11 พ.ค. 2542

สำนักหอสมุดกลาง
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

105907

การศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้

ปริญญานิพนธ์

ของ

สมชาย พูลพิพัฒน์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา
เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
กุมภาพันธ์ 2529

หนังสือนี้เป็นสมบัติของสำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยนักศึ...
ห้ามตัด ขาย จำหน่าย ดัดแปลง หรือทำซ้ำเนื้อหาส่วนใดส่วนหนึ่ง
ผู้พบเห็นกรุณาแจ้งสำนักหอสมุด มอ. ...

คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตและคณะกรรมการสอบ ได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการที่ปรึกษา	คณะกรรมการสอบ
.....ประธาน	.....ประธาน
.....กรรมการ	.....กรรมการ
.....กรรมการ	.....กรรมการ
	.....กรรมการ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมูลนิธิมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ที่ได้มอบทุนอุดหนุนการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

สมชาย พูลพิพัฒน์

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จได้ด้วยความกรุณาอย่างยิ่งจาก ศาสตราจารย์ กระแสร์ มาลยาภรณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์มะเนาะ ยูเด็น ในการให้คำแนะนำ และข้อคิดเห็นอันเป็นประโยชน์ จนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่งไว้ ณ โอกาสนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บันลือ ถิ่นพังงา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา หาสิตะพันธุ์ ที่ได้กรุณาตรวจสอบความเที่ยงตรงของแบบสอบถามที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉลิต ไข่มุกด์ ที่ได้ช่วยเหลือในด้านวิเคราะห์ข้อมูลด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์ ขอขอบพระคุณ อาจารย์มัณฑนา เผื่อนพงศ์ ที่กรุณาช่วยเหลือในด้านแบบสอบถามที่ใช้ในการค้นคว้า ขอขอบคุณ อาจารย์ไฉน กรองเห็น ที่ได้ช่วยเหลือและให้คำปรึกษาแนะนำด้วยดีมาโดยตลอด

ขอขอบคุณทุกท่านที่มิอาจกล่าวนามในที่นี้ได้ทั้งหมด ที่มีส่วนช่วยให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงด้วยดี

สมชาย พูลพิพัฒน์

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	3
	ความสำคัญของการวิจัย	3
	ขอบเขตของการวิจัย	3
	คำนิยามศัพท์เฉพาะ	4
	สมมุติฐานของการวิจัย	6
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	8
	สภาพสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้	8
	ความหมายของนาฏศิลป์	10
	โขน	12
	ละคร	27
	ระบำ รำ ฟ้อน	37
	ปัญหาของนาฏศิลป์ไทย	40
	การส่งเสริมและอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทย	42
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	44
3	วิธีดำเนินการวิจัย	51
	ประชากร	51
	กลุ่มตัวอย่าง	53
	เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล	54

บทที่ หน้า

3 (ต่อ)

การสร้างเครื่องมือ 54

การทดสอบเครื่องมือ 57

การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำกับข้อมูล 58

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล 60

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 62

สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล 62

การวิเคราะห์ข้อมูล 62

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 62

5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 75

จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า 75

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 75

การวิเคราะห์ข้อมูล 76

อภิปรายผลการศึกษาค้นคว้า 79

ข้อเสนอแนะเพื่อดำเนินการ 83

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในโอกาสต่อไป 83

บรรณานุกรม 85

ภาคผนวก 91

บัญชีตาราง

ตาราง		หน้า
1	แสดงจำนวนนักศึกษาภาคปกติ ชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ทุกคณะ	52
2	แสดงจำนวนกลุ่มตัวอย่างจำแนกตามมหาวิทยาลัย คณะ และเพศ	53
3	การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาชายและหญิง	63
4	การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงและต่ำ	64
5	แสดงการเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาพุทและศาสนาอิสลาม	65
6	การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย	66
7	แสดงการเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ระหว่างกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย	67
8	การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ระหว่างกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย	68

ตาราง หน้า

9 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก 69

10 แสดงการเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย 70

11 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เรียนสายการเรียนวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์ 72

12 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ 73

13 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ และวิทยาเขตปัตตานี 74

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะและวัฒนธรรมของไทย ซึ่งได้สืบต่อเนื่องตกทอดเป็นมรดกมาแต่โบราณ จนกล่าวได้ว่าสิ่งเหล่านี้ได้ฝังเข้าไปในสายเลือดของคนไทยจนไม่อาจแยกได้ (สงวน ตียะไพบูลย์สิน 2522 : 104) นาฏศิลป์ไทยให้ประโยชน์แก่ผู้สนใจและผู้แสดงในด้านที่ทำให้เกิดความจดจำดี เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ และเข้าสังคมได้ง่าย (ไพศาล อินทวงศ์ 2522 : 117)

นาฏศิลป์ไทยมีส่วนสร้างเสริมคุณภาพของพลเมือง ดังที่ปรากฏในจุดมุ่งหมายของการเรียนนาฏศิลป์ไทยระดับปริญญาตรีของสภาการฝึกหัดครูว่า "เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียด มีอารมณ์ชื่นเริงแจ่มใส และเชื่อมความสามัคคีในหมู่คณะ" (กรมการฝึกหัดครู 2519 : 81)

ในอดีตกาล วิชานาฏศิลป์ได้รับการยกย่องให้เป็นของสูง เป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับในพระราชฐานและบุคคลผู้สูงศักดิ์ จึงมีแบบแผนเป็นมาตรฐานโดยเฉพาะ ฉะนั้นการร่ายรำในเชิงนาฏศิลป์และการละครจึงแตกต่างไปจากการแสดงพื้นเมือง (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 1) และผู้ที่ศึกษาวิชานาฏศิลป์จะได้รับประโยชน์ในด้านต่าง ๆ เช่น

1. ประโยชน์สำหรับตนเอง ทำให้มีความรู้ทางนาฏศิลป์ สามารถแสดงได้ มีจิตใจร่าเริง แจ่มใส ทำให้มีทรวดทรงดี

2. ประโยชน์ทั่วไป ก่อให้เกิดความสามัคคีช่วยสร้างบรรยากาศในหน่วยงานต่าง ๆ ให้ดีขึ้น และช่วยให้เกิดบทละครดี ๆ ขึ้น (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 3)

นาฏศิลป์ไทยมีความสำคัญเป็นพิเศษอยู่ในตัวเองนานัปการ เพราะนาฏศิลป์ไทยเป็นแหล่งรวมศิลปะหลายประเภท และศิลปะแต่ละประเภทก็มีความสำคัญเกี่ยวเนื่องกันในอันที่จะสร้างความเจริญรุ่งเรืองให้แก่ชาติบ้านเมืองด้วยกันทั้งนั้น (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 67)

นาฏศิลป์ไทยนับเป็นวัฒนธรรมทางด้านศิลปะ เป็นเครื่องแสดงความเจริญงอกงาม ทั้งทางจิตใจและวัตถุ เพราะงานศิลปะนั้นจะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อมีความสุขสมบูรณ์ในทุกด้าน นาฏศิลป์ไทยจึงมีคุณค่าในแง่เป็นเครื่องแสดงความสุขสมบูรณ์ของชาติไทยในอดีตอีกด้วย (ดวงแข จันทร์ปลั่ง 2526 : 3)

นอกจากนี้นาฏศิลป์ไทยยังมีคุณค่าในลักษณะอื่น กล่าวคือเป็นเครื่องมือแห่งความสนุกสนาน บันเทิงใจ และเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้จิตใจเบิกบาน จะเห็นว่าโดยอุปนิสัยของคนไทย เมื่อยามที่มีความสุขก็มักจะร้องรำทำเพลงกัน ถือกันว่าเป็นมาตรฐานแห่งชีวิตที่ดี ในอดีตไม่ว่าจะเป็นการทำงานหรือการเล่น มักจะขาดเสียมิได้ซึ่งการร้องรำทำเพลง เช่น ในการเก็บเกี่ยวข้าว เป็นต้น

ความสำคัญของนาฏศิลป์ไทยกับการดำเนินชีวิตของคนไทย มีทั้งผู้เห็นความสำคัญและทั้งผู้ที่มองเห็นว่าประชาชนบางกลุ่มไม่เห็นความสำคัญ เช่น สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ กล่าวว่า ในปัจจุบันก็ยังถือว่านาฏศิลป์ไทยนั้นเป็นเครื่องบันเทิงใจ ซึ่งมีความสำคัญเท่าเทียมกับการบำรุงรักษาร่างกายในยามที่เจ็บป่วย (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ 2524 : 2) แต่สงวน ตียะไพบูลย์สิน มีความเห็นว่า ไม่เป็นที่นิยมโดยเฉพาะในหมู่วัยรุ่น เพราะวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามามีบทบาทและอิทธิพลเหนือจิตใจของวัยรุ่นไทย นาฏศิลป์ไทยจึงต้องเหินห่างจากจิตใจของวัยรุ่นไทย (สงวน ตียะไพบูลย์สิน 2522 : 104) รัฐบาลตระหนักถึงปัญหานี้ดี จึงได้กำหนดนโยบายหลักเกี่ยวกับการทำนุบำรุงและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมขึ้น โดยมอบหมายให้เป็นภารกิจหลักอย่างหนึ่งของสถาบันอุดมศึกษา

ด้วยเหตุที่นาฏศิลป์ไทยมีส่วนช่วยในการพัฒนาคุณภาพของคน และเพื่อการบรรลุจุดประสงค์ในการทำนุบำรุงและส่งเสริมศิลปะด้านนี้ ผู้วิจัยจึงวิจัยเรื่องทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย ของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยในภาคใต้ ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางในการวางนโยบายจัดกิจกรรม ตลอดจนการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยในจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้เหมาะสม สอดคล้องกับสภาพสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจในภูมิภาคนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยในภาคใต้

2. เพื่อเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา จำแนกตามเพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ศาสนา ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา และนำเสนอต่อมหาวิทยาลัยเพื่อเป็นแนวทางในการพิจารณาปรับปรุงหลักสูตร และส่งเสริมการจัดกิจกรรมด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อสร้างทัศนคติที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทยแก่นิสิตนักศึกษา

2. เป็นแนวทางในการวางแผนสำหรับหน่วยงานที่จะทำนุบำรุงส่งเสริมรักษาศิลปะทางนาฏศิลป์ไทย ให้เป็นที่นิยมในหมู่นักเรียน นิสิต นักศึกษา และประชาชนทั่วไป

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยครั้งนี้ไว้ดังนี้

1. ประชากร เป็นนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ชั้นปีที่ 4 ทุกคณะ

2. ตัวแปรที่ศึกษา

2.1 ตัวแปรต้น ได้แก่

ก. เพศ แยกเป็น

- เพศชาย
- เพศหญิง

ข. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แยกเป็น

- ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง
- ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ

ค. ศาสนา แยกเป็น

- ศาสนาพุทธ
- ศาสนาอิสลาม

ง. ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แยกเป็น

- เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย
- ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย

จ. สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย แยกเป็น

- สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก
- สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

2.2 ตัวแปรตาม ได้แก่ ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยในภาคใต้

<u>คำนิยามศัพท์เฉพาะ</u>

1. นาฏศิลป์ไทย หมายถึง การฟ้อนรำ ละคร โขน รวมทั้งการร้องและ

บรรเลงด้วย

2. นิสิตนักศึกษา หมายถึง นิสิตนักศึกษา ชาย-หญิง ที่กำลังศึกษาอยู่ในภาคปกติ ชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 ของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา

3. มหาวิทยาลัยภาคใต้ หมายถึง มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา

4. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หมายถึง คะแนนเฉลี่ยสะสมครั้งสุดท้ายของนิสิตนักศึกษา โดยถือเอาคะแนนเฉลี่ยสะสมตั้งแต่ 2.75 ขึ้นไป เป็นกลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง คะแนนเฉลี่ยสะสม 2.50-2.74 เป็นกลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนปานกลาง และคะแนนเฉลี่ยสะสมตั้งแต่ 2.49 ลงมา เป็นกลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ

5. ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย หมายถึง การได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และที่ได้จากการศึกษาวิชาวรรณคดีการละคร ภาคทฤษฎี และ/หรือภาคปฏิบัติ หรือโดยการเข้าร่วมเป็นสมาชิกของชมรมนาฏศิลป์ไทยของมหาวิทยาลัย ในที่นี้แบ่งนิสิตนักศึกษาเป็น 2 กลุ่มคือ

- กลุ่มที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่เคยฝึกนาฏศิลป์ไทย
- กลุ่มที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยฝึกนาฏศิลป์ไทย

6. สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย หมายถึง โอกาสที่ได้เคยชมการแสดงนาฏศิลป์ไทย หรือมีโอกาสเคยศึกษานาฏศิลป์ไทยของประชาชนในท้องถิ่นภูมิลำเนาของนิสิตนักศึกษา เป็นประสบการณ์ที่นิสิตนักศึกษาได้สร้างสมไว้ก่อนเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัย หรือเป็นประสบการณ์ทางอ้อมที่ได้รับในระหว่างศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัย ในการศึกษาครั้งนี้แบ่งนิสิตนักศึกษาตามปริมาณสิ่งแวดล้อมเป็น 2 กลุ่มคือ

6.1 กลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามวัดสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย ได้สูงกว่าคะแนนเฉลี่ย

6.2 กลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามวัดสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย ได้ต่ำกว่าคะแนนเฉลี่ย

7. ทัศนคติ หมายถึง ความรู้สึก ความคิดเห็นของนิสิตนักศึกษาที่มีต่อนาฏศิลป์ไทย ทั้งในลักษณะนิมาน คือ พอใจ สนใจ หรือเห็นด้วย และลักษณะนิเสธ คือ เบื่อหน่าย ไม่พอใจ ไม่สนใจ หรือไม่เห็นด้วย

ในการศึกษาครั้งนี้ ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย หมายถึง คะแนนจากการตอบแบบสอบถามวัดทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น โดยแบ่งระดับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาออกเป็น 3 ระดับคือ

7.1 ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยในระดับสูง หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามได้ค่าความสำคัญระหว่าง 350-500

7.2 ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระดับปานกลาง หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามได้ค่าความสำคัญระหว่าง 250-349.99

7.3 ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระดับต่ำ หมายถึง นิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามได้ค่าความสำคัญระหว่าง 100-249.99

<u>สมมุติฐานของการวิจัย</u>

1. นิสิตนักศึกษาชายและหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

2. นิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

3. นิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

4. นิสิตนักศึกษาที่แตกต่างกันในประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัยมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

5. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

6. นิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

7. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก

8. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

9. สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย มีความสัมพันธ์ทางบวกกับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา

10. นิสิตนักศึกษาที่เรียนวิชาสายวิทยาศาสตร์กับนิสิตนักศึกษาที่เรียนวิชาสายศิลปศาสตร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

11. นิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา กับนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

12. นักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ กับวิทยาเขตปัตตานี มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ จะแยกกล่าวเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. สภาพสังคมและวัฒนธรรมของจังหวัดชายแดนภาคใต้
2. นาฏศิลป์ไทย
3. โขน
4. ละคร
5. ระบำ รำ ฟ้อน
6. ปัญหาของนาฏศิลป์ไทย
7. การส่งเสริมและอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทย
8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. สภาพสังคมและวัฒนธรรมของจังหวัดชายแดนภาคใต้

ในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม จากการสำรวจสำมะโนประชากร ในปี พ.ศ. 2523 ปรากฏว่าในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีประชาชนนับถือศาสนาอิสลามร้อยละ 73.06 โดยมีประชาชนนับถือศาสนาอิสลามดังนี้ จังหวัดนราธิวาส ร้อยละ 77.97 ปัตตานี ร้อยละ 77.34 สตูล ร้อยละ 69.26 และยะลา ร้อยละ 60.23 (สำนักงานสถิติแห่งชาติ 2513 : 19-23) เนื่องจากประชาชนส่วนใหญ่ในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้นับถือศาสนาอิสลาม และศาสนาอิสลามมีลักษณะแตกต่างจากศาสนาอื่นหลายประการ ประการที่สำคัญคือเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อและการปฏิบัติการเกือบทุกแง่ทุกมุม มีคำสอนเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ จริยศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ฯลฯ มีคำสอนทั้งในระดับนโยบายทั่วไปและ

ในระดับการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน มีคำสอนเกี่ยวกับโลกหน้าและโลกนี้อย่างสมบูรณ์ (อารง สุทธาศาสน์ 2523 : 16) ศาสนาอิสลามมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมของคนไทยมุสลิมในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ด้วยเหตุที่วัฒนธรรมนั้นเป็นวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งหมายถึงวิธีดำเนินชีวิตหรือรูปแบบของพฤติกรรม ตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่าง ๆ ที่นำมาจากหรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอานและคำสั่งสอนของท่านศาสดามูฮำมัด แห่งศาสนาอิสลาม (เสาวนีย์ จิตต์หมวด 2524 : 23) ดังนั้นวัฒนธรรมของคนไทยมุสลิมในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงแตกต่างไปจากวัฒนธรรมของคนไทยที่นับถือศาสนาอื่น ๆ อยู่บ้าง นอกไปจากนั้นศาสนาอิสลามมีอิทธิพลต่อวิถีทางการดำเนินชีวิตของชาวไทยมุสลิมเป็นอันมาก แทบจะกล่าวได้ว่าศาสนาอิสลามกำหนดวิธีปฏิบัติของชาวไทยมุสลิมไว้ตั้งแต่เกิดจนตาย ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมนี้เป็นเครื่องกำหนดพฤติกรรมของสังคม และมีอิทธิพลเหนือการกระทำใด ๆ ของบุคคลในสังคมนั้น (ขจัดภัย บุรุษพัฒน์ 2515 : 24) องค์ประกอบอีกประการหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมของคนไทยมุสลิมในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ก็คือ การมีภูมิประเทศที่ใกล้เคียงกับประเทศมาเลเซีย จึงมีผลทำให้ขนบธรรมเนียม ประเพณี และวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมมีลักษณะคล้ายคลึงกับประเทศมาเลเซียมากที่สุด เพราะนับถือศาสนาอิสลามเหมือนกัน รวมทั้งมีภาษาเดียวกัน อาณาเขตติดต่อกัน และมีความเกี่ยวพันทางประวัติศาสตร์ร่วมกันเป็นเวลาช้านาน ยิ่งทำให้มีความใกล้ชิดกันมากขึ้น (วินัย ครุวรรณพัฒน์ 2523 : 67)

แม้ว่าขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของคนไทยในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ จะมีส่วนคล้ายคลึงกับของประเทศมาเลเซียตอนเหนือ สิ่งนี้มิได้ก่อให้เกิดปัญหาแต่คงจะมีปัญหามาจากสาเหตุอื่น ประเทศไทยไม่มีปัญหาความขัดแย้งโดยศาสนาเป็นเหตุระหว่างชาวไทยมุสลิมกับชาวไทยผู้นับถือศาสนาพุทธหรือศาสนาอื่นใด ปัญหาชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น มีปัญหาอันสืบเนื่องมาจากปัจจัยอื่น เช่น ปัญหาทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และการศึกษา เป็นต้น (อุทัย หิรัญโต 2521 : 145) จึงพอจะเห็นได้ว่าปัญหาขัดแย้งในจังหวัดชายแดนภาคใต้ มิได้มีสาเหตุจากศาสนา ขนบ

ธรรมเนียม ประเพณี แต่มีรากฐานมาจากความไม่เข้าใจกันอย่างถ่องแท้ของบุคคลจากการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และการศึกษาดังกล่าว

2. ความหมายของนาฏศิลป์

ศิลปะทุก ๆ อย่างล้วนมีรากฐานมาจากธรรมชาติ ไม่ว่าจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม หรือศิลปะใด ๆ ย่อมตกแต่งมาจากธรรมชาติ การฟ้อนรำเป็นศิลปะสาขาหนึ่งที่เรียกว่า นาฏศิลป์ โดยได้รับการปรับปรุงมาจากธรรมชาติเช่นเดียวกับศิลปะสาขาอื่น ๆ แต่การฟ้อนรำเป็นศิลปะของการเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ ของมนุษย์ ซึ่งมีมูลฐานมาจากธรรมชาติทั้งสิ้น (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 21)

นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำ หรือความรู้ที่เป็นแบบแผนของการฟ้อนรำ เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม (พาณี สีสวย 2526 : 7)

นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการละครและการฟ้อนรำ (เฉลิมศิริ บุญยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน 2526 : 96)

นาฏศิลป์ เป็นคำนาม นาฏ แปลว่า นางละคร นางฟ้อนรำ ศิลปะ แปลว่า ฝีมือซึ่งเกิดจากความเชี่ยวชาญ จัดเจนของมนุษย์ และเมื่อรวมเข้าด้วยกันเป็น นาฏศิลป์ แปลว่า ศิลปะในการละคร (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 111)

นาฏศิลป์ กล่าวอย่างกว้าง ๆ มีอยู่ 2 ชนิดคือ การแสดงเรื่อง เช่น ละคร ชนิดหนึ่ง และการแสดงบทฟ้อนรำ หรือที่เรียกว่า ระบำ อีกชนิดหนึ่ง (หลวงวิจิตรวาทการ 2519 : 29)

จากคำจำกัดความดังกล่าวพอสรุปได้ว่า นาฏศิลป์ คือ ศิลปะในการร่ายรำอย่างมีแบบแผน อันเกิดจากความคิดของมนุษย์ โดยอาศัยรากฐานจากธรรมชาติทั้งสิ้น

เรื่องลักษณะของนาฏศิลป์ไทยนั้น เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน ให้ความเห็นว่า "นาฏศิลป์ไทยมีลักษณะเฉพาะตัวและมีความเป็นไทยในตัวเอง ไม่ซ้ำหรือเหมือนของชาติอื่น นับได้ว่าเป็นสมบัติอันเป็นวัฒนธรรมของชาติที่น่าภูมิใจยิ่ง" (เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน 2526 : 96)

ส่วน สมถวิล วิเศษสมบัติ กล่าวว่าลักษณะของนาฏศิลป์ไทยมีองค์ประกอบที่สำคัญคือ

1. นาฏศิลป์ไทยจะต้องมีท่ารำอ่อนช้อย งดงาม และแสดงอารมณ์ตามลักษณะที่แท้จริง

2. จะต้องมีดนตรีประกอบ ดนตรีนี้จะแทรกอารมณ์หรือรำกับเพลงที่มีแต่ทำนองก็ได้

3. คำร้องหรือเนื้อร้อง จะต้องเป็นคำประพันธ์ ส่วนมากจะเป็นกลอนแปด

4. เครื่องแต่งกาย จะแตกต่างกับชาติอื่น ๆ มีแบบอย่างของตนโดยเฉพาะ ขนาดยืดหยุ่นได้ตามสมควร เพราะการสวมจะใช้ตรึงด้วยด้ายแทนการเย็บสำเร็จรูป (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 112)

สำหรับประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทย หลวงวิจิตรวาทการ ได้ให้ความเห็นว่า

> "เป็นการแน่นอนว่านาฏศิลป์ของไทยเราที่เป็นแบบแผนอยู่ในเวลานี้ เราได้แบบมาจากอินเดีย แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ชาติไทยแต่กาลก็กกำบรรพ์มาจะไม่รู้จักนาฏศิลป์ แท้จริงไทยเรามีนาฏศิลป์เป็นพื้นฐานเดิมมามาก และคุ้นเคยกับศิลปะอันนี้ ก่อนที่จะได้รู้จักกับอินเดีย นาฏศิลป์ของไทยซึ่งควรจะถือว่าเป็นของโบราณและเป็นแบบฉบับของไทยแท้ ได้แก่ รำซุย รำแม่ศรี รำเพลงเกี่ยวข้าว ตลอดจนฟ้อนต่าง ๆ ทั้งภาคเหนือและภาคอีสาน

ส่วนบทเรียนที่ได้มาจากอินเดียนั้น เข้าใจว่าเราได้มาในตอนสมัยกรุงศรีอยุธยานี้เอง ในสมัยสุโขทัยเราก็คงยังไม่ได้เลียนแบบนาฏศิลป์ของอินเดีย เพราะตำรานาฏศิลป์เป็นของอินเดีย ฉบับที่เราเอาแบบอย่างมาก็เหมือนจะสมบูรณ์เมื่อ พ.ศ. 1800 นาฏศิลป์ของเราเริ่มด้วยระบำก่อน ซึ่งเป็นการละเล่นพื้นเมือง เช่น รำซุย รำแม่ศรี และฟ้อนต่าง ๆ หรือรำผสมกับเสียงร้อง ต่อมาเมื่อดุริยางคศิลป์เจริญขึ้น ก็เกิดมีการจับระบำเข้ากับเครื่องดุริยางค์ มีคนขับลำนำ แต่มิได้เล่นเป็นเรื่องอะไร สมัยต่อมาเกิดนิยมการเล่านิทาน ในชั้นแรกก็พูดเล่ากันอย่างธรรมดา ต่อมาแต่งบทให้เล่าเป็นกลอนอ่านให้เป็นทำนอง จึงเป็นศิลปะอีกอันหนึ่งซึ่งเรียกว่า ขับเสภา ภายหลังรู้สึกกันว่าฟังแต่เสียงอย่างเดียวไม่เพียงพอ จึงนำเอาคนเข้ามารำเสดงให้เข้ากับเพลงขับ กลายเป็นเสภารำ ซึ่งให้กำเนิดแก่ละครในกาลต่อมา" (หลวงวิจิตรวาทการ 2519 : 31-32)

3. โขน

นาฏศิลป์ไทย เป็นนาฏศิลป์แบบแผนที่มีความประณีตละเอียดอ่อน การเสดงของไทยที่รวมเรียกว่า นาฏศิลป์ไทย จึงประกอบด้วย โขน ละคร รำบำ รำ ฟ้อน (พาณี สีสวย 2526 : 16)

โขน เป็นมหานาฏกรรมที่มีศิลปะเป็นแบบแผนชนิดหนึ่งของไทย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 23) และเป็นนาฏกรรมที่เก่าแก่ที่มีแบบแผนสืบมาแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 20 นับเป็นการละเล่นที่มีเอกลักษณ์ในตัวเอง นิยมแสดงกันมาทุกยุคสมัย จากหลักฐานทางวิชาการทำให้ทราบว่าในชั้นแรกคงจะปรับปรุงมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ การเล่นกระบี่กระบองและหนังใหญ่ เมื่อเป็นเช่นนี้จึงทำให้โขนกลายเป็นศูนย์รวมของศิลปะหลายประเภท เมื่อศิลปะดังกล่าวรวมตัวกันแล้ว โขนจึงได้มีการปรับปรุงแก้ไขให้ประณีตงดงามขึ้นตามลำดับ ทั้งวิธีแสดง คำพากย์ เจรจา การขับร้องและเพลง

ที่ใช้บรรเลงที่เรียกว่า "เพลงหน้าพาทย์" ตลอดจนกระทั่งวงดนตรีประกอบการแสดงโขน (เสรี หวังในธรรม 2526 : 1)

2.1 กำเนิดโขน โขนเป็นที่รวมของศิลปะหลายประเภท (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2523 : 118) โดยมีกำเนิดมาจากการละเล่นต่าง ๆ คือ

ก. การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์นี้มีกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนพระราชพิธีอินทราภิเษกว่า ให้ตั้งภูเขาพระสุเมรุและภูเขาอื่น ๆ กลางสนาม และให้ตำรวจเล็กแต่งตัวเป็นอสูร มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดา วานร อย่างละร้อย และแต่งสุครีพ พาลี มหาชมพู อีกอย่างละตัวเข้ากระบวนแห่ ทำพิธีชักนาคโดยให้อสูรชักข้างหัว เทวดาและวานรชักข้างหาง พร้อมด้วยเครื่องพิธีต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้เองโขนจึงได้เอากระบวนการเล่น การแต่งตัว มาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยโบราณ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 14-15)

ข. การเล่นกระบี่กระบอง ในสมัยโบราณบรรพบุรุษของไทยมีสายเลือดแห่งการต่อสู้ จึงมีความจัดเจนในอาวุธทุกชนิด และถึงแม้ว่าจะว่างศึกสงคราม เราก็ยังฝึกหัดการใช้อาวุธต่าง ๆ ให้คล่องแคล่วว่องไว มีการประกวดประขันกันในเชิงฝีมือและไหวพริบในการต่อสู้หลบหลีกหลอกล่อยั่วยุดูต่อสู้ การประดิษฐ์คิดค้นท่าทางต่าง ๆ ที่ใช้ในการต่อสู้จึงเกิดขึ้น และการฝึกซ้อมหรืออวดฝีมือกันนั้นก็มี ปี่ กลอง เป่าและตีให้จังหวะด้วย ดังนั้นการเหยาะย่างเท้าก็ย่อมจะต้องให้เข้ากับจังหวะของปี่และกลอง การกรายมือ กรายอาวุธเข้าหากันก็ต้องให้เป็นจังหวะ จึงเกิดเป็นกระบวนรำที่เกี่ยวกับการศึกสงคราม ด้วยเหตุนี้โขนจึงได้นำเอากระบวนการเต้นเยื้องกรายร่ายรำในเวลาต่อสู้มาจากกระบี่กระบอง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 129)

ค. การแสดงหนังใหญ่ หนังใหญ่เป็นมหรสพที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทยที่มีมาแต่ครั้งกรุงสุโขทัยแล้ว แต่มีหลักฐานกล่าวถึงไว้อย่างชัดเจนในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ. 2001 (อาคม สายาคม 2525 : 67) ซึ่งใน

การแสดงหนังใหญ่นั้นประกอบไปด้วยการเชิดหนังซึ่งผู้เชิดจะต้องเต้นไปตามจังหวะของดนตรีปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังมีบทพากย์ เจรจา ซึ่งผู้เชิดหนังจะต้องทำท่าทางตามบทพากย์ เจรจา และตามเพลงหน้าพาทย์ จะเห็นได้ว่า โขน ได้การพากย์ เจรจา และการเต้นจากการแสดงหนังใหญ่ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 130)

การแสดงโขน แต่เดิมผู้แสดงโขนจะต้องสวมหัวโขนปิดหน้าทั้งหมด จึงมีผู้พูดแทน ซึ่งเรียกว่า "ผู้พากย์ เจรจา" ครั้นต่อมาได้มีการปรับปรุงให้ผู้แสดงซึ่งสมมติเป็นเทพบุตร เทพธิดา และมนุษย์ชายหญิง สวมแต่เครื่องประดับศีรษะไม่ต้องปิดหน้า เครื่องประดับศีรษะเหล่านั้นได้แก่ ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น และแม้ว่าผู้แสดงโขนที่สวมเครื่องประดับศีรษะเปิดหน้าสามารถพูดได้เอง แต่ก็ยังคงรักษาประเพณีเดิมเอาไว้ คือต้องมีผู้พากย์ เจรจา ทั้งนี้ยกเว้นตัวตลกและฤาษีบางตนที่เจรจาเอง เพราะถือเป็นเอกลักษณ์อยู่แล้ว (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2525 : 67)

2.2 ที่มาของโขน ศิราพร ฐิตะฐาน ให้ความรู้เรื่องที่มาของโขนว่า วิวัฒนาการมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และเนื้อเรื่องที่แสดงเป็นการกวนน้ำอมฤต มีอยู่ในวัฒนธรรมอินเดียนั้น ไทยคงจะไม่ได้รับเรื่องและการแสดงชนิดนี้มาจากอินเดียโดยตรง แต่รับมาโดยผ่านทางขอม ที่เป็นเช่นนี้เพราะจากหลักฐานที่ปรากฏเป็นรูปภาพสลักหิน เรื่องการกวนน้ำอมฤตที่นครธมและนครวัด ซึ่งขอมรับวัฒนธรรมดังกล่าวพร้อม ๆ กับวัฒนธรรมด้านอื่นจากอินเดียฝ่ายใต้ โดยผ่านเข้ามาทางชวา ขึ้นมาทางแหลมมลายู แหลมอินโดจีน มายังอาณาจักรขอมและอื่น ๆ แล้วข้ามไปถึงจีนและญี่ปุ่น เส้นทางการเดินทางของอารยธรรมนี้ มีหลักฐานปรากฏอยู่ทั่วไป โดยเฉพาะทางด้านสถาปัตยกรรมและปฏิมากรรม (ศิราพร ฐิตะฐาน 2523 : 96)

นอกจากนี้คำว่า "โขน" ยังมีปรากฏในภาษาเขมรว่า "โขล" อีกด้วย และได้อธิบายความหมายไว้ว่า เป็นละครผู้ชายแสดงเรื่องรามเกียรติ์ คำอธิบายนี้ตรงกับความหมายของคำว่า "โขน" ในภาษาไทย ซึ่งหมายถึงการแสดงที่ผู้แสดงสวม

หน้ากากและหัวต่าง ๆ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2500 : 26)

2.3 วิวัฒนาการของโขน ปัญญา นิตยสุวรรณ ให้ความรู้เรื่องวิวัฒนาการของโขนในหนังสือศิลปวัฒนธรรมว่า "ศิลปะแห่งการแสดงโขนนั้น เข้าใจว่าแต่เดิมคงจะแสดงกลางสนามหญ้า และเรียกชื่อว่า โขนกลางแปลง ครั้นต่อมาจึงวิวัฒนาการขึ้นโดยมีการปลูกโรงให้แสดงและพัฒนาการแสดงเป็นระยะ ๆ ตามลำดับ" (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2525 : 67) วิวัฒนาการของโขนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีดังนี้

1) โขนกลางแปลง คือการแสดงบนพื้นดินกลางสนามหญ้า ไม่มีเวทีหรือโรงแสดง ตามพระราชพงศาวดารปรากฏว่า เมื่อ พ.ศ. 2339 ในรัชกาลที่ 1 ได้จัดให้มีโขนกลางแปลงขึ้นเนื่องในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราชเล่นตอนทศกัณฐ์ยกทัพ กับตอนสิบขุนสิบรถ โดยโขนวังหลวงเป็นทัพพระราม และโขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ ยกมารบกันที่ท้องสนามหลวงหน้าพลับพลา ปรากฏว่าฝ่ายโขนวังหน้าซึ่งเป็นทัพทศกัณฐ์ไม่ยอมแพ้ จึงเกิดการรบกันขึ้นจริง ๆ ถึงกับเอาปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกัน

จากหลักฐานในพระราชพงศาวดารสันนิษฐานได้ว่า โขนกลางแปลงคงจะมีแต่การยกทัพและรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรีก็มีแต่เพลงหน้าพาทย์และบทพากย์เจรจา เท่านั้น ไม่มีการขับร้อง (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2525 : 67)

2) โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว คือการแสดงโขนบนโรง ไม่มีเตียงนั่ง แต่มีราวพาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนออกมาแสดงจะนั่งบนราวไม้กระบอกแทนนั่งเตียง การดำเนินเรื่องมีแต่พากย์ เจรจา ไม่มีการขับร้อง ปี่พาทย์บรรเลงแต่เพลงหน้าพาทย์ เช่น กราวใน กราวนอก ดุกพาทย์ เสมอ ตระนิมิต เป็นต้น เนื่องจากต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มาก วงปี่พาทย์จึงใช้สองวง ตั้งหัวโรงวงหนึ่ง และท้ายโรงวงหนึ่ง ไม่มีการขับร้อง

อนึ่ง โขนชนิดนี้ยังมีวิธีแสดงเพิ่มขึ้นอีกอย่างหนึ่ง คือในตอนบ่ายก่อนถึงวันแสดงจริง ปี่พาทย์ทั้งสองวงจะโหมโรง และเมื่อโหมโรงถึงเพลงกราวในพวกที่แสดงเป็นตัวรากษสจะออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะกลองที่กลางโรง เมื่อจบเพลงโหมโรงก็เริ่มแสดงโขน ตอนพิราพออกเที่ยวป่า เที่ยวจับสัตว์กินเป็นอาหาร พระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา หลงเข้าไปในสวนพวาทองของพิราพ พิราพกลับมารู้เรื่องก็โกรธ ยกไพร่พลติดตามไป เมื่อจบตอนนี้ก็เลิกแสดง ผู้แสดงโขนนอนเฝ้าโรงอยู่คืนหนึ่ง รุ่งขึ้นจึงแสดงในชุดที่กำหนดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงได้ชื่อว่า "โขนนอนโรง" (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 131)

3) โขนโรงใน เกิดขึ้นโดยมีผู้นำเอาการแสดงโขนกับละครในเข้าผสมกัน มีทั้งการแสดง ออกท่ารำเต้นและการฟ้อนรำตามแบบละครใน การดำเนินเรื่องมีพากย์ เจรจา ตามแบบโขน และมีเพลงร้องเพลงรำตามแบบละครในผสมผสานกันไป ทั้งนี้บทร้อง บทพากย์ เจรจา มีการประพันธ์ด้วยถ้อยคำอันไพเราะ เพื่อให้เหมาะกับการแสดง จึงทำให้ศิลปะการแสดงโขนในพระราชสำนักงดงามยิ่งนัก และภายหลังนำแสดงในโรงอย่างละครใน จึงเรียกว่า "โขนโรงใน" (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 92)

4) โขนหน้าจอ คือการแสดงโขนหน้าจอหนัง ซึ่งแต่เดิมขึงไว้สำหรับการแสดงหนังใหญ่ จอหนังทำด้วยผ้าโปร่งสีขาว สองข้างทั้งซ้ายและขวาเจาะช่องทำเป็นประตูสำหรับเข้าออก ต่อจากประตูออกไปทางด้านขวาของเวที เขียนเป็นภาพพลับพลาของพระราม ส่วนทางด้านซ้ายของเวที เขียนเป็นภาพปราสาทราชวัง สมมติเป็นเมืองลงกา ปี่พาทย์ประกอบการแสดงใช้ปี่พาทย์เครื่องใหญ่หรือเครื่องคู่ มีพากย์-เจรจา และขับร้อง ต่อมาภายหลังได้สร้างเวทีขึ้นที่หน้าจอหนัง การเล่นโขนหน้าจอนี้มีวิธีการแสดงเหมือนโขนโรงใน คือมีการขับร้องและการจับระบำ ต่างกันเพียงแต่เล่นบนเวทีหน้าจอเท่านั้น ซึ่งกรมศิลปากรได้ใช้เป็นแบบอย่างในการแสดงโขนกลางแจ้งสืบมา (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 39-40)

5) โขนฉาก สันนิษฐานว่าคงจะเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ผู้เป็นต้นคิดเข้าใจว่าคงเป็นสมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วิธีแสดงแบ่งฉากแสดงแบบละครดึกดำบรรพ์ ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงใน มีพากย์ เจรจา และขับร้อง แต่ปรับปรุงบทให้กระชับขึ้น อาจตัดทอนเรื่องราวลงบ้างเพื่อให้พอเหมาะกับฉากและเวลาที่แสดง ส่วนโขนที่กรมศิลปากรจัดแสดงในปัจจุบัน เช่น ตอนศึกพรหมาสตร์ ไมยราพณ์สะกดทัพ พาลีสอนน้อง หนุมานจับนางเบญกาย วิราช่วาความ ฯลฯ ก็เป็นการแสดงแบบโขนฉากทั้งสิ้น

อนึ่ง โขนฉากยังรวมไปถึงการแสดงโขนทางโทรทัศน์อีกด้วย เพราะการแสดงโขนทางโทรทัศน์มีฉากประกอบตามท้องเรื่อง (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2525 : 68)

2.4 วงดนตรีประกอบการแสดงโขน การแสดงโขนของไทยแต่โบราณนอกจากจะใช้คำพากย์และคำเจรจาดำเนินเรื่องแล้ว ยังต้องประกอบด้วยวงดนตรีไทยอีกด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 6) อันดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ นั้น โบราณาจารย์ได้บัญญัติไว้ให้ยึดถือกันเป็นแบบแผนประเพณีต่อมา โดยแบ่งแยกประเภทวงดนตรีและสิ่งประกอบต่างกันเป็นอย่าง ๆ ไป โดยเฉพาะโขนเป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ มีศิลปะสูง เป็นศิลปะชั้นครู และเป็นการแสดงที่เก่าแก่ วงดนตรีที่ประกอบการแสดงโขน ได้แก่วงดนตรีที่เรียกว่า "ปี่พาทย์" ประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง ตะโพน ขนาดของวงดนตรีจัดเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ และเนื่องจากโขนมีหลายชนิด ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบจึงต้องจัดให้เหมาะสมกับโขนชนิดนั้น ๆ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 119–120)

1) ดนตรีโขนกลางแปลง ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนชนิดนี้ในสมัยอยุธยามีเพียงวงที่เรียกว่า "เครื่องห้า" มีเครื่องบรรเลงคือ ปี่กลาง 1 ระนาดเอก 1 ฆ้องวงใหญ่ 1 ตะโพน 1 กลองทัด 1 กับฉิ่ง 1 คู่ จะต้องมีสองวง

เป็นอย่างน้อย และปลูกเป็นร้านยกขึ้นเป็นที่ตั้งใกล้ทางฝ่ายยักษ์วงหนึ่ง ทางฝ่ายลิงวงหนึ่ง และหากบริเวณที่แสดงกว้างขวางมาก อาจต้องมีปี่พาทย์บรรเลงมากกว่าสองวงก็ได้ เมื่อตัวโขนแสดงไปใกล้วงใด วงนั้นก็บรรเลง และบรรเลงด้วยเสียงกลองมีโกร่งสำหรับตีให้จังหวะตั้งอยู่ใกล้ ๆ จุดต่าง ๆ ที่ตัวโขนแสดง (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 120)

2) ดนตรีโขนนั่งราว ปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบโขนชนิดนี้ยังเหมือนกับโขนกลางแปลงอยู่ และใช้วงเครื่องห้าสองวงที่เรียกว่า วงซ้าย วงขวา การบรรเลงของวงทั้งสองนี้มีระเบียบมากขึ้น และผลัดกันบรรเลงดนละเพลง เป็นการประชันขันแข่งกันอยู่ในตัว สำหรับโกร่งที่ใช้ตีให้จังหวะแก่ตัวโขน ตั้งไว้ภายในโรงข้างหลังฉาก (ชำนาญ รอดเหตุภัย 2522 : 68)

3) ดนตรีโขนโรงใน วงดนตรีของโขนโรงใน คือวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนกลางแปลงและโขนนั่งราวนั่นเอง แต่ได้มีการปรับปรุงจากวงเครื่องห้ามาเป็นวงเครื่องคู่ในสมัยรัชกาลที่สาม และเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในสมัยรัชกาลที่สี่ ซึ่งได้วิวัฒนาการมาตามลำดับ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่มี ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงในนี้ ยังคงใช้สองวงและผลัดกันบรรเลงเหมือนเดิม (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 121-122)

4) ดนตรีโขนหน้าจอ แม้ว่าลักษณะของโรงโขนจะเปลี่ยนไปอย่างโรงหนังใหญ่ แต่การบรรเลงปี่พาทย์คงเป็นไปเช่นเดียวกับโขนโรงใน นอกจากวงปี่พาทย์เหลือเพียงวงเดียวไม่ต้องผลัดเปลี่ยนบรรเลงกับใคร แต่เดิมวงปี่พาทย์นี้ตั้งอยู่หน้าโรง ต่อมากรมศิลปากรให้เปลี่ยนไปไว้หลังจอใกล้ต้นเสียงและลูกคู่เพื่อมิให้บังสายตาผู้ดู และสะดวกในการติดต่อกัน (มนตรี ตราโมท 2514 : 80)

5) ดนตรีโขนฉาก วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนฉากยังคงใช้

วงปี่พาทย์ และวิธีการบรรเลงเป็นไปอย่างเดียวกับโขนโรงใน (วิมลศรี อุปรมัย 2514 : 92)

2.5 หัวโขน เรื่องรามเกียรติ์มีหัวโขนหลายฝ่ายด้วยกัน ทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง และสัตว์ต่าง ๆ นอกจากผู้ชมจะได้ทราบว่า ใครเป็นใคร ในคำพากย์เจรจาแล้ว ยังทราบจากหัวโขนที่ผู้แสดงสวมอีกด้วย (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2525 : 72)

สำหรับเรื่องหัวโขนนั้น ปัญญา นิตยสุวรรณ ได้แนะนำหัวโขนลงในหนังสือนิทรรศการหัวโขน โดยแยกออกเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1) ศีรษะเทพเจ้า มีหลายศีรษะเช่น ศีรษะพระอิศวร พักตร์สีขาว ทรงมงกุฎน้ำเต้า

2) ศีรษะพระครูฤาษี และศีรษะพระครูพิราพ ศีรษะพระครูฤาษีมีทั้งหน้าสีเนื้อและสีทอง ศีรษะพระครูพิราพ มีสองแบบคือ พิราพโล้นหรือพิราพป่า และพิราพทรงเครื่อง

3) ศีรษะมนุษย์หรือศีรษะพระ มีหลายศีรษะเช่น ศีรษะพระราม พักตร์สีเขียว ทรงพระมหามงกุฎหรือมงกุฎยอดปัย

4) ฤาษีและวิทยาธร ศีรษะฤาษีที่มิใช่พระครูฤาษี ศีรษะทำเป็นแบบชฎายอดดอกลำโพง สีแบบหนังเสือ อีกแบบหนึ่งทำเป็นยอดจีบ

ศีรษะพวกวิทยาธร ยอดจีบ พักตร์สีขาว มีจอนหูและเกี้ยว

5) ชฎาและมงกุฎ ชฎาที่ใช้ในการแสดงโขนเป็นชฎายอดแหลมสำหรับตัวพระและเทวดา

มงกุฎใช้กับผู้แสดงที่เป็นตัวนาง ส่วนมากเป็นนางมนุษย์และนางฟ้า (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2514 : 13–17)

6) ศีรษะลิง ในรามเกียรติ์แบ่งศีรษะลิงเป็นสี่ชั้นคือ

ก. พญาวานร ได้แก่ สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต นิลนนท์

ข. สิบแปดมงกุฎ ได้แก่ ศีรษะลิงที่ไม่มีมงกุฎ แต่เรียกว่า สิบแปดมงกุฎ มีทั้งหมด 18 ศีรษะ

ค. เตียวเพชร เป็นพวกลิงโล้น สวมผ้าโพกศีรษะเป็นเกลียว ๆ

ง. เขนลิง เป็นแบบลายลิงป่า แล้วใช้ผ้าสีแดงชลิบกระดาษทองริม ๆ ทำเป็นผ้าโพกศีรษะ (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 94)

7) ศีรษะยักษ์ หัวโขนทางฝ่ายยักษ์มีเป็นจำนวนมาก จึงได้มีการจัดประเภทไว้ดังนี้

ก. ยักษ์ใหญ่ ได้แก่ ทศกัณฐ์ ตามปกติหน้าสีเขียว แต่บางครั้งช่างประดิษฐ์หัวโขนก็ทำเป็นสีทองและสีดำ ทรงยอดมงกุฎชั้นมีสามชั้น ปากแสยะ ตาโพลง

ข. ยักษ์น้อย มีหลายศีรษะ เช่น กุมภกรรณ หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาโพลง มีหน้าเล็ก ที่ด้านหลังตรงท้ายทอยอีกสามหน้า

ค. ยักษ์ต่างเมือง มีหลายศีรษะ เช่น สหัสเดชะ หน้าสีขาว

ง. ยักษ์เสนาผู้ใหญ่ เช่น มโหทร หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาโพลง มงกุฎน้ำเต้ากลม

จ. เสนายักษ์ เป็นยักษ์โล้น มีกรอบพักตร์ ปากแสยะ ตาโพลง มีสีต่าง ๆ

ฉ. เขนยักษ์ เป็นยักษ์ชั้นต่ำ หัวโล้น ไม่มีกรอบพักตร์ แต่ใช้ผ้าสีแดงชลิบริมด้วยกระดาษสีทอง โพกศีรษะ

8) ศีรษะสัตว์ต่าง ๆ สัตว์ในรามเกียรติ์มีมากมาย ผู้สร้างหัวโขนจึงสร้างขึ้นตามเนื้อเรื่อง เช่น ศีรษะช้างเอราวัณ เป็นต้น (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2514 : 18-20)

2.6 เครื่องแต่งกายโขน เครื่องแต่งกายของการแสดงโขนนั้น ประกอบด้วยชิ้นส่วนต่าง ๆ หลายชิ้น แต่ละชิ้นเต็มไปด้วยศิลปะแบบไทย ๆ ซึ่งมีความงดงาม

วพ
793.3193
ว 151 ก
2529
ฉ.6

สำนักหอสมุด
มหาวิทยาลัยหัวเฉียว

ประณีต และมีแบบแผน (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 101) ทั้งนี้เพราะได้เลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ เช่น ตัวพระ จะแต่งอย่างกษัตริย์ทรงเครื่องรบ เป็นต้น (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 207)

สำหรับความแตกต่างและเหมือนกันในเรื่องเครื่องแต่งกายโขน ตัวยักษ์ ตัวนาง ตัวพระ และตัวลิงนั้น จะได้นำมาพิจารณาโดยยกตัวอย่างเครื่องแต่งกายของตัวพระก่อน ส่วนเครื่องแต่งกายชุดอื่นอาจจะเพิ่มเติมและตัดทอนได้ตามความเหมาะสม (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 190)

ก. เครื่องแต่งกายพระ

1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษาหรือพระภูษา
4. ห้อยข้างหรือเจียระบาดหรือชายแครง
5. เสื้อ ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์
6. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์
7. ห้อยหน้า หรือชายไหว
8. สุวรรณกระถอบ
9. เข็มขัดหรือปั้นเหน่ง
10. กรองคอหรือนวมคอ ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ
11. ตาบหน้าหรือตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง
12. อินทรธนู
13. พาหุรัด
14. สังวาล
15. ตาบทิศ
16. ชฎา

105907

17. ดอกไม้เพชร (ซ้าย)

18. จอนหู ในวรรณคดีเรียกว่า กรรเจียก หรือ กรรเจียกจร

19. ดอกไม้ทัด (ขวา)

20. อุบะหรือพวงดอกไม้ (ขวา)

21. ธำมรงค์

22. แหวนรอบ

23. ปะวะหล่ำ

24. กำไลแผง ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 190)

ข. เครื่องแต่งกายนาง เครื่องแต่งกายนางมีข้อแตกต่างกับของพระ คือ

รายการที่ 2 ของพระ เปลี่ยนเป็น เสื้อในนาง

รายการที่ 3 ของพระ เปลี่ยนเฉพาะวิธีนุ่ง เป็นนุ่งผ้าจีบหน้านาง

รายการที่ 4, 5, 6, 7, 8 ของพระ เปลี่ยนเป็น เข็มขัดหรือปั้นเหน่ง

รายการที่ 9 ของพระ ตัดออก

รายการที่ 10, 11, 12, 13, 14, 15 ของพระ เปลี่ยนเป็น ผ้าห่มนาง นวมนางหรือกรองคอ จี้นางหรือทับทรวง

รายการที่ 16 ของพระ เปลี่ยนเป็น มงกุฎนาง นอกนั้นใช้เช่นเดียวกับของพระ เพียงแต่แตกต่างในด้านรายละเอียดของพระนางเท่านั้น ส่วนอุบะและดอกไม้นั้น ของนางทัดทางซ้าย ขณะที่ของพระทัดทางขวาของชฎา (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 209)

ค. เครื่องแต่งกายยักษ์ เครื่องแต่งกายยักษ์แตกต่างกับของพระ โดยเฉพาะพญายักษ์ (ทศกัณฐ์) ซึ่งเป็นยักษ์ใหญ่ มีเครื่องแต่งกายครบองค์เหมือนของ

พระ เพียงแต่เปลี่ยนแปลงบางรายการและเพิ่มบางอย่าง คือ

รายการที่ 4 ของพระ เพิ่มผ้าปิดก้นหรือห้อยก้น

รายการที่ 10 ของพระ เพิ่มรัดอกหรือรัดองค์

รายการที่ 16, 17, 18, 19, 20 เปลี่ยนเป็นพวงประคำ หัวโขน (ทศกัณฐ์) และกันสร นอกจากนี้เหมือนตัวพระทุกประการ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2500 : 159)

ง. เครื่องแต่งกายลิง เครื่องแต่งกายลิงแตกต่างไปจากของพระและยักษ์ดังนี้

รายการที่ 1, 2, 3, 4 เหมือนกัน อาจแตกต่างในรายละเอียดบ้าง และเพิ่มหางลิง

รายการที่ 5 เสื้อซึ่งสมมติเป็นขนลิง

รายการที่ 6 เหมือนของพระแต่เพิ่มผ้าปิดก้นหรือห้อยก้น

รายการที่ 7, 8, 9, 10 เหมือนของพระแต่มีลายเป็นขนลิง

รายการที่ 11 เหมือนของพระ

รายการที่ 12 ตัดออกไป

รายการที่ 13 พาหุรัด เย็บติดกับเสื้อลิง

รายการที่ 14, 15 เหมือนของพระ

รายการที่ 16 เปลี่ยนเป็นหัวลิง (หนุมาน)

รายการที่ 17, 18, 19, 20 ตัดออกไม่จำเป็นต้องใช้

รายการที่ 21, 22, 23, 24 เหมือนของพระในกรณีที่ใช้กับพญาวานร

บรรดาวานรตัวสำคัญอื่น ๆ ก็คงแต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่สีและลักษณะหัวโขน ซึ่งนายช่างไต้ประดิษฐ์ให้แตกต่างกันออกไป (ธนิต อยู่โพธิ์ 2500 : 161)

2.7 เพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์หมายถึง ทำนองเพลงที่มีแต่การบรรเลงล้วน ๆ โดยไม่มีร้อง และจะต้องเป็นทำนองเพลงที่ประกอบกิริยาหรือแสดงอารมณ์ (อาคม สายาคม 2520 : 56)

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงหรือกำหนดไว้เพื่อประกอบบทบาทของตัวละครในตอนหนึ่ง ๆ (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2524 : 40)

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาตลอดจนอารมณ์และการเปลี่ยนแปลงของตัวละคร นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูอีกด้วย (สมชาย พูลพิพัฒน์ 2526 : 122)

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่มีปี่พาทย์เป็นหลักเป็นประธาน เพลงปี่พาทย์แต่ละเพลงก็มีรสนิยมหรือความเหมาะและจังหวะทำนองเป็นแบบอย่างต่างกัน (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 153)

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ใช้ประกอบการรำของโขน ละคร (เต็มสิริ บุญยสิงห์ เจือ สตะเวทิน 2526 : 103)

จากคำจำกัดความดังกล่าวจึงพอสรุปได้ว่า เพลงหน้าพาทย์หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการตลอดจนอารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงของตัวละคร เป็นเพลงที่มีจังหวะและทำนองเป็นแบบแผนตามที่กำหนดไว้ รวมทั้งโอกาสที่ใช้ก็ได้รับการกำหนดอย่างแน่นอน

เพลงหน้าพาทย์โดยปกติไม่มีบทร้อง ใช้บรรเลงอย่างเดียว ครั้นต่อมาได้มีการบรรจุเนื้อร้อง เช่น เพลงตระนิมิต ตอนศึกพรหมาสตร์ เป็นต้น (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 200)

ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน ได้แบ่งเพลงหน้าพาทย์ตามลักษณะความสำคัญ ความศักดิ์สิทธิ์ และอิทธิฤทธิ์ของเพลงเป็น 3 ชนิดคือ

1. หน้าพาทย์ธรรมดา หรือ หน้าพาทย์เบื้องต้น ได้แก่ เชิด เสมอ รัว ลา โอด ฯลฯ

2. หน้าพาทย์ชั้นกลาง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับตัวเอก โขน ละคร หรือตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูง เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ เสมอเถร เสมอมาร ฯลฯ

3. หน้าพาทย์ชั้นสูง หรือ หน้าพาทย์พิเศษ หรือ หน้าพาทย์ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์เฉพาะสำหรับเทพเจ้าตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูงหรือตัวเอก โขน ละคร เช่น บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก ดำเนินพราหมณ์ หรือเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงในพิธีไหว้ครู เช่น ตระเชิญ ตระพระปรคนธรรพ ตระบรรทมสินธุ์ องค์พระพิราพ เป็นต้น (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2524 : 40)

2.8 นาฏยศัพท์ นาฏยศัพท์ คือคำที่ใช้ในวงการนาฏศิลป์ไทย เป็นคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะในวิชานาฏศิลป์ที่เป็นชื่อของลักษณะการรำของไทย (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 274)

นาฏยศัพท์ แบ่งออกเป็น 3 หมวดคือ

1. หมวดนามศัพท์ ได้แก่ กระทบ ตั้งวง จีบ ฯลฯ

2. หมวดกิริยาศัพท์ แบ่งออกเป็น 2 พวกคือ

ก. ศัพท์เสริม ได้แก่ ทรงตัว หลบเข่า ฯลฯ

ข. ศัพท์เสื่อม ได้แก่ วงหัก วงเหยียด ฯลฯ (เต็มสิริ บุณยสิงห์ เจือ สตะเวทิน 2526 : 100)

3. หมวดนาฏศิลป์ ได้แก่ จีบยาว แม่ท่า ขึ้นท่า ฯลฯ (เรณู โกศินานนท์ 2519 : 9-12)

2.9 การพากย์เจรจาและการร้องของโขน โขนเป็นศิลปะการแสดงที่ต้องสวมหน้ากาก จึงมีผู้ทำหน้าที่พากย์ เจรจา และขับร้องแทนผู้แสดงโขนทั้ง 5 ประเภท

(วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 103) การพากย์เป็นศิลปะของการใช้เสียงให้เป็นทำนองด้วยถ้อยคำซึ่งประกอบด้วยกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี เมื่อจบบทหนึ่ง ๆ ของคำพากย์ จะตีตะโพนและกลองทัดแล้วรับด้วยคำว่า "เพ้ย" ซึ่งใช้เป็นประจำในการแสดงโขนและหนังใหญ่ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 197)

การพากย์แบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ 6 ประเภทคือ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 129)

1) พากย์เมือง พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา ใช้กล่าวถึงตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์หรือพระราม ออกท้องพระโรงหรือประทับในพลับพลา (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 130)

2) พากย์รถ ใช้ในขณะที่ตัวแสดงตัวสำคัญจะต้องทรงรถในขณะยกทัพ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 197)

3) พากย์ชมดง ใช้สำหรับชมความงามของธรรมชาติในป่า พากย์ชมดงนี้ต่างกับพากย์อื่น ๆ คือ ทำนองตอนต้นจะเป็นทำนองเพลงชมดงใน ส่วนตอนท้ายเป็นทำนองพากย์ธรรมดา (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 131)

4) พากย์โอ้ ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังโศกเศร้าคร่ำครวญร้องไห้ ทำนองตอนต้นเป็นพากย์ธรรมดา แต่ตอนลงท้ายเป็นทำนองร้องเพลงโอ้ปี่ในและมีปี่พาทย์รับ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 131)

5) พากย์บรรยาย เป็นบทพากย์ที่มีเนื้อหาบรรยายความเป็นมาของสิ่งหนึ่งสิ่งใด เช่น ตอนพาลีสอนน้อง เป็นต้น (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 198)

6) พากย์เบ็ดเตล็ด สำหรับใช้ในโอกาสทั่ว ๆ ไป อันเป็นเรื่องเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ไม่เข้าประเภทใด (ชำนาญ รอดเหตุภัย 2522 : 71)

คำเจรจา เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวส่งรับสัมผัสกันเรื่อย ๆ ไป (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 133) เป็นการวัดภาษาและแสดงออกถึงความสามารถของ

คนพากย์ เพราะผู้พากย์จะต้องมีคำจรจาของตนเองขึ้นในปัจจุบัน (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 105) มีปฏิภาณในการใช้ถ้อยคำให้สละสลวย รับสัมผัสได้แนบเนียนและได้เนื้อถ้อยกระทงความ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2511 : 133) นอกจากนี้ผู้พากย์เจรจายังต้องจดจำเนื้อเรื่องและคำเจรจาที่โบราณาจารย์ได้ผูกขึ้นไว้ เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่ง ๆ เรียกว่า "กระทู้" ให้แม่นยำด้วย (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2525 : 71)

สำหรับการขับร้องในการแสดงโขนนั้น เกิดขึ้นตอนที่โขนได้ผสมกับละครใน เป็นโขนโรงในเป็นต้นมา คนร้องโขนจึงคงใช้ผู้หญิงเช่นเดียวกับละครในเป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบัน (ชำนาญ รอดเหตุภัย 2522 : 72)

3. ละคร

ละคร คือการแสดงที่ผูกเป็นเรื่อง มีเนื้อความและเหตุการณ์เกี่ยวโยงเป็นตอน ๆ ตามลำดับ ประกอบด้วยดนตรีและบทร้องตามโอกาส และลักษณะชนิดของการแสดงละครแต่ละแบบ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 70)

ละคร คือสิ่งยกย่องชีวิตมนุษย์ แสดงให้เห็นคุณค่าแห่งวัฒนธรรมของชาติ แสดงความคิดเห็นของคนในสังคม และสภาพความเป็นอยู่ของคนในสมัยนั้น ๆ (เบญจมาศ พลอินทร์, เศรษฐ พลอินทร์ 2524 : 7)

ละคร คือการแสดงเลียนชีวิต โดยมีการร้องรำทำเพลงประกอบ (เต็มสิริ บุณยสิงห์ เจือ สตะเวทิน 2526 : 1)

วิมลศรี อุปรมัย ได้สรุปความหมายของละครดังนี้ "ละคร คือการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราวและมีจุดมุ่งหมายคือ การสะเทือนใจ เป็นหลัก" (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 124)

จากคำจำกัดความพอสรุปได้ว่า ละครหมายถึงการแสดงที่เป็นเรื่องราวเชื่อมโยงกัน มีจุดมุ่งหมายและมีดนตรีประกอบการแสดง

ส่วนที่มาของคำว่า "ละคร" นั้น สันนิษฐานว่าเลือนมาจากคำว่า นครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นดินแดนทางภาคใต้ของไทย ที่นครศรีธรรมราชนี้ชาวต่างประเทศเรียกว่า ลิกอร์ เป็นอาณาจักรที่ตั้งขึ้น 400 ปีก่อนคริสศักราช กล่าวกันว่ามีการละเล่นแบบละครเจริญรุ่งเรืองมากที่เมืองลิกอรนี้

นักโบราณคดีสันนิษฐานว่า คำลิกอรนี้ก็คือละครนั่นเอง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าคำว่า "ละคร" เลือนมาจากคำว่า "นคร" กระแสหนึ่ง อีกกระแสหนึ่งคำว่า "ละคร" มาจากคำว่า "ลิกอร์" ซึ่งวิบัติมาเป็นละกอร์แล้วเป็นละคร (เต็มสิริ บุณยสิงห์ เจือ สตะเวทิน 2526 : 1)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงโต้ตอบด้านความรู้เกี่ยวกับเรื่องละครกับพระยาอนุมานราชธน ในการนี้พระยาอนุมานราชธนบันทึกกราบทูลฉบับลงวันที่ 6 พฤศจิกายน 2480 ว่า

> "ข้าพระพุทธเจ้าเชื่อว่า "ละคร" ที่ถูกมาจาก "ละคอน" หาใช่มาจาก "นคร" เพราะละคอนมีใช้อยู่ในภาษาชวาแล้วในหนังสือต่างประเทศเล่มหนึ่ง เขียนชื่อเรื่อง ละคอนใน ชวาให้ที่มาของคำว่า "ละคร" ในภาษาชวามาจาก LAKU (ในเรื่อง) ธาตุ (ทางภาษาศาสตร์) แปลว่า TO GO TO ACT แต่ไม่ได้อธิบายว่า ประกอบ LAKU ธาตุนั้นเป็นละครได้อย่างไร ที่ข้าพระพุทธเจ้าเชื่อว่าละครเพราะเขียนกันอย่างนี้นานแล้ว"

นอกจากนี้หนังสือโขนของ ธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งเขียนขึ้นใหม่ขณะดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร พ.ศ. 2507 หน้า 13 อธิบายเกี่ยวกับรูปศัพท์ของคำว่า "ละคร" ไว้ดังนี้

> "ใคร่จะพูดถึงอักขรวิธีในการใช้คำว่า "ละคอน" เพิ่มเติมไว้ในที่นี้ด้วย ตามการศึกษาค้นคว้าปรากฏแก่ข้าพเจ้า เห็นควรเขียนเป็น "ละคร" " (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 122-123)

3.1 องค์ประกอบของละคร การละครจะสมบูรณ์แบบได้จะต้องมีองค์ประกอบ 4 ประการคือ

1) ต้องมีเรื่อง ละครจะรู้เรื่องได้ก็โดยคำพูด ทั้งนี้ต้องอาศัยความสามารถของผู้แต่ง เพื่อสร้างนิสัยของตัวละคร

2) ต้องมีเนื้อหาสรุป เนื้อหาสรุปจะเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับความต้องการนั้น ๆ เช่น ความต้องการให้เกิดความกตัญญู หรือเกิดความรักชาติ หรือสอนคติธรรมใด ๆ เป็นต้น และเนื้อหาสรุปนี้อาจแบ่งได้เป็น 2 ประการคือ

ก. ต้องการถ่ายทอดเรื่องราว

ข. ต้องการถ่ายทอดสังคม ประเพณี และวัฒนธรรมไทย

3) ลักษณะนิสัยตัวละคร จะต้องตรงกับเนื้อหาสรุป รูปร่างหน้าตาต้องตรงกับนิสัยของตัวละครในเรื่อง ตลอดจนการวางท่าและการแต่งกาย

4) บรรยากาศ หมายถึงการสร้างบรรยากาศที่เกี่ยวข้องกับละคร เช่น บทรัก บทโศก เป็นต้น (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 3)

การละคร เป็นเรื่องของการรวมศิลปะทุก ๆ ด้าน ทุกชาติทุกภาษาจะต้องมีศิลปะประจำชาติ เพื่อแสดงความเป็นอารยะ ความเป็นตัวของตัวเอง และเป็นกระจกส่องให้เห็นถึงความเจริญหรือความเสื่อม ตลอดจนลักษณะนิสัยและจิตใจของชนชาตินั้น (พาณี สีสวย 2526 : 32)

3.2 ประเภทของละคร การละครไทยแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ 1. ละครรำ 2. ละครร้อง 3. ละครพูด (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 127)

1) ละครรำ ละครรำคือการแสดงที่ประกอบด้วยลีลาท่ารำ โดยนำนาฏศิลป์ ดนตรี และเพลงร้องเข้ามาสัมพันธ์กัน การแต่งกาย แต่งตามลักษณะและชนิดของละครนั้น ๆ (พาณี สีสวย 2526 : 36) ละครรำของไทยแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ ละครรำแบบดั้งเดิมกับละครรำแบบปรับปรุงใหม่ (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2525 : 6)

ก. ละครรำแบบดั้งเดิม หมายถึงละครรำแบบโบราณ แบ่งออกได้เป็น 3 ชนิดคือ

1. ละครโนห์รา-ชาตรี
2. ละครนอก
3. ละครใน

1. ละครโนห์รา เป็นละครไทยสมัยโบราณ นับได้ว่าเป็นต้นกำเนิดของละครรำ นิยมแพร่หลายอยู่ในจังหวัดภาคใต้ เรื่องที่ผู้ชมติดใจมากก็คือ เรื่องมโห์รา แต่ชาวปักษ์ใต้มักเรียกว่า โนห์รา (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 88) สมัยโบราณละครโนห์รามีผู้แสดงเพียง 3 คน แสดงเฉพาะเรื่องชาดกสองเรื่องคือ พระรถเสน กับมโนห์รา (พาณี สีสวย 2526 : 36) ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน ทุกคนไม่สวมเสื้อ ตัวนายโรงจะแต่งกายเพียงสวมสนับเพลา นุ่งผ้าจีบโจงหางหงส์ทับ กาดเจียระบาด มีชายไหวชายแครง ส่วนเครื่องอาภรณ์มีทับทรวง สังวาล และสวมเทริดบนศีรษะ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 88)

ดนตรีประกอบการแสดงประกอบด้วย ฆ้องคู่ ปี่ โทน (ทับ) กลองชาตรี ฉิ่งและกรับ (แกระ) (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2525 : 8) การแสดงเริ่มด้วยการร้องไหว้ครูและรำซัดก่อน จากนั้นค่อยดำเนินเรื่องต่อไป สถานที่แสดงไม่ต้องมีฉากประกอบ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 88)

ละครชาตรี เป็นการแสดงอีกแบบหนึ่งที่ได้ปรับปรุงมาจากการเล่นโนห์รา ในระยะต่อมาเรียกว่า "ละครชาตรี" (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 88) ส่วนคำว่า "ชาตรี" ซึ่งเป็นอีกชื่อหนึ่งนั้นเข้าใจว่าละครแบบนี้เป็นเรื่องของกษัตริย์ การเรียกออกเสียงอย่างสันสกฤต อาจจะเพี้ยนจากกษัตริย์เป็นฉัตรและชาตรีตามลำดับ (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน

2525 : 8)

2. ละครนอก เป็นละครรำแบบหนึ่ง ใช้ผู้ชายแสดงล้วน (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2523 : 139) เป็นละครที่วิวัฒนาการมาจากละครชาตรีอีกต่อหนึ่ง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 89) ละครนอกมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นละครที่เล่นกันนอกพระราชฐาน แต่ก่อนมิได้เรียกว่า ละครนอก จนกระทั่งกำเนิดละครใน เพราะเกิดจากการจัดระเบียบแบบแผนขึ้น จึงเรียกการแสดงละครซึ่งไม่ดำเนินตามแบบแผนและกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัดว่า "ละครนอก" (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 138)

การแสดงละครนอก มีจุดมุ่งหมายต้องการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว มุ่งตลกขบขัน หากตอนใดมีช่องทางเล่นตลกได้ ก็จะเล่นตลกกันอยู่ตรงนั้นนาน ๆ โดยมิได้คำนึงถึงการดำเนินเรื่อง (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ 2523 : 28) ถ้อยคำภาษาที่ใช้เป็นคำตลาด และไม่เคร่งครัดในระเบียบประเพณี ตัวท้าวพระยามหากษัตริย์หรือมเหสี จะพูดเล่นกับตัวเสนาอย่างไรก็ได้ ขอให้ผู้ดูขบขันเท่านั้น (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2525 : 9)

เรื่องที่แสดง แสดงได้ทุกเรื่องยกเว้นเรื่องอิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์ (พาณี สีสวย 2526 : 51)

ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้ามีระนาด ปี่ ฆ้องวง กลองทัด ตะโพน และฉิ่ง (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 46)

3. ละครใน เป็นละครที่เกิดขึ้นในพระราชฐาน ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงจัดให้มีขึ้น ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เดิมเรียก "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" แล้วกลายมาเป็น "ละครใน" (ฉวีวรรณ กินาวงศ์ 2521 : 25)

ละครใน มีจุดมุ่งหมายแสดงศิลปะของการร่ายรำเป็นสำคัญ ทั้งยังเคร่งครัดต่อระเบียบ ประเพณี การดำเนินเรื่องช้ามาก ตลกขบขันไม่ค่อยจะมี จังหวะ ทำนอง เพลงขับร้อง และบรรเลงค่อนข้างช้า เพื่อให้เหมาะสม

กับท่ารำ บทประพันธ์ใช้ถ้อยคำที่ประดิษฐ์ไว้อย่างไพเราะ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 90) ละครในเป็นละครที่ได้รับการปรับปรุงหลายด้านคือ

ก. การแต่งกาย เลียนแบบเครื่องต้นของกษัตริย์

ข. วงดนตรี จากวงปี่พาทย์เครื่องห้ามาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่

ค. โรงที่แสดง เช่นเดียวกับละครนอก แต่ใช้ผ้าและวัสดุอุปกรณ์ประกอบให้งดงามยิ่งขึ้น

ง. เพลงร้องและดนตรี ปรับปรุงและแต่งขึ้นใหม่ให้มีจังหวะช้าลง มีทำนองประณีตไพเราะยิ่งขึ้น

จ. วิธีแสดง เริ่มต้นด้วยการรำเบิกโรง จากนั้นจึงเป็นการแสดงเรื่อง

ฉ. เรื่องที่แสดง ส่วนมากแสดงเรื่องอิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์ (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2525 : 10-11)

ข. ละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ละครรำแต่เดิมมีเพียง 3 ชนิด คือ ละครโนห์ราชาตรี ละครนอก และละครใน ต่อมาได้มีการปรับปรุงเพิ่มขึ้นได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และละครเสภา (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2525 : 12)

1. ละครดึกดำบรรพ์ ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครรำแสนใหม่ที่ปรับปรุงขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยยึดแบบแผนแบบละครใน (พาณี สีสวย 2526 : 65) ละครดึกดำบรรพ์เริ่มต้นจากเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ไปยุโรปเมื่อ พ.ศ. 2434 ได้เห็นการแสดงโอเปร่า (Opera) ของฝรั่ง ครั้นกลับจากยุโรปก็ทูลชวนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ให้ทรงปรับปรุงละครไทย (สมถวิล

วิเศษสมบัติ 2525 : 55) สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงทรงปรับปรุงโดยแก้ไขบทละครเดิมให้กระทัดรัด ตัวละครต้องร้องในบทของตนเอง การแสดงแบ่งเป็นฉาก มีฉากตามท้องเรื่อง ท่ารำมุ่งในศิลปะทางนาฏศิลป์ โดยให้ใกล้กับความเป็นจริงตามเนื้อเรื่อง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 90) วงดนตรีใช้วงปี่พาทย์ แต่ตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง ดัง และเล็กเหลมออก เช่น ใช้ขลุ่ยแทนปี่นอก ใช้กลองตะโพนแทนกลองทัด ระนาดเอกตีด้วยไม้นวม เพิ่มซออู้และฆ้องหุ่ย 7 ลูก 7 เสียงเข้ามา วงปี่พาทย์เลยได้ชื่อว่า ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วย (ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน 2525 : 13)

สำหรับเรื่องที่แสดงรวมทั้งหมดมี 9 เรื่อง ได้แก่ สังข์ทอง คาวี อิเหนา สังข์ศิลปชัย (ภาคต้น) สังข์ศิลปชัย (ภาคปลาย) กรุงพาณชมทวีป รามเกียรติ์ตอนศูรปนขาตีสีดา อุณรุท และมณีพิชัย (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 156)

2. ละครพันทาง ละครพันทางเป็นละครแบบผสมที่ปรับปรุงขึ้นโดยยึดแบบแผนละครนอกผสมกับกริยาสามัญชนชาติต่าง ๆ (พาณี สีสวย 2526 : 70) ละครชนิดนี้สืบเนื่องมาจากเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง นำเอาพงศาวดารชาติต่าง ๆ มาแต่งเป็นบทละคร และใช้ท่าทางของชาติต่าง ๆ ผสมกับท่ารำของไทย (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 91)

ละครพันทางดำเนินเรื่องด้วยคำร้องและเจรจาของตัวละครเท่า ๆ กัน มีเพลงหน้าพาทย์อย่างละครรำ แต่หนักไปในทางละครนอก เพลงที่ร้องและดนตรีใช้ตามเชื้อชาติของชาตินั้น (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 67)

ลักษณะของละครพันทาง พาณี สีสวย สรุปไว้ดังนี้

1. เป็นละครผสม มีหลายเชื้อชาติ
2. มีลักษณะคล้ายละครพูด และเปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่อง

3. ดำเนินเรื่องด้วยคำร้อง มีหน้าพาทย์อย่างละครรำ หนักไปทางละครนอก

4. ท่าที่รำเป็นท่าของชาติต่าง ๆ ผสมกับท่ารำของไทย

5. การแต่งกาย แต่งตามเชื้อชาติต่าง ๆ

6. เรื่องที่แสดง เช่น พระลอ ราชาธิราช สามก๊ก ฯลฯ

7. ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม และใช้เพลงให้สอดคล้องกับชาติอื่น ๆ (พาณี สีสวย 2526 : 71)

3. ละครเสภา ละครเสภาเป็นละครรำที่ปรับปรุงมาจากละครพันทาง โดยนำเอาการแสดงเสภารำมาผสมกับละครพันทาง ใช้วิธีการแสดงแบบละครพันทางเป็นหลัก (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 91) ส่วนการดำเนินเรื่องใช้การขับเสภาประกอบกับการรำแบบเสภา ยึดแบบแผนอย่างละครพันทางคือ มีทั้งท่ารำตามแบบละครรำและท่ารำที่ปรับปรุงขึ้นตามเนื้อเรื่องที่จัดแสดง (พาณี สีสวย 2526 : 75) เนื้อเรื่องแบ่งออกเป็นฉากเป็นตอน ฉากเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์ที่แสดง ท่าทางที่ร่ายรำดำเนินแบบเดียวกับละครพันทาง ส่วนเรื่องที่นิยมแสดงคือเรื่องขุนช้างขุนแผน (พาณี สีสวย 2526 : 78)

ส่วนเสภาตลกเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้ริเริ่มคนแรกกล่าวกันว่าชื่อ ขุนรามเดชะ (ห่วง) บางท่านว่าขุนราม (โพ) กำนันตำบลบ้านสาย จังหวัดอ่างทอง เป็นผู้ริเริ่ม โดยผู้แต่งได้เลือกเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนเข้าห้องนางแก้วกิริยา ซึ่งเป็นตอนที่สนุกสนาน เพราะมีการใช้ถ้อยคำอันเกิดจากปฏิภาณและใกล้ไปในทางหยาบโลนบ้าง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 มีเสภาตลกซึ่งเลียนแบบขุนช้างขุนแผน โดยเล่นเรื่องรถเสน ตอนฤาษีแปลงสาร อีกเรื่องหนึ่งด้วย (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 72)

2) ละครร้อง ละครร้องเป็นละครแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้นำแบบแผนละครตะวันตกมาดัดแปลงเป็นละครไทยอีกแบบหนึ่ง (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 73) ละครร้องเป็นละครที่อาศัยการร้องเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง ผู้แสดงต้องร้องเองและใช้ท่าทางอย่างสามัญ (พาณี สีสวย 2526 : 85)

ละครร้องแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ

1. ละครที่ร้องล้วน ๆ
2. ละครร้องสลับพูด (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 169)

ละครร้องล้วน ๆ เป็นละครร้องที่แท้จริง ใช้เพลงร้องตลอดทั้งเรื่อง ไม่มีคำพูดสามัญแทรกเลย เช่น บทละครเรื่องสาวิตรี ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 โดยมีพระราชประสงค์ให้ตัวละครขับร้องบทกลอนโต้ตอบกัน และเล่าเรื่องเป็นทำนองเพลงแทนการพูด (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 104)

ละครร้องสลับพูด เป็นแบบละครร้องในปัจจุบัน คือมีทั้งคำร้องและคำพูด แต่ยึดถือการร้องเป็นส่วนสำคัญ การพูดเป็นแต่เพียงบทแทรกและทบทวนบทที่ร้องมาแล้วเท่านั้น แม้จะตัดคำพูดออกทั้งหมดเหลือแต่บทร้อง ก็ยังคงได้เรื่องสมบูรณ์ ละครร้องสลับพูดนี้มีชื่อเรียกแบบหนึ่งว่า "ละครแบบปรีดาลัย" (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 169)

ละครสังคีต เป็นละครอีกแบบหนึ่งที่มีทั้งบทพูดและบทร้อง เป็นส่วนสำคัญเสมอกัน จะตัดอย่างใดอย่างหนึ่งออกเสียไม่ได้ เพราะต่างมีถ้อยคำและเนื้อร้องที่ให้ความสำคัญทั้งบทร้องและบทพูดเสมอกัน (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 173) สำหรับเรื่องที่แสดงได้แก่ วังตี วิวาห์พระสมุทร หนามยอกเอาหนามบ่ง ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ทั้งสิ้น (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 :

73-74)

ความสำคัญของละครสังคีต อยู่ที่ความไพเราะของเพลง ความงดงามของการแสดงหมู่ ฉาก และเครื่องแต่งตัวงามตามเรื่อง มีตัวตลกประกอบ ลีลาเลียนบ้าง ดนตรีประกอบการแสดงใช้ปี่พาทย์ไม้นวม (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 110)

3) ละครพูด ละครพูดคือละครที่ดำเนินเรื่องด้วยการพูดเป็นหลัก ใช้ท่าทางตามปกติอย่างสามัญ ตลอดจนใช้สีหน้าและอารมณ์แบบชีวิตจริง ๆ ที่เกิดขึ้นตามสภาพเหตุการณ์ (พาณี สีสวย 2526 : 91) สิ่งสำคัญของละครพูดคือ บทละคร จะต้องมีคำพูดที่จับใจ ไพเราะ ดูดดื่ม สมเหตุผล มีคติและแนวความคิดสอดแทรกหลักธรรมและปรัชญาไว้อย่างลึกซึ้ง (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 174)

ละครพูด แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ละครพูดธรรมดากับละครพูดสลับลำ (ฉวีวรรณ กินาวงศ์ 2521 : 36)

ละครพูดธรรมดา คือละครที่ใช้คำพูดล้วน ๆ เริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งขณะนั้นยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ละครพูดนี้เป็นละครแบบตะวันตก แสดงบนเวที เปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ไม่มีดนตรีประกอบ ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน และแสดงโดยไม่มีการประพันธ์บทไว้ล่วงหน้า ผู้แสดงต้องพูดเองตามเนื้อเรื่อง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 107)

ละครพูดล้วน ๆ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ชนิดคือ

ก. ละครพูดความเรียง มีหลายชนิด เช่น ละครพูดชวนหัว ได้แก่เรื่องล่ามดี ละครพูดชวนเศร้าฯ ได้แก่เรื่องต้อนรับลูก ละครพูดกินใจ ได้แก่เรื่องหมายนำบ่อหน้า ละครพูดปลุกใจ ได้แก่เรื่องหัวใจนักรบ

ข. ละครพูดคำฉันท์ ได้แก่เรื่องมัทนพาธา

ค. ละครพูดคำกลอน ได้แก่เรื่องพระร่วง (พาณี สีสวย 2526 : 93-94)

ละครพูดในปัจจุบันได้มีการวิวัฒนาการมาตามลำดับ คือเพิ่มดนตรีประกอบเหตุการณ์และเสียงประกอบ ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ ตั้งแต่ พ.ศ. 2463 เป็นต้นมา (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 108)

ละครพูดสลับลำ เป็นละครที่มีทั้งการพูดและการร้องเพลง แต่ถือเอาการพูดเป็นสำคัญ บทร้องเป็นเพียงส่วนประกอบที่จะนำมาสอดแทรกโดยบรรจุเป็นตอน ๆ ไป ละครพูดสลับลำนี้ หากตัดบทร้องออกไปจะทำให้ละครพูดสลับลำกลายเป็นละครพูดล้วน ๆ (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 175)

4. ระบำ รำ ฟ้อน

ระบำ คือศิลปะการฟ้อนรำ ที่มุ่งหมายเพียงเพื่อความงดงามของศิลปะการรำที่แสดงเป็นหมู่ เป็นชุด ไม่ดำเนินเป็นเรื่องราว และเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจ (ปราณี สำราญวงศ์ 2525 : 77) เป็นการแสดงที่ใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกายให้มีความวิจิตรพิสดารเกี่ยวกับท่ารำที่แปลก มีความหลากหลายในชุดนั้น ๆ มีการสลับแถวเปลี่ยนแปรแถวเป็นรูปต่าง ๆ แสดงถึงความวิจิตรในลีลาต่าง ๆ (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 57)

4.1 ระบำ แบ่งออกเป็น 2 ชนิด

1. ระบำแบบมาตรฐาน
2. ระบำที่ปรับปรุงขึ้น

ระบำแบบมาตรฐาน หมายถึงระบำที่ประกอบด้วยท่ารำ คำร้อง และเพลงหน้าพาทย์ ตามแบบนาฏศิลป์ไทย ซึ่งปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ได้กำหนดไว้และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไป ลักษณะการแต่งกายเป็นแบบยืนเครื่อง ซึ่งหมายถึงการ

แต่งกายแบบตัวพระและตัวนาง เช่น ระบำพรหมาสตร์ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำสี่บท ระบำกฤษดาภินิหาร ฯลฯ (พาณี สีสวย 2526 : 96)

ระบำที่ปรับปรุงขึ้น หมายถึงการแสดงที่ได้รับการปรับปรุงประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมาใหม่ตามความต้องการ เพื่อใช้ประกอบในการแสดงโขน ละคร หรือประดิษฐ์เป็นชุดเบ็ดเตล็ด ชุดเหล่านี้ได้แก่ ระบำชุมนุมเผ่าไทย ระบำโบราณคดี ระบำดอกบัว ระบำไตรภาคี ระบำตรีลีลา (ปราณี สำราญวงศ์ 2525 : 77)

นอกจากนี้ยังมีระบำสัตว์ ระบำมิตรภาพสัมพันธ์ และระบำวีรชัย อันเป็นการแสดงถึงความพร้อม ความเข้มแข็ง และความสวยงามอีกด้วย (พาณี สีสวย 2526 : 96-97)

4.2 รำ หมายถึงการใช้ศิลปะของมือและแขนเป็นหลัก ซึ่งการรำทุกชนิดต้องประกอบด้วยดนตรีอย่างหนึ่ง และการรำประกอบบทอย่างหนึ่ง ซึ่งทางหลักการวิชาละครเรียกว่า การรำหน้าพาทย์และการรำบท (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 60) การรำนี้ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำทำบท หรือรำใช้บท ถือกันว่าผู้ที่รำจะต้องเป็นผู้มีฝีมือสูง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 74)

4.3 ฟ้อน เป็นศิลปะการแสดงของทางภาคเหนือ ที่มีลีลาการร่ายรำและจังหวะค่อนข้างช้า ไม่ดำเนินเป็นเรื่องราว (พาณี สีสวย 2526 : 100) ในสมัยโบราณฟ้อนจะใช้แสดงแต่เฉพาะงานสำคัญในพระราชฐานเท่านั้น และผู้ฟ้อนส่วนใหญ่มักจะเป็นเชื้อพระวงศ์ ความสวยงามของการฟ้อนอยู่ที่การเคลื่อนย้ายเปลี่ยนท่าอย่างพร้อมเพรียง ตลอดจนความงามบนใบหน้าของผู้ฟ้อน การฟ้อนนี้เป็นการแสดงออกถึงวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมของชาวเหนืออย่างแท้จริง เห็นได้จากการแต่งกาย ดนตรี ทำนองเพลง จังหวะ ตลอดจนลีลาท่ารำอันอ่อนหวานนุ่มนวล (วิมลศรี อุปรมัย 2524 : 73-74)

การฟ้อนรำ ย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่ว่าจะอยู่แห่งหนใด คงจะมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย แม้สัตว์ก็มีวิธีการฟ้อนรำ สังเกตได้จากท่าทางต่าง ๆ ที่โลดเต้นกรีดกราย ปราชญ์ผู้คิดค้นหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงลงความเห็นว่า การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์ ซึ่งนับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำ ต่อมาคนทั้งหลายรู้ความหมายของกิริยาต่าง ๆ ก็ใช้กิริยาเหล่านั้นเป็นภาษาอันหนึ่ง เป็นต้นว่าถ้าจะแสดงความเสน่หาก็ทำกิริยายิ้มแย้ม กรีดกราย จะแสดงความรื่นเริงก็จะขับร้องฟ้อนรำ ขึ้นต่อมาเกิดจากความฉลาดของคน โดยเลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกัน เป็นกระบวนฟ้อนรำให้เห็นงามเป็นที่ติดตาต้องใจ จึงเกิดเป็นประเพณีการฟ้อนรำตามกระบวน (หลวงวิจิตรวาทการ 2519 : 26–27 อ้างอิงจากหนังสือตำราการฟ้อนรำ หน้า 1–3 ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ)

ในสมัยโบราณ ชาติต่าง ๆ ถือเอาการเต้นรำหรือฟ้อนรำเป็นของประจำชีวิต แล้วยังถือว่าการฟ้อนรำเป็นพิธีการทางศาสนาเช่นเดียวกับไทย (หลวงวิจิตรวาทการ 2519 : 28)

สำหรับประเทศไทย เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแล้วว่า เราได้รับอารยธรรมจากอินเดียหลายด้าน รวมทั้งศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งมีหลักฐานปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรอยู่ การศึกษาประวัติที่มาทางนาฏศิลป์ไทย จึงถือว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ควรจะศึกษาตำนานการฟ้อนรำของอินเดียด้วย (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 47)

ตำราการฟ้อนรำของอินเดียแต่โบราณเรียกชื่อว่า "นาฏยศาสตร์" มีตำนานเล่าว่า กาลครั้งหนึ่งมีฤาษีตั้งอาศรมอยู่กับภรรยาในป่าดารกะ ต่อมาฤาษีพวกนั้นประพฤติอนาจารฝ่าฝืนเทวบัญญัติ พระอิศวรจึงเชิญพระนารายณ์ลงมาหรมานฤาษีเหล่า

นั้น เมื่อปราบฤาษีสิ้นฤทธิ์แล้ว พระอิศวรก็ทรงฟ้อนรำ ขณะนั้นมีนางยักษ์คนหนึ่งชื่อมุยยะคะละ (อสูรมูลาคนี) เข้ามาช่วยพวกฤาษี พระอิศวรเอาพระบาทข้างหนึ่งเหยียบนางยักษ์ไว้ แล้วทรงฟ้อนรำต่อไปจนหมดเพลง (รูปพระอิศวรเหยียบนางยักษ์แล้วฟ้อนรำ ยังมีอยู่ในพิพิธภัณฑสถานของเราเวลานี้ซึ่งเรียกกันว่า พระนาฏราช) (หลวงวิจิตรวาทการ 2519 : 28)

ในกาลต่อมา พระยาอนันตนาคราชมีความปรารถนาจะเห็นพระอิศวรฟ้อนรำอีก จึงตั้งฆบะกิจบูชาพระอิศวร จนพระอิศวรเสด็จลงมาฟ้อนรำที่เมืองจิทัมพรัม ปัจจุบันนี้อยู่ในเมืองมัทราฐอินเดียตอนใต้ พ.ศ. 1800 ชาวอินเดียจึงสร้างเทวสถานขึ้นที่เมืองจิทัมพรัม ปั้นรูปเป็นพระอิศวรฟ้อนรำท่าต่าง ๆ ครบ 108 ท่า จึงเกิดเป็นตำราการฟ้อนรำขึ้น และพวกพราหมณ์ได้นำตำรานี้มาสอนและเผยแพร่จนเข้ามาถึงประเทศไทย (สมถวิล วิเศษสมบัติ 2525 : 20)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการฟ้อนรำว่า

> "เรื่องการฟ้อนรำ คนไทยก็เหมือนกับคนชาติอื่น ๆ ที่มีการฟ้อนรำเป็นของตนเอง และด้วยเหตุที่การฟ้อนรำของคนไทยเป็นของคนไทยโดยเฉพาะ การฟ้อนรำของไทยจึงไม่เหมือนกับการฟ้อนรำของชนชาติอื่น ๆ แต่มีลักษณะที่เป็นของตนโดยเฉพาะ ถึงแม้ว่าการฟ้อนรำของไทยนั้นจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะการฟ้อนรำของชนชาติอื่น ๆ ในอดีตตลอดมาจนถึงปัจจุบันก็ตาม การฟ้อนรำของไทยนั้นก็ยังมีเอกลักษณะเป็นของตนเองอยู่ มิได้เปลี่ยนแปรไปเหมือนการฟ้อนรำของชนชาติอื่น ๆ" (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2527 : 7)

5. <u>ปัญหาของนาฏศิลป์ไทย</u>

ในปัจจุบันคนไทยกำลังเผชิญกับการหลั่งไหลเข้ามาของศิลปะและวัฒนธรรมจากตะวันตกอย่างรุนแรง ผลที่ปรากฏให้เห็นได้ชัดในปัจจุบันคือ นาฏศิลป์ไทย กำลัง

ถูกนาฏศิลป์จากตะวันตกเข้ามาชับไล่แทนที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงประเด็นปัญหาของนาฏศิลป์ไทย 3 ประการ คือ

ประการแรก นับตั้งแต่รัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา เกือบจะพูดได้ว่านาฏศิลป์ไทยได้สิ้นสุดความเคลื่อนไหวหมุนเวียน อันเป็นธรรมชาติของสิ่งที่มีชีวิต ไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ เช่น ไม่แต่งละครขึ้นใหม่ เช่นนี้แสดงว่านาฏศิลป์ไทยเริ่มจะตั้งอยู่ไม่ได้

ประการที่สอง ในสมัยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2480 เป็นต้นมาจนถึง พ.ศ. 2487 ผู้มีอำนาจในสมัยนั้นต้องการสร้างวัฒนธรรมขึ้นใหม่ และมุ่งทำลายนาฏศิลป์ไทยให้หมดสิ้น เมื่อเป็นเช่นนี้จากการกระทำของผู้มีอำนาจสูงสุดในแผ่นดิน ผลเสียหายร้ายแรงก็ต้องเกิดขึ้นแก่นาฏศิลป์ไทยอย่างไม่มีปัญหา การกระทำต่าง ๆ เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบันนี้ เรียกได้ว่าเป็นการกระทำรักษาและฟื้นฟูยิ่งกว่าการสร้างสรรค์ นาฏศิลป์ไทยจึงยังอยู่ในสภาพที่ยืนอยู่กับที่ สภาพนี้จึงเป็นสภาพที่เป็นอันตรายยิ่ง

ประการที่สาม เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 ผ่านไปแล้ว อิทธิพลจากตะวันตกได้ไหลบ่าเข้าสู่ประเทศไทยอย่างรวดเร็ว คนรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคก่อนหรือหลังสงครามไม่เคยมีภูมิหลังในทางนาฏศิลป์ไทยเลย นาฏศิลป์จากตะวันตกจึงมีโอกาสที่จะเผยอิทธิพลเข้ามายังคนไทยในปัจจุบันโดยง่ายและสะดวก คนรุ่นปัจจุบันจะมีความรู้สึกว่าทั้งนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเป็นของที่อืดอาดล่าช้า ไม่ทันกาลสมัย ไม่ทันใจ และไม่ได้รับความสนุกในการเข้าชมนาฏศิลป์ไทย เท่ากับที่ได้รับจากนาฏศิลป์ตะวันตก หากว่าจะมีการสนับสนุนนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน ก็จะเป็นการสนับสนุนที่เกิดจากชาตินิยมอยู่ไม่น้อย เพราะเหตุว่านาฏศิลป์ไทยเป็นของไทย จึงจำเป็นต้องสนับสนุนด้วยความรักชาติ (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2522 : 7-9)

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้สรุปปัญหานาฏศิลป์ไทยไว้ 4 ประการคือ

1. ผู้สอนนาฏศิลป์ไทยมีจำนวนน้อย
2. ขาดตำราและคู่มือ
3. ขาดอุปกรณ์
4. ผู้สอนนาฏศิลป์ไทยขาดประสบการณ์

ปัญหาที่เกิดขึ้นดังที่กล่าวมาแล้วนั้น เป็นปัญหาที่น่าเป็นห่วงและวิตกเป็นอย่างยิ่ง ควรที่จะช่วยกันแก้ปัญหาเหล่านี้ โดยเพิ่มการผลิตครูนาฏศิลป์โดยตรง ผลิตตำราและอุปกรณ์การสอนทางนาฏศิลป์ ตลอดจนจัดหลักสูตรฝึกอบรมทางนาฏศิลป์โดยเฉพาะ ก็จะทำให้ปัญหาต่าง ๆ ดังกล่าวลดน้อยลง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2517 : 315)

6. การส่งเสริมและอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปะและวัฒนธรรมของไทยมาแต่โบราณกาล เป็นมรดกตกทอดกันมานับร้อย ๆ ปี ควรที่จะอนุรักษ์ส่งเสริมตลอดไป (สงวน ตียะไพบูลย์สิน 2522 : 104) เพราะนาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งที่มีค่ายิ่ง เป็นของดีที่ควรจะต้องสืบเนื่องเอาไว้ และต้องถ่ายทอดให้เยาวชนรุ่นต่อไปให้ได้ มิฉะนั้นจะสาบสูญไปในที่สุด (ม.ร.ว.ศึกฤทธิ์ ปราโมช 2522 : 68) นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะที่เต็มไปด้วยความประณีต นุ่มนวล ละเอียดอ่อน ควรที่จะช่วยกันอนุรักษ์ไว้ เพราะบรรพบุรุษของเราได้สร้างขึ้นเพื่อคนไทย มิใช่สำหรับคนชาติอื่น (ไพศาล อินทวงศ์ 2522 : 131)

ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้เสนอวิธีการที่จะต้องรักษานาฏศิลป์ไทยให้รุ่งเรืองและเพริศพริ้งดังนี้

1. ต้องมีการอนุรักษ์และสืบทอดโดยตลอด
2. จะต้องมีการปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสม โดยให้เข้ากับจังหวะของสังคม

ในชีวิตปัจจุบัน (ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล 2522 : 33)

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงงานปรับปรุงส่งเสริมและอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยไว้ในหนังสือบทโขน ที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือหลวงวิลาศวงงาม ว่า

"เมื่อใกล้จะสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 มีศิลปิน โขนละคร เหลืออยู่เพียงไม่กี่คนที่อยู่ในกรมศิลปากร ขณะนั้นมีเสียงร่ำร้องของชาวไทยส่วนหนึ่ง ที่มีความห่วงใยในศิลปะไทยว่าจะเสื่อมสูญไป รัฐบาลในสมัยนั้นซึ่งมี นายควง อภัยวงศ์ เป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2487-2488) ได้เห็นความสำคัญของศิลปะวัฒนธรรมด้านนี้ด้วย จึงมอบหมายให้พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุยุคล มาทรงช่วยดำเนินการฟื้นฟูปรับปรุงงานศิลปะโขนละครและดนตรีในกรมศิลปากร ซึ่งขณะนั้นพระยาอนุมานราชธนดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร และรัฐบาลได้ตั้งคณะกรรมการวางโครงการขึ้นมาชุดหนึ่ง มีพระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ทรงเป็นประธานกรรมการ มีพระยาอนุมานราชธน อธิบดีกรมศิลปากร และพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุยุคล กับผู้มีเกียรติท่านอื่นร่วมเป็นกรรมการ และข้าพเจ้า ได้ถูกดึงตัวเข้ามาร่วมงานด้วย โดยได้รับแต่งตั้งเป็นเลขานุการ งานปรับปรุงฟื้นฟูและอนุรักษ์เบื้องต้นนั้น ประการแรกคือ หาทางชักจูงให้มีเด็กเข้ามารับการฝึกหัด โดยความร่วมมือของครูโขนละครเท่าที่มีอยู่เป็นผู้ฝึกสอนถ่ายทอดศิลปะทางนาฏศิลป์ ต่อมาได้พยายามเสาะแสวงหาผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้เพิ่มมากขึ้น และในขณะเดียวกันก็พยายามชักจูงให้ประชาชนสนใจศิลปะประเภทนี้ ปรากฏว่าได้รับความสนใจเป็นอันมาก จนทำให้สถานที่ทำการสอนและครูผู้สอนไม่เพียงพอแก่ความต้องการ เมื่อมีนักเรียนมาเข้ารับการฝึกหัดตามความต้องการแล้ว งานสำคัญขั้นต่อมาก็คือ พยายามหาทางให้นักเรียนเหล่านั้นได้แสดงผลงานให้

ปรากฏแก่ประชาชนได้จริง ๆ เพื่อฝึกให้เกิดความชำนาญ ดังนั้นจึงได้ส่งเสริมและฟื้นฟู โดยการจัดให้มีการแสดงโขนและละคร ที่หอประชุมศิลปากร โดยเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นโรงละครศิลปากร" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2507 : 13-17)

การแสดงนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากรที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติทุกวันนี้ ยังคงยึดรูปแบบเดิมอยู่ ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมไทย และในขณะเดียวกันก็พยายามหาทางปรับปรุงศิลปะการแสดงให้ทันสมัยและเหมาะสมกับสภาพสังคม เห็นได้จากการที่กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏศิลป์โดยมักจะใช้คำว่า "กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่" ซึ่งหมายความว่า เป็นการแสดงที่มีทั้งการอนุรักษ์ของเก่าให้ทันสมัยเหมาะสมยิ่งขึ้น

สำหรับในมหาวิทยาลัยในภาคใต้นั้น มีการเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยอยู่บางเท่าที่พบก็คือ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา ซึ่งได้กระทำมาตั้งแต่ปีการศึกษา 2524 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน

7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทยมีน้อยมาก และเท่าที่ค้นคว้าได้มีดังนี้

มัทนี โมชดารา รัตนิน ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับการละครในประเทศไทย ผลจากการวิจัยพบว่า ปัญหาปัจจุบันในการพัฒนาการศึกษาศิลปะการละครในประเทศไทยมีดังต่อไปนี้

1. การขาดความร่วมมือระหว่างนักจารีตนิยม นักอนุรักษ์นิยม และนักละครสมัยใหม่

2. ศิลปินและนักการศึกษา ยังไม่สามารถเข้าใจกัน

3. รัฐบาลกลางยังขาดผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้นำในด้านศิลปะวัฒนธรรมที่รอบรู้และเข้มแข็ง

4. ปัญหาเศรษฐกิจและการเมือง ซึ่งมักจะถือกันว่าการพัฒนาศิลปะวัฒนธรรมเป็นสิ่งสำคัญอันดับสุดท้ายในแผนพัฒนาของชาติ

พร้อมกันนั้นได้เสนอแนวทางในการแก้ปัญหาไว้ว่า เอกชน ศิลปิน และรัฐบาล จะต้องร่วมมือร่วมแรงและร่วมกำลังทรัพยากรกัน ศิลปะวัฒนธรรมซึ่งเป็นมรดกตกทอดมาหลายศตวรรษอย่างไม่ขาดสายนี้ ก็จะสามารถก้าวต่อไปในทิศทางที่ถูกต้องได้ (มัทนี โมชดารา 2525 : 1)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์ ศึกษาค้นคว้าเรื่องการศึกษาทัศนคติด้านศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ ผลการศึกษาค้นคว้าพบว่า

1. นักศึกษาวิทยาลัยครูภาคใต้ มีทัศนคติที่ดีต่อศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์

2. นักศึกษาหญิงมีทัศนคติต่อศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ดีกว่านักศึกษาชาย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. นักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนแตกต่างกัน มีทัศนคติต่อศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ

4. นักศึกษาที่มีประสบการณ์ด้านศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์มีทัศนคติต่อศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์แตกต่างกับนักศึกษาที่ไม่มีประสบการณ์ด้านศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

5. สิ่งแวดล้อมด้านศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ มีความสัมพันธ์เชิงนิมานกับทัศนคติด้านศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ โดยมีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 (ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์ 2526 : 91-93)

ดวงแข จันทร์ปลั่ง ได้ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาความเห็นของผู้บริหารและอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ เกี่ยวกับการใช้หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏยุริยางค์ศิลปศึกษา วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย ผลการวิจัยพบว่า ผู้บริหาร อาจารย์ผู้สอนวิชาสามัญ และอาจารย์ผู้สอนวิชาศิลปะ มีความเห็นแตกต่างกันอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติในด้านวัตถุประสงค์ของหลักสูตร และความคิดเห็นเป็นไปในเชิงนิมาน (Positive) ในด้านเนื้อหาของหลักสูตร ความคิดเห็นของทั้งสามกลุ่มแตกต่างกันอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ นอกจากเนื้อหาวิชาเอกภาคปฏิบัติทั้งสามกลุ่มมีความเห็นแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ด้านการเรียนการสอน อาจารย์ทั้งสองกลุ่มต่างมีความเห็นไปในเชิงนิมาน (Positive) ด้านการวัดและประเมินผล อาจารย์ทั้งสองกลุ่มมีความคิดเห็นแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ส่วนในด้านการบริหารและบริการหลักสูตร ทั้งสามกลุ่มมีความคิดเห็นแตกต่างกันอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ และความคิดเห็นเป็นไปในนิเสธ (Negative) นอกจากประเด็นการประสานงานกันระหว่างผู้สอนทั้งสามกลุ่มมีความเห็นแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 (ดวงแข จันทร์ปลั่ง 2526 : 117)

คมคาย นิลประภัสสร ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง บทละครรำเป็นวรรณคดีหรือไม่ เมื่อ พ.ศ. 2497 ผลการวิจัยครั้งนี้พบว่า ละครรำอาจมีที่มาจากการละเล่นที่สืบเนื่องมาจากศาสนา คือการเล่นดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับลัทธิไสยศาสตร์ หรืออาจมาจากการเล่นเพลงพื้นเมืองบางชนิด เช่น เพลงโคราช เพลงปรบไก่ เพลงเรือ เพลงฉ่อย ฯลฯ การเล่นเพลงเหล่านี้มีวิธีดำเนินเรื่องแบบเดียวกับละครรำ คือมีการไหว้ครู และมีการเล่นเป็นเรื่องราว สำหรับบทที่ใช้แสดงละครรำส่วนมากได้เค้าเรื่องมาจากชาดกต่าง ๆ หรือไม่ก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับพระผู้เป็นเจ้า เทวดา หรือวีรกษัตริย์ ส่วนในเรื่องอิทธิพลต่างชาติที่มีต่อละครรำพบว่า ละครรำของไทยได้รับอิทธิพลจากอินเดีย ชวา พม่า จีน ญวน และยุโรป (คมคาย นิลประภัสสร 2497 : 4-5, 38-39)

นิยะดา สาริกภูติ ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยกับละครภารตะ ปี 2515 ผลการวิจัยพบว่า ละครไทยได้รับอิทธิพลจากละครภารตะ กล่าวคือ ละครชาตรีของไทยมีที่มาจากละครยาตรา ซึ่งเป็นละครของแคว้นเบงกอล ในด้านท่ารำปรากฏว่าท่ากินนรและท่าแมงมุมชักใย คล้ายกับท่าลตาวฤศจิกะ และท่าคงคาอวตรณะ ในละครภารตะมาก และพบว่าการเล่นเบิกโรงของไทยได้แบบแผนการแสดงมาจากละครภารตะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบำเบิกโรงชุด "ประเลง" ของไทย คล้ายกับการแสดงที่เรียกว่า "ปริวรรตนะ" ของปูรวรังคะของภารตะ นอกจากนี้ยังพบความคล้ายคลึงกันบางประการ ระหว่างบทละครไทยและบทละครภารตะ กล่าวคือ นิยมให้ตัวเอกเป็นคนชั้นสูงหรือเป็นกษัตริย์ นิยมจบเรื่องด้วยความสุข และนิยมให้มีตัวตลกในเรื่องที่แสดง (นิยะดา สาริกภูติ 2515 : 211-212)

สมพร สิงห์โต ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมิกิและรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 พ.ศ. 2517 ผลการวิจัยพบว่า

1. รามเกียรติ์ของไทยมิได้ถ่ายทอดมาจากรามายณะโดยตรง หากเป็นการรวบรวมเรื่องนิทานพระรามที่เราได้รับมาจากแหล่งต่าง ๆ

2. ด้านเนื้อเรื่อง แม้จะมีโครงเรื่องใหญ่ตรงกัน แต่ก็มีรายละเอียดปลีกย่อยต่างกัน เช่น มีการเรียงลำดับเรื่องต่างกันบ้าง นอกจากนี้ยังมีการสะกดชื่อตัวละครผิดเพี้ยนกันไป

3. ด้านวัฒนธรรม ขนบประเพณี และความเชื่อบางประการ อย่างที่เป็นของฮินดู หากเห็นว่าขัดกับหลักพุทธศาสนา ฉบับไทยก็ได้ตัดออก หรือไม่ก็ดัดแปลงเสียใหม่ บางตอนก็แทรกความคิด ความเชื่อ ความเป็นอยู่ของไทยเราเข้าไป

4. ด้านตัวละคร พบว่าฉบับวาลมิกิ ตัวละครจะมีลักษณะเป็นแบบแผน มองเห็นลักษณะนิสัยได้แต่เพียงด้านเดียว ส่วนของไทยจะมีบุคลิกลักษณะใกล้เคียงกับคนธรรมดา คือมีทั้งส่วนดีและส่วนเสียในตัวละครตัวเดียวกัน นอกจากนี้ยังพบว่าเรื่อง

รามายณะเน้นเรื่องปรัชญาของชาวฮินดู แต่ของไทยเน้นที่ความสนุกสนานของเรื่อง (สมพร สิงห์โต 2517 : 289-292)

อารดา สุมิตร วิจัยเรื่อง ละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 พ.ศ. 2516 ผลการวิจัยพบว่า

1. ละครที่แสดงในปัจจุบัน ไม่ได้แสดงเต็มตามบทเดิมที่มีอยู่ทุกประการ หากแต่แต่งขึ้นใหม่ตามเค้าโครงเรื่องเดิมบ้าง นำบทเก่ามาตัดต่อใหม่บ้าง เพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหาและสามารถเล่นให้จบภายในเวลาจำกัด

2. เรื่องรามเกียรติ์ ปัจจุบันไม่แสดงเป็นละครในแล้ว แต่จะผสมกับการแสดงโขนเรียกว่า โขนโรงใน ละครในแท้ ๆ ที่แสดงอยู่จึงเหลือเพียงเรื่องเดียวคือ อิเหนา นอกจากนี้ยังพบว่า จุดประสงค์ที่แสดงละครใน ปัจจุบันต่างไปจากสมัยรัชกาลที่ 2 คือ ไม่ได้มุ่งจะแสดงศิลปะของนาฏศิลป์ไทยอย่างแท้จริง แต่เป็นการแสดงเพื่อรักษาวัฒนธรรมความเป็นไทยให้คงไว้

3. ท่ารำ เข้าใจว่าใช้ตามแบบแผนเดิม แต่อาจมีความคลาดเคลื่อนไปบ้าง หรือมิฉะนั้นก็ดัดแปลงแก้ไขไปบ้างเพื่อความสวยงาม ส่วนดนตรีและเพลงร้อง พบว่าปัจจุบันมักจะบรรจุเพลงร้องเสียใหม่ แทนที่จะใช้เพลงร้องวนเวียนอยู่ไม่กี่เพลงอย่างแต่ก่อน สำหรับเพลงหน้าพาทย์นั้นได้ตัดออกเสียเป็นส่วนมาก คงเหลือแต่เพลงที่จำเป็น

4. การแสดงละครใน ในปัจจุบันบางครั้งก็ไม่มีการเบิกโรง การเบิกโรงนั้นก็ไม่ได้จำกัดอย่างแต่ก่อน แต่อาจจะเป็นการฟ้อนรำหรือการแสดงเบ็ดเตล็ดชุดอะไรก็ได้ นอกจากนี้ยังพบว่า เครื่องแต่งตัวปัจจุบันใช้แตกต่างกับสมัยรัชกาลที่ 2 อยู่บ้าง เช่น เรื่องอิเหนา ปัจจุบันมักสวมเสื้อแขนสั้น ตัวพระที่เป็นมนุษย์ในเรื่องรามเกียรติ์ไม่สวมหัวโขน และเครื่องแต่งกายบางอย่างก็ดัดแปลงไปจากเดิม เป็นต้น (อารดา สุมิตร 2516 : 333)

เสาวณิต วิงวอน ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ เมื่อปี 2519 ผลจากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย เป็นไปโดยลำบาก เพราะหลักฐานทางวิชาการที่เป็นลายลักษณ์อักษรมีน้อย ครู อาจารย์ทางนาฏศิลป์มักจะถ่ายทอดวิชาโดยทางปฏิบัติ ไม่ถนัดเขียนบันทึกไว้เป็นตำรา ประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งอาจคิดว่าเรื่องโขน ละคร ฟ้อนรำ และดนตรี ปี่พาทย์ นั้น แต่ก่อนเขาถือกันว่าเป็นความรู้ของคนชั้นต่ำ จึงไม่ค่อยมีใครอยากจะเขียนไว้ นอกจากนี้ยังพบว่า คุณค่าที่ได้จากการศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์มีหลายประการ เช่นทางด้านวรรณกรรมพบว่า ให้คุณค่าทางอารมณ์และความรู้ คือ ทางอารมณ์ได้แก่ การใช้ภาษาได้งดงาม ให้ทั้งความไพเราะและอารมณ์สะเทือนใจต่าง ๆ ส่วนคุณค่าทางความรู้ได้แก่ ลักษณะนิสัยคนไทย ขนบธรรมเนียม ความเชื่อมั่นและคตินิยม

ทางด้านศิลปะการแสดงพบว่า มีคุณค่าเป็นประโยชน์ต่อตนเองและส่วนรวมประการหนึ่ง กล่าวคือ การฝึกโขนทำให้ร่างกายมีการเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกาย ทำให้เกิดความแข็งแรง ว่องไว และมีความคล่องแคล่ว อีกประการหนึ่งได้แก่ เป็นการพักผ่อนจิตใจและสมองอย่างหนึ่ง นอกจากนี้ยังพบว่า เรื่องรามเกียรติ์เหมาะสมกับการแสดงโขน เพราะตัวละคร 4 ประเภทคือ พระ นาง ยักษ์ ลิง แสดงลักษณะแตกต่างกันไปตามสภาพ ให้รสศิลปะต่าง ๆ กัน อันได้แก่ การพากย์ การเจรจา การขับร้อง และเพลงดนตรี ซึ่งประดิษฐ์ได้เหมาะสมกับลักษณะตัวละครทั้ง 4 ประเภท (เสาวณิต วิงวอน 2519 : 237-241)

ประพีร์พรรณ โพธิ์กระจ่าง ทำการศึกษาค้นคว้าเรื่องบทบาทในด้านการสอน การวิจัยการบริการทางวิชาการแก่สังคม และการถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน 10 แห่ง พบว่า อาจารย์ส่วนใหญ่ให้ความสำคัญต่อบทบาทในด้านการถ่ายทอดทำนุบำรุงรักษาศิลปวัฒนธรรมอยู่ในระดับสูง ส่วนบทบาทที่เป็นจริงยังอยู่ในระดับปานกลาง แสดงให้เห็นว่าสถาบันอุดมศึกษาเอกชนส่วนใหญ่ ให้ความสำคัญ

ต่อบทบาทด้านการถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมในระดับปานกลาง (ประพีร์พรรณ โพธิ์กระจ่าง 2521 : 68)

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

เพื่อให้บรรลุผลตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยจึงดำเนินการวิจัยเป็นขั้นตอนดังนี้

1. ประชากร
2. กลุ่มตัวอย่าง
3. เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล
4. การสร้างเครื่องมือรวบรวมข้อมูล
5. เกณฑ์การให้คะแนน
6. การทดสอบเครื่องมือ
7. การเก็บรวบรวมข้อมูล
8. การจัดกระทำกับข้อมูล
9. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ประชากร

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มประชากรที่เป็นนิสิตนักศึกษา ชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี และวิทยาเขตหาดใหญ่ จำนวน 1,500 คน

ตาราง 1 แสดงจำนวนนิสิตนักศึกษาภาคปกติ ชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

มหาวิทยาลัย	คณะ	จำนวนนักศึกษา		รวม
		ชาย	หญิง	
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา	ศึกษาศาสตร์	184	227	411
	มนุษยศาสตร์	6	47	53
	วิทยาศาสตร์	23	12	35
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์	วิศวกรรมศาสตร์	174	12	186
	ทรัพยากรธรรมชาติ	72	35	107
	วิทยาศาสตร์	64	51	115
	เภสัชศาสตร์	34	30	64
	พยาบาลศาสตร์	5	88	93
	เทพทยาศาสตร์	64	15	79
	มนุษยศาสตร์	35	120	155
	ศึกษาศาสตร์ (วิทย์)	27	54	81
	ศึกษาศาสตร์ (ศิลป์)	25	96	121
รวม		713	787	1500

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มกลุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Simple Random Sampling) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี และวิทยาเขตหาดใหญ่ ทุกคณะ คณะละ 25 เปอร์เซ็นต์ ได้กลุ่มตัวอย่างทั้งหมดจำนวน 369 คน เป็นชาย 176 คน หญิง 193 คน จำแนกตามมหาวิทยาลัย คณะ และเพศ ดังนี้

ตาราง 2 จำนวนกลุ่มตัวอย่างจำแนกตามมหาวิทยาลัย คณะ และเพศ

มหาวิทยาลัย	คณะ	จำนวนนักศึกษา		รวม
		ชาย	หญิง	
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา	ศึกษาศาสตร์	46	56	102
	มนุษยศาสตร์	2	11	13
	วิทยาศาสตร์	5	3	8
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์	วิศวกรรมศาสตร์	43	3	46
	ทรัพยากรธรรมชาติ	18	8	26
	วิทยาศาสตร์	16	12	28
	เภสัชศาสตร์	8	8	16
	พยาบาลศาสตร์	1	22	23
	แพทยศาสตร์	16	3	19
	มนุษยศาสตร์	8	30	38
	ศึกษาศาสตร์ (วิทย์)	7	13	20
	ศึกษาศาสตร์ (ศิลป์)	6	24	30
รวม		176	193	369

เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูลเป็นแบบสอบถาม ซึ่งผู้วิจัยได้นำแบบสอบถามของ ประดิษฐ์ อินทนิล ที่ทำการวิจัยเรื่อง ทัศนคติต่อดนตรีไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในส่วนกลาง ปีการศึกษา 2520 มาปรับปรุงเปลี่ยนแปลง แก้ไข และเพิ่มเติมให้เหมาะสมกับประชากรทางภาคใต้ โดยแบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ถามรายละเอียดส่วนตัวของนิสิตนักศึกษาเกี่ยวกับ เพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และศาสนา

ตอนที่ 2 ถามสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย เป็นแบบเลือกตอบชนิด 3 ตัวเลือก

ตอนที่ 3 ถามทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า ชนิด 5 มาตราส่วน

การสร้างเครื่องมือ

1. แบบสอบถามตอนที่ 1 ซึ่งถามรายละเอียดส่วนตัวนั้น สร้างโดยการสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญและผู้รู้ทางด้านวิชาการ ทำให้เกิดความรู้สึกว่า ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยนั้นจะมีมากน้อยแตกต่างกันอย่างไร ย่อมขึ้นอยู่กับ เพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย และศาสนา จึงได้ออกแบบสอบถามเกี่ยวกับเรื่องนี้ ดังตัวอย่าง

0 เพศของท่าน

☐ ชาย ☐ หญิง

00 คะแนนเฉลี่ยสะสมครั้งสุดท้ายของท่าน

☐ ไม่ถึง 2.50 ☐ 2.50–2.74

☐ 2.75 ขึ้นไป

000 ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยของท่านในมหาวิทยาลัย

☐ เคยฝึกนาฏศิลป์ไทย

☐ ไม่เคยฝึกนาฏศิลป์ไทย

2. แบบสอบถามตอนที่ 2 ถามสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย สร้างขึ้นโดยอาศัยนิยามศัพท์เฉพาะ การศึกษาค้นคว้าจากตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนอาศัยประสบการณ์ของผู้วิจัย เป็นแนวทางในการสร้างข้อคำถาม ลักษณะของแบบสอบถามเป็นแบบเลือกตอบ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

0 ท่านเคยดูการแสดงนาฏศิลป์ไทยทางโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ บ้างหรือไม่

ก. เคยบ่อย ๆ ข. นาน ๆ ครั้ง ค. ไม่เคยเลย

00 เมื่อที่บ้านของท่านจัดงานต่าง ๆ เคยมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. ทุกครั้งที่จัดงาน ข. บางครั้ง ค. ไม่เคยเลย

3. แบบสอบถามตอนที่ 3 ถามทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย ลักษณะของแบบสอบถามเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า โดยให้ตอบว่า เห็นด้วยอย่างยิ่ง เห็นด้วย ไม่แน่ใจ ไม่เห็นด้วย และไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง ซึ่งสร้างขึ้นโดยดำเนินการเป็นขั้นตอน ดังนี้

3.1 ศึกษาวิธีการเขียนแบบสอบถามวัดทัศนคติจากเอกสาร ตำรา และผลงานการวิจัยที่เกี่ยวกับการวัดทัศนคติ

3.2 วิเคราะห์โครงสร้างของนาฏศิลป์ไทย เพื่อกำหนดขอบเขตของเนื้อหาที่จะสร้างแบบสอบถาม

3.3 ปรึกษาและสอบถามผู้ที่มีความรู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ในเรื่องเกี่ยวกับรูปแบบ วิธีการถาม การใช้คำถาม และจำนวนข้อของแบบสอบถาม

3.4 นำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นไปให้กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ตรวจสอบจนเป็นที่พอใจและแน่ใจว่า แต่ละข้อคำถามของแบบสอบถาม สามารถวัดทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยได้ แล้วจึงนำเอาแบบสอบถามนี้ไปทดสอบหาความเชื่อมั่นอีกชั้นหนึ่ง ก่อนที่จะนำไปใช้จริง

ตัวอย่างแบบสอบถามวัดทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย

	ข้อความ	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่แน่ใจ	ไม่เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง
0	นาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งล้าสมัยควรเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์เท่านั้น					
00	นาฏศิลป์ไทยดูแล้วก่อให้เกิดความสนุกสนาน					
000	นาฏศิลป์ไทยในแต่ละภาคมีลีลาท่ารำคล้าย ๆ กัน					

เกณฑ์การให้คะแนนแบบสอบถาม สำหรับข้อคำถามที่มีความหมายในเชิงบวก ให้คะแนนเป็น 5, 4, 3, 2, 1 ในช่องเห็นด้วยอย่างยิ่ง เห็นด้วย ไม่แน่ใจ ไม่เห็นด้วย และไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง ตามลำดับ แต่ถ้าเป็นข้อคำถามที่มีความหมายในเชิงลบ จะให้คะแนนเป็น 1, 2, 3, 4, 5 ในช่องเห็นด้วยอย่างยิ่ง เห็นด้วย ไม่แน่ใจ ไม่เห็นด้วย ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง ตามลำดับ

<u>การทดสอบเครื่องมือ</u>

ผู้วิจัยได้นำแบบสอบถามเฉพาะตอนที่ 3 ไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี จำนวน 40 คน แล้วนำผลที่ได้มาทำการวิเคราะห์หาคุณภาพของแบบสอบถาม ซึ่งการพิจารณาคุณภาพของแบบสอบถามนั้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการเป็นขั้นตอนดังนี้

1. ความเที่ยงตรงของแบบสอบถาม คำถามที่ใช้ในแบบสอบถาม ผู้วิจัยสร้างขึ้นให้ครอบคลุมคุณลักษณะต่าง ๆ เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย จึงถือได้ว่าแบบสอบถามชุดนี้มีความเที่ยงตรงทางเนื้อหา นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ตรวจสอบค่าความเที่ยงตรงเชิงโครงสร้างภายในของแบบสอบถาม โดยใช้การวิเคราะห์คำถามเป็นรายข้อเพื่อหาค่าจำแนกของคำถามแต่ละข้อ โดย

1.1 นำแบบสอบถามที่ทำการทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง 40 คน มาตรวจคะแนนแต่ละข้อตามหลักเกณฑ์การให้คะแนน คือ 5, 4, 3, 2, 1 หรือ 1, 2, 3, 4, 5 ตามลักษณะการตอบ เห็นด้วยอย่างยิ่ง เห็นด้วย ไม่แน่ใจ ไม่เห็นด้วย และไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง ในเชิงบวกและเชิงลบ ตามลำดับ แล้วรวมคะแนนของทุกข้อ (แต่ละคน) เข้าด้วยกัน

1.2 เรียงลำดับคะแนนจากคนที่ได้คะแนนสูงสุดจนถึงต่ำสุด

1.3 แบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มสูงและกลุ่มต่ำ ด้วย

วิธี 25 % บน และ 25 % ล่าง ได้กลุ่มตัวอย่างที่เป็นกลุ่มสูง 10 คน และกลุ่มต่ำ 10 คน

1.4 นำคะแนนของทุกคนในแต่ละกลุ่มไปหาค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) และความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) ของแต่ละข้อ

1.5 นำค่า $\bar{X}$ และ S.D. ในแต่ละข้อไปหาค่า t-test

1.6 นำคำถามที่ให้ค่า t มาก ซึ่งถือเป็นข้อที่มีอำนาจจำแนกสูงอยู่ในเกณฑ์ดีไปใช้

2. ความเชื่อมั่นของแบบสอบถาม ผู้วิจัยนำแบบสอบถามที่หาค่าอำนาจจำแนกแล้วนั้น มาหาความเชื่อมั่นอีกขั้นหนึ่ง โดยใช้วิธีการแบบแบ่งครึ่ง ซึ่งได้จากการหาค่าสหสัมพันธ์อย่างง่าย ระหว่างคะแนนรวมของข้อคู่และข้อคี่ จากนั้นจึงขยายค่าความเชื่อมั่นของแบบสอบถาม โดยใช้สูตรการปรับแก้ของ Spearman-Brown ปรากฏว่า ได้ค่าความเชื่อมั่นของแบบสอบถามชุดนี้เท่ากับ .6326

นอกจากหาค่าความเชื่อมั่นแล้ว ผู้วิจัยยังได้นำแบบสอบถามไปให้ผู้เชี่ยวชาญ 10 ท่าน ตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งรายชื่อผู้ตรวจสอบปรากฏอยู่ในภาคผนวก

จากการตรวจสอบค่าความเที่ยงตรง และค่าความเชื่อมั่นของแบบสอบถามชุดนี้แล้วปรากฏว่า มีคุณภาพอยู่ในเกณฑ์ที่นำไปใช้ในการวิจัยได้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำหนังสือขออนุญาตขอความร่วมมือจากหัวหน้าสถานศึกษา เพื่อขอเก็บรวบรวมข้อมูล การแจกและส่งแบบสอบถามคืนนี้ ผู้วิจัยได้รับความร่วมมือจากเพื่อนอาจารย์จากมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา แบบสอบถามที่ส่งไปมีจำนวนทั้งสิ้น 369 ฉบับ ได้รับแบบสอบถามคืนจำนวน 350 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 94.85 ผู้วิจัยได้เลือกเฉพาะแบบ

สอบถามที่มีความสมบูรณ์เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล จำนวน 300 ฉบับ คิดเป็นจำนวนร้อยละ 81.30

การจัดกระทำกับข้อมูล

การจัดกระทำกับข้อมูล ได้ดำเนินการเป็นขั้น ๆ ดังนี้

1. พิจารณาเลือกเฉพาะแบบสอบถามฉบับที่สมบูรณ์

2. ตรวจแบบสอบถามสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มนิสิตนักศึกษาตามสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก และกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย ผู้ที่ได้คะแนนสูงกว่าคะแนนเฉลี่ย ถือว่าเป็นกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก และผู้ที่ได้คะแนนต่ำกว่าคะแนนเฉลี่ย ถือว่าเป็นกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย สำหรับผู้ที่ได้คะแนนเท่ากับคะแนนเฉลี่ย จะไม่นำมาพิจารณา

3. ตรวจและให้คะแนนแบบสอบถามทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย เพื่อวิเคราะห์ว่านิสิตนักศึกษามีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยอย่างไร โดยวิธีการดังนี้

3.1 วิเคราะห์หาความถี่ของแบบสอบถามทัศนคติเป็นมาตราส่วนประมาณค่าตามวิธีของเบสท์ (Best 1959 : 188)

3.2 หาความถี่ของแต่ละช่องรายการ แต่ละข้อ แล้วทำเป็นร้อยละ

3.3 คูณค่าร้อยละในแต่ละช่องด้วยคะแนนประจำช่อง

3.4 รวมผลลัพธ์ที่ได้ทั้ง 5 ช่อง ของแต่ละข้อคำถาม เป็นค่าความสำคัญของการประเมินแบบสอบถามแต่ละข้อ

3.5 ในการพิจารณาค่าความสำคัญว่าอยู่ในระดับใด ถือเกณฑ์พิจารณาดังนี้

ระดับสูง 350-500

ระดับปานกลาง 250-349.99

ระดับต่ำ 100-249.99

3.6 นำคะแนนรวมของแบบสอบถามทั้งฉบับของกลุ่มตัวอย่างมาหาค่าเฉลี่ย แล้วพิจารณาค่าความสำคัญของทัศนคติโดยถือเกณฑ์ตามข้อ 3.5

4. จำแนกกลุ่มตัวอย่างออกจากตัวแปรต่าง ๆ และทดสอบความแตกต่างของทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยตามตัวแปร ดังนี้

4.1 เพศ

4.2 ระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แยกเป็น

- ระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง
- ระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ

4.3. ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แยกเป็น

- เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย
- ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย

4.4 ศาสนา แยกเป็น

- ศาสนาพุทธ
- ศาสนาอิสลาม

4.5 สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย แยกเป็น

- สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก
- สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

<u>สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล</u>

1. ค่าสถิติเบื้องต้นสำหรับใช้เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ค่าสถิติอื่น ๆ ได้แก่

- ค่าเฉลี่ย (Mean)

- ความแปรปรวน (Variance)

- ความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

2. การร้อยละ

3. คำนวณค่า t-test เพื่อทดสอบนัยสำคัญของความแตกต่างระหว่างตัวแปร 2 กลุ่ม (ล้วน สายยศ, อังคณา สายยศ 2522 : 211)

4. คำนวณค่าสหสัมพันธ์ (Correlation) เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย กับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย (ล้วน สายยศ, อังคณา สายยศ 2522 : 161)

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

$\bar{X}$	แทน	ค่าคะแนนเฉลี่ย
S^2	แทน	ค่าความแปรปรวน
S	แทน	ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน
N	แทน	จำนวนคนในกลุ่มตัวอย่าง
t	แทน	ค่าที่พิจารณาใน t-distribution
r	แทน	ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจะเสนอไปตามลำดับ พร้อมทั้งแปลความหมายประกอบเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาเพศชายและหญิง

ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลของกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดออกเป็นกลุ่มนิสิตนักศึกษาชายและหญิง แล้วนำมาเปรียบเทียบค่าคะแนนเฉลี่ย โดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 3

ตาราง 3 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาชายและหญิง

เพศ	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
ชาย	137	69.3431	82.7414	9.0962	5.53**
หญิง	163	75.2147	85.0705	9.2234	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 3 พบว่านิสิตนักศึกษาชายและหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ และเมื่อพิจารณาจากคะแนนเฉลี่ยพบว่า นิสิตนักศึกษาหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาชาย

2. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนแตกต่างกัน

ผู้วิจัยได้จำแนกผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนิสิตนักศึกษาทั้งหมดออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงและกลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ โดยถือเอาดัชนีสะสมตั้งแต่ 2.75 ขึ้นไป ของแต่ละมหาวิทยาลัย เป็นกลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง และดัชนีสะสมตั้งแต่ 2.49 ลงมา ของแต่ละมหาวิทยาลัย เป็นกลุ่มที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ เมื่อได้ข้อมูลทั้ง 2 กลุ่มแล้ว นำมาเปรียบเทียบโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 4

ตาราง 4 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงและต่ำ

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
สูง	78	74.6282	8.91825	79.5351	2.88**
ต่ำ	134	70.8806	9.51060	90.4515	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 4 พบว่านิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ

3. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาต่างกัน

ผู้วิจัยได้จำแนกทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาทั้งหมดออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่นับถือศาสนาพุทธและกลุ่มที่นับถือศาสนาอิสลาม แล้วนำมาเปรียบเทียบโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 5

ตาราง 5 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาพุทธและศาสนาอิสลาม

ศาสนา	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
พุทธ	284	72.4930	89.4657	9.4586	0.77
อิสลาม	11	74.5455	74.8726	8.6529	

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากตาราง 5 พบว่านิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกัน ซึ่งไม่เป็นไปตามสมมุติฐานที่ตั้งไว้

4. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย

ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลของกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดออกเป็นกลุ่มที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย และกลุ่มที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แล้วนำมาเปรียบเทียบโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 6

ตาราง 6 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย

ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
เคยมี	77	75.5974	85.2435	9.2327	3.35**
ไม่เคยมี	223	71.4753	90.7633	9.5269	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 6 พบว่านิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย

5. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมน้อย

ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลเฉพาะกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย ออกเป็นกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก และกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย แล้วนำมาเปรียบเทียบโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 7

ตาราง 7 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ระหว่างกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมากกับกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
มาก	34	76.6176	114.1221	10.6828	.9733
น้อย	42	74.4762	57.2311	7.5651	

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 7 พบว่านิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัยและมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ซึ่งไม่สอดคล้องตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้

6. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลเฉพาะกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ออกเป็นกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก และกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย แล้วนำมาเปรียบเทียบโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 8

ตาราง 8 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ระหว่างกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
มาก	44	76.4318	74.158	8.6115	** 3.9315
น้อย	181	70.5635	92.814	9.634	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 8 พบว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยและมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

7. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลของนิสิตนักศึกษาที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมากทั้งของกลุ่มที่เคยและไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัยมาเปรียบ

เทียบกัน โดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 9

ตาราง 9 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก

ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
เคยมี (สิ่งแวดล้อมมาก)	34	76.5882	113.7647	10.6661	** 3.8346
ไม่เคยมี (สิ่งแวดล้อมมาก)	44	76.2727	71.5053	8.4561	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 9 พบว่านิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 8 และตาราง 9 แสดงว่าประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีผลต่อทัศนคติทางด้านนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา

8. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลของนิสิตนักศึกษาที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อยทั้งของกลุ่มที่เคยและไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มาเปรียบเทียบกันโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 10

ตาราง 10 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย กับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
เคยมี (สิ่งแวดล้อมน้อย)	42	74.5	57.1341	7.5587	2.9916**
ไม่เคยมี (สิ่งแวดล้อมน้อย)	180	70.4	87.8279	9.4778	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตาราง 10 พบว่านิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ

.01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

9. ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยกับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา

เนื่องจากผู้วิจัยได้จำแนกนิสิตนักศึกษาตามปริมาณสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกำหนดให้นิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามวัดสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยได้สูงกว่าคะแนนเฉลี่ย เป็นกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก และนิสิตนักศึกษาที่ทำคะแนนในแบบสอบถามวัดสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยได้ต่ำกว่าคะแนนเฉลี่ย เป็นกลุ่มที่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย ดังนั้นเพื่อแก้ปัญหาเกี่ยวกับอิทธิพลการถดถอย (Regression Effect) อันอาจเกิดขึ้นเนื่องจากการศึกษาถึงผลของสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย ที่มีต่อทัศนคติทางด้านนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาในการวิเคราะห์ข้อมูลดังตาราง 6 และตาราง 7 ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยกับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาอีกครั้งหนึ่ง โดยนำคะแนนสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย และคะแนนทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เป็นกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด มาวิเคราะห์หาความสัมพันธ์โดยวิธีสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ของเพียร์สัน โปรดัก โมเม้นท์ (Pearson product-moment correlation) ผลการวิเคราะห์ข้อมูลได้ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ (r) เท่ากับ 0.3049 และมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ($>$ .148) แสดงว่าสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมีความสัมพันธ์ทางบวกกับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้

10. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาระหว่างสายการเรียนวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลของนิสิตนักศึกษาที่มีสายการเรียนวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มาเปรียบเทียบกันโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 11

ตาราง 11 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาที่เรียนสายการเรียนวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์

สายการเรียน	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
วิทยาศาสตร์	166	69.3856	107.9105	10.388	5.1395**
ศิลปศาสตร์	134	77.8148	53.5824	7.32	

**มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากตาราง 11 แสดงว่านิสิตนักศึกษาที่เรียนสายการเรียนวิทยาศาสตร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่เรียนสายการเรียนศิลปศาสตร์ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เรียนสายศิลปศาสตร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่เรียนสายวิทยาศาสตร์

11. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาระหว่างมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลของนิสิตนักศึกษาของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ มาเปรียบเทียบกันโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 12

ตาราง 12 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

สถาบัน	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา	116	75.0522	92.1364	9.5988	3.7572**
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์	184	70.8132	84.108	9.171	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากตาราง 12 แสดงว่านิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

12. การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ระหว่างวิทยาเขตหาดใหญ่กับวิทยาเขตปัตตานี

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลของนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ และวิทยาเขตปัตตานี มาเปรียบเทียบกันโดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏตามตาราง 13

ตาราง 13 การเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่และวิทยาเขตปัตตานี

วิทยาเขต	N	$\bar{X}$	S^2	S	t
หาดใหญ่	147	73.068	20.4802	4.5255	4.3216**
ปัตตานี	37	77.8378	39.9171	6.318	

** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากตาราง 13 แสดงว่านักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยในภาคใต้

2. เพื่อเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา จำแนกตาม เพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ศาสนา ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกจากประชากรที่เป็นนิสิตนักศึกษาของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 ซึ่งมีจำนวน 1,500 คน โดยเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง 300 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เป็นแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ถามรายละเอียดส่วนตัวของผู้ตอบเกี่ยวกับเพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ศาสนา และประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย

ตอนที่ 2 ถามสิ่งแวดล้อมทางด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นแบบ 3 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ

ตอนที่ 3 ถามเพื่อวัดทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่าชนิด 5 ตัวเลือก จำนวน 19 ข้อ โดยมีค่าความเชื่อมั่น .6326

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ขอความร่วมมือจากบุคลากรของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ เพื่อช่วยดำเนินการแจกและเก็บแบบสอบถาม จำนวนของแบบสอบถามที่ส่งไปยังกลุ่มตัวอย่างรวม 369 ฉบับ ได้รับคืน 350 ฉบับ ผู้วิจัยได้เลือกแบบสอบถามที่สมบูรณ์มาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลจำนวน 300 ฉบับ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีการทางสถิติ คำนวณด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์ เพื่อหาค่าของสิ่งต่อไปนี้

1. ค่าสถิติพื้นฐาน ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน และค่าความแปรปรวน

2. ทดสอบความแตกต่างของทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยระหว่างกลุ่มตัวอย่างตามสมมุติฐาน โดยใช้ t-test เป็นค่าสถิติในการทดสอบ

3. ทดสอบหาค่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย กับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย โดยใช้สัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ (Correlation coefficient)

สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษาค้นคว้าปรากฏผลการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

1. นิสิตนักศึกษาชายและหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยนิสิตนักศึกษาหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาชาย

2. นิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยนิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ

3. นิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกัน ซึ่งไม่เป็นไปตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้

4. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย

5. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ซึ่งไม่สอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้

6. นิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งเป็นไปตามสมมุติฐาน โดยนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

7. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานที่วางไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก

8. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานที่วางไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย

9. เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย กับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาพบว่า สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมีความสัมพันธ์ทางบวกกับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา โดยมีค่า r เท่ากับ 0.3049 และมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ($>$ .148)

10. นิสิตนักศึกษาที่เรียนสายการเรียนวิทยาศาสตร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่เรียนสายการเรียนศิลปศาสตร์ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยนิสิตนักศึกษาที่เรียนสายศิลปศาสตร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่เรียนสายวิทยาศาสตร์

11. นิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

โดยนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

12. นักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย แตกต่างกับนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานที่วางไว้ โดยนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่

อภิปรายผลการศึกษาค้นคว้า

ผลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าสามารถนำมาอภิปรายได้ดังนี้

1. นิสิตนักศึกษาชายและหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน ผลการศึกษานี้สอดคล้องตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาชาย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะลักษณะและอุปนิสัยของนิสิตนักศึกษาชายและหญิงมีความแตกต่างกัน เพราะโดยทั่วไปเพศชายมักจะเป็นเพศที่ชอบความรวดเร็ว กระฉับกระเฉง (สมหวัง เล็กน้อย 2516 : 11) ส่วนเพศหญิงเป็นเพศที่มีความอ่อนโยน อ่อนหวาน ละเอียดอ่อน เป็นธรรมชาติอยู่แล้ว ลักษณะอุปนิสัยของเพศหญิงจึงสอดคล้องกับธรรมชาติของนาฏศิลป์ไทยที่มีความอ่อนช้อย สวยงามอย่างลึกซึ้ง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้นิสิตนักศึกษาหญิงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาชาย

2. นิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน ผลการศึกษานี้สอดคล้องตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะนิสิตนักศึกษาที่เรียนเก่งหรือมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง มักจะมีลักษณะเป็นคนที่ชอบฝักใฝ่หาความรู้ต่าง ๆ อยู่เสมอ คือมีลักษณะคงแก่

เรียน ทำให้มีความรู้ความเข้าใจนาฏศิลป์ไทยมากกว่านิสิตนักศึกษาที่เรียนอ่อน หรือมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ และโดยเหตุที่ความสนใจเป็นเรื่องที่เกิดจากการเรียนรู้มากกว่าเกิดขึ้นเอง (Mehrens, 1969 : 219) จึงเป็นเหตุให้นิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ

3. ผลการศึกษาค้นคว้าปรากฏว่า นิสิตนักศึกษาที่นับถือศาสนาต่างกัน มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกัน ซึ่งไม่เป็นไปตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ และในการวิจัยพบว่ากลุ่มตัวอย่างที่นับถือศาสนาแตกต่างกันนั้นมี 2 ศาสนา คือ ศาสนาพุทธและศาสนาอิสลาม ซึ่งมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกัน แสดงให้เห็นว่า ความเชื่อ ค่านิยมในทางศาสนาของนิสิตนักศึกษาอันเป็นบุคลิกภาพพื้นฐานทางส่วนตัวดั้งเดิมจะไม่มีอิทธิพลต่อทัศนคติเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย อันเป็นประสบการณ์ใหม่แต่อย่างใด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการศึกษาตั้งแต่ประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา ทำให้มีโลกทรรศน์กว้างขวาง และจากการวิจัยยังพบว่า ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของกลุ่มตัวอย่างที่วิจัย มีทัศนคติในทางบวก คือมีทัศนคติที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทย

4. นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย ทั้งนี้ประสบการณ์ของนิสิตนักศึกษาเกิดจากประสบการณ์ตรงของนิสิตนักศึกษาที่ได้รับในมหาวิทยาลัย เป็นต้นว่า เคยร่วมกิจกรรมการแสดงนาฏศิลป์ไทย การเป็นสมาชิกชมรมดนตรีและนาฏศิลป์ หรือเกิดจากประสบการณ์ทางอ้อม เช่น การได้ฟังได้ชมการแสดงนาฏศิลป์ไทย สิ่งเหล่านี้ถือเป็นประสบการณ์ที่มีอิทธิพลต่อทัศนคติเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยให้เป็นไปในทางที่ดี เช่นเดียวกับผลการวิจัยของ ประดิษฐ์ อินทนิล เกี่ยวกับประสบการณ์ใน

ทางดนตรี ซึ่งเป็นศิลปะร่วมแขนงหนึ่งของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งปรากฏว่านิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางดนตรีไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อดนตรีไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางดนตรีไทยในมหาวิทยาลัย (ประดิษฐ์ อินทนิล 2521 : 46)

จากผลของการวิจัยแสดงให้เห็นว่า นิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย

5. ผลการศึกษาค้นคว้าเพื่อพิสูจน์สมมุติฐานข้อ 5 ปรากฏว่านิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยไม่แตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย ซึ่งไม่เป็นไปตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ แสดงให้เห็นว่าเมื่อมีประสบการณ์แล้ว แม้จะมีสิ่งแวดล้อมแตกต่างกันก็มิได้ทำให้ทัศนคติที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทยกระทบกระเทือน

ส่วนผลการศึกษาค้นคว้าเพื่อพิสูจน์สมมุติฐานข้อ 6, 7, 8 ปรากฏว่านิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย จะมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษาว่าจะมากหรือน้อย ดังนั้นผลการวิจัยครั้งนี้จึงปรากฏพบในข้อที่ 9 ว่า สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมีความสัมพันธ์ทางบวกกับทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา ซึ่งผลการศึกษาสอดคล้องกับสมมุติฐานที่ตั้งไว้

เมื่อพิจารณาผลการศึกษาค้นคว้าข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยและสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย ถ้านิสิตนักศึกษามีหรือได้รับควบคู่กันไป จะเอื้อต่อทัศนคติในทางที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทย

6. นิสิตนักศึกษาที่เรียนวิชาสายวิทยาศาสตร์ กับนิสิตนักศึกษาที่เรียนวิชา

สายศิลปศาสตร์ มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน ซึ่งสอดคล้องตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ ทั้งนี้จึงสรุปได้ว่าประสบการณ์ทางวิชาการที่นิสิตนักศึกษามีอยู่ดั้งเดิม เป็นไปตามความถนัดส่วนบุคคล อันมีผลต่อการพัฒนาบุคลิกภาพและส่งผลต่อทัศนคติเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยให้แตกต่างกัน กล่าวคือ วิชาการทางด้านวิทยาศาสตร์จะมีลักษณะเนื้อหาวิชา ตลอดจนวิธีการเรียนรู้ด้วยหลักการและเหตุผล มีการค้นคว้าทดลอง สรุปผลตามที่ปรากฏเป็นศาสตร์อย่างแท้จริง ส่วนวิชาการทางด้านศิลปศาสตร์นั้น จะมีลักษณะเนื้อหาวิชาที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนวิธีการเรียนรู้ตามข้อเท็จจริงแล้ว ยังต้องอาศัยความคิดและจินตนาการที่กว้างไกลเหนือหลักการแห่งเหตุผลในแง่ของความเป็นศิลปะรวมอยู่ด้วย จึงมีลักษณะที่เป็นทั้งศาสตร์และศิลป

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ความถนัดส่วนบุคคลในทางวิชาการของนิสิตนักศึกษาที่เรียนวิชาสายวิทยาศาสตร์ กับนิสิตนักศึกษาที่เรียนวิชาสายศิลปศาสตร์ จึงมีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกัน

7. ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา แตกต่างกับนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ซึ่งผลการวิจัยนี้เป็นไปตามสมมุติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้ ทั้งนี้เป็นเพราะนิสิตนักศึกษาของทั้งสองสถาบัน มีความแตกต่างกันในด้านสายการเรียน ซึ่งส่งผลต่อบุคลิกภาพในทางทัศนคติด้วย กล่าวคือนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา ส่วนมากเรียนในสายวิชาศิลปศาสตร์ ส่วนนักศึกษาในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ส่วนมากเรียนในสายวิทยาศาสตร์ นอกจากนี้ยังพบว่านิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยดีกว่านักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ทั้งนี้เป็นเพราะความแตกต่างทางสายการเรียนดังกล่าวมาแล้วข้างต้น

ส่วนผลการวิจัยในข้อ 12 ความแตกต่างทางทัศนคติของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ กับวิทยาเขตปัตตานี เกิดจากความแตกต่างทางสายวิชาการเรียนเช่นเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อดำเนินการ

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลทำให้ทราบถึงทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้ ผู้วิจัยจึงขอเสนอแนะดังนี้

1.1 มหาวิทยาลัยควรปลูกฝังให้นิสิตนักศึกษามีทัศนคติที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทย โดยจัดนาฏศิลป์ไทยให้เป็นวิชาหนึ่งในหลักสูตรหมวดวิชาพื้นฐานสำหรับนิสิตนักศึกษาทุกคนได้เรียน เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยไม่ควรมุ่งแต่ความเป็นเลิศทางด้านวิชาการเพียงอย่างเดียว ควรช่วยให้นิสิตนักศึกษารู้จักค่านิยมและมีทัศนคติที่ดีต่อศิลปวัฒนธรรมชั้นสูงของชาติด้วย นอกจากนี้มหาวิทยาลัยควรสนับสนุนและส่งเสริมกิจกรรมทางด้านนาฏศิลป์ไทยในลักษณะต่าง ๆ อย่างเต็มที่ เช่น การจัดตั้งชมรมนาฏศิลป์ไทย ชมรมนาฏศิลป์พื้นเมือง ฯลฯ นอกจากนี้ควรส่งเสริมให้นิสิตนักศึกษาได้แสดงออกถึงความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างสม่ำเสมอ อันจะเป็นการเพิ่มพูนประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยแก่นิสิตนักศึกษาอีกทางหนึ่งด้วย

1.2 รัฐบาลและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องในระดับต่าง ๆ เป็นต้นว่า ศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัด สถาบันไทยคดีศึกษา ศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้ และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ควรมีหน้าที่โดยตรงในการอนุรักษ์ ทำนุบำรุง ส่งเสริม และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติทางด้านนาฏศิลป์ไทย ให้เป็นที่นิยมอยู่ในหมู่นักเรียน นิสิต นักศึกษา ตลอดจนประชาชนทั่วไป โดยให้ความรู้ทั้งในด้านวิชาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และสร้างประสบการณ์ทางด้านนี้ด้วยการจัดกิจกรรมอย่างต่อเนื่องตามโอกาสอันควร

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในโอกาสต่อไป

2.1 จากผลของการศึกษาค้นคว้าปรากฏว่า ทัศนคติโดยส่วนรวม

ของนิสิตนักศึกษาที่มีต่อนาฏศิลป์ไทย เป็นไปในทางบวก แสดงให้เห็นว่านิสิตนักศึกษาได้ตระหนักถึงคุณค่าของนาฏศิลป์ไทย อันเป็นมรดกสำคัญของชาติแขนงหนึ่ง ดังนั้นในการศึกษาค้นคว้าครั้งต่อไป ควรจะได้ศึกษาถึงบทบาทของศิลปวัฒนธรรมในแขนงนี้ว่ามีส่วนช่วยในการพัฒนาบุคคล สังคม และประเทศชาติได้อย่างไร

2.2 ควรศึกษาทัศนคติของนิสิตนักศึกษาต่อนาฏศิลป์ไทยโดยแยกศึกษาในแต่ละด้าน เป็นต้นว่า โขน ละคร ฟ้อนรำ นาฏศิลป์พื้นเมือง เพื่อจะได้ทราบว่านาฏศิลป์ประเภทใดควรได้รับการปรับปรุงส่งเสริม ซึ่งจะยกระดับทัศนคติของนิสิตนักศึกษาต่อนาฏศิลป์แขนงนั้น ๆ ให้สูงขึ้น หรือรักษาไว้ให้คงอยู่ในสภาพที่ดีต่อไป

2.3 ควรศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของประชาชนใน 14 จังหวัดภาคใต้ ทั้งนี้เพื่อจะได้ทราบว่าประชาชนใน 14 จังหวัดภาคใต้นั้น มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยอย่างไร

2.4 การศึกษานิสิตนักศึกษาที่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย และมีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยน้อย มีทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยแตกต่างกับนิสิตนักศึกษาที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัย แต่มีสิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยมาก

บรรณานุกรม

การฝึกหัดครู, กรม รายงานการวิเคราะห์และประเมินผลหลักสูตรการฝึกหัดครู 2519 ของสภาการฝึกหัดครู จักรเพชรการพิมพ์ 2522, 262 หน้า

ขจัดภัย บุรุษพัฒน์ ปัญหาชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย แพร่พิทยา หน้า 244 2515, 356 หน้า

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. นาฏศิลป์ไทย หนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 11 กุมภาพันธ์ 2527

คมคาย นิลประภัสสร บทละครรำเป็นวรรณคดีหรือไม่ วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2497, 246 หน้า (อัดสำเนา)

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ นาฏศิลป์ศึกษา อักษรสยามการพิมพ์ 2523, 325 หน้า

ฉวีวรรณ กินาวงศ์ การละครสำหรับครูประถม แผนกเอกสารและการพิมพ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก 2521, 166 หน้า

ชำนาญ รอดเหตุภัย รามเกียรติ์ปริทัศน์ กรุงสยามการพิมพ์ 2522, 164 หน้า

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ การศึกษาทัศนคติด้านศิลปกรรมเชิงดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ของนักศึกษาวิทยาลัยครูภาคใต้ ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา กรกฎาคม 2526, 117 หน้า อัดสำเนา

ดวงแข จันทร์ปลั่ง การศึกษาความเห็นของผู้บริหารและอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์เกี่ยวกับการใช้หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏดุริยางคีตศิลปศึกษา วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย ฉบับพุทธศักราช 2518 ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา 2526, 175 หน้า (อัดสำเนา)

เต็มสิริ บุญยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน วิชานาฏศิลป์ (การละครเพื่อการศึกษา) โรงพิมพ์คุรุสภา 2526, 266 หน้า

ธนิต อยู่โพธิ์ โขน กรมศิลปากรจัดพิมพ์ 2511, 205 หน้า

_____ โขนสำหรับประชาชน กรมศิลปากรจัดพิมพ์ 2497, 28 หน้า

ธนิต อยู่โพธิ์ โขน พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2500, 166 หน้า

นิยะดา สาริกภูติ ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2515, 248 หน้า (อัดสำเนา)

เบญจมาศ, เศรษฐ พลอินทร์ วรรณคดีการละคร โอเดียนสโตร์ 2524, 206 หน้า

ปัญญา นิตยสุวรรณ "โขน" ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์ กรมศิลปากรจัดพิมพ์ 2525, 156 หน้า

ประพีร์พรรณ โพธิ์กระจาง บทบาทในด้านการสอน การวิจัย การบริการทางวิชาการแก่สังคม และการถ่ายทอดรักษาศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กันยายน 2521, 97 หน้า (อัดสำเนา)

ประดิษฐ์ อินทนิล ทัศนคติต่อดนตรีไทยของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยส่วนกลาง ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 2521, 54 หน้า

ปราณี สำราญวงศ์ และเพื่อน ฟ้อนรำ 1 คุรุสภา 2524, 105 หน้า

_____ "ระบำ" ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์ กรมศิลปากรจัดพิมพ์ 2525, 156 หน้า

พาณี สีลวัย สุนทรียของนาฏศิลป์ไทย ห้างหุ้นส่วนจำกัดธนะการพิมพ์ 2526, 224 หน้า

ไพศาล อินทวงศ์ "ชนรุ่นใหม่กับนาฏศิลป์และดนตรีไทย" นาฏศิลป์และดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พิมพ์ครั้งที่ 2 เจริญวิทย์การพิมพ์ 2522, 267 หน้า

มัทนี โมชดารา รัตนิน "การพัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับการละครในประเทศไทย วารสารคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ 2 : กรกฎาคม–ธันวาคม 2525

มนตรี ตราโมท นิทรรศการหัวโขน โรงพิมพ์การศาสนา 2514, 86 หน้า

เรญู โกศินานนท์ รำไทย คุรุสภา 2519, 67 หน้า

ล้วน สายยศ, อังคณา สายยศ สถิติวิทยาทางการศึกษา วัฒนาพานิช 2522, 276 หน้า

วิจิตรวาทการ, หลวง อนุสรณ์หลวงไพจิตรนันทการ ห้างหุ้นส่วนศึกษาสัมพันธ์ (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงไพจิตรนันทการ ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 6 กรกฎาคม 2519)

วินัย ครุวรรณพัฒน์ ทัศนคติของคนไทยในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีต่อประเทศสหพันธ์มาเลเซีย สถาบันเอเชีย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2523, 300 หน้า

วิมลศรี อุปรมัย นาฏกรรมและการละคร โรงพิมพ์เจริญผล 2524, 264 หน้า

ศิราพร ฐิตะฐาน เอกสารการสอนชุดวิชาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช อมรินทร์การพิมพ์ 2523, 170 หน้า

ศิลปากร, กรม บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวบรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม 2507

_____ รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายอาคม สายาคม ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 9 ธันวาคม พุทธศักราช 2525

สงวน ตียะไพบูลย์สิน "ชนรุ่นใหม่กับนาฏศิลป์คนตรีไทย" นาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทย หน้า 104 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พิมพ์ครั้งที่ 2 เจริญวิทย์การพิมพ์ 2522, 267 หน้า

สถิติแห่งชาติ, สำนักงาน สำมะโนประชากรและเคหะ พ.ศ. 2513 โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี 2524, 66 หน้า

สมชาย พูลพิพัฒน์ สารคดีน่ารู้จากคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เล่ม 3 ประจำปี 2526, 191 หน้า

สมถวิล วิเศษสมบัติ วรรณคดีการละคร ห้างหุ้นส่วนจำกัดอักษรบัณฑิต 2525, 265 หน้า

สมพร สิงห์โต ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมิกิและรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2517, 293 หน้า (อัดสำเนา)

สมหวัง เล็กน้อย ทัศนคติของครูใหญ่โรงเรียนประถมศึกษาสังกัดกรุงเทพมหานครที่มีต่อโสตทัศนูปกรณ์ ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิทยาลัยวิชาการศึกษา 2516, 147 หน้า

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ ละครรำ ภาควิชาศิลปวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พลศึกษา 2524, 309 หน้า

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย เอกสารการสอนชุดวิชาไทยศึกษา อมรินทร์การพิมพ์ 2523, 170 หน้า

เสรี หวังในธรรม สูจิบัตรโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนท้าวมาลีวราช่วาความ โรงพิมพ์การศาสนา 2526, 22 หน้า

เสาวณิต วิงวอน การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2519, 241 หน้า (อัดสำเนา)

เสาวนีย์ จิตต์หมวด วัฒนธรรมอิสลาม โรงพิมพ์เจริญผล 2524, 516 หน้า

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ วรรณกรรมรัชกาลที่ 2 โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2523, 187 หน้า

อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ 26 ตุลาคม 2520 ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์ 2520, 136 หน้า

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ วิชานาฏศิลป์ โรงพิมพ์คุรุสภา 2519, 336 หน้า

อารงค์ สุทธาศาสน์, ดร. "พื้นภูมิหลังของสี่จังหวัดภาคใต้" เอเชียปริทัศน์ 1 : 16 ตุลาคม-ธันวาคม 2523

อุทัย หิรัญโต มุสลิมในประเทศไทย โอเดียนสโตร์ 2521, 224 หน้า

อารดา สุมิตร ละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2516, 341 หน้า (อัดสำเนา)

Best, John W. Research in Education. New Jersey, Prentice-Hall Englewood Cliffs, 1959. 320 p.

Mehrens, William A, and J. Lehmann Irvin. Standardzed tests in Education. New York, Holt Rinechart and Winston Inc., 1969. 323 p.

ภาคผนวก

แบบสอบถามเพื่อการวิจัย

เรื่อง ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา

มหาวิทยาลัยในภาคใต้

คำชี้แจง

แบบสอบถามฉบับนี้ ถามเกี่ยวกับความคิดเห็นของท่านที่มีต่อนาฏศิลป์ไทย ขอให้ท่านตอบแบบสอบถามตามความเป็นจริง ที่ตรงกับความคิดเห็นและความรู้สึกของท่านให้มากที่สุด โดยท่านไม่ต้องเกรงว่าจะเสียประโยชน์ใด ๆ ทั้งสิ้น เพราะจะไม่มีการเสนอผลเป็นรายบุคคล

อนึ่ง คำตอบของท่านครั้งนี้ จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการนำเสนอต่อหน่วยงานของรัฐและสถานศึกษา เพื่อเป็นข้อมูลในการกำหนดหรือปรับปรุงนโยบายและวิธีปฏิบัติให้เหมาะสมถูกต้อง อันจะส่งผลต่อการบรรลุเป้าหมายของการทำนุบำรุงและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านนี้ของชาติต่อไป

ขอขอบคุณทุกท่านมา ณ โอกาสนี้

สมชาย พูลพิพัฒน์

นิสิตปริญญาโทวิชาเอกการอุดมศึกษา

มศว. สงขลา

2528

แบบสอบถามตอนที่ 1

รายละเอียดเกี่ยวกับผู้ตอบ

โปรดทำเครื่องหมาย √ ลงใน ☐ ที่ตรงกับลักษณะและความเป็นจริงของท่าน

1. เพศของท่าน

☐ ชาย ☐ หญิง

2. คะแนนเฉลี่ยสะสมครั้งสุดท้ายของท่าน

☐ ไม่ถึง 2.50 ☐ 2.50-2.74

☐ 2.75 ขึ้นไป

3. ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทยของท่านในมหาวิทยาลัย

☐ เคยฝึกนาฏศิลป์ไทย

☐ ไม่เคยฝึกนาฏศิลป์ไทย

4. ท่านเคยฝึกนาฏศิลป์ไทยนานเท่าใด

☐ ไม่ถึง 1 ปี

☐ 1-2 ปี

☐ 2-3 ปี

☐ ตั้งแต่ 3 ปีขึ้นไป

5. ท่านนับถือศาสนาใด

- ☐ พุทธ
- ☐ อิสลาม
- ☐ อื่น ๆ โปรดระบุ

แบบสอบถามตอนที่ 2

สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทย หมายถึงการแสดงโขน ละคร ฟ้อนรำ ซึ่งมีการขับร้องและบรรเลงประกอบ

ให้ท่านเขียนวงกลมล้อมรอบตัวอักษรหน้าข้อความที่ตรงกับความเป็นจริง หรือใกล้เคียงกับท่านมากที่สุดเพียงข้อเดียว

1. ที่บ้านของท่านมีหนังสือเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

   ก. มีตั้งแต่ 4 เล่มขึ้นไป

   ข. มี 1-3 เล่ม

   ค. ไม่มีเลย

2. บิดามารดาหรือผู้ปกครองของท่าน เคยฝึกซ้อมและแสดงนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

   ก. เป็นประจำ

   ข. บางโอกาส

   ค. ไม่เคยเลย

3. พี่หรือน้องของท่านแสดงนาฏศิลป์ไทยได้หรือไม่

   ก. แสดงได้ทุกคน

   ข. แสดงได้เป็นบางคน

   ค. ทุกคนแสดงไม่ได้

4. เมื่อที่บ้านของท่านจัดงานต่าง ๆ เคยมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. ทุกครั้งที่จัดงาน

ข. บางครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

5. ในท้องถิ่นของท่านเคยมีการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยในโอกาสต่าง ๆ บ้างหรือไม่

ก. เคยบ่อย ๆ

ข. นาน ๆ ครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

6. ในท้องถิ่นของท่านมีแหล่งนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. มีตั้งแต่ 3 แหล่งขึ้นไป

ข. มี 1-2 แหล่ง

ค. ไม่มีเลย

7. โรงเรียนที่ท่านเคยเรียนมามีครูนาฏศิลป์ไทยประจำโรงเรียนบ้างหรือไม่

ก. มีทุกโรงเรียน

ข. มีบางโรงเรียน

ค. ทุกโรงเรียนไม่มีครูนาฏศิลป์ไทยเลย

8. ท่านเคยเรียนวิชานาฏศิลป์ไทยภาคทฤษฎีหรือภาคปฏิบัติในชั้นประถมศึกษาหรือมัธยมศึกษามาบ้างหรือไม่

ก. เคยเรียนทั้งในชั้นประถมศึกษาและมัธยมศึกษา

ข. เคยเรียนเฉพาะในชั้นประถมศึกษาหรือมัธยมศึกษา

ค. ไม่เคยเรียนเลย

9. ท่านเคยผ่านการอบรมทางนาฏศิลป์ไทยมาบ้างหรือไม่

ก. เคยผ่านตั้งแต่ 3 ครั้งขึ้นไป

ข. เคยผ่าน 1-2 ครั้ง

ค. ไม่เคยผ่านเลย

10. โรงเรียนที่ท่านเคยเรียนจัดให้มีการแสดงเหมือนกับนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. บ่อย ๆ

ข. นาน ๆ ครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

11. เมื่อเป็นนักเรียนทางโรงเรียนเคยพาท่านไปดูการแสดงละครฟ้อนรำตามสถานที่และโอกาสต่าง ๆ บ้างหรือไม่

ก. เคยตั้งแต่ 3 ครั้งขึ้นไป

ข. เคย 1-2 ครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

12. เมื่อเป็นเด็ก บิดามารดาท่านเคยพาท่านไปดูการแสดงมหรสพต่าง ๆ เช่น โขน ละคร หรือลิเก ตามงานต่าง ๆ บ้างหรือไม่

ก. บ่อย ๆ

ข. นาน ๆ ครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

13. ขณะที่ท่านเป็นนิสิตนักศึกษา ท่านเคยไปชมรายการนาฏศิลป์ไทยตามสถานที่ต่าง ๆ เช่น โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา หรือที่อื่น ๆ บ้างหรือไม่

ก. เคยบ่อย

ข. นาน ๆ ครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

14. ท่านเคยชมการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่จัดขึ้นในมหาวิทยาลัยของท่านบ้างหรือไม่

ก. ทุกครั้งหรือเกือบทุกครั้งที่ทราบ

ข. 1-2 ครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

15. ท่านมีเพื่อนสนิทที่เป็นนักแสดงนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. มีตั้งแต่ 3 คนขึ้นไป

ข. มี 1-2 คน

ค. ไม่มีเลย

16. ท่านเคยอ่านหนังสือหรือบทความที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. บ่อย ๆ

ข. บางครั้ง

ค. ไม่เคยเลย

17. ท่านเคยดูการแสดงนาฏศิลป์ไทยทางโทรทัศน์หรือภาพยนตร์บ้างหรือไม่

ก. เคยบ่อย ๆ

ข. นาน ๆ ครั้ง

ค. ไม่เคยดูเลย

18. เมื่อท่านอยู่ที่บ้าน ท่านเคยเห็นเพื่อนบ้านหรือบุคคลอื่นฝึกซ้อมหรือแสดงนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. บ่อย ๆ

ข. นาน ๆ ครั้ง

ค. ไม่เคยเห็นเลย

19. บิดามารดาหรือผู้ปกครองของท่านสนับสนุนให้ท่านฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. สนับสนุน

ข. เฉย ๆ

ค. ไม่สนับสนุน

20. ท่านเคยได้เห็นสมาชิกชุมนุมหรือชมรมนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัยของท่าน ซ้อมหรือแสดงนาฏศิลป์ไทยบ้างหรือไม่

ก. บ่อย ๆ

ข. บางครั้ง

ค. ไม่เคยเห็นเลย

แบบสอบถามตอนที่ 3

ทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทย

ให้ท่านเขียนเครื่องหมาย / ลงในช่องใดช่องหนึ่งที่เห็นว่าตรงกับความคิดเห็นหรือความรู้สึกที่เป็นจริงในขณะปัจจุบันของท่านมากที่สุด

ข้อ	ข้อความ	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่แน่ใจ	ไม่เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง
1.	นาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งล้าสมัย ควรเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์เท่านั้น					
2.	ท่านรู้สึกยินดีเมื่อเพื่อนชักชวนให้ไปดูนาฏศิลป์ไทย					
3.	นาฏศิลป์ไทยมีลีลาเชื่องช้า ไม่เหมาะสมกับการดำเนินชีวิตของคนไทยในปัจจุบัน					
4.	ท่านรู้สึกว่าการสนิยมของท่านด้อยกว่าผู้อื่นเมื่อชมการแสดงนาฏศิลป์ไทย					
5.	ระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ตะวันตก ท่านมักจะเลือกชมการแสดงนาฏศิลป์ตะวันตก					

ข้อ	ข้อความ	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่แน่ใจ	ไม่เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง
6.	ผู้ที่จัดให้มีการแสดงนาฏศิลป์ไทยในงานเป็นผู้มีรสนิยมต่ำ					
7.	นาฏศิลป์ไทยควรเป็นที่สนใจในหมู่ผู้สูงอายุเท่านั้น					
8.	นาฏศิลป์ไทยมีลีลาที่เชื่องช้าน่าเบื่อหน่าย					
9.	นาฏศิลป์ไทยในแต่ละภาคมีลีลาท่ารำคล้าย ๆ กัน					
10.	การไหว้ครูนาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งงมงายล้าสมัย					
11.	ครูนาฏศิลป์ไทยเป็นคนหัวโบราณ					
12.	นาฏศิลป์ไทยดูแล้วก่อให้เกิดความสนุกสนาน					
13.	การอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคน					
14.	การส่งเสริมนาฏศิลป์ไทยเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคน					
15.	นาฏศิลป์ไทยมีลีลาท่ารำสวยงาม					

ข้อ	ข้อความ	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่แน่ใจ	ไม่เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง
16.	ในสถาบันของท่านควรจัดรายการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้มากกว่าที่เป็นอยู่ขณะนี้					
17.	การฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยไม่มีประโยชน์					
18.	ครูนาฏศิลป์ไทยมักหวงวิชา					
19.	นาฏศิลป์ไทยสมควรได้รับการเผยแพร่ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น					

รายนามวิทยากรที่ตรวจสอบแบบสอบถาม

1. ศาสตราจารย์ กระแสร์ มาลยาภรณ์	อาจารย์ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มะเนาะ ยูเด็น	อาจารย์ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
3. รองศาสตราจารย์ วันเนาว์ ยูเด็น	อาจารย์ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
4. ดร. ประจิตร มหาหิง	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
5. อาจารย์ กรี วรศะริน	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพฯ
6. อาจารย์ เฉลย ศุขะวณิช	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพฯ
7. อาจารย์ พนิดา สิทธิวรรณ	นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 8 กองการสังคีต กรมศิลปากร กรุงเทพฯ
8. อาจารย์ ปัญญา นิตยสุวรรณ	นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 7 กองการสังคีต กรมศิลปากร กรุงเทพฯ

9. อาจารย์ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ระดับ 5
วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพฯ

10. อาจารย์ ควนสิน นุชหมอน อาจารย์หัวหน้าภาควิชาการศึกษา ระดับ 7
วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพฯ

การศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้

บทคัดย่อ

ของ

สมชาย พูลพิพัฒน์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา

เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

กุมภาพันธ์ 2529

การวิจัยเรื่องนี้ มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาและเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้ โดยใช้กลุ่มตัวอย่างนิสิตนักศึกษาภาคปกติ ชั้นปีที่ 4 ปีการศึกษา 2528 จำนวน 300 คน เพื่อเปรียบเทียบทัศนคติดังกล่าว โดยจำแนกตาม เพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ศาสนา ประสบการณ์และสิ่งแวดล้อมทางด้านนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา

ผลจากการวิจัยปรากฏว่า โดยส่วนรวมนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้มีทัศนคติที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทย และยังพบว่า เพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทย และสายวิชาการเรียน ส่งผลต่อทัศนคติของนิสิตนักศึกษาให้แตกต่างกัน และความแตกต่างทางทัศนคติของนิสิตนักศึกษาต่างสถาบัน สืบเนื่องมาจากสายวิชาการเรียน ส่วนศาสนานั้นไม่ส่งผลต่อทัศนคติในเรื่องนี้แต่อย่างใด

A Study of the Attitude Toward Thai Classical Dance Expressed By University Students of Southern Thailand

Abstract

By

Somchai Poonpiphat

Presented in partial fulfilment of the requirements
for the Master of Education degree
at Srinakharinwirot University,
Southern Campus, Songkhla,
February 1986

Abstract

The purpose of the present study is to make a comparative study of the attitude toward Thai classical dance expressed by the fourth-year regular students of 1985 attending Thailand's south-based universities by means of survey method. The study is based on sampling of 300 cases classified according to their sex, educational achievement, religion, experience, and surroundings in connection with Thai classical dance.

The findings stand out : the majority of the students are of positive attitude toward Thai Classical dance. Sex, educational achievement, experience, surroundings and courses of study are the variables which have formed the different kinds of their attitude toward the dance. Such a differentiation is also due to their courses of study at their respective institutes. As regards religion, it plays no part in this regard.

ต้นฉบับไม่มีประวัติผู้วิจัย