะในบุคคลใหม่ๆ สามารถเพิ่มพูนความรู้ ประสบการณ์และวนกลับไปสู่กระบวนการสร้างสังคมในการสร้างความรู้ใหม่รอบต่อไปเรื่อยๆ อันเป็นการสร้างความรู้อย่างต่อเนื่องไม่รู้จบ

นอกจากนั้นในการพัฒนาความรู้ให้สำเร็จลุล่วงยังต้องสร้างเงื่อนไขสนับสนุนให้เกิดบรรยากาศอันดี ได้แก่

๑. ต้องนำความรู้ประสบการณ์ทั้งหมดเท่าที่จำเป็นต่างๆ มารวมกันในการสร้างความรู้ใหม่ๆ นั้น
๒. ต้องให้อิสระทางความคิดสร้างสรรค์แก่บุคลากรผู้สร้างความรู้
๓. องค์กรต้องอาศัยสถานการณ์หรือปัญหาอุปสรรคในลักษณะสร้างสรรค์ สนับสนุนให้เกิดการช่วยกันสร้างแนวคิดและหาทางแก้ไขปัญหาร่วมกัน
๔. ต้องกระตุ้นให้การสนับสนุนบุคลากรพัฒนาความรู้โดยใช้ความรู้ ประสบการณ์ที่คล้ายคลึงกันในการกระตุ้นให้พยายามเรียนรู้คิดสิ่งใหม่อย่างสร้างสรรค์ โดยเฉพาะเมื่อลักษณะของนาฏศิลป์ไทยคือการแทนที่ของสิ่งใหม่ต่อสิ่งเก่า แต่ทั้งนี้จะเป็นไปในแนวทางของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่บนพื้นฐานของอัตลักษณ์ของสิ่งเก่าที่ทรงคุณค่าของนาฏศิลป์ไทย

จากข้อเสนอแบบจำลององค์กรสร้างความรู้นาฏศิลป์ไทยดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางของการสร้างนวัตกรรมโดยอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เรียกว่า เทคนิคโมชันแคปเจอร์ มาใช้เพื่อสนับสนุนและส่งเสริมการอนุรักษ์และพัฒนาองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทย อย่างไรก็ตามในการศึกษาในแนวทางนี้ยังคงเป็นเพียงการศึกษาแบบนักร้องและอยู่ในระดับของการทดลองนำองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทยจากศิลปินแห่งชาติ คุณครูสองชาติ ชื่นศิริซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินผู้มีความสามารถชั้นสูงในทางศิลปะด้านละครรำ เป็นผู้รื้อกระบวนการแม่บทใหญ่ ซึ่งสถาบันการศึกษาใช้เป็นแบบเรียนแม่ท่าในการสอนนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน นอกจากนี้คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เป็นศิลปินผู้มีความสามารถรอบตัว นอกจากมีความสามารถในศิลปะด้านละครรำแล้ว ยังมีความสามารถแสดงละครพันทาง มีลีลาการแสดงเป็นที่ประทับใจและเป็นทีกล่าวขานชื่นชมของผู้ชมและผู้บังคับบัญชาในอดีตเสมอ เป็นศิลปินที่จดจำท่ารำทุก

กระบวนรำของครู โบราณ ได้อย่างแม่นยำทั้งยังถ่ายทอดพัฒนาลีลาท่ารำของครูโบราณให้กับลูกศิษย์จนถึงปัจจุบัน จนเป็นที่ยกย่องอย่างสูงในแวดวงศิลปะการแสดงด้านละครมาเป็นต้นแบบในการจับ (capture) ท่ารำแม่บทใหญ่เพื่อนำไปใช้ในการอนุรักษ์และสืบทอดองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทยต่อไป



ภาพที่ ๒๐ ตัวอย่างภาพโมชันแคปเจอร์ท่ารำแม่บทใหญ่

บทที่ ๕

บทสรุป

ละครว่าเป็นนาฏศิลป์เก่าแก่แขนงหนึ่ง que แสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่งดงามอ่อนช้อยของชนชาติไทย ตั้งแต่โบราณกาลเรามีศิลปินชั้นครูที่ช่วยกันสืบทอดและพัฒนาละครจากรุ่นสู่รุ่น รุ่นแล้วรุ่นเล่าจนถึงปัจจุบัน คุณครูสองชาติ ชื่นศิริเป็นศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีอัจฉริยภาพในทางละครนี่เป็นพิเศษชีวิตของท่านคลุกคลีอยู่ในวงการนี้มายาวนานกว่า ๖๐ ปี ตลอดระยะเวลาดังกล่าวท่านได้อุทิศตนประกอบกิจกรรมอันเป็นคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยอย่างเอนกอนันต์

คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ เกิดเมื่อวันที่ ๕ กรกฎาคม พุทธศักราช ๒๔๖๑ ท่านได้รับการศึกษาที่โรงเรียนดุสิตดุริยางคจนถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๑ จากนั้นบิดาของท่านได้พาไปเรียนการรำกับพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยนสุนทรพันธุ์) โดยได้หัดรำตามแบบโบราณ ในระยะแรกนั้น คุณครูสองชาติ ได้หัดเป็นตัวนางเมื่อหัดได้ปีกว่าก็มีโอกาสได้ออกแสดงเป็นครั้งแรก โดยเคยได้แสดงเป็นนางฟ้าในเรื่องรามเกียรติ์ และเป็นนุชบาในเรื่องอิเหนาเป็นต้น ต่อมาท่านก็ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๗๘ ซึ่งเพิ่งเปิดรับนักเรียนเป็นรุ่นแรก ณ ที่นี้ ท่านได้เปลี่ยนมาหัดเป็นตัวพระกับคุณครู ลมุล ยมะคุปต์ ถึงแม้จะได้หัดเป็นตัวนางอีกบ้างแต่ก็เป็นเพียงช่วงสั้นๆ หลังจากนั้นจึงได้แสดงเป็นตัวพระอย่างถาวร นอกจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ผู้ซึ่งคุณครูสอง ชาติเคารพเทิดทูนในฐานะที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาจนท่านประสบความสำเร็จ เป็นอย่างสูงแล้ว คุณครูสองชาติยังได้มีโอกาสเรียนกับยอด ครูนาฏศิลป์ไทยในยุคนั้นอีกหลายท่าน อาทิ คุณหญิงเทศ นฤกานันท์กุล หลวงวิลาศวงาม ครูมัลลีย์ คงประภัสร์ หม่อมครุต่วน ภทรนาวิก ท่านผู้หญิงแฉ้ว สนิทวงศ์เสนี และพระชัยพิชญการเป็นต้น

บทสำคัญที่ท่านได้รับมอบหมายให้แสดงเป็น ครั้งแรกคือการแสดงเป็นองค์สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ในละครเรื่องพระนเรศวรประกาศอิสรภาพซึ่งเป็นบทประพันธ์ของพลตรีหลวงวิจิตร วาทการ ที่โรงละครชั่วคราวของกรมศิลปากรในยุคที่ยังไม่มีโรงละครแห่งชาติ โรงละครชั่วคราวนั้นสร้างด้วยโครงสร้างไม้ไผ่ หลังคามุงใบไม้ ทำให้ครูสองชาติซึ่งแสดงเป็นพระเอก ได้รับฉายาว่า “พระเอก โรงไม้กระบอก”

จากนั้นก็แสดงทั้งละครรำ และละครของหลวงวิจิตรวาทการอีกหลายเรื่อง โดยมักจะแสดงเป็นพระเอกเสมอเช่น แสดงเป็นหลวิชัย ในเรื่อง คาวี เป็นพราหมณ์เกษ สุริยง ในเรื่องสุวรรณหงส์ และแสดงเป็นตัวอิเหนาเป็นต้น

ระหว่างศึกษาอยู่ที่โรงเรียนนาฏดุริยางค ศาสตร์นั้น คุณครูสองชาติ ชื่นศิริ ได้แสดงความสามารถจนเป็นที่ประจักษ์ ทั้งมีผลการเรียนที่โดดเด่น ท่านจึงได้รับมอบหมายให้แสดงในบทที่สำคัญๆ เสมอ และเมื่อจบการศึกษาแล้ว ท่านก็ได้รับการบรรจุให้เป็นข้าราชการกรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๘๒

ตลอดระยะเวลาที่รับราชการ คุณครูต่างชาติได้ปฏิบัติภารกิจอันสำคัญหลากหลายประการ อาทิ แสดงละครประเภทต่างๆ นับ ๑,๐๐๐ ครั้ง เป็นผู้รำกระบวรรำแม่บทใหญ่ ซึ่งสถาบันการศึกษาต่างๆ ที่มีการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ได้ยึดถือเอามาเป็นแม่ทำในแบบเรียนนาฏศิลป์มาจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังได้จัดทำทำนองของของคุณครู ลมุล ยมะคุปต์ เอาไว้ได้ทุกกระบวรรำ นอกจากทำรำที่จดจำมาจากครูแล้ว ท่านยังได้พัฒนาและสร้างสรรค์ทำรำด้วยตนเองแล้วนำมาถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ รุ่นหลังๆ ต่อมาอย่างเต็มที่ไม่ว่าปิดบังหรือหวงวิชาเอาไว้ แม้ในช่วงที่เกษียณอายุราชการแล้ว ท่านก็ยังรับเชิญไปเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันต่างๆ หลายแห่ง ชีวิตและผลงานอันดีเด่นและยาวนานของท่าน ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูงในวงการนาฏศิลป์ไทย ยังผลให้ท่านได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๓๕

อภิปรายผล

จากประวัติและผลงานการแสดงละครรำของคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ แสดงให้เห็นถึงพื้นฐานการเรียนของการนาฏศิลป์ไทยที่มีความคิดทั้งเชิงสร้างสรรค์และการถ่ายทอดความรู้จากครูถึงศิษย์ที่เป็นไปอย่างต่อเนื่อง ดังปรากฏในการถ่ายทอดความรู้จากรุ่นคุณครูของคุณครูต่างชาติที่ได้อบรมบ่มเพาะองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ละครรำของไทยสู่คุณครูต่างชาติ พร้อมกันนั้นคุณครูต่างชาติเองก็ได้อุทิศตนสอนสั่งและถ่ายทอดความรู้ที่ท่านมีทั้งหมดสู่ลูกศิษย์ของท่านอย่างมิเคยเหน็ดเหนื่อยแม้จะล่วงเลยวัยมากแล้วก็ตาม ประกอบกับความใฝ่รู้และพัฒนาตนเองตลอดชีวิต ทำให้คุณครูต่างชาติสร้างผลงานด้านการแสดงละครรำและสร้างบุคคลในวงการนาฏศิลป์หลายท่านได้อย่างมีคุณภาพ ซึ่งสืบสาน และพัฒนานาฏศิลป์ต่อไปอย่างไม่มีสิ้นสุด ความโดดเด่นของการจดจำทำรำและการถ่ายทอดทำรำได้อย่างสวยงาม โดยเฉพาะทำรำแม่บทใหญ่ในตัวพระของคุณครูต่างชาติอันถือเป็นเอกลักษณ์ของท่านเกิดจากการทำงานอย่างมีขั้นตอนเป็นระบบ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์การแสดงละครรำซึ่งมีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์อย่างเอนกอนันต์ คุณงามความดีของคุณครูต่างชาติต่อวงการนาฏศิลป์ไทยได้รับการยกย่องและได้รับเกียรติอย่างสูงในฐานะศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ด้านละครรำ

อย่างไรก็ตาม ด้วยความสำคัญของการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงของบรรดาศิลปินแห่งชาติซึ่งส่วนใหญ่ต่างมีอายุเข้าสู่ปัจฉิมวัย จึงมีความจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่ต้องเก็บและรวบรวม รวมถึงวิจัยและพัฒนากระบวนการจัดการองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะเมื่อนาฏศิลป์การแสดงเป็นรากฐานทางวัฒนธรรม และสะท้อนถึงภูมิปัญญาอันทรงคุณค่ามาตั้งแต่อดีตของไทย การจัดการองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรม วิถีชีวิต และภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงละครรำของคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ ซึ่งปัจจุบันอายุกว่า ๕๐ ปีแล้ว เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้มีโอกาสใช้ศึกษาเพื่อต่อยอดทางความคิดและเป็นฐานในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมของชาติให้มีความเจริญก้าวหน้าต่อไปก่อนที่องค์ความรู้นี้จะสูญสลายไปกับกาลเวลา

ด้วยเหตุความสำคัญดังกล่าวจึงเป็นที่มาให้เกิดการศึกษาและวิจัยเพื่อเก็บองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงของคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ โดยการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาช่วยในรูปแบบเทคนิคโมชันแคปเจอร์ ซึ่งจากการดำเนินการพบว่า การเก็บองค์ความรู้ท่ารำแม่บทใหญ่ของคุณครูต่างชาติด้วยเทคนิคดังกล่าวสามารถกระทำได้สำเร็จตามแบบแผน แต่อาจมีความคลาดเคลื่อนในลักษณะของท่ารำอยู่บ้าง ทั้งนี้เป็นด้วยการจัดทำครั้งนี้เป็นการทดลองใช้เทคนิคสมัยใหม่เพื่อส่งเสริมการคงอยู่ของวัฒนธรรมไทย ประกอบกับระยะเวลาและงบประมาณจึงทำให้การจัดทำด้วยเทคนิคนี้อาจจะยังไม่สมบูรณ์เหมือนเช่นที่ปรากฏในภาพยนตร์ แต่อย่างไรก็ตาม ปัญหาและอุปสรรคดังกล่าวมิใช่เรื่องใหญ่เกินไปกว่าการได้จัดเก็บองค์ความรู้ของปุชนียบุคคลท่านหนึ่งของวงการนาฏศิลป์ไทยในอีกรูปแบบหนึ่งที่ยังสามารถพัฒนาต่อยอดได้ในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาประวัติและผลงานของคุณครูต่างชาติ ชื่นศิริ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้ความสามารถด้านละครว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ควรมีการจัดเก็บองค์ความรู้ ตลอดจนการนำแนวคิดและทฤษฎีการจัดการความรู้มาประยุกต์ใช้ อย่างไรก็ตามพบว่ายังมีคณะละคร ครูละคร นักนาฏยประดิษฐ์ นาฏยศิลป์ และผลงานนาฏยศิลป์อีกมากที่ควรศึกษาทั้งในด้านประวัติศาสตร์ ทฤษฎีนาฏยศิลป์ และในสาขาวิชาอื่นๆ เพื่อขยายองค์ความรู้ที่เกิดจากภูมิปัญญาของปรมาจารย์นาฏยศิลป์ไทย รวมถึงการต่อยอดความรู้ผ่านเทคโนโลยีสมัยใหม่ก็น่าจะอีกแนวทางหนึ่งที่ควรมีการศึกษาและทดลองปฏิบัติกันอย่างจริงจัง

บรรณานุกรม

คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาปรัชญา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ และสำนักงาน
กองทุนสนับสนุนการวิจัย ๒๕๓๘. การศึกษาศาสนภาพการวิจัยสาขาศิลปะการแสดงในประเทศไทย
ไทย คนตรีและนาฏศิลป์ไทย : รายงานผลการสัมมนา : ๒๗ – ๒๘ มกราคม ๒๕๓๘ ณ สถาบัน
พัฒนาการสาธารณสุขมูลฐานอาเซียน มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา จังหวัดนครปฐม. กรุงเทพฯ :
สำนักงาน.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน ๒๕๔๖. หอัครศิลป์ แหล่งการเรียนรู้ และชุมทรัพย์ทาง
ปัญญา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

_____๒๕๓๘. สรุปผลการสัมมนา ๘ ปี ศิลปินแห่งชาติ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา.

คอลัมน์สัมภาษณ์. นิตยสารพลอยแอมเพร ปีที่ ๑๖ ฉบับที่ ๓๗๕ (๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๕๐).

ณพิศภัฏ จักรพิทักษ์ ๒๕๕๒. ทฤษฎีการจัดการความรู้. กรุงเทพฯ: บริษัทธนาเพลส จำกัด.

ธนิต อยู่โพธิ์ ๒๕๕๐. อธิบายนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____๒๕๓๑. ศิลปะละครคนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมชน
สหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ๒๕๕๒. พิเศษ กุลฉัตร: ทางไปสู่การอภีพัฒนนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: บริษัท
เคล็ดไทย.

มนตรี ตราโมท ๒๕๓๕. “นาฏศิลป์ไทย” ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ:
รัฐศิลป์การพิมพ์

รานี ชัยสงคราม ๒๕๔๔. นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา

รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ ครูจำเรียง พุทธประดับ ศิลปินแห่งชาติ
๒๕๔๗. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร สำนักการสังคีต.

เรณู โกศินานนท์ ๒๕๔๓. นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

_____๒๕๔๔. สืบสานนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

ลมูล ยมคุปต์ ๒๕๒๖. *คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพนางลมูล ยมคุปต์*
ต.ม. ๒๕ ธันวาคม ๒๕๒๖. กรุงเทพฯ: บริษัทประยูรวงศ์ จำกัด.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ๒๕๓๘. *การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ
เกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี: การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียน
พรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถ
ศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.*

ศิลป์แห่งชาติ ๒๕๓๕. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ศิลป์การ, กรม ๒๕๒๕. *รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ในงาน
พระราชทานเพลิงศพนายอาคม สายาคม วันที่ ๕ ธันวาคม ๒๕๒๕. กรุงเทพฯ: กรมศิลป์การ.*

สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ๒๕๒๒. *นาฏศิลป์และดนตรีไทย. รายงานการสัมมนา
นาฏศิลป์และดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ๒๓ – ๒๕ มิถุนายน ๒๕๑๕. กรุงเทพฯ :
บริษัทศึกษิตสยาม จำกัด.*

สุทธิชัย จันทรางกูล ๒๕๔๑. *ทัศนคติของผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านนาฏศิลป์ไทย. เชียงใหม่ :
ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.*

สุรพล วิพหรัญ ๒๕๔๗. *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.๒๓๒๕-๒๔๗๗.*
กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ ๒๕๔๕. *นาฏศิลป์รัชกาลที่ ๕. กรุงเทพฯ: บริษัทธรรมดาเพรส จำกัด.*

อมรา กล้าเจริญ ๒๕๑๕. *สุนทรียะของนาฏศิลป์ไทย. พระนครศรีอยุธยา : หน่วยงานเอกสารและตำรา
วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา*

อรวรรณ ขมวัฒนา ๒๕๓๐. *รายงานการวิจัยเรื่อง รำไทยในศตวรรษที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.*
กรุงเทพฯ: โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม.

เอกวิทย์ ณ ถลาง และคณะ ๒๕๔๖. *ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.*

Sathaporn Sonthong 1993. *Thai Dance: Reflection of Thai Identity.* Bangkok.

สัมภาษณ์

คุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ สัมภาษณ์ ครั้งที่ ๑ วันที่ ๒๘ สิงหาคม ๒๕๕๓
ครั้งที่ ๒ วันที่ ๒๖ กันยายน ๒๕๕๓
ครั้งที่ ๓ วันที่ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๕๓

นางอิศรพรรณ ชื่นศิริ สัมภาษณ์ ครั้งที่ ๑ วันที่ ๒๘ สิงหาคม ๒๕๕๓
ครั้งที่ ๒ วันที่ ๒๖ กันยายน ๒๕๕๓
ครั้งที่ ๓ วันที่ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๕๓

อาจารย์บรรณรรณู เกตุสุวรรณ สัมภาษณ์ ครั้งที่ ๑ วันที่ ๒๘ สิงหาคม ๒๕๕๓.
ครั้งที่ ๒ วันที่ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๕๓
ครั้งที่ ๓ วันที่ ๑๘ มกราคม ๒๕๕๔.

อาจารย์สรายุทธ อ่องแสงคุณ สัมภาษณ์ครั้งที่ ๑ วันที่ ๑๘ ธันวาคม ๒๕๕๓.
ครั้งที่ ๓ วันที่ ๑๑ มกราคม ๒๕๕๔.

รองศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์ สัมภาษณ์ วันที่ ๑๕ มกราคม ๒๕๕๔.

คุณครูเวณิกา บุญนาค สัมภาษณ์วันที่ ๑๕ มกราคม ๒๕๕๔.

ประวัตินักวิจัย

อาจารย์ ดร. ภัคคิกุล รัตนา ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาการจัดการความรู้ วิทยาลัยศิลปะ สื่อ และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

การศึกษา

ปริญญาเอก สาขาประวัติศาสตร์ (เกียรตินิยมอันดับ ๑) Faculty of Philosophy, University of Muenster, Muenster, Germany

ปริญญาโท สาขาประวัติศาสตร์ (เกียรตินิยมอันดับ ๑) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ปริญญาตรี สาขาประวัติศาสตร์ (เกียรตินิยมอันดับ ๑) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ประสบการณ์

อาจารย์ประจำสาขาวิชาการจัดการความรู้ วิทยาลัยศิลปะ สื่อ และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

อาจารย์ประจำสาขาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ เชียงใหม่

อาจารย์ประจำสาขาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

อาจารย์ด้านศิลปวัฒนธรรมไทยในโครงการ SIT มหาวิทยาลัยพายัพ

ประสบการณ์การวิจัย

นักวิจัย ทุนวิจัยจากมูลนิธิไฮน์ริค เบิลล์ (Hierich Boell)

นักวิจัย เมธีวิจัยอาวุโส สกว.