

## บทที่ 2

### เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเพื่อวิเคราะห์ถึงประเด็นของนาฏยประดิษฐ์ ในการดำเนินการวิจัยเรื่อง “หลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง: กรณีศึกษาการออกแบบท่าเต้นรำของสราวุฒิสำเนียงดี” ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะนาฏยประดิษฐ์ที่ปรากฏในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยผู้วิจัยค้นคว้าจากตำรา เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ร่วมกับการสัมภาษณ์นักนาฏยประดิษฐ์ นาฏยศิลปิน ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญและผู้ชำนาญการทางด้านศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ และกีฬาเชียร์ลีดดิ้ง เพื่อรวบรวมและสรุปแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นกรอบในการดำเนินการวิจัย โดยผู้วิจัยขอจำแนกออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. นิยามนาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชียร์ลีดดิ้งแบบสากล
2. แนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์งาน
4. ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา
3. แนวคิดการกำหนดรูปแบบทางนาฏยประดิษฐ์
4. แนวคิดศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวเบื้องต้น
5. แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย
6. ทฤษฎีทัศนศิลป์
7. แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์หรือรสนิยม
8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
9. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

## นิยามนาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชียร์ลีตติ้งแบบสากล

จากการรวบรวมและศึกษาความหมายของนาฏยประดิษฐ์การแข่งขันเชียร์ลีตติ้งแบบสากล ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร หนังสือและตำราต่าง ๆ รวมทั้งจากการสัมภาษณ์นักนาฏยประดิษฐ์ นาฏยศิลปิน รวมถึงผู้เชี่ยวชาญและผู้ชำนาญการด้านศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ และกีฬาเชียร์ลีตติ้ง ซึ่งผู้วิจัยจะขออธิบายถึงนิยามนาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชียร์ลีตติ้งแบบสากล โดยจำแนกเป็น 3 หัวข้อดังนี้

1. ความหมายของนาฏยประดิษฐ์ จากตำราเรื่องหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ โดยสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้ความหมายของนาฏยประดิษฐ์อย่างลึกซึ้งซึ่งเอาใจไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์” หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญ ในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า “นักนาฏยประดิษฐ์” ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer โดยนักนาฏยประดิษฐ์มีระบบการทำงานที่เป็นลำดับขั้นตอน แบ่งออกเป็น 7 ส่วน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, หน้า 225-234) คือ

1.1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์ สามารถสรุปให้เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ ได้แก่

1.1.1 พิธีกรรม และพิธีการ

1.1.2 ส่งเสริมกิจกรรม

1.1.3 เอกลักษณะทางวัฒนธรรม

1.1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

1.1.5 เพื่อพัฒนาอาชีพ

1.2 การกำหนดความคิดหลัก เพื่อให้ผลงานนาฏยประดิษฐ์เป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ

1.2.1 ระดับเป้าหมาย

1.2.2 ระดับวัตถุประสงค์

1.3 การประมวลข้อมูล เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือ

ปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรมหรือรูปธรรม เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

- 1.3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง
- 1.3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ
- 1.4 การกำหนดขอบเขต
- 1.5 การกำหนดรูปแบบ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ ได้ 4 แนวทาง คือ
  - 1.5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต
  - 1.5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต
  - 1.5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม
  - 1.5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต
- 1.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ
- 1.7 การออกแบบนาฏยศิลป์

อาจกล่าวได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ เป็นการประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดง มาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐาน วัตถุประสงค์ ความคิด วิธีการ การศึกษาและเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีต ยังมีมากและหลากหลายเพียงใดก็ย่อมทำให้นักนาฏยประดิษฐ์สามารถ นำสิ่งที่ได้พบได้เห็นมาใช้ในการออกแบบของตนได้มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีกประการหนึ่ง ซึ่งทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง

**2. นาฏยประดิษฐ์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งแบบสากล** ศิลปะการแสดงเชียร์ลีดดิ้งแบบสากลในประเทศไทยถือเป็นเรื่องใหม่และเป็นที่ทำให้ความสนใจจากเยาวชนไทยเป็นอย่างมาก จากการค้นคว้าของผู้วิจัยพบว่ายังไม่ปรากฏข้อมูลชุดใดที่อธิบายถึงความหมายของนาฏยศิลป์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งแบบสากลได้อย่างเข้าใจง่ายและตรงไปตรงมา โดยมากจะเป็นการถ่ายทอดในแบบวิธีมุขปาฐะ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษถึงความหมายดังกล่าวอย่างเป็นระบบระเบียบจะช่วยให้เข้าใจถึงนาฏยศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งได้ดียิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยเลือกศึกษา

ความหมายจากการสัมภาษณ์นักนาฏยประดิษฐ์ที่เลือกศึกษา คือ นายสรวิศ สำเนียงดี รวมถึงจากนักนาฏยประดิษฐ์ท่านอื่น ตลอดจนนาฏยศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญและผู้ชำนาญการ เพื่อให้ได้กรอบแนวคิดอันเป็นนิยามนาฏยประดิษฐ์ของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งแบบสากล โดยผู้วิจัยได้รวบรวมและขอสรุปเป็นข้อ ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 นาฏยประดิษฐ์ของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งจะต้องแสดงความแข็งแรงและความพร้อมเพรียง และมีความแตกต่างผสมกับความแปลกตาของท่าเต้นว่า นักแสดงจะต้องนำเสนอท่าเต้นรำนั้นให้คนดูเกิดความรู้สึกคล้อยตาม สนุกสนาน และมีอารมณ์ร่วมไปด้วยกัน (สรวิศ สำเนียงดี, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2552)

2.2 “...ความมีพลัง ความแข็งแรง และแข็งแกร่งของการเคลื่อนไหวร่างกายในแต่ละสัดส่วน ซึ่งจะต้องนำเสนอด้วยความพร้อมเพรียงและให้ผู้ชมเกิดความสนุกและอยากขยับลวดลายไปกับการแสดงชุดนั้น...” (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2552)

2.3 “...การประดิษฐ์ท่าทางจะต้องกลมกลืนกับเสียงดนตรี และการแบ่งช่วงของการแสดงที่จะเห็นได้อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการต่อตัว การเต้น การโชว์ศักยภาพทางยิมนาสติก และการบวม ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ที่นักเต้นหรือนักกีฬาจำเป็นจะต้องใช้ในการประกอบการแสดง ผู้ควบคุมทีมจึงควรที่จะต้องดูแลเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังรวมไปถึงความสามารถทางด้านยิมนาสติก ความอ่อนตัว ความยืดหยุ่นของสมรรถภาพทางร่างกายของนักเต้นหรือนักกีฬา ซึ่งผู้ควบคุมทีมต้องดูแล เพื่อเพิ่มกล้ามเนื้อ พัฒนาศักยภาพของนักเต้นหรือนักกีฬาอย่างต่อเนื่องอีกด้วย...” (วิหวัศ กรรมณีโรจน์, สัมภาษณ์, 2 พฤษภาคม 2553)

2.4 “...ความตื่นตาตื่นใจของการเต้น ที่ผสมระหว่างท่าเต้นรำที่ถูกออกแบบอย่างซับซ้อนกับการเล่นยิมนาสติก ความพร้อมเพรียงของท่าทางรวมกับความแข็งแรง และเพลงประกอบที่จุดคนดูให้อยู่ในการแสดง...” (ชมพูนุช เอื้อวิทยา, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2551)

2.5 “...การออกแบบท่าเต้นและภาพรวมให้เข้ากับกีฬาเชียร์ลีดดิ้ง สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ ต้องคำนึงถึงความแข็งแรง รวมถึงกล้ามเนื้อ และสรีระของนักกีฬา ในส่วนของท่าเต้น ก็เน้นความแข็งแรง เน้นความสามัคคีของทีมมากกว่าการเต้นเป็นท่าเดี่ยว การเต้นของเชียร์ลีดดิ้งไม่เหมือนการเต้นประเภทบัลเลต์ แจ๊ส หรือเต้นรำทั่วไป เพราะว่าในท่าทางการเต้นรำจะเน้นการเคลื่อนไหวช้า ๆ หรืออาจต้องมีตัวเอก แต่เชียร์ลีดดิ้งไม่มีความจำเป็นถึงขนาดนั้น ซึ่งทั้งหมดนี้

ก็ต้องขึ้นอยู่กับความสามารถของนักกีฬาเช่นกัน...” (กฤษณะ สมประสงค์, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2552)

จากที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ชัดเจนว่า เมื่อพูดถึงนาฏยประดิษฐ์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งแบบสากล อันดับแรกที่จะนึกถึงก็คือ ลักษณะของความแข็งแรงและความพร้อมเพียงของการใช้กล้ามเนื้อหรืออวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการแสดงท่าทาง โดยนาฏยประดิษฐ์อาจไม่ต้องการความสวยงามของท่าทาง หากแต่เน้นถึงความพร้อมเพียง ความแปลกตา ลักษณะเฉพาะในท่าทาง และสร้างสัญลักษณ์ของท่าเต้นให้กับผู้ชมเพื่อที่จะสามารถจดจำนาฏยลักษณะของนาฏยประดิษฐ์ได้ ซึ่งในทัศนะของผู้วิจัยมีความเห็นว่านาฏยประดิษฐ์ย่อมมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่คุณลักษณะเฉพาะของนักนาฏยประดิษฐ์ และนักนาฏยประดิษฐ์จะเป็นผู้ที่ต้องค้นหาวิธีสร้างเอกลักษณ์ของท่าเต้นทำให้ผู้ชมจดจำได้ ซึ่งประสบการณ์และความคุ้นชินในการสร้างสรรค์ก็จะเป็นตัวบ่งชี้ว่านักนาฏยประดิษฐ์มีกลวิธีหรือกลไกในการสร้างสรรค์อย่างมีเอกลักษณ์อย่างไร อีกทั้งการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเป็นการแสดงที่เน้นความฮึกเหิม ความพร้อมเพียงของคนหมู่มาก และการสร้างแรงกระตุ้นจากผู้แสดงถึงผู้ชม ดังนั้นนาฏยศิลป์ที่ปฏิบัติจึงไม่เน้นท่าทางที่มีความพลิ้วไหว อ่อนช้อย แต่จะใส่ใจกับความแข็งแรงและความพร้อมเพียงเป็นสำคัญ เพราะไม่เช่นนั้นอาจส่งผลต่อความฮึกเหิมและความตื่นตัวของแรงกระตุ้นก็จะถูกลดระดับลงไปสร้างความเฉื่อยและไม่น่าสนใจให้กับนาฏยประดิษฐ์ดังกล่าว

**3. ศิลปะการแสดงตะวันตก** เนื่องจากการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งในประเทศไทยเป็นศิลปะการแสดงในรูปแบบหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศในแถบตะวันตก ดังนั้นผู้วิจัยจึงพิจารณาค้นคว้าเกี่ยวกับข้อคิดเห็นของศิลปะการแสดงตะวันตก เพื่อเชื่อมโยงกับลักษณะของนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง ซึ่งจัดว่าเป็นศิลปะการแสดงหรือนาฏยศิลป์สกุลหนึ่งด้วยเช่นเดียวกัน อีกทั้งยังมีสุนทรียภาพในศิลปะการแสดงอันมีความโดดเด่นจากลักษณะ ของนาฏยศิลป์แบบอื่นอีกด้วย

ศิลปะการแสดงตะวันตกมีรากฐานมายาวนานนับแต่อดีตกาล นักปรัชญากรีกโบราณให้ความสำคัญของการแสดงไว้สูงส่งมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดที่เกี่ยวกับศิลปะและศีลธรรมเพลโต (Plato) ได้ให้ความสำคัญกับบทบาทของการแสดง เชื่อว่าเป็นการช่วยสร้างดุลยภาพในสังคม เป็นเรื่องของความดี (Goodness) และคุณค่า (Virtue) ศิลปะและการแสดงจะช่วยสร้างให้

คนดีกว่าและมีคุณค่ากว่า และมองผู้สร้างสรรค์ในฐานะพลเมืองดีของนครรัฐ อริสโตเติล (Aristotle) เชื่อว่าโศกนาฏกรรม (Tragedy) ย่อมช่วยฟอกจิตใจของคนในสังคมให้เป็นคนดี โศกนาฏกรรมจะต้องมีประสบการณ์ที่รื่นรมย์ (Enjoyable Experience) เพื่อสร้างความปีติในการชื่นชมการแสดงหรือบทกวีต้องวางโครงเรื่องให้มีเหตุผล แสดงความจริงในเชิงจิตวิทยา ต้องเข้าใจในธรรมชาติของมนุษย์เพื่อให้สามารถวางโครงเรื่องที่ตีได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2549, หน้า 178)

ดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยเพียงเพื่อจะพยายามอธิบายให้เห็นว่าศิลปะการแสดงเป็นผลงานศิลปะที่มีความสร้างสรรค์ มีผลต่อระบบจิตใจของมนุษย์ ส่งเสริมให้มนุษย์และผู้คนที่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมได้เกิดการพัฒนา และนำลักษณะหรือคติแนวคิดที่ได้จากการเสพงานศิลปะการแสดงเพื่อเป็นพื้นฐานต่อการดำรงชีวิต ศิลปะการแสดงจึงเป็นสิ่งที่แสดงออกด้วยอารมณ์ ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนเรื่องราวต่าง ๆ ผ่านการเคลื่อนไหวของมนุษย์ที่ประกอบไปด้วยดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งอริสโตเติลเป็นนักปรัชญาชาวกรีกได้ให้คำนิยามของศิลปะการแสดงคือ “การเลียนแบบธรรมชาติ” ธรรมชาติถือเป็นสิ่งที่มีความสำคัญยิ่งใหญ่ เป็นปัจจัยหลักที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจต่อศิลปินนักแสดงในการสร้างสรรค์งาน ธรรมชาติจึงเปรียบเหมือนแหล่งวิทยาการที่เป็นแม่แบบสำคัญต่อมวลมนุษยชาติ ที่จะต้องเรียนรู้เข้าใจเพื่อการดำรงชีวิตอย่างมีประสิทธิภาพ ธรรมชาติจึงเปรียบเหมือนแกนหลักที่เป็นหัวใจสำคัญ ซึ่งส่งผลโดยตรงต่องานศิลปะและการแสดง ดังนั้นจึงสามารถกล่าวได้ว่า ศิลปะคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยอาศัยธรรมชาติเป็นแม่แบบหรือเป็นโครงสร้างที่ทำหน้าที่เป็นตัวชี้นำ นอกจากนี้ลีโอ ตอลสตอล (Leo Tolstoy) ยังได้กล่าวถึงศิลปะการแสดงว่าเป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งระหว่างมนุษย์ ด้วยการใช้อำนาจถ่ายทอดความคิดและศิลปะของการแสดงให้ออกทางอารมณ์ความรู้สึก (ปฐมบทแห่งศิลปะการแสดง, 2550)

ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า ศิลปะการแสดงคล้ายกับการเล่นสมมติ เป็นความเพลิดเพลินที่มนุษย์เราทุกคนเล่นมาตั้งแต่วัยเด็ก ประสบการณ์เช่นนี้เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์เราเกือบทุกคน ในความพยายามที่จะหลีกเลี่ยงจากความเป็นตัวเอง ไปเป็นผู้อื่น ไปมีชีวิตอยู่ในจินตนาการใหม่ ในสถานการณ์ใหม่ที่เราไม่อาจจะหาพบในชีวิตประจำวัน ซึ่งจากลักษณะดังกล่าวสามารถถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นผ่านการเคลื่อนไหวทางด้านร่างกายประกอบกับจังหวะเพลงหรือดนตรี และเป็นการแสดงออกถึงจินตนาการ รวมทั้งความปรารถนาในจิตใจของมนุษยชาติ

4. การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งแบบสากลในประเทศไทย การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งแบบสากลในประเทศไทย ซึ่งในปัจจุบันถือว่าการแข่งขันกีฬาประเภทหนึ่งที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงและกีฬายิมนาสติกไว้ด้วยกันอย่างเหมาะสม โดยสามารถจำแนกรูปแบบของการแสดงที่ปรากฏในประเทศไทยได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ (สราวุฒิ สำเนียงดี, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2552)

4.1 ประเภทเชียร์ลีดดิ้ง (Cheerleading) หมายถึง การแสดงที่มีการผสมผสานรูปแบบการต่อตัว (Pyramid) การเชียร์ (Cheer and Chant) การทำยิมนาสติก (Tumbling) และการเต้นรำ (Dance) เข้าไว้ด้วยกัน โดยมีสัดส่วนในแต่ละประเภทอย่างเหมาะสม

4.2 ประเภทต่อตัวคู่ (Coed Partner Stunt) หมายถึง การแสดงที่มีการต่อตัวเพียงอย่างเดียว ไม่มีการเต้นรำ ซึ่งใช้นักแสดงหรือนักกีฬาไม่เกิน 3 คน คือ ตัวยอด (Top) ตัวฐาน (Base) และตัวฐานสำรองหรือตัวช่วย (Spotter)

4.3 ประเภทปอมปอม (Pom Pom) หมายถึง การแสดงที่นักแสดงทุกคนต้องถือพู่เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงและแสดงด้วยท่าทางของการเต้นรำ ซึ่งจะไม่มีการต่อตัวใด ๆ โดยจะมีการกำหนดท่าบังคับทางด้าน การเต้นรำจำนวน 3 ท่าทาง คือ ท่าเตะ (Kick) ท่าหมุน (Turn) และท่ากระโดด (Jump)

โดยการแข่งขันประเภทเชียร์ลีดดิ้งเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในประเทศไทย ทั้งระดับมัธยมศึกษาและระดับอุดมศึกษา เห็นได้จากการแข่งขันรายการซีคอนสแควร์เชียร์ลีดดิ้ง และรายการแข่งขันอื่น ๆ นิยมจัดแข่งขันในประเภทนี้ทั้งสิ้น ซึ่งนับว่าเป็นรูปแบบการแสดงที่ต้องใช้ความแข็งแรงผนวกกับศักยภาพของนักแสดงทั้งหมดในระดับสูง สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของประเทศไทยที่เทียบเท่าการแข่งขันระดับมาตรฐานสากลคือ รายการซีคอนสแควร์เชียร์ลีดดิ้ง ปัจจุบันมีการกำหนดระยะเวลาในการแสดงทั้งหมดไม่เกิน 2.30 นาที สามารถบวกหรือลบได้ไม่เกิน 10 วินาที ในบทบาทการตัดสินก็จะมีกฎเกณฑ์ในการพิจารณาจากการกำหนดท่าทางต่าง ๆ ว่ามีการปฏิบัติท่าทางได้อย่างถูกต้องหรือไม่ สามารถปฏิบัติได้มากหรือน้อยเพียงใดเมื่อเปรียบเทียบกับจำนวนนักแสดงทั้งหมด ซึ่งท่าทางต่าง ๆ จะถูกกำหนดให้นักแสดงปฏิบัติในแต่ละท่าทางอย่างต่ำ 3 คนขึ้นไป โดยในบทบาทของกฎเกณฑ์การตัดสินผู้วิจัยเห็นว่าไม่ได้เป็นส่วนสำคัญของการศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ดังกล่าว จึงขอยกเว้นในการกล่าวถึงรายละเอียดส่วนนี้

ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชียร์ลีตติ้งแบบสากล หมายถึง การคิด การออกแบบ การสร้างสรรค์ เพื่อก่อให้เกิดนาฏยศิลป์ที่เป็นลักษณะเฉพาะสำหรับการแข่งขัน เชียร์ลีตติ้ง ซึ่งต้องอาศัยความพร้อมเพียง ความแข็งแรง ความกลมกลืน และผสมผสาน ความตื่นตาตื่นใจของท่าทางนาฏยศิลป์เป็นหลักสำคัญและมีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์ สกูลอื่น ซึ่งนาฏยประดิษฐ์จะไม่เน้นท่าทางที่แสดงความอ่อนช้อย พิริ้วไหว เนื่องจากอาจทำให้ ระดับของความสนุกสนานและความตื่นเต้นของการแสดงลดลงไป นอกจากนี้ก็นาฏยประดิษฐ์ แต่ละคนย่อมจะมีการจัดระบบระเบียบวิธีของการออกแบบการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ให้เป็นแบบฉบับ ของตนเอง เพื่อสร้างลักษณะเฉพาะให้เกิดขึ้นแก่ทีมเชียร์ลีตเตอร์

จากการศึกษาใน 4 ประเด็นดังที่ได้กล่าวมาคือ ความหมายของนาฏยประดิษฐ์ นาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีตติ้ง ศิลปะการแสดงตะวันตก และการแข่งขันเชียร์ลีตติ้ง แบบสากลในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงได้นำผลการศึกษาวិเคราะห์ที่ได้มาสรุปเป็นชุดข้อมูลเสียใหม่ โดยจัดทำเป็นระบบแผนภูมิแสดงถึงกรอบแนวความคิดเพื่อให้เข้าใจได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งมี รายละเอียดของแผนภูมินาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชียร์ลีตติ้งแบบสากลดังนี้

# แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษานิยามนาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชีรลีตติง

## แนวคิดเกี่ยวกับนิยามนาฏยประดิษฐ์ ของศิลปะการแสดงเชีรลีตติง

1. การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547)
2. ความแข็งแรงและความพร้อมเพียง และมีความแตกต่างผสมกับความแปลกตาของท่าเต้นรำ (สรวิชัย สำรัมย์ดี, สัมภาษณ์)
3. ความมีพลัง ความแข็งแรง และแข็งแรงของการเคลื่อนไหวร่างกายในแต่ละสัดส่วน (อภิธรรม กำแพงแก้ว, สัมภาษณ์)
4. การประดิษฐ์ท่าทางจะต้องกลมกลืนกับเสียงดนตรี ประกอบกับการแบ่งช่วงของการแสดงได้อย่างชัดเจน (วิวัฒน์ กรมณีโรจน์, สัมภาษณ์)
5. ความตื่นตาตื่นใจ ที่ผสมระหว่างท่าเต้นที่ดูออกแบบอย่างซับซ้อน ความพร้อมเพียงรวมกับความแข็งแรง (ชมพูนุช เชื้อวิทยา, สัมภาษณ์)
6. เน้นความแข็งแรง เน้นความสามัคคีของทีมนักกว่าการเต้น เป็นท่าเดียว (กฤษณะ สัมประสงค์, สัมภาษณ์)

## ความหมายของ นาฏยประดิษฐ์ สำหรับการแข่งขัน เชีรลีตติง

การคิด ออกแบบ สร้างสรรค์ ทำให้เกิดนาฏยศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะ สำหรับการแข่งขันเชีรลีตติง อาศัยความพร้อมเพียง ความแข็งแรง ความกลมกลืนและผสมผสานความตื่นตาตื่นใจของท่าทางนาฏยศิลป์ เป็นหลักสำคัญ อีกทั้งมีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์สกุลอื่น

ท่าทางที่แสดงจะไม่เน้นถึงความอ่อนช้อย พิริวไหว เนื่องจากอาจทำให้ระดับของความสนุกสนานและความตื่นตัวของกาแสดงลดลงไป

คุณลักษณะของหลักนาฏยประดิษฐ์ขึ้นอยู่กับ นักนาฏยประดิษฐ์แต่ละคน เนื่องจากถือเป็นคุณสมบัติเฉพาะทางด้านศิลปะ ที่ยอมแตกต่างกันออกไปในแต่ละบุคคล

## แนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์งาน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน โดยในที่นี้ผู้วิจัยขอเทียบเคียงกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะ ซึ่งถือได้ว่าเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่เกิดขึ้นเฉพาะสังคมมนุษย์เท่านั้น สัตว์ประเภทอื่นอาจจะมีกิจกรรมดังกล่าวในทำนองเดียวกันแต่ไม่อาจนับได้ว่าเป็นศิลปะ เช่น นกแต่ละชนิดมีวิธีการสร้างรังที่แตกต่างกันออกไป หนูอาศัยอยู่ในซอกมุมที่อับมืดซิด กระจอกหรือกระแตอาศัยอยู่ในโพรงไม้ ซึ่งสัตว์เหล่านี้มีสภาพความเป็นอยู่โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือถ้ามีก็จะเป็นไปอย่างเชื่องช้า (สุชาติ เถาทอง, ม.ป.ป., หน้า 25) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน โดยค้นคว้าจากตำราและเอกสารแบบสหสาขาวิชา ซึ่งขอจำแนกออกเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. **แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน** โดยอารี สุทธิพันธ์ ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์เอาไว้ว่า การสร้างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่หรือของใหม่นั้น มีหลักในการสร้างสรรค์ที่สำคัญ 3 ประการ หรือจะเรียกว่ากระบวนการในการสร้างสรรค์ก็ได้ (อารี สุทธิพันธ์, 2532, หน้า 178-181) ซึ่งแบ่งได้ดังนี้

### 1.1 การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing)

1.1.1 การสลับให้ผิดตำแหน่งที่เคยเห็นมาก่อน เราเคยเห็นนิสิตนักศึกษาภาคใต้ เข็มวิทยาลัยด้านซ้ายเป็นตำแหน่งที่ทุกคนก้มก้ม แต่บางคนอาจจะเลื่อนให้สูงขึ้นหรือก้มก้มที่กระเป๋าสีหรือคอเสื้อแทน ซึ่งแสดงว่าเป็นการสร้างสรรคให้ผิดตำแหน่ง หรือเส้นบนศีรษะที่เรียกว่าแสกผม เราอาจจะย้ายแสกไปทางขวา ทางซ้ายหรือตรงกลางเปลี่ยนไปเสมอ ๆ ทุกอาทิตย์ก็ได้ แสดงว่าเราพยายามสร้างสรรค์ให้มีใบหน้าแปลก ๆ อยู่เสมอ

1.1.2 การสลับให้มีรูปร่างหรือรูปทรงต่างไปจากเดิม เช่น ขยายบางส่วนให้โตขึ้น บางส่วนให้กว้างใหญ่ขึ้น และทำให้บางส่วนเล็กลง การสลับขนาดและรูปร่างนี้ เราจะพบเห็นอยู่ทั่วไป ทั้งนี้ก็ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง

1.1.3 การสลับให้มีสีส่นต่างไปจากที่เคยเห็นกันมาแล้ว ซึ่งก็ทำให้แปลกต่อผู้พบเห็นหรือผู้ที่ไม่เคยเห็นมาก่อนได้ การที่สลับให้มีสีส่นต่างไปนี้เกี่ยวข้องกับแสงและเงาด้วย เพราะว่าสีมีความสัมพันธ์กับแสง ซึ่งหมายถึงว่าสีก็คือลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่สายตาเรานั้นเอง สิ่งที่เราเห็นแปลกไปเพราะสีและแสงเงานี้ ศิลปินแต่ละคนอาจดัดแปลงต่าง ๆ

กัน เช่น ให้อุปสรรคตรงข้ามกับเงามืดด้านหลังหรือให้สีสดตัดกับสีเข้มหรือแก่ก็ได้

1.1.4 การสลับให้เกิดประโยชน์ใช้สอยต่างออกไปจากที่เคยพบเห็นหรือเคยทราบมาก่อน ซึ่งเราคงทราบแล้วว่าอิฐมีประโยชน์สำหรับก่อผนังโบกปูน แต่ถ้าเรานำอิฐมาขัดมันและสลักชื่อเราลงไปแล้วมอบให้เป็นของขวัญปีใหม่ อิฐแผ่นนั้นก็จะมีหน้าที่สำหรับนำไปทับกระดาษได้

1.2 การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่พยายามให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดและการสังเกตต่อเรื่องราวที่ตนเห็น ซึ่งอาจจะดำเนินการได้ดังนี้

1.2.1 การดำเนินเรื่องแล้วขมวดปมให้คิด ว่าควรจะเป็นอย่างนั้นหรืออย่างนี้อาจสอดแทรกความตลกขบขันปนเป็นตอน ๆ กลับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมาหรือเคยแสดงมาก่อน ตัวอย่างเช่น เรื่องที่เราเคยทราบกันว่าเป็นเรื่องเศร้าและผู้แสดงทำให้กลายเป็นเรื่องตลกขบขัน

1.2.2 การเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นชัดขึ้น

1.2.3 การผูกเรื่องขึ้นใหม่ให้เห็นว่า มันอาจจะเป็นไปได้หรือมันน่าจะเป็นไปได้

1.3 การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable) กระบวนการอีกอย่างหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ก็คือ การที่รู้จักดัดแปลงของเดิมที่มีอยู่แล้วให้ใหม่ขึ้นมา หรือแปลกไปจากเดิม ซึ่งมีวิธีการต่าง ๆ คือ

1.3.1 การทำให้ใหม่โดยปรับปรุงของเดิมจากความคิดเดิม การเปลี่ยนแปลงฐานะเดิมให้ดีขึ้นก็ถือว่าเป็นกระบวนการความคิดสร้างสรรค์เหมือนกัน

1.3.2 การปรับให้เหมาะสมกับเวลาและบริเวณว่าง (Time & Space) ตัวอย่างเช่น ในการแสดงละคร การที่ย่นเวลาให้เร็วหรือการจัดฉากให้เหมาะสมกับเศรษฐกิจ ฯลฯ เหล่านี้ถือเป็นกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ทั้งสิ้น

กระบวนการความคิดสร้างสรรค์ทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวข้างต้นคือ การสลับที่ การสร้างความคิดสับสน และการปรุงแต่ง เป็นเหตุที่สำคัญในวิธีการสร้างสรรค์ศิลปกรรมทุกชนิด ซึ่งในทุกระเบียงของศิลปกรรมถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงและไม่มีการเข้ามามีส่วนร่วมด้วยก็จะเรียกว่าศิลปกรรมที่สมบูรณ์ไม่ได้ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงศิลปกรรมทุก ๆ อย่างและทุกระดับจำเป็นต้องยึดถือลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

- 1) ความกว้างขวางในรูปทรงและเรื่องราวหรือความหลากหลาย
- 2) ความคิดแรกเริ่มเป็นของตนเองหรือความเป็นต้นแบบ
- 3) ความเหมาะสมสามารถดัดแปลงแก้ไขให้ดีขึ้นได้

ความคิดสร้างสรรค์ดังที่ได้กล่าวมานี้เกิดจากเหตุที่ผู้ชมศิลปกรรมไม่สามารถเข้าใจหรือร่วมชื่นชมในผลงานด้วยได้ และก็เป็นที่หวังว่าถ้าผู้ชมพยายามทำความเข้าใจและขยายความเข้าใจให้กว้าง ขจัดความหลงต่าง ๆ พิจารณากระบวนการสร้างสรรค์และพยายามคิดทำความเข้าใจให้ดีแล้ว การแสดงศิลปกรรมแต่ละแห่งแต่ละครั้งก็จะช่วยระเหิดปัญหาเสริมสร้างความเข้าใจ เพิ่มความสังเกตและยังเสริมสร้างสุนทรีย์ภาพให้เกิดแก่ตนเองได้อย่างไม่คิดที่จะประเมินค่าของความรู้สึกต่อสังคมแต่อย่างใด

**2. แนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ** ผู้วิจัยค้นคว้าถึงแนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะจากเอกสารทางวิชาการและสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) เป็นความพิเศษอย่างหนึ่งของความคิดมนุษย์ที่มุ่งมันสู่เป้าหมายที่กำหนด นักจิตวิทยาพยายามที่จะค้นหาความหมายหรือคำตอบของความคิดสร้างสรรค์จากความเป็นจริงมาหลายทศวรรษ รวมทั้งนักการศึกษาที่เพียรพยายามศึกษาค้นคว้าวิจัยด้วยเช่นกัน แต่ยังไม่สามารถให้ความหมายหรือนิยามของความคิดสร้างสรรค์เป็นหนึ่งเดียว ผู้ที่ศึกษาค้นคว้าในบริบทหนึ่งจะได้นิยามความหมายไปในบริบทที่ค้นคว้านั้น ส่วนผู้ที่ศึกษาค้นคว้าในอีกบริบทหนึ่งจะได้นิยามความหมายไปในอีกบริบทหนึ่งที่ต่างกันไป ขึ้นอยู่กับว่าผู้ให้นิยามความหมายนั้น ๆ จะนำไปเชื่อมโยงกับบริบทใด (บำรุง พาทยกุล, 2550, หน้า 182)

ทอร์เรนซ์ (E. Paul Torrance) ได้ให้ความหมายความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์คือ กระบวนการการประสานสัมพันธ์ที่ฉับไว ต่อปัญหา ต่อสิ่งที่ขาดตกบกพร่อง ต่อช่องว่างความรู้ ต่อปัจจัยที่สูญหายไป ต่อสิ่งที่ขาดความกลมกลืน ฯลฯ ความสามารถที่จะแยกแยะสิ่งที่ยุ่งยากกับการค้นหาคำแก้ไขปัญหา การคาดเดาหรือกำหนดสมมติฐานในสิ่งที่บกพร่อง การทดสอบครั้งแล้วครั้งเล่าและทำที่ดีที่สุดสามารถเชื่อมโยงกับผลลัพธ์ที่ปรากฏ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2546, หน้า 76)

หากพิจารณาความหลากหลายจากค่านิยามและความหมายของความคิดสร้างสรรค์ข้างต้น จะเป็นข้อสังเกตได้ว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการความคิดทางธรรมชาติ

ของมนุษย์อย่างหนึ่งที่ไม่หยุดนิ่ง เป็นความคิดที่พวยพุ่งในการแสวงหา คิดค้นหรือคิดสร้างสรรค์สร้างให้เกิดสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา เพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจซ้ำซากที่เคยชิน โดยนักจิตวิทยาหลายคนพยายามทำความเข้าใจกับกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ พยายามวิเคราะห์แยกแยะ รวมทั้งนำวิทยาการสาขาต่าง ๆ มาเชื่อมโยง เพื่อนำไปสู่การให้คำอธิบายความคิดสร้างสรรค์ให้ชัดเจน เช่น การนำเรื่องพันธุกรรมมาเชื่อมโยงกับความคิด การนำเรื่องจิตวิทยาจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ในส่วนของจิตใต้สำนึกและจิตไร้สำนึก มาเชื่อมโยงกับจิตวิทยาพฤติกรรมนิยม (Behavioralism) และสภาพแวดล้อม รวมถึงในเรื่องเจตจำนงของมนุษย์ (Will Power) แต่จากการเพียรพยายามดังกล่าวนักจิตวิทยาก็ยังไม่สามารถสรุปได้อย่างชัดเจน (บำรุง พาทยกุล, 2550, หน้า 183)

นอกจากนี้ประเด็นที่ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะที่มีส่วนสัมพันธ์ต่อระบบความคิดมนุษย์ ถือเป็นสิ่งที่เกิดควบคู่กับมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา โดยผู้วิจัยพิจารณารายละเอียดเพิ่มเติมพบว่า นักมานุษยวิทยาและนักการศึกษาให้ความสนใจความคิดสร้างสรรค์ในความหมายของการเป็นธรรมชาติ การเป็นมนุษย์ ความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ จินตนาการ สุนทรียภาพ พลังความเชื่อมั่น การแสวงหาแนวทางแห่งความสำเร็จ คุณธรรม จริยธรรม และวัฒนธรรม ตลอดจนการเปลี่ยนแปลง ฯลฯ มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติที่อยู่ร่วมกับสิ่งแวดล้อมอื่น ๆ ของธรรมชาติ ต้องมีการปรับตัวเพื่อการดำรงอยู่ร่วมกันหรือการเปลี่ยนแปลงที่จะทำให้ชีวิตการดำรงอยู่ดีขึ้นกว่าเดิม มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติที่ได้เปรียบกว่าสิ่งแวดล้อมอื่น เพราะมนุษย์มีมันสมอง สติปัญญา ความเฉลียวฉลาด และการเรียนรู้ที่เร็วกว่าสัตว์และธรรมชาติอื่น

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพิ่มเติมพบว่าความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดจากกระบวนการทางสมองของมนุษย์ก็ดี หรือเกิดจากสภาวะจิตก็ดี เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติที่สามารถช่วยให้มนุษย์เปลี่ยนแปลงธรรมชาติได้ ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ในความหมายหรือนิยามของนักมานุษยวิทยาและนักการศึกษา จึงแสดงออกมาในความหมายของการเป็นธรรมชาติ (บำรุง พาทยกุล, 2550, หน้า 183-184)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีทัศนะว่า ความคิดสร้างสรรค์เกิดขึ้นได้กับมวลมนุษยชาติ ทุกภาษา ทุกท้องถิ่นและในทุกสาขาวิชา ไม่ว่าจะเป็นวิทยาศาสตร์ สังคม ภาษา คณิตศาสตร์ ศิลปะ ฯลฯ และในโลกที่ไม่หยุดนิ่ง มีการหมุนรอบตัวเองล่องลอยอยู่ในอวกาศแห่งสิ่งแวดล้อม จักรวาลก็ยังคงอาศัยความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ในการคิดค้นระบบวิทยาการก้าวหน้าใหม่ ๆ อยู่ตลอด

เพื่ออนาคตแห่งการดำรงอยู่ในจักรวาลต่อไป แต่ในที่นี้ผู้วิจัยไม่ขอกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ในเชิงวิทยาศาสตร์หรือระบบจักรวาลแต่อย่างใด หากจะขอเน้นมาทางศิลปะคือ ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ ซึ่งรวมไปถึงทางด้านศิลปศึกษา ทัศนศิลป์ ดนตรี และศิลปะการแสดง

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาความคิดสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดง ผู้วิจัยขอเทียบเคียงกับด้านนาฏศิลป์ ซึ่งรวมถึงระบำรำฟ้อน โขน ละคร บัลเลต์ และกีฬาเชียร์ลีดดิ้ง ฯลฯ ซึ่งลีลาท่าทางในการกระโดดโลดเต้น การรำรำที่ใช้แสดงกันอยู่นั้น ล้วนเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน ครูนาฏศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้ซึ่งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดออกมาเป็นลีลาท่าเต้นรำที่ผสมผสานกับท่วงทำนองและจังหวะของดนตรี ให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมกับการแสดงนาฏศิลป์ชุดนั้น ๆ เช่น การนำเอาธรรมชาติมาคิดสร้างสรรค์เป็นท่าเต้นรำ นำเอากริยาท่าทางของสัตว์มาประดิษฐ์เป็นระบำสัตว์ชนิดต่าง ๆ หรือนำเอาวิถีชีวิตในการประกอบอาชีพ การนำเอาความเชื่อหรือเทศกาลสำคัญของมนุษย์มาเป็นแนวการประดิษฐ์ท่าเต้นรำ ฯลฯ รวมทั้งมีการคิดค้นชุดการแสดงใหม่ ๆ ขึ้นมาอยู่ตลอดเวลา ซึ่งถือได้ว่ากระบวนการดังกล่าวเป็นความคิดสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงหรือนาฏศิลป์ประเภทหนึ่งนั่นเอง

...ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะไม่ว่าจะเป็นทางดนตรี นาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ เป็นสิ่งที่แยกออกจากกันได้ยาก เพราะศิลปะดังกล่าวต้องอาศัยซึ่งกันและกัน มีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกันและกัน สุนทรียะอันเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะแบบองค์รวมจะนำไปสู่ความผาสุกและรื่นรมย์ ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการทางธรรมชาติของมนุษย์หรือความพิเศษทางความคิดอย่างหนึ่งที่มนุษย์พยายามคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาในการนำไปสู่ความสำเร็จ...

(บำรุง พาทยกุล, 2550, หน้า 187)

## ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา

ผู้วิจัยศึกษาถึงระบบขั้นตอนและกระบวนการในการทำงานของนักนาฏยประดิษฐ์จากตำราและเอกสารทางวิชาการ สรุปได้ว่านาฏศิลป์เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ต้องผ่านกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ เพื่อให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพ ซึ่งกระบวนการดังกล่าวต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่างที่จะทำให้ผลงานมีความสมบูรณ์ การสร้างงานนาฏศิลป์มีทั้งในรูปแบบวิธี

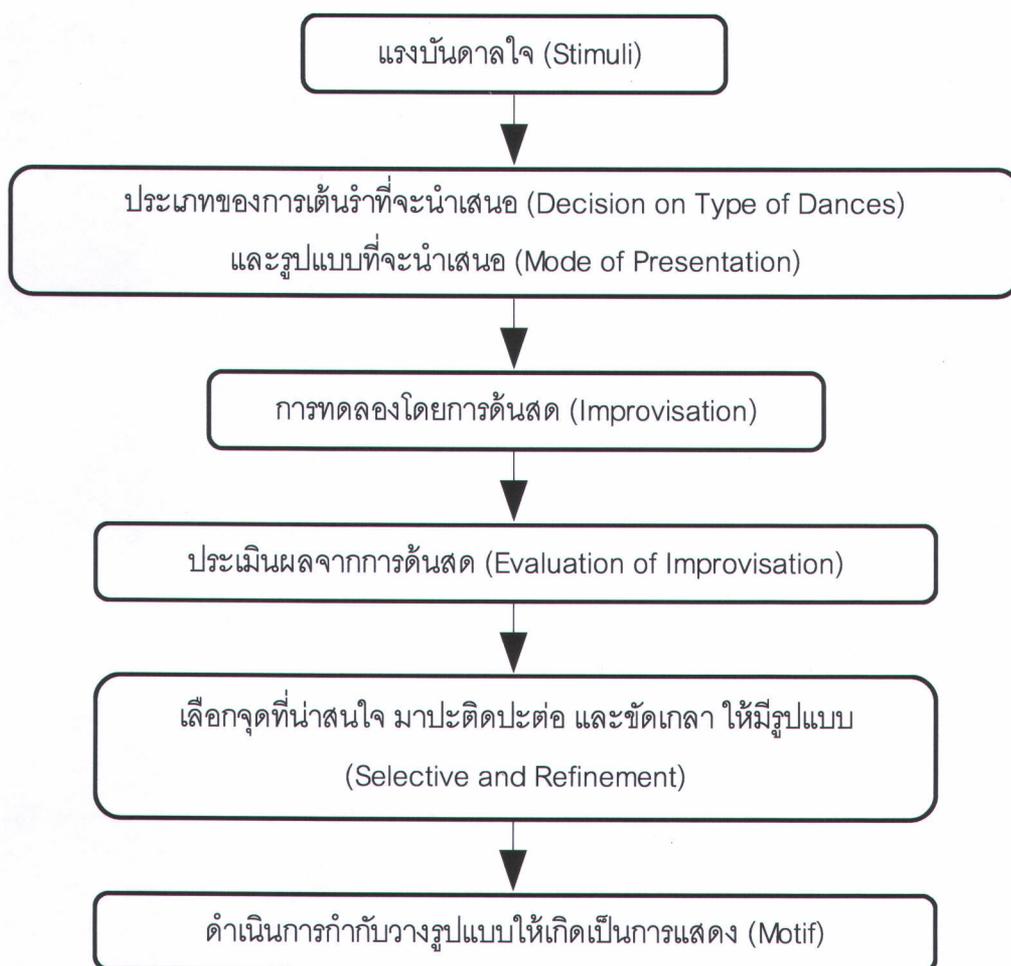
ตามจารีตเดิม การนำงานดั้งเดิมมาปรับปรุงใหม่ หรือทดลองสร้างสรรค์งานชิ้นใหม่ โดยการแสดงต่าง ๆ ที่นำเสนอ อาจสอดแทรกความหมาย ปรัชญา แนวความคิด อุดมคติ ลงไปในนาฏยประดิษฐ์ชุดนั้น ผลงานนาฏยศิลป์เกิดจากการหลอมรวมทุกสรรพศาสตร์เข้าด้วยกัน

ประสบการณ์ถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะประสบการณ์ชีวิตของนักนาฏยประดิษฐ์เองจะกระตุ้นให้ศิลปินสร้างสรรค์งานได้อย่างมีเอกลักษณ์และจะช่วยในขั้นตอนการทำงานที่ต้องการการตัดสินใจเพื่อเปลี่ยนแปลงแก้ไข พัฒนาและประเมินผล การจัดการเกี่ยวกับการออกแบบการแสดงแต่ละชุด โดยปกติแล้วนักนาฏยประดิษฐ์มักจะหนีไม่พ้นที่จะต้องคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทั้งในขณะที่ยังสร้างงานอยู่หรือย้อนหลังกลับไปตลอดชีวิต ตั้งแต่คนเราลืมตาเกิดขึ้นมาดูแลโลก ฉะนั้นประสบการณ์ของคนเราที่เคยประสบมาในชีวิตจะถูกนำไปใช้ประโยชน์เพื่อเป็นเครื่องนำทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

จากที่ได้กล่าวอธิบายมาข้างต้น ผู้วิจัยมีความเห็นต่อศิลปะการออกแบบและกำกับลีลาในที่นี้ ยังหมายรวมถึง ศิลปะแห่งหลักนาฏยประดิษฐ์ กล่าวคือการพิจารณาผลงานที่เกิดขึ้นโดยบุคคลใดบุคคลหนึ่งหรือกลุ่มคน โดยผู้ชื่นชมผลงานสามารถประเมินคุณค่าได้ ไม่ว่าจะมาจากความถูกต้องตามหลักการและเหตุผลของนาฏยประดิษฐ์ชุดนั้น ๆ ความน่าเชื่อถือของข้อมูลก่อนจะประมวลเป็นรูปแบบการแสดง และนาฏยประดิษฐ์จะต้องสอดผสานกลมกลืนอย่างเป็นเอกภาพ เพื่อให้มีความสมบูรณ์และบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่นักนาฏยประดิษฐ์ตั้งใจไว้ โดยผู้วิจัยขอจำแนกออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. **กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์** การสร้างงานแต่ละชิ้นให้ออกมาเหมาะสมนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ควรมีการกำหนดความคิดหลักก่อนว่าเป้าหมายในการสร้างงานนั้นเพื่ออะไร เพื่อใคร เช่น เพื่อเป็นพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัย เพื่อเปิดตัวสินค้าหรือการนำบทประพันธ์เรื่องโรมิโอและจูเลียต ของวิลเลียม เชกสเปียร์ มาทดลองทำเป็นศิลปะร่วมสมัย ฯลฯ เมื่อกำหนดเป้าหมายแล้วก็ต้องกำหนดวัตถุประสงค์และผลที่คาดว่าจะได้รับ สำหรับการสร้างสรรค์งานแต่ละครั้งนั้น โดยส่วนใหญ่สามารถลำดับขั้นตอนการทำงานได้ตามแผนภูมิดังต่อไปนี้ (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545, หน้า 61-65)





แผนภูมิที่ 2 การเริ่มต้นการสร้างหรือออกแบบการเต้นรำ  
ที่มา: ดาริณี ชำนาญหม่อ (2545, หน้า 61)

1.1 แรงบันดาลใจ (Stimuli) แรงบันดาลใจหรือปัจจัยกระตุ้น เกิดได้จากหลายสิ่งรอบกายทั้งจากการได้ยิน การมองเห็น บางทีอาจเกิดจากความรู้สึกส่วนตนหรือจากส่วนรวม แรงกระตุ้นนี้อาจเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของนักนาฏยประดิษฐ์เองหรือจากวิถีชีวิต สภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ศาสนา ฯลฯ เป็นสิ่งเริ่มต้นที่จะจุดประกายให้สร้างงานออกมาในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ทั้งนี้ควรคำนึงถึงจุดประสงค์หลักของการแสดงดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น และการริเริ่มการคิดงานก็ควรทราบถึงภาวะและศักยภาพของนักแสดงเป็นสิ่งสำคัญ

1.2 ประเภทของการเต้นรำที่จะนำเสนอ (Type of Dances) หลังจากทราบถึงแรงกระตุ้น แรงบันดาลใจหรือสาเหตุในการสร้างงานแล้ว ก็มาถึงการเลือกวิธีการที่จะนำเสนอ (Presentation) ว่าจะให้ออกมาในรูปแบบใด ซึ่งโดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักสร้างสรรค์งานออกมาตามความถนัดของตนหรืออาจจะเป็นการทดลองงานแนวใหม่ (Experimental Dance) ซึ่งทั้งหมดนี้สามารถสรุปได้เป็นแนวทาง คือ

1.2.1 การแสดงตามแบบดั้งเดิม คือการแสดงที่มีรูปแบบค่อนข้างตายตัวตามจารีตเดิม เพียงแต่นำมาปรับให้เหมาะกับองค์ประกอบที่จะต้องเกิดขึ้นใหม่ เช่น เวลา สถานที่

1.2.2 การประยุกต์จากงานแบบดั้งเดิมให้เกิดงานใหม่ เป็นการสร้างสรรค์โดยนำเพียงเอกลักษณ์ท่าทาง ลักษณะเด่นจากงานแบบดั้งเดิมมาเป็นหลัก เช่น ลักษณะมือของนาฏยศิลป์ไทย การเต้นบนปลายเท้าของบัลเลต์ มาออกแบบท่าทางขึ้นใหม่ให้เกิดลักษณะเฉพาะและร้อยเรียงให้กลมกลืนจนเกิดเป็นงานใหม่ที่น่าสนใจแตกต่างไปจากเดิม เช่น นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance)

1.2.3 การผสมผสานงานนาฏยศิลป์หลายแขนงให้เกิดงานขึ้นใหม่ เช่น การนำบัลเลต์มาผสมกับการเต้นรำแบบแจ๊ส การนำนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมกับโมเดิร์นแดนซ์ ฯลฯ แต่โดยพื้นฐานแล้วจะสามารถแยกกันให้เห็นได้ชัดว่าส่วนไหนใช้รูปแบบดั้งเดิมอะไร

1.2.4 การทดลองสร้างสรรค์งานขึ้นใหม่ โดยไม่ได้อยู่บนพื้นฐานเดิม

1.3 การทดลองโดยการด้นสด (Improvisation) เป็นส่วนช่วยที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับการสร้างงาน โดยสามารถทำได้ทั้งนักนาฏยประดิษฐ์และนักแสดง โดยการตั้งใจขยับขึ้นมาแล้วลองปลดปล่อยความคิดกับร่างกายให้สอดคล้องกับเพลงหรือสถานการณ์ที่กำหนดโดยไม่ได้มีการเตรียมตัวไว้ก่อน ซึ่งนักแสดงต้องอาศัยความสามารถและไหวพริบในการสร้างสรรค์ท่าทางการด้นสดอาจทำได้หลายครั้งซึ่งแต่ละครั้งอาจทำให้นักนาฏยประดิษฐ์เห็นถึงศักยภาพของนักแสดงแต่ละคน รวมถึงได้แนวคิดและมุมมองที่กว้างขึ้น

1.4 การประเมินผลจากการด้นสด และการเลือกจุดที่น่าสนใจมาขัดเกลา (Evaluation of Improvisation, Selective and Refinement) หลังจากที่ได้รวบรวมข้อมูลโดยการด้นสดแล้ว ก็ต้องมีการประเมินผลที่ได้รับว่าส่วนใดดีหรือไม่ อย่างไร หรือน่าจะสอดคล้องแนวความคิด (Idea) เพิ่มที่ตรงไหน เพื่อให้การแสดงถูกสื่อออกมาอย่างสมบูรณ์ การเลือกจุดที่น่าสนใจ

สนใจจากการด้นสดมาขัดเกลานั้น ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่นิยมทำโดยเฉพาะในงานทดลอง เพราะลีลาที่เกิดขึ้นจากตัวนักแสดงเอง เวลาแสดงก็จะสบายตัวไม่รู้สึกกังวล เนื่องจากนักแสดงแต่ละคนมีความสามารถ ความชำนาญ และความถนัดในเทคนิคที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ นักนาฏยประดิษฐ์ควรมีการขัดเกลาก่อนให้การเคลื่อนไหวดูเป็นไปได้อย่างดี ไม่ติดขัด ต้องให้ราบรื่นและกลมกลื่น หลังจากนั้นก็ปะติดปะต่องานให้เป็นรูปร่างมากขึ้น

1.5 ดำเนินการกำกับให้มีรูปแบบทางการแสดง (Motif) เมื่อได้ลักษณะการเคลื่อนไหวเป็นโครงอย่างคร่าว ๆ แล้ว ก็ร้อยเรียงให้ลงตัวและจัดวางระเบียบของการแสดงว่าช่วงไหนมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น โดยอาจแบ่งลำดับการสร้างงานจริงได้อีก ดังนี้

1.5.1 กำหนดโครงสร้างรวม เป็นการลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้น โดยอาจเริ่มจากการทำงานในแผ่นกระดาษก่อน เพื่อให้เห็นภาพรวมได้อย่างชัดเจนขึ้น ซึ่งจะช่วยประหยัดเวลาในการทำงานและการฝึกซ้อมได้

1.5.2 การแบ่งช่วงอารมณ์ ในแต่ละการแสดงย่อมมีการแบ่งช่วงของการแสดงว่าช่วงใดต้องการให้เกิดอารมณ์แบบใด ต้องการสื่ออะไร ต้องการเน้นช่วงไหน โดยอาจสั้นหรือยาวตามความเหมาะสม

1.5.3 ท่าทางและทิศทาง แต่ละการแสดงมักจะมีท่าทางที่ออกแบบเพื่อการแสดงนั้น ๆ ซึ่งได้มากจากการคิดค้นใหม่ของนักนาฏยประดิษฐ์หรือได้จากการด้นสดดังที่กล่าวมา ดังนั้นต้องมีการปรับแต่ละช่วงให้เข้าที่ กลมกลื่น และมีความเหมาะสม ส่วนทิศทางหมายถึง การเดินทางของนักแสดงในแต่ละฉาก ซึ่งรวมถึงทางเข้าและออกจากเวทีด้วย

1.5.4 การลงรายละเอียด คือ ฝึกซ้อมให้นักแสดงพิถีพิถันในความถูกต้องมากขึ้น ซ้อมให้เกิดความเคยชินเพื่อที่จะได้ไม่เกิดความผิดพลาดในขณะที่แสดง ซึ่งในระหว่างการซ้อมอาจมีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงบางอย่างได้ตามความเหมาะสม แต่โดยส่วนใหญ่แล้วจะไม่มี การเปลี่ยนเค้าโครงเดิมมากนัก ซึ่งมักจะปรับเพื่อการเข้าที่เพียงเท่านั้น (Clean Up) และเป็นช่วงสุดท้ายที่ทำงานร่วมกับทุกฝ่ายพร้อมกัน เช่น ทำงานกับฝ่ายแสง แจ็งจุดที่นักแสดงต้องอยู่ เพื่อจะได้ไม่ตกไฟ หรือทำงานกับฝ่ายฉาก เพื่อที่จะได้ทราบถึงตำแหน่งที่ควรระวังบนเวที และสุดท้ายคือการซ้อมแบบเหมือนจริง (Run Through) เพื่อตรวจสอบภาพรวมและปัญหาอีกครั้ง

2. การเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ที่สอดคล้องและสัมพันธ์กับเวลา ผู้วิจัยศึกษากระบวนการสร้างสรรค์เพิ่มเติมจากแนวความคิดของเจคควิลีน (Jacqueline M. Smith) ซึ่งได้กล่าวถึงการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ที่สอดคล้องและสัมพันธ์กับเวลา โดยผู้วิจัยขอสรุปความว่าเมื่อนักนาฏยประดิษฐ์คิดถึงเรื่องจำนวนนักแสดงและการจัดวางรูปร่างของกลุ่มแสดงแล้ว ยังต้องตัดสินใจว่าจะประสานเนื้อหาของ การเคลื่อนไหวสำหรับกลุ่มแสดงอย่างไร ซึ่งอาจให้กลุ่มแสดงทำการแสดงแรงบันดาลใจอย่างพร้อมเพรียงกัน แล้วอาศัยการแสดงซ้ำและศึกษาพัฒนาการดังกล่าว เพื่อช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์มีความหมายชัดเจนยิ่งขึ้น

นาฏยประดิษฐ์ที่มีการสร้างเพื่อสำหรับการแสดงเป็นกลุ่ม สามารถใช้การแสดงซ้ำผ่านการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงได้เหมือนกับการแสดงเดี่ยว ซึ่งลักษณะสำคัญของการแสดงคู่หรือแสดงเป็นกลุ่มคือ สามารถแสดงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาของ การเคลื่อนไหวในเวลาเดียวกันได้ อาทิ ผู้ใดผู้หนึ่งหรือกลุ่มเล็ก ๆ แสดงโดยใช้ด้านข้างของร่างกายหรือส่วนที่ต่างกันของร่างกาย หรือสมาชิกบางคนเพิ่มการแสดงอย่างอื่น เช่น หมุนหรือเคลื่อนที่เข้าไปในนาฏยประดิษฐ์นั้น และจะเป็นการนำเสนอความน่าสนใจของนาฏยประดิษฐ์เพิ่มขึ้น ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์สามารถทำได้ด้วยวิธีดังต่อไปนี้ (Jacqueline M. Smith, 1985, page 56-60)

Unison	Cannon
1. Simultaneous Unison	1. Successive Unison
2. Simultaneous Complementary	2. Successive Complementary
3. Simultaneous Contrast	3. Successive Contrast
4. Simultaneous Background and Foreground	4. Successive Background and Foreground

ตาราง 1 The Time Aspect

ที่มา: Jacqueline M. Smith (1985, page 56)

2.1 การแสดงตัวอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) In Unison หมายความว่า การเคลื่อนไหวของการเต้นรำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน สามารถนำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) ได้ 4 วิธี ได้แก่

2.1.1 แสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous Unison) คือ ทุกคนในกลุ่มกระทำสิ่งเดียวกันในเวลาเดียวกัน เป็นการเสริมแรงบันดาลใจ เนื่องจากจำนวนการใช้นักแสดงประมาณ 12 คน ย่อมทำให้การสื่อสารมีพลังมากกว่า 2-3 คน ความพร้อมเพรียงแบบนี้เป็นประโยชน์โดยใช้ในการเริ่มแสดงแรงบันดาลใจให้ผู้ชม ให้สามารถเข้าใจได้รวดเร็ว แล้วค่อยเพิ่มพัฒนาการของการแสดงในกลุ่ม โดยทั่วไปนักนาฏยประดิษฐ์อาจใช้นักแสดงทั้งหมดในการสร้างจุดที่เด่นที่สุด (Climax) ของการแสดง แต่การใช้การแสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน โดยให้นักแสดงครึ่งหนึ่งของกลุ่มเน้นการแสดงของร่างกายด้านหนึ่ง ในขณะที่นักแสดงอีกครึ่งเน้นอีกด้านหนึ่ง ก็จะสามารถสร้างภาพที่น่าสนใจได้เช่นกัน

2.1.2 แสดงการประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous Complementary) คือ การเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน แต่ในส่วนของร่างกายในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน คำว่า To Complement หมายความว่า เพิ่มออกไปหรือทำบางสิ่งบางอย่างมากขึ้น ซึ่งทางด้านการเต้นรำหมายความว่า ในขณะที่ส่วนหนึ่งของกลุ่มกำลังแสดงแรงบันดาลใจพื้นฐาน ส่วนอื่น ๆ ในกลุ่มก็ใช้พัฒนาการแสดงประกอบเข้าด้วยกัน สามารถทำได้โดยเน้นส่วนต่าง ๆ กันของร่างกายแสดงต่างระดับ แสดงต่างทิศทาง การใช้พื้นที่ที่ต่างกันหรือโดยการเปลี่ยนองค์ประกอบของแรงบันดาลใจเล็กน้อย ซึ่งจะทำให้เกิดการแสดงซ้ำอย่างพร้อมเพรียงที่น่าพอใจ สร้างภาพการสื่อสารของการใช้วิธีเน้นที่ซ้ำ ๆ กัน

2.1.3 แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous Contrast) คือ ทุกการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน โดยที่มีกลุ่มเล็ก ๆ ภายในกลุ่มทั้งหมดแสดงรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ต่างไป อาทิ นักเต้นรำกลุ่มเล็ก ๆ แสดงท่าทางของแขนอย่างช้า ๆ ในขณะที่ส่วนที่เหลือแสดงรูปแบบท่าที่ใช้เท้าอย่างหนักแน่นรวดเร็ว อาจใช้ในการนำเสนอแรงบันดาลใจใหม่ที่ขัดแย้งกับของเดิมเข้าไปในการแสดงในขณะที่การแสดงช่วงแรกยังคงปรากฏอยู่ การเคลื่อนไหวที่แตกต่างในกลุ่มอาจใช้เป็นจุดเด่นสำหรับเนื้อหาในเชิงการละคร ตัวอย่างนี้ใช้ได้ดีในการนำเสนอเนื้อหาที่ขัดแย้ง แต่ไม่สามารถใช้ได้นาน เนื่องจากทำให้ผู้ชมรับสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน

2.1.4 การแสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous Background and Foreground) ได้แก่ลักษณะที่ส่วนหนึ่งในกลุ่มแสดงบทหลัก ในขณะที่ส่วนที่เหลือในกลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวเสมือนภาพด้านหลัง (Background) ที่คอยสนับสนุนส่วนที่สำคัญเป็นหลัก นักแสดงที่แสดงอยู่ในส่วนที่เป็นภาพด้านหลังต้องแสดงแรงบันดาลใจบางส่วนซ้ำกันอย่างสม่ำเสมอ และส่วนที่อยู่ด้านหน้า (Foreground) แสดงแรงบันดาลใจทั้งหมดหรือส่วนที่แสดงเป็นภาพด้านหลังอาจเคลื่อนไหวช้ามาก ๆ เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนกับเป็นผืนผ้าด้านหลังที่เคลื่อนไหวได้ เพื่อคอยช่วยเสริมแรงบันดาลใจหลัก

2.2 การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) In Cannon หมายความว่า ในช่วงเวลาหนึ่งมีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่ง เวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้าอีกส่วนหนึ่งนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงได้ อาทิ กลุ่มหนึ่งเริ่มเคลื่อนไหวแล้วอีกกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหวเหมือนกัน หลังจากกลุ่มแรกเคลื่อนไหวไปแล้วเพียงชั่วเวลาหนึ่ง หรือหลังจากที่กลุ่มแรกแสดงการเคลื่อนไหวนั้นจบแล้ว กลุ่มต่อ ๆ มาก็สามารถเข้ามาแสดงในช่วงเวลาใดในระหว่างการแสดงหรือหลังจากการแสดงช่วงแรกเสร็จสิ้นแล้ว ก็จะได้ลำดับของการแสดงอย่างเป็นลำดับนั่นเอง ซึ่งสามารถเริ่มจากการแสดงโดยบุคคลเดียวแล้วเพิ่มจำนวนขึ้น หรือเริ่มจากการแสดงโดยใช้คนมาก ๆ แล้วค่อยลดจำนวนลง

การแสดงอย่างเป็นลำดับอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดผลกระทบเป็นลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะที่ดีของกลุ่มเต้นรำ เมื่อนักแสดงนำมาใช้กับการแสดง การใช้การแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวอย่างเดียวแล้วตามด้วยการแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวเป็นชุด ก็จะสามารถเพิ่มความน่าสนใจทางด้านการใช้เวลาของการเต้นรำแบบเป็นกลุ่มได้ ซึ่งมีอยู่ 4 รูปแบบ คือ

2.2.1 แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive Unison) คือ การที่กลุ่มนักแสดงได้แสดงการเคลื่อนไหวเหมือนกัน แต่แสดงต่อกันเป็นลำดับ ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์อาจใช้การกล่าวแรงบันดาลใจซ้ำกัน โดยการใช้กลุ่มเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งแสดงซ้ำทันทีหลังจากที่กลุ่มนักแสดงทั้งหมดแสดงจบหรืออาจจะให้แรงบันดาลใจสั้น ๆ ซ้ำเป็นวงรอบเหมือนการเดินแพชชั่น ซึ่งนักแสดงแต่ละคนในกลุ่มจะแสดงเนื้อหาการเคลื่อนไหวที่เหมือนกัน และหมุนปฏิบัติต่อกันไปเป็นช่วง ๆ

2.2.2 การแสดงประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive Complementary)

เป็นลักษณะการแสดงที่เคลื่อนไหวของกลุ่ม เปรียบเสมือนได้กับคำถามและคำตอบ เมื่อมีส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงบางสิ่งออกมา ก็จะมีส่วนอื่นในกลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ประกอบขึ้นเพื่อเป็นการตอบรับ และการตอบรับนี้ควรจะอยู่ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันหรือหลังจากการแสดงของชุดแรกสิ้นสุดลง

2.2.3 การแสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive Contrast) คือ การที่นักแสดงได้แสดงการเคลื่อนไหวที่ขัดแย้งนั้นทีละคนหรือปฏิบัติในช่วงที่คาบเกี่ยวกัน ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์อาจให้นักแสดงทั้งสองกลุ่มปฏิบัติการแสดงทีละกลุ่ม และใช้รูปแบบของการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน เพื่อเน้นให้เห็นถึงความแตกต่างของแต่ละกลุ่ม

2.2.4 การแสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive Background and Foreground) โดยนักนาฏยประดิษฐ์สามารถให้นักแสดงปฏิบัติได้โดยใช้การแสดงเหมือนภาพด้านหลัง (Background) เปรียบเสมือนกับการนำของเสียงเบสในศาสตร์ด้านดนตรี และทำให้เกิดการแสดงภาพด้านหน้า (Foreground) ซึ่งเปรียบเสมือนท่วงทำนอง และปฏิบัติในขณะที่การแสดงภาพด้านหลังกำลังดำเนินอยู่หรือกระทำหลังจากที่การแสดงภาพด้านหลังเสร็จสิ้นลงทันที

ทั้งนี้นักนาฏยประดิษฐ์ควรพยายามใช้ความแตกต่างในเรื่องของเวลา (Time Aspect) นำมาเป็นความสัมพันธ์เพื่อให้สอดคล้องกับแนวความคิด ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ช่วยนำเสนอผ่านกระบวนการพัฒนาหรือการเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาเดียวกันหรือเป็นลำดับขั้นตอนด้วยวิธีการที่น่าสนใจ และต้องพิจารณาถึงการออกแบบเวลาทั้งหมดที่ใช้ในการแสดง และควรจัดสรรแบ่งเวลาสำหรับช่วงต้นของการแสดง ช่วงกลาง และตอนจบอย่างเหมาะสมอีกด้วย

**3. การจัดวางลำดับของรูปแบบทางนาฏยศิลป์** ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพิ่มเติมถึงรูปแบบของนาฏยศิลป์จากแนวคิดของเจคควิลีน ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีกล่าวถึงรูปแบบของนาฏยศิลป์ออกเป็น 2 รูปแบบ ดังนี้ (Jacqueline M.Smith, 1985, page 70-72)

3.1 รูปแบบไบนารี (Binary Form) เป็นรูปแบบที่นิยมใช้เป็นองค์ประกอบของนาฏยศิลป์เป็นส่วนใหญ่ ตอนแรก A จะขัดแย้งกับตอนใหม่ของ B แต่ทั้งคู่เป็นเรื่องราวที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันเหมือนกับพี่ชายและน้องสาว แต่ละตอนอาจมีเรื่องราวที่แตกต่างกันบ้างแต่ก็มีธรรมชาติที่เหมือนกัน อาจให้การเคลื่อนไหวในช่วง A ค่อนข้างช้า ส่วนช่วง B ให้เคลื่อนไหวเร็ว

และแรงขึ้น ซึ่งรูปแบบการแสดงและรูปร่างในอากาศเหมือนกันหรือคล้ายกันหรือในแต่ละตอนอาจมีเฉพาะแนวความคิดของการเดินรำที่เป็นส่วนเชื่อมโยงกัน ซึ่งในกรณีนี้ต้องมีบางสิ่งบางอย่างที่สัมพันธ์กันด้วย อาทิ ท่าทางของการเคลื่อนไหว

3.2 รูปแบบเทอนารี (Ternary Form) แบบ A.B.A. ซึ่งจัดเป็นรูปแบบทั่วไปและเป็นที่ยอมรับ เนื่องจากเป็นการกลับไปสู่จุดเริ่มต้นของการแสดง เป็นรูปแบบวิธีที่สะดวกและนำไปใช้สามารถสร้างความรู้สึกให้กับผู้ชมเพื่อทราบว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อไป การกลับไปสู่ตอน A ใหม่ นั้นสามารถทำได้โดยการเปลี่ยนองค์ประกอบหรือลำดับขององค์ประกอบเล็กน้อย และต้องมีความคล้ายคลึงกับตอน A ในช่วงแรกเป็นอย่างมาก (โดยที่ตอน B มีความขัดแย้งกันเป็นอย่างมาก) เป็นการแสดงซ้ำในตอนเริ่มต้นหรือเป็นการเสริมสร้างในส่วนนี้ให้มีความเด่นชัดขึ้นมา

4. ส่วนประกอบสำคัญของนาฏยศิลป์ จากแนวคิดของเจคควิลสัน ได้มีการกล่าวถึงส่วนประกอบของนาฏยศิลป์อื่น ๆ นอกเหนือจากแรงบันดาลใจ (The Motif) การแสดงซ้ำ (Repetition) ความหลากหลาย (Variation) ความแตกต่าง (Contrasts) จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) และจุดเด่น (Highlight) ซึ่งยังได้กล่าวถึงส่วนประกอบของนาฏยศิลป์ที่สำคัญเพิ่มเติม ดังนี้ (Jacqueline M.Smith, 1985, page 76-83)

4.1 สัดส่วนและความสมดุล (Proportion and Balance) สัดส่วน หมายถึง ขนาดและความใหญ่โตของแต่ละส่วน เปรียบได้กับขนาดทั้งหมดของจำนวนนักแสดงที่ใช้ในแต่ละส่วน เมื่อเทียบกับจำนวนนักแสดงทั้งหมด และความสมดุล หมายถึง ความสมดุลของเนื้อหาที่อยู่ภายใต้สัดส่วนเหล่านั้น ความสัมพันธ์ของกันและกันในแต่ละสัดส่วนพื้นที่ ซึ่งสัดส่วนต้องมีความสัมพันธ์และช่วยส่งเสริมแนวความคิดของการเดินรำและต้องเปลี่ยนแปลงเพื่อรักษาความน่าสนใจของการแสดง ความสมดุลแบบสมมาตรและแบบไม่สมมาตรนั้นเกิดได้จากการจัดวางและการจัดเรียงกลุ่มของนักแสดง อุปกรณ์ในบริเวณพื้นที่เวที และนอกจากนี้นักนาฏยประดิษฐ์ยังต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่บนเวทีการแสดงให้สมดุลกับสิ่งแวดล้อมของการแสดงอีกด้วย

4.2 จุดเชื่อมต่อ (Transition) นักนาฏยประดิษฐ์ต้องใช้จุดเชื่อมต่อนี้ในการเชื่อมต่อแต่ละส่วนของการเดินรำเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างการแสดงทั้งหมดให้เกิดประสิทธิภาพ โดยจุดเชื่อมต่อเป็นสิ่งที่สำคัญมากและอาจเป็นส่วนประกอบของการเดินรำที่ยากที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับ

องค์ประกอบทั้งหมด โดยการเคลื่อนที่ที่มีการเชื่อมต่อกันนั้น ต้องเป็นเหตุเป็นผลที่ชัดเจนและแสดงง่าย การเคลื่อนไหวในจุดเชื่อมต่อระหว่างตอนต้นนั้นจะต้องเชื่อมถึงในตอนถัดไป ซึ่งจะเป็นการแนะนำตอนของการแสดงในส่วนถัดไป

4.3 การพัฒนาด้วยเหตุผล (Logical Development) การพัฒนาเหตุผลของการเต้นรำนั้น ต้องช่วยทำให้มั่นใจได้ว่าทุกสัดส่วนของการเต้นรำมีการเชื่อมต่อกันอย่างเป็นเอกภาพ เพื่อแสดงแนวความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ที่ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกาย ถ้านักนาฏยประดิษฐ์มีการใช้การสร้างองค์ประกอบจากแรงบันดาลใจ การแสดงซ้ำความหลากหลาย ความแตกต่าง จุดที่สำคัญที่สุด จุดเด่น และมีจุดเชื่อมต่อ อย่างประสบความสำเร็จแล้ว ผลงานการเต้นรำก็จะมีการพัฒนาด้วยเหตุผลตามมาและเกิดเป็นผลงานที่มีเอกภาพ

4.4 ความมีเอกภาพ (Unity) ความมีเอกภาพเป็นองค์ประกอบของโครงสร้างทั้งหมดเปรียบเทียบเหมือนกับการต่อจิ๊กซอว์เป็นภาพเดียวกัน เนื้อหาของการเคลื่อนไหวที่มีความหมายในแต่ละวิธีการสร้างองค์ประกอบนั้นเทียบเคียงเหมือนกับเป็นภาพเล็ก ๆ ของจิ๊กซอว์ที่มีรูปร่างทั้งหมดหรือรูปแบบของการเต้นรำ (Dance Form) เช่น นำรูปแบบเทอนารีมาเป็นกรอบ ซึ่งถ้ามีเพียงชิ้นใดชิ้นหนึ่งหายไป ภาพของการแสดงนั้นก็จะไม่สมบูรณ์และจะสูญเสียความมีเอกภาพในที่สุด

จากการศึกษาแนวความคิดที่มีต่อนาฏยศิลป์ดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมด ซึ่งเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์หรือรูปแบบของการแสดงต่าง ๆ เพื่อมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการอธิบายและพิจารณาเนื้อหาของการวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดของศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลามาประยุกต์เข้ากับแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์ของเจคควิลิน โดยผู้วิจัยขอสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

- 1) วิเคราะห์ในด้านกระบวนการของหลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งว่าเป็นอย่างไร โดยประยุกต์ตามแนวคิดของศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา
- 2) วิเคราะห์กลวิธีของหลักนาฏยประดิษฐ์ของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งว่าประกอบไปด้วยอะไรบ้าง โดยการวิเคราะห์ส่วนที่สังเกตเห็นว่ามีความสอดคล้องกับแนวคิดของเจคควิลิน

## แนวคิดการกำหนดรูปแบบทางนาฏยประดิษฐ์

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นนักนาฏยประดิษฐ์คนหนึ่ง เห็นว่าโดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญเชี่ยวชาญในนาฏยศิลป์รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายหรือออกแบบผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ท่านเคยผลิตมาก่อน ซึ่งการกำหนดรูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์นั้น สามารถกำหนดได้หลากหลายแนวทาง และสรุปแนวทางพอสังเขปได้ 4 แนวทาง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, หน้า 231-233) คือ

1. **การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจาริต** นักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ให้ยึดใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ การประดิษฐ์นาฏยศิลป์เช่นนี้มิให้เห็นอยู่ทั่วไปในงานมงคลต่าง ๆ

2. **การกำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจาริต** นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจาริตเดิม โดยการนำเอานาฏยจาริตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ การฟ้อนอีสานกับการรำญี่ปุ่น ฯลฯ

การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัดคือ บัลเลต์เรื่องมโนहरาซึ่งคุณหญิงเจนีเวียฟ เลบันยอล เดมอน (Khunying Genevieve L'Espagnol Damon) เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ โดยใช้บัลเลต์เป็นนาฏยจาริตหลัก แล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจับ การกระดกหลัง ผลก็คือประเทศไทยมีบัลเลต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น

ในทิศทางเดียวกัน การผสมระหว่างการรำไทยกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ออกจะเป็นสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์คิดทำมากกว่า เพราะจาริตของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยง่ายกว่าบัลเลต์และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งมีรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของรำไทย จึงทำให้การผสมผสานกันเป็นไปได้ค่อนข้างจะแนบเนียน

3. **กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจาริตเดิม** การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเลต์ ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเลต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง

การเดินคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกัน และการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าวนักนาฏยประดิษฐ์ จะออกแบบท่าที่มีได้อยู่ในนาฏยจารีตของบัลเลต์คลาสสิก เพื่อให้ผลงานดูแปลกและทันสมัย เพื่อให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะมีการนำท่าทางใหม่ ๆ เข้ามาใช้ แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพ โดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

**4. กำหนดให้อยู่นอกจารีตเดิม** นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหา รูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้และจะไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บลูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ ทางนาฏยศิลป์ที่นักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัย รูปแบบนาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ของนาฏยศิลป์ เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับกัน ในวงกว้างและมีการสืบทอดแล้ว รูปแบบของนาฏยศิลป์นั้นก็จะเป็นนาฏยจารีตเดิมขึ้นอีกชนิด หนึ่งในที่สุด เพราะนักนาฏยประดิษฐ์เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนที่ไป ข้างหน้าอยู่ตลอดเวลา

### แนวคิดศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวเบื้องต้น

ผู้วิจัยให้ความสำคัญต่อรูปแบบนาฏยศิลป์ว่าเป็นศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย รูปแบบหนึ่ง เพราะนักเต้นรำจะต้องมีความเข้าใจถึงธรรมชาติของการใช้สรีระร่างกายในแต่ละ สัดส่วนทั้งภายนอกและภายใน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของการเคลื่อนไหวร่างกายให้ออกมา สวยงามและมีความหมายต่อผู้ชม โดยผู้วิจัยศึกษาถึงศาสตร์ทางด้านคิเนติกส์ (Kinetic) หมายถึง ศาสตร์ที่ว่าด้วยการเคลื่อนไหวของวัตถุ ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งสำคัญต่อผู้ที่ศึกษานาฏยศิลป์

จากตำราเรื่องนาฏยประดิษฐ์ ของพิรพงศ์ เสนุไสย ได้มีการกล่าวโดยสรุปถึงคิเนติกส์ไว้ ว่า เป็นการแสดงออกและการถ่ายทอดออกมาของกล้ามเนื้อ ข้อต่อกระดูก ทะลุถึงธรรมชาติ การทำงานของผิวหนัง การใช้สายตา โสติดประสาท ความไวของระบบการจดจำ ฉะนั้นใน

การเคลื่อนไหวไม่ว่าจะเป็นการย่อ ยืด หรือหมุน ล้วนมีความแตกต่างในกระบวนการทำท่าทาง ซึ่งร่างกายของเราจะต้องประสานสัมพันธ์กับทุกส่วน

ในชีวิตประจำวันของคนล้วนต้องมีกิจกรรมต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา สรีระทุกส่วนต้องทำงานอย่างสัมพันธ์กัน อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวร่างกายต้องอาศัยอารมณ์และความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ (Dance Motion) ไม่น่าจะเป็นการแสดงท่าทางที่เปิดกว้าง แคมป์ หรือแสดงท่าทางเพียงเล็กน้อย การบิดลำตัว การหมุน เดิน กระโดด วิ่ง การหมอบ คลาน การพุ่งลำตัว และอีกหลายกิริยา ล้วนแต่เป็นศาสตร์เบื้องต้นของการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งในขณะที่ร่างกายเคลื่อนไหวเป็นท่าทางอย่างต่อเนื่อง ก็จะมีการพักท่าทางหรือการทำท่าให้นิ่ง (Stillness) ซึ่งบางครั้งการกระทำท่าทางขณะที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง อาจไม่สื่อความหมายที่ชัดเจนได้ ดังนั้นเพื่อให้การแสดงสามารถสื่อความอย่างชัดเจนขึ้น จึงกระทำด้วยการหยุดนิ่งหรือการพักท่า (พีรพงศ์ เสนไสย, 2546, หน้า 41-42)

ผู้วิจัยขอจำแนกประเภททฤษฎีของการเคลื่อนไหวที่ออกเป็น 9 ประเภท (พีรพงศ์ เสนไสย, 2546, หน้า 43-59) ดังนี้

1. การหยุดท่า (Stillness) เปรียบเสมือนการที่เราเขียนตัวอักษรในลักษณะตัวเขียน โดยเริ่มจรดปากกาเขียนอักษรภาษาอังกฤษไปเรื่อย ๆ เมื่อจบประโยคก็ต้องมีจุด Full Stop (.) ซึ่งเป็นการสิ้นสุดประโยคแล้วจบด้วยการเขียนจุดนั่นเอง ดังนั้น Stillness จึงหมายรวมถึงการพักท่าของนักเต้น เพื่อบ่งบอกความสมบูรณ์ของท่าทางนั้น ๆ หรือแสดงความหมายพิเศษของท่าทาง

## 2. ความสมดุลและอสมดุล สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

2.1 สัดส่วนที่สมดุล (Symmetry) หมายถึง ความมั่นคง เท่าเทียมกันของสรีระ โดยมีลำตัวเป็นแกนกลาง เช่น ความสมดุลของท่ารำแม่บทใหญ่ของนาฏศิลป์ดั้งเดิมของไทยคือท่าพรหมสีหน้า ซึ่งเป็นท่าที่ทั้งสองแขน สองมือ ท่าท่าเหมือนกัน ระดับเดียวกัน แกนลำตัวตั้งตรงหรือท่ากระโดดเตะฉีกเท้าทั้งสองข้างออก กว้างกว่าระดับ 180 องศากลางอากาศ และมือที่ชูยกสูงขึ้นไปในระดับเดียวกัน ฯลฯ

2.2 สัดส่วนที่อสมดุล (Asymmetry) หมายถึง การจัดวางสรีระที่ไม่เหมือนกันและแตกต่างกัน หากพิจารณาจากแกนกลางของร่างกาย ซึ่งจะแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของการจัดวางระดับของแขน ขา ร่างกายส่วนบน และร่างกายส่วนล่าง เป็นต้น ซึ่งสัดส่วนที่

อสมดุล สามารถแบ่งประเภทย่อยได้ 2 ประเภท คือ

2.2.1 ท่าที่ทำตามกัน (Asymmetry Succession) คือ การจัดวางตำแหน่งที่เหมือนกันหรือไปในทิศทางเดียวกัน

2.2.2 ท่าที่ตรงกันข้าม (Asymmetry Opposition) คือ การจัดวางสรีระที่สวนทางกันหรือตรงกันข้ามกัน

**3. การเน้นความสำคัญของท่า** ซึ่งในขณะที่นักเต้นกำลังเคลื่อนไหวไปตามทำนองเพลงด้วยท่าทางที่เรียบง่าย ราบรื่น หรือเดินรำด้วยพลังกำลังที่เข้มแข็ง หนักแน่น แต่พอถึงเวลาที่จะต้องแสดงจุดสุดยอดของกระบวนการท่า ผู้เต้นจะต้องหยุดกระบวนการท่า ด้วยท่าทางที่แสดงถึงความสามารถพิเศษ หรือท่าทางที่สามารถสะกดอารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมได้ ก่อนที่จะมีการแสดงท่าทางอื่น ๆ ต่อไป เช่น ในการเต้นบัลเลต์ที่นักเต้นจะต้องเตะขาสูงหรือยกขาข้างใดข้างหนึ่งไว้ให้ได้นานที่สุด ฯลฯ

**4. ลักษณะเฉพาะของสรีระแต่ละส่วน** โดยธรรมชาติของการเคลื่อนไหวของข้อต่อหรือกระดูก นับว่ามีอิทธิพลต่อการจัดท่าทางเป็นอย่างยิ่ง เพราะสามารถทำให้เกิดเป็นโครงสร้างได้หลากหลายท่าทางที่ชัดเจน ทั้งการเหยียดตึง การโค้งงอ เช่น ในขณะที่ร่างกายส่วนล่างทำงานในส่วนของสะโพก หัวเข่า ขา และเท้า ต่างก็สัมพันธ์และทำงานไปพร้อม ๆ กันจนทำให้เกิดเป็นท่าทางที่สมบูรณ์

**5. การถ่ายเทน้ำหนัก** ความต่างของการทำให้ร่างกายมีน้ำหนักและปราศจากน้ำหนักนั้น โดยพื้นฐานมีหลักการคิดดังนี้

- 5.1 ต้องพยุงร่างกาย
- 5.2 สรีระทุกส่วนต้องเป็นอิสระ
- 5.3 ทุกส่วนของร่างกายต้องรองรับได้

**6. ความสัมพันธ์ของสรีระทุกส่วนในร่างกาย** โดยสามารถจำแนกประเภทได้ 4 ส่วน

- 6.1 ส่วนที่ 1 ได้แก่ ศีรษะ คอ ไหล่
- 6.2 ส่วนที่ 2 ได้แก่ สะโพก เอว ลำตัว
- 6.3 ส่วนที่ 3 ได้แก่ แขน ศอก มือ นิ้วมือ
- 6.4 ส่วนที่ 4 ได้แก่ ขา เข่า เท้า นิ้วเท้า

**7. พลังและการใช้พื้นที่ (Energy and Space)** ทางนาฏยศิลป์ พลัง หมายถึง การขับเคลื่อนของสรีระร่างกาย โดยการกำหนดความหนัก เบา ช้าหรือเร็ว เพื่อสะท้อนอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง ซึ่งลักษณะการใช้พลังในการเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งจะมีลักษณะเป็นห่วงโซ่ ซึ่งจะต้องเกิดควบคู่กันเสมอ และแบ่งได้ 5 รูปแบบ คือ

7.1 เริ่มจากขยับเขยื้อนสรีระด้วยความราบเรียบ คือการเริ่มต้น

7.2 การปะทุพลังอย่างกระทันหัน

7.3 การต่อเนื่องหลังจากปะทุ เป็นอาการเคลื่อนไหวอย่างราบเรียบ

7.4 การระรัวพลังด้วยท่าทางที่รวดเร็วหรือพลังปะทุอีกครั้งด้วยการกระทำท่าช้า

7.5 การลอยตัวสูงสู่วระดับบนในอากาศแล้วตกลงที่พื้น ทำให้เห็นจุดจบอย่างชัดเจน

**8. ตำแหน่ง (Blocking)** หมายถึง จุดใดจุดหนึ่งบนเวที ซึ่งผู้แสดงจะต้องทำการแสดงท่าทางก่อนที่จะมีการเปลี่ยนไปยังจุดอื่น ๆ เป็นระยะ

**9. พื้นที่ของร่างกาย (Body Zone)** หมายถึง การใช้ความสามารถของสรีระร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดเป็นท่าทางที่บ่งบอกถึงความแคบหรือกว้าง เป็นการอาศัยความยืดหยุ่นของร่างกาย ซึ่งผู้แสดงจะสามารถโค้ง งอ ก้มหรือกวาด และกวาดแขนหรือขาให้ได้มากที่สุดตามความต้องการของนักนาฏยประดิษฐ์

## แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย

เนื่องจากนาฏยประดิษฐ์ในการวิจัยดังกล่าว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏยศิลป์ตะวันตกสกุลหนึ่ง และจึงเลือกพิจารณาถึงทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายของตะวันตก โดยเลือกศึกษาเนื้อหาในประเด็นที่เป็นส่วนสำคัญต่อรูปแบบและลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าจากงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม” ของศุภชัย จันทรสุวรรณ ได้กล่าวถึงทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายเอาไว้ ดังแสดงความตอนหนึ่งไว้ว่า

...สรีระหรืออวัยวะส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบกันเป็น “มนุษย์” ไม่ว่าจะชนชาติใดในโลกนี้ล้วนมีองค์ประกอบเหมือนกัน เพียงแต่แตกต่างด้านโครงสร้าง เช่น สูง ต่ำ ดำ ขาว ดังนั้นการเคลื่อนไหว

อวัยวะทุกส่วนในร่างกายจึงต้องใช้พลังขับเคลื่อนเช่นเดียวกัน ดังที่ลูโดล์ฟ วอน ลาบาน (Rudolf Von Laban) ครูชาวฮังการีเรียนรู้ผู้ลี้ภัยไปอยู่ในประเทศอังกฤษสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้สร้างทฤษฎีการเต้นรำสมัยใหม่และละครใบ้เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวว่าจะต้องประกอบไปด้วย ความสง่างาม ความคล่องแคล่ว และควมมีประสิทธิภาพ... (ศุภชัย จันทรสุวรรณ, 2547, หน้า 49)

จากแนวคิดของ ลูโดล์ฟ ลาบาน ดังได้กล่าวข้างต้นเป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในโรงเรียนระดับชั้นประถมศึกษา เพราะเปิดโอกาสให้นักเรียนได้แสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ ในทางสร้างสรรค์อย่างอิสระและเสรี ทำให้เกิดความตื่นตัวสนุกสนาน กระตือรือร้นเหมาะสมกับธรรมชาติของเด็ก จากทฤษฎีและความเชื่อนี้ ลูโดล์ฟ ลาบานจึงก่อตั้งศูนย์ศิลปะการเคลื่อนไหวของลาบาน (Laban Art of Movement Center) เพื่อเผยแพร่วิธีการสอนที่สามารถนำไปใช้ได้กับวิชาพลศึกษาและการเต้นรำสมัยใหม่

ผู้วิจัยศึกษาถึงลักษณะการเคลื่อนไหวตามทฤษฎีของลูโดล์ฟ ลาบาน พบว่ามีความเกี่ยวข้องกับสรีระและการใช้พลังงานเพื่อการขับเคลื่อน และได้ค้นคว้าจากทฤษฎีกายวิภาคศาสตร์เบื้องต้นเพิ่มเติม ซึ่งมีความสอดคล้องกับการใช้พลังในการแสดงนาฏศิลป์โดยผู้วิจัยได้เทียบเคียงกับนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง และขอแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

1) ลักษณะของกระดูก มีการเจริญเติบโตตามความยาวของกระดูกแต่ละท่อนโดยเริ่มเจริญเติบโตจากส่วนกลาง (Diaphysis) ไปยังส่วนปลาย (Epiphysis) และเมื่อความเจริญขยายมาบรรจบกันก็ให้เป็นกระดูกแข็ง (Solid Bone) ซึ่งถือว่าเป็นกระดูกที่พัฒนาอย่างสมบูรณ์ ดังเช่น การฝึกหัดนาฏศิลป์ตะวันตก ซึ่งผู้ฝึกหัดควรต้องฝึกฝนตั้งแต่อายุ 5-10 ขวบ เพื่อให้เกิดการอ่อนตัวในส่วนของข้อต่อ หรือเอ็นข้อต่อ เพื่อช่วยให้สามารถยืดเหยียดอวัยวะออกไปได้ไกลและนาฏศิลป์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งก็ย่อมจำเป็นต้องมีลักษณะของกระดูกที่ยืดหยุ่นและเอื้อต่อการแสดงท่าทางนาฏศิลป์

2) ลักษณะของกล้ามเนื้อ เด็กผู้ชายจะมีความแข็งแรงมากกว่าเด็กผู้หญิง เวลาฝึกหัดนาฏศิลป์นั้น เด็กผู้ชายจึงมีความอดทนมากกว่า แต่ในขณะเดียวกันการแสดงท่าทางนาฏศิลป์ไม่ใช่เป็นการปฏิบัตินาฏศิลป์ที่เน้นถึงความแข็งแรง หรือความอดทนของกล้ามเนื้อเพียงอย่างเดียว หากแต่เกิดจากการผสมผสานที่ก่อให้เกิดลักษณะความอ่อนตัวของกล้ามเนื้อแฝงอยู่ ซึ่งก่อให้เกิดความงามทางด้านกายภาพ อย่างที่เรียกว่าแข็งแรงแต่อ่อนโยน ซึ่งมีให้เห็นใน

นาฏยศิลป์ตะวันตก เช่น บัลเลต์ แต่สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง ลักษณะของกล้ามเนื้อจะช่วยให้การปฏิบัตินาฏยศิลป์เป็นไปได้สะดวกและง่ายขึ้น เนื่องจากต้องอาศัยองค์ประกอบของการแสดงท่าต่อตัวและท่าโยมนาสติกส์ร่วมด้วย

3) ลักษณะการเต้นของซีพจร ผู้ชายมีระบบการไหลเวียนของโลหิตและการหายใจประกอบด้วย หัวใจ ปอด และหลอดเลือดดีกว่ผู้หญิง "...จึงทำให้อัตราการเต้นของซีพจรประมาณ 70-75 ครั้งต่อ 1 นาที ขณะที่ผู้หญิงซีพจร 85 ครั้งต่อ 1 นาที ทั้งนี้เพราะหัวใจของผู้หญิงเล็กกว่าและปริมาณโลหิตทั้งหมดน้อยกว่า จึงอดทนน้อยกว่าผู้ชาย..." (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2547, หน้า 50) การปฏิบัตินาฏยศิลป์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งโดยมากผู้ชายจะมีความสามารถที่แข็งแรงและความอดทนได้ยาวนานกว่าผู้หญิง ซึ่งสังเกตได้ว่าการเต้นรำที่เป็นท่าเต้นรำแบบคู่และต้องมีการอุ้มชูคู่เต้นรำด้วยกันนั้น ผู้ชายจะเป็นฝ่ายรับภาระนั้นไว้หรือแม้แต่การต่อตัวที่ผู้ชายจะต้องเป็นฐานล่างและคอยยกผู้หญิงขึ้นสู่ตำแหน่งยอดในอากาศ เป็นต้น ซึ่งนาฏยศิลป์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง หากมีบทบาทที่ต้องใช้ความแข็งแรงจึงนิยมให้ผู้ชายได้รับบทบาทนั้น และโดยส่วนใหญ่ของนาฏยศิลป์แทบทุกสกุลก็จะมีรูปแบบในลักษณะเช่นนี้

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษารายละเอียดของทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของตะวันตกจากตำราเรื่อง Labanotation ในหัวข้อ "Categories of Movement Motivation and Analysis" ของแอน ฮัทชินสัน เกสต์ (Ann Hutchinson Guest, 1977, page 15-16) ร่วมกับการศึกษาเพิ่มเติมจากงานวิจัยเรื่อง "นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง" ของชมนาด กิจจันทร์ ที่ได้สรุปถึงหลักในการเคลื่อนไหวร่างกายตามแนวคิดของลาบาน (Laban Movement Analysis) ซึ่งสอดคล้องและตรงกัน สามารถจำแนกได้เป็นหัวข้อย่อย ๆ ประกอบด้วย

### 1. หลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation)

หลักการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบานมี 8 ประการ (ชมนาด กิจจันทร์, 2547, หน้า 29-30) ดังนี้

1.1 ทิศจุดหมายปลายทาง (Directional Destination) หมายถึง การพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปนั้นเป็นไปในทิศทางใด การวิเคราะห์เช่นนี้จะเน้นที่จุดหมายปลายทางสุดท้ายของแต่ละท่าทาง มากกว่าเน้นที่กิริยาของอวัยวะที่เคลื่อนไหว

1.2 อิริยาบถ (Motion) เป็นการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวจากอิริยาบถหนึ่งไปสู่อีก

อิริยาบถหนึ่ง โดยไม่ระบุตำแหน่งสุดท้ายของการเคลื่อนไหว อันเป็นการเอื้อต่อการตีความของท่าทางอย่างอิสระ

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

1.4 การวาดเป็นภาพ (Visual Design) ในบางลักษณะของอากัปภิกิริยาของมนุษย์ที่ใช้แขน ขา และลำตัว เคลื่อนไหวไปในอากาศหรือแม้แต่การเคลื่อนไหวร่างกายไปทุกทิศทางหรือการแปรแถว ในบางกรณีเมื่อใช้การวาดภาพ จะสามารถใช้แทนการบรรยาย จากการวิเคราะห์ที่ได้ชัดเจนกว่าวิธีการอื่น ยกตัวอย่าง การเคลื่อนไหวบนเวทีเป็นลักษณะเลข 8 ก็อาจจะวาดภาพการเคลื่อนไหวนั้นเป็นเลข 8 หรือการทำมือประกบกัน แต่เปิดช่องโหว่ระหว่างฝ่ามือทั้งสองข้าง ก็อาจจะใช้การวาดภาพเป็นรูปวงรี เพื่อให้บรรยายลักษณะการเคลื่อนไหวของมือที่ทำเช่นนั้น

1.5 สัมพันธภาพ (Relationship) เป็นการวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องกันของท่าทางระหว่างผู้รำยรำตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป หรือระหว่างตัวผู้รำยรำกับอุปกรณ์การแสดง เช่น การจับมือหรืออวัยวะอื่น ๆ ระหว่างคู่เต้นรำ การถือ แบก ยก หรือสัมผัสอุปกรณ์การแสดง หรือบุคคลที่ร่วมแสดงด้วย ฯลฯ

1.6 จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight, Balance) เป็นการวิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัว ในแต่ละจังหวะท่วงท่า ซึ่งมีลักษณะทั้งที่เป็นแบบเรียบง่าย สลับซับซ้อนและรวดเร็ว

1.7 พลวัต (Dynamics) เป็นการวิเคราะห์พลังกำลังหรือแรงขับเคลื่อนของร่างกาย ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับน้ำหนักตัว อากาศวิถี แรงขับภายในและระยะเวลาของการเคลื่อนไหวร่างกายนั้น ๆ

1.8 การกำหนดจังหวะ (Rhythmic Pattern) เป็นการวิเคราะห์ลักษณะของการเคลื่อนไหวที่ตอบสนองต่อเสียงและจังหวะของดนตรี ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

2. องค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกาย องค์ประกอบที่สำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกายมี 4 ประการ คือ

2.1 ส่วนของร่างกาย (Body Part) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะส่วนใดบ้างของร่างกายที่เคลื่อนไหว

2.2 อวกาศวิถี (Space) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวนั้นไปในทิศทางใด ระดับสูง-ต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้น ดำเนินไปในอวกาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรา

2.3 เวลาหรือจังหวะ (Time) หมายถึง การพิจารณาความมาก-น้อยของจังหวะ หรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป

2.4 รูปแบบ (Style) หมายถึง การพิจารณาลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น เชื่องช้า นุ่มนวล คึกคัก หรือฉวัดเฉวียน ฯลฯ

ผู้วิจัยนำแนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของตะวันตกตามที่กล่าวข้างต้น มาประยุกต์ให้สอดคล้องกับแนวคิดศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวเบื้องต้น เพื่อให้ได้แนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่อง “หลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง: กรณีศึกษาการออกแบบท่าเต้นรำของสราวุฒิ สำเนียงดี” โดยผู้วิจัยแบ่งเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1) วิเคราะห์และสังเคราะห์ในด้านขององค์ประกอบของท่าทางนาฏยศิลป์ว่าประกอบไปด้วยอะไรบ้าง โดยศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1.1) วิเคราะห์หาอวัยวะที่ใช้ในการเคลื่อนไหว ทิศทางที่ใช้ในการเคลื่อนไหว ลักษณะหรือรูปแบบของอวัยวะในแบบต่าง ๆ และปริมาณมาก-น้อยที่อวัยวะเหล่านั้นใช้ในการเคลื่อนไหวเพื่อแสดงท่าทางนาฏยศิลป์

1.2) วิเคราะห์อากัปกริยาของอวัยวะหลักที่ใช้ในการเคลื่อนไหวว่าเป็นอย่างไร

1.3) วิเคราะห์อวัยวะที่เป็นข้อต่อส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อันจะทำให้ทราบอวัยวะแต่ละส่วนมีวิธีการเคลื่อนไหวแบบใด

1.4) วิเคราะห์ลักษณะของอวัยวะที่ใช้ในการเคลื่อนไหวว่ามีหลักการวาดเป็นภาพโดยใช้อวัยวะตามส่วนต่าง ๆ อย่างไร

1.5) วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป

1.6) วิเคราะห์การรับน้ำหนักและการทรงตัว ว่าประกอบไปด้วยอวัยวะใดบ้าง และมีวิธีการใช้อวัยวะเหล่านั้นอย่างไร

1.7) วิเคราะห์พลังกำลังหรือแรงขับเคลื่อนของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับน้ำหนักตัว อากาศวิถิ และแรงขับจากภายในร่างกายขณะที่เคลื่อนไหวท่าทาง

1.8) วิเคราะห์การใช้จังหวะจะโคน การเคลื่อนไหวร่างกายที่ตอบสนองต่อเสียงดนตรีหรือเพลงว่าเป็นอย่างไร

2) วิเคราะห์ลักษณะของกลุ่มกล้ามเนื้อที่ใช้ในการปฏิบัติท่าทางนาฏยศิลป์ ว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวแต่ละส่วน ประกอบไปด้วยกลุ่มกล้ามเนื้อและทำหน้าที่อย่างไร

3) วิเคราะห์ในด้านกลวิธีของการเคลื่อนไหวอวัยวะโดยศึกษาส่วนของร่างกาย อากาศวิถิ เวลาหรือจังหวะ และรูปแบบ ร่วมกับแนวคิด Structural Description ซึ่งจะได้กล่าวถึง โดยละเอียดในลำดับต่อ ๆ ไป

## ทฤษฎีทัศนศิลป์

ทัศนศิลป์เป็นผลงานศิลปะที่สามารถสัมผัสชื่นชมได้ทางสายตาเช่นเดียวกับผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งแนวคิดและทฤษฎีทัศนศิลป์ แบ่งได้ออกเป็น 2 ส่วนสำคัญ คือ องค์ประกอบทัศนศิลป์และการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2546, หน้า 90-117) โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. องค์ประกอบทัศนศิลป์ หมายถึง ส่วนประกอบที่ทำให้เกิดการมองเห็นทัศนศิลป์ ซึ่งคำว่าศิลปะในกรอบของทัศนศิลป์นั้น หมายถึงถึงวรรณกรรม ดนตรี นาฏยศิลป์ เป็นต้น สามารถจำแนกแยกย่อยได้ดังนี้

1.1 จุด (Point-Pot) หมายถึง องค์ประกอบทัศนศิลป์ที่มีอนุภาค ความสูง ความกว้าง และความลึกน้อยที่สุด เมื่อจุดเกิดการผสมผสานรวมกันเป็นกลุ่มก้อนหรือทิศทางจุดก็สามารถบอกถึงมวล ปริมาตร และทิศทางได้ อีกทั้งสามารถเสริมส่งจินตนาการของมนุษย์ให้เกิดการเชื่อมต่อกันเป็นรูปร่างที่ชัดเจนได้

1.2 เส้น (Line) หมายถึง จุดหลาย ๆ จุด มาเรียงต่อกันไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งเส้นแต่ละลักษณะจะให้ความรู้สึกต่อการมองเห็นที่แตกต่างกัน โดยจำแนกความรู้สึกที่เกิดจากการสัมผัสทางการมองเห็นเส้นได้ คือ

1.2.1 เส้นตั้งหรือเส้นดิ่ง ให้ความรู้สึกการทิ้งน้ำหนักทั้งหมดลงสู่เบื้องล่าง ความเข้มแข็ง ความซื่อตรง ฯลฯ

1.2.2 เส้นตรงแนวนอน ให้ความรู้สึกถึงความกว้าง ความตรง ความเว้งว่าง ไม่มีที่สิ้นสุด ฯลฯ

1.2.3 เส้นตรงเฉียงหรือเส้นทแยง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว การพุ่งไปข้างหน้า ไม่คงที่ ไม่หยุดนิ่ง ฯลฯ

1.2.4 เส้นโค้งเป็นลูกคลื่น ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ความสบาย ยืดหยุ่น เปลี่ยนแปลง อิมเปีย ฯลฯ

1.2.5 เส้นโค้งก้นหอย ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว คลื่นคลาย และเติบโต

1.2.6 เส้นฟันปลา เส้นหยักหรือเส้นซิกแซก ให้ความรู้สึกกระตุก สะดุด กระแทก เกร็ง ทำให้คิดถึงพลังไฟฟ้า ฟาผ่า ฯลฯ

1.3 สี (Color) หมายถึง สิ่งที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ด้วยแสงสว่างที่ปรากฏต่อสายตามนุษย์

1.4 ค่าน้ำหนัก (Value) หมายถึง ดัชนีที่บ่งบอกถึงความแตกต่างกันของสีหรือมิติ เพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงมวลหรือปริมาตรบนพื้นผิว ซึ่งมีผลต่อความรู้สึกโดยตรง คือ ความรู้สึกกว้าง ยาว แคบ ลึก กระจ่างแจ้ง ชัดเจน ฯลฯ

1.5 รูปร่าง (Shape) หมายถึง ลักษณะเค้าโครงของเส้นที่บรรจบกัน เป็นเพียงอาณาเขตแสดงให้เห็นความกว้างกับความยาวเท่านั้น รูปร่างสามารถแบ่งได้ 3 ลักษณะ คือ รูปร่างเรขาคณิต รูปร่างที่แสดงเรื่องราว และรูปร่างอิสระ

1.6 รูปทรง (Form) หมายถึง รูปลักษณะแบบ 3 มิติ คือ มีทั้งด้านกว้าง ด้านยาว และด้านลึกหรือด้านหนา รูปทรงสามารถแบ่งได้ 3 ลักษณะ คือ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงที่แสดงเรื่องราว และรูปทรงอิสระ

1.7 ลักษณะผิว (Texture) หมายถึง ลักษณะภายนอกของวัตถุแบบต่าง ๆ ซึ่งมี

ความแตกต่างกัน เช่น ลักษณะผิวจากกระจก ลักษณะผิวก้อนหิน หรือลักษณะผิวของกะลามะพร้าว โดยสามารถสัมผัสได้ถึงความหยาบ มันวาว ขรุขระ ฯลฯ

1.8 บริเวณว่าง (Space) หมายถึง บริเวณที่ว่างเปล่า ซึ่งจะปรากฏต่อเมื่อมีองค์ประกอบอื่นมากำหนดรูปร่างของที่ว่างนั้น

**2. การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์** หมายถึง หลักในการนำเอาองค์ประกอบทัศนศิลป์ มาผสมผสานสัมพันธ์กันให้เกิดเป็นผลงานตามความต้องการของศิลปิน โดยมีหลักในการจัดองค์ประกอบอยู่ 3 หลักกว้าง ๆ ดังนี้

2.1 หลักของความสมดุล (Balance) หมายถึง ความรู้สึกถึงน้ำหนัก ซ้าย-ขวา ในผลงานทัศนศิลป์หนึ่ง ๆ ที่เท่าเทียมกัน โดยจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

2.1.1 สมดุลแบบซ้าย-ขวาเหมือนกัน (Symmetry Balance) หมายถึง ความสมดุลแบบซ้ายขวาเหมือนกัน จะให้ความรู้สึกที่มั่นคง สง่า แน่นนอน

2.1.2 สมดุลแบบซ้าย-ขวาไม่เหมือนกัน (Asymmetry Balance) หมายถึง ความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เหมือนกัน จะให้ความรู้สึกที่เคลื่อนไหว มีเสน่ห์

2.2 หลักของความเป็นเอกภาพ (Unity) หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อันเกิดจากการประสานเชื่อมสัมพันธ์ของส่วนประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เพื่อผลรวมที่ไม่อาจแบ่งแยกได้ ซึ่งเอกภาพ ความกลมกลืน และความเป็นอันเดียวกันจึงมีนัยเช่นเดียวกัน ซึ่งศิลปินสามารถสร้างผลงานให้มีเอกภาพโดยอาศัยหลักต่อไปนี้

2.2.1 หลักของความกลมกลืน (Harmony) หมายถึง ลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งองค์ประกอบโดยรวมจะต้องมีความกลมกลืนกัน สามารถจำแนกเป็นประเภทย่อย คือ

2.2.1.1 ความกลมกลืนของเส้น หมายถึง การจัดภาพที่เลือกเอาเส้นลักษณะเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมาไว้ด้วยกันโดยส่วนรวมและอยู่ในทิศทางเดียวกัน

2.2.1.2 ความกลมกลืนของสี หมายถึง การจัดภาพที่เลือกเอาสีที่มีความกลมกลืนกันมาไว้ด้วยกันโดยส่วนรวม

2.2.1.3 ความกลมกลืนของแสงเงา หมายถึง การแทนค่าแสงเงาในผลงานซึ่งแทนได้ทั้งค่าสีเดียวหรือหลากสี ซึ่งแสงเงาจะเป็นตัวเสริมบรรยากาศและความรู้สึกโดยรวมของงาน

2.2.1.4 ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรง หมายถึง องค์ประกอบที่เป็นตัวกำหนดขอบเขตของปริมาตร ซึ่งศิลปินควรคำนึงถึงข้อนี้ เพื่อให้สภาพโดยรวมของผลงานมีเอกภาพได้โดยง่าย

2.2.1.5 ความกลมกลืนของลักษณะผิว หมายถึง ลักษณะผิวภายนอกของผลงาน ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกในการมองเห็น หรือประโยชน์ใช้สอย

2.2.2 การซ้ำ (Repetition) หมายถึง รูปแบบหนึ่งในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพขึ้นได้ การซ้ำเกิดจากการวางองค์ประกอบที่มักจะเกี่ยวข้องกับรูปร่าง รูปทรง ทิศทาง และจังหวะ ซึ่งการซ้ำเกิดจากลักษณะดังนี้

2.2.2.1 ความต่อเนื่อง (Continuation) ซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับทิศทางและจังหวะ เป็นการนำสายตาจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

2.2.2.2 แบบแผน (Pattern) ซึ่งการจัดองค์ประกอบแบบนี้มักจะเกี่ยวกับผลงานที่เป็นในเชิงหัตถกรรมหรืองานออกแบบผลิตภัณฑ์ โดยจะสามารถมองเห็นแบบแผนที่เมื่อเห็นงานชิ้นนี้แล้วผลงานชิ้นอื่นหรือต่อไปก็จะเป็นไปในลักษณะใด

2.3 หลักการสร้างความน่าสนใจ (Interesting Point) หมายถึง การสร้างจุดเน้นหรือจุดสนใจให้กับผลงาน สามารถกระทำได้หลากหลายวิธีการ ดังนี้

2.3.1 ความขัดแย้ง (Contrast) การสร้างความขัดแย้งจากความกลมกลืนโดยรวมขององค์ประกอบในผลงานนั้น ๆ แบ่งออกเป็น 5 วิธีคือ การสร้างความขัดแย้งของเส้น การสร้างความขัดแย้งของสี การสร้างความขัดแย้งของแสงเงา การสร้างความขัดแย้งของรูปร่าง และการสร้างความขัดแย้งของพื้นผิว

2.3.2 การวางตำแหน่ง (Placement) แบ่งเป็น 2 วิธี คือ

2.3.2.1 การวางตำแหน่งให้องค์ประกอบโดยรวมให้มีทิศทางที่พุ่งนำสายตาไปยังจุดใดจุดหนึ่งที่ต้องการให้เป็นจุดสนใจ

2.3.2.2 การวางตำแหน่งโดยใช้รูปทรงบังคับสายตาไปสู่จุดที่จะให้เป็นจุดสนใจจุดใดจุดหนึ่ง

## แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์หรือรตินิยม

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลพบว่า ทฤษฎีนี้มีหลักที่น่าสนใจและสอดคล้องกับมโนภาพทางด้านสุนทรียศาสตร์ของการเสพงานนาฏศิลป์ เนื่องจากเป็นทฤษฎีที่มีพื้นฐานมาจากวิถีทางปรัชญาธรรมชาติ ความเปลิดเพลินมีคุณค่าทางบวก แต่ในขณะที่ความปวดร้าวหรือความไม่น่าเปลิดเพลินมีคุณค่าทางลบ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541, หน้า 18) ซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับทัศนะทางด้านนาฏศิลป์ และมีความเห็นว่าทัศนะที่ง่ายที่สุดคือทัศนะที่ถือว่าประสบการณ์ทางสุนทรียะเป็นทัศนะที่มีความเปลิดเพลิน มีความพอใจหรือมีความชอบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งส่วนที่เกี่ยวข้องกับความซาบซึ่งทางสุนทรียศาสตร์ไม่มีวิธีการใดที่เป็น การเริ่มต้นโดยตรงในการสำรวจมากไปกว่าวิถีทางจิตวิทยาต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปเป็นประเด็น เพื่อให้สอดคล้องกับหัวข้อการวิจัยดังนี้

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ของซันตายานา เริ่มมาจากหนังสือเรื่อง ความรู้สึกของความงาม (The Sense of Beauty) เมื่อ ค.ศ. 1896 ของ ซันตายานา (George Santayana) นักธรรมชาตินิยมชาวสเปน ผู้เสนอแนวคิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่เป็นระบบอย่างสมบูรณ์ ซึ่งในหนังสือเล่มนี้ได้ อธิบายถึงเรื่องทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เอาไว้ โดยผู้วิจัยขอจำแนกเป็น 3 ส่วน (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541, หน้า 18-21) คือ

1. ความงามของวัตถุ (Materials of Beauty) องค์ประกอบชนิดแรกที่ซันตายานากล่าวถึงคือ ความงามจากมนุษย์ซึ่งมีความไม่ชัดเจน และอธิบายเพิ่มเติมว่าความงามของวัตถุ ประการแรกนั้นคือมนุษย์ ซึ่งเป็นความงามไม่ไร้ขอบเขต เพราะไม่มีเครื่องมือใดที่กำหนด ความงามของมนุษย์ให้ประสาทมัสต์ได้ ดังนั้นการที่จะกำหนดความเปลิดเพลินทางประสาทมัสต์ขึ้นมา สามารถพิจารณาจากระบบประสาทมัสต์ระดับต่ำ คือ สัมผัส รส และกลิ่น แต่เราไม่อาจนำมารวมเข้ากับวิถีของงานศิลปะได้เหมือนกับเสียงหรือทัศนวัตถุทั้งหลาย ดังนั้นความงามซึ่งหมายถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพในประสาทมัสต์ระดับสูงจึงไม่เกี่ยวข้องกับประสาทมัสต์ระดับต่ำ อย่างไรก็ตามซันตายานาได้เป็นผู้จุดประกายแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวกับความงามของวัตถุไว้ว่า ความงามทางประสาทมัสต์เป็นสิ่งสากลขั้นพื้นฐานที่เก่าแก่มากที่สุดของมวลมนุษย์ หากเมื่อความจริงใจหายไปความหยิ่งผยองและความทะเยอทะยานจะเข้ามาแทนที่ และสาระสำคัญทางด้านสุนทรียศาสตร์ก็จะถูกแทนที่ด้วยคุณค่าที่ไม่เป็นสุนทรียศาสตร์

2. รูปแบบ (Form) รูปแบบทางสุนทรียศาสตร์เกิดขึ้นเมื่อมีความเพิดเพลินทางสุนทรียภาพ ซึ่งเกิดจากผลรวมขององค์ประกอบหลายประการ ทั้งที่มีคุณค่าน้อยและไม่มีคุณค่านารวมกัน เช่น เสียงดนตรีที่สอดประสานเสียงกันทำให้เกิดความไพเราะมากกว่าเสียงจากระดับเสียงที่แยกออกจากกัน โดยถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

2.1 การออกแบบและแบบรูป (Designing and Pattern) หน้าที่ของการออกแบบคือ หลีกเลียงความซ้ำกันหรือหลีกเลียงการขาดลักษณะทางสุนทรียศาสตร์ ทั้งนี้เป็นไปตามกฎแห่งความขัดแย้งเรื่องการแปรผัน (Variation) เมื่อเราหมดความพอใจทางสุนทรียศาสตร์บางประการไป เราอาจฟื้นความพอใจขึ้นมาใหม่โดยอาศัยสิ่งเร้าอย่างอื่นที่ต่างไปจากเดิม เช่น การเปลี่ยนจังหวะและเสียงหรือดนตรี และในส่วนของแบบรูปนั้นจะมีความชัดเจนกว่าองค์ประกอบของแผนผังต่าง ๆ การออกแบบมีหลักการที่ชาวจีนเรียกว่า กฎห้าข้อ ซึ่งความเป็นจริงอาจมีมากกว่านั้นก็ได้ เพื่อที่ศิลปินจะได้มีหลักในการทำงาน ระบบสุนทรียศาสตร์อาจได้มาจากการรวมกลุ่มกันของผู้ที่มีความสนใจตรงกัน เหมือนกับบทร้อยกรองบทหนึ่ง คือการนำคำมารวมกลุ่มเข้าด้วยกัน มีแผนผังที่มีพยางค์ไม่น้อยกว่าสองหรือสามพยางค์ กลุ่มคำประพันธ์รวมกันเป็นวรรค ไม่มากกว่าหกหรือเจ็ดวรรค เมื่อมีความยาวขนาดนี้ก็มีการพักช่วงตรงกลาง บทร้อยกรองมักมีความยาวสี่บรรทัด หากมีความยาวมากกว่านั้นแผนผังภายในก็มักจัดโดยใช้สัมผัสหรือการเปลี่ยนแปลงของบรรทัดเข้าช่วย

2.2 ชนิด (Type) การจำแนกชนิด ถือเป็นลักษณะสำคัญขององค์ประกอบทางสุนทรียศาสตร์แบบหนึ่ง ซึ่งการจำแนกชนิดเป็นผลมาจากการเรียนรู้ของมนุษย์แล้วนำมาดัดแปลงสังคมและสภาพแวดล้อมของร่างกายเรียกว่า การจัดระดับตามธรรมชาติ เป็นพื้นฐานในการจำแนกชนิดของวัตถุ และจำแนกสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติขึ้นใหม่ เช่น โครงสร้างเกี่ยวกับตัวมนุษย์เองและลักษณะการกระทำของมนุษย์ ซึ่งการจำแนกดังกล่าวจะช่วยให้มนุษย์ระลึกถึงตัวตนของความจริงในภาพ ในนวนิยาย ละคร จินตนาการ ฯลฯ และมีเทคนิคหลายอย่างที่เกิดมาจากทักษะของมนุษย์ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับนาฏศิลป์หรือการละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เกี่ยวข้องกับความซาบซึ้งในด้านศิลปะการแสดง การจำแนกชนิดอาจอธิบายในลักษณะความคิดทางจิตวิทยาได้ สุนทรียศาสตร์ในการจำแนกชนิดนั้นจึงนับเป็นจิตวิทยาของการยอมรับและสามารถประยุกต์ใช้ให้เข้ากับงานศิลปะ รวมทั้งสามารถค้นหาอัตลักษณ์ของศิลปะนั้น ๆ ได้

3. การสำแดงพลังอารมณ์ (Expression) อ้างถึงการสนับสนุนทางสุนทรียศาสตร์เรื่องสัญลักษณ์ โดยจุดประกายว่าความงามในสัญลักษณ์ย่อมมีไม่เท่ากับของจริงที่สัญลักษณ์นั้น ๆ แทนอยู่ ดังนั้นผลงานทางด้านวรรณคดีจึงเป็นศิลปะที่สำแดงพลังอารมณ์ดีที่สุดในระดับหนึ่ง ความหมายทำให้ศิลปะทุกชนิดอิมิตัว นักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์พบว่า การสำแดงพลังอารมณ์ของโศกนาฏกรรม (Tragedy) เป็นปฏิทรรศน์ (Paradox) ที่ยิ่งใหญ่มาก ในโศกนาฏกรรมศิลปะมีเจตนาแสวงหาสิ่งที่ไม่น่าเพลิดเพลิน หรือสิ่งที่น่าตื่นเต้น น่ารังเกียจ เหมือนกับการแสวงหาความสวยความงาม ซึ่งตั้งอยู่บนฐานของสุนทรียศาสตร์ แต่โศกนาฏกรรมมีความรุนแรงมากกว่า ดังนั้นผลงานทางศิลปะที่ได้รับการยกย่องให้เป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่ คืองานศิลปะที่เกี่ยวกับโศกนาฏกรรม

ชั้นตายนานและนักรตนิยมอื่น ๆ ได้ให้คำแนะนำหลายประการ เพื่อการสำแดงพลังอารมณ์ทางโศกนาฏกรรม เช่น ทฤษฎีการชำระจิตใจให้ผ่องแผ้ว (Catharsis Theory of Tragedy) ทฤษฎีนี้นำเสนอโดยอริสโตเติลเป็นครั้งแรกในหนังสือชื่อ โปเอติกา (Poetica) ซึ่งมีเนื้อหาถึงการวิเคราะห์ศิลปะของโศกนาฏกรรมอย่างระมัดระวัง โดยอริสโตเติลได้อธิบายเพิ่มเติมว่า โศกนาฏกรรมคือการเลียนแบบการกระทำ ที่จริงจัง สมบูรณ์ และมีความสำคัญที่แน่นอน และสามารถพบโศกนาฏกรรมได้ในรูปแบบของการกระทำ

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์หรือนักรตนิยมนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาเทียบเคียงแนวคิดดังกล่าวให้เกิดความสอดคล้องกับการวิจัย โดยหมายรวมถึงทัศนคติในด้านศิลปะแขนงอื่น ๆ ทั้งนี้เพื่อให้ได้กรอบแนวความคิดมาประยุกต์ใช้ในการวิจัย สามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1) ความงามทางศิลปะ ซึ่งในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยอุปมาและเปรียบเทียบับนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดเดอร์ได้ว่า หมายถึง ความงามของนาฏยประดิษฐ์จะไม่สามารถใช้ประสาทสัมผัสระดับต่ำในการพิจารณาได้ หากแต่หมายถึงการพิจารณาจากประสาทสัมผัสระดับสูงของมนุษย์ ในที่นี้อาจกล่าวได้ว่าความงามของนาฏยประดิษฐ์ไม่มีหน่วยหรือเกณฑ์ใดที่สามารถชี้วัดได้ แต่สามารถอธิบายหรือบ่งบอกได้ว่านาฏยประดิษฐ์เหล่านั้นมีการปฏิบัตินาฏยศิลป์ถูกต้องตามแบบแผน หรือตรงตามความต้องการของนักนาฏยประดิษฐ์หรือไม่อย่างไร

2) การใช้แนวความคิดในการออกแบบผลงาน ซึ่งหมายถึงการกำหนดลักษณะของนาฏยประดิษฐ์ให้มีความสอดคล้องกับชนิดของการออกแบบนั้น ๆ โดยเกิดขึ้นสลับกันไปมาซึ่งต่างก็ต้องอาศัยซึ่งกันและกัน

3) การใช้แนวความคิดในความซาบซึ้งกับผลงานศิลปะจะออกมาจากมนุษย์แต่ละคน ซึ่งก็จะมีไม่เท่ากันฉันใด สุขารมณ์ของแต่ละคนที่มองผ่านงานศิลปะ โดยในที่นี้หมายถึง นาฏยประดิษฐ์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งก็อาจมีไม่เท่ากันฉันนั้น

4) ผลงานศิลปะทุกแขนงมีคุณค่าในตัวเองเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์หรือคุณค่าทางความงาม การศึกษาแนวทางหรือการที่จะเข้าถึงคุณค่าของศิลปะถือได้ว่าเป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งของผู้ชมงานศิลปะ เพื่อนำไปประกอบการตัดสินใจเกี่ยวกับคุณค่าของศิลปะนั้น อย่างน้อยที่สุดก็เพื่อความรู้ความเข้าใจส่วนตัว

### งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เนื่องจากงานวิจัยในเรื่องหลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการเต้นรำทางตะวันตกในประเทศไทย ยังไม่มีผู้ใดค้นคว้าหรือวิจัยมาก่อน ผู้วิจัยจึงได้ค้นคว้าเกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและเล็งเห็นว่ามีความสัมพันธ์ซึ่งน่าจะเป็นแนวทางต่อการทำวิจัยในครั้งนี้ได้ โดยพิจารณาจากงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ทั้งของชาวไทยและชาวต่างชาติ โดยขอจำแนกเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ คือ งานวิจัยหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านนาฏยประดิษฐ์ งานวิจัยหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานักบุคคลสำคัญทางด้านนาฏศิลป์ และงานวิจัยหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงเชียร์ลีดดิ้งหรือศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจะได้กล่าวโดยลำดับดังนี้

#### 1. งานวิจัยหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านนาฏยประดิษฐ์

ปี พ.ศ. 2548 ฮารุมิ คิมุระ (Harumi Kimura) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และยังดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ทางด้านนาฏศิลป์และปรัชญา มหาวิทยาลัยยามานาชิ (Yamanashi University) ร่วมกับ เรอิโกะ โมริตะ (Reiko Morita) ได้ศึกษาเรื่อง “การออกแบบนาฏศิลป์โบราณของประเทศญี่ปุ่น ในทัศนะของการเต้นรำจากระบบสัญลักษณ์ของท่าทางในงานวิจัยเกี่ยวกับมิโกะไม ณ ศาลเจ้าโคโตฮิระ (Choreological Study of Japanese Old Ritual Dance by “Your Move” Notation System; a study on Miko-Mai in Kotohira Shrine from the point of view of dance idiom)” (24<sup>th</sup> Biennial Conference of ICKL, 2005) จุดประสงค์ของงานวิจัยนี้เพื่อทำการศึกษาและค้นหาข้อมูลเกี่ยวกับท่าเต้นรำรูปแบบต่าง ๆ และศึกษาแนว

ความคิดที่เกี่ยวกับการสื่อความหมายจากประเพณีการเต้นรำโบราณของประเทศญี่ปุ่น โดยใช้วิธีศึกษาจากระบบการจดบันทึกท่าเต้นรำ เนื่องจากในประเทศญี่ปุ่นมีท่าเต้นรำที่ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่มากมายและยังคงดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางประเพณีในประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีนักเต้นรำเก่าแก่ที่มีชื่อเสียง ประสบความสำเร็จในการถ่ายทอดและแนะนำรูปแบบการเคลื่อนไหวที่แทบจะไม่มีผู้สืบทอดนี้ให้กับอนุชนรุ่นหลังได้รับช่วงต่อไว้เป็นมรดกต่อไป อีกทั้งผู้วิเคราะห์ยังได้นำเอาพื้นฐานแนวความคิดมาจากวรรณคดีเก่าแก่สมัยประวัติศาสตร์โบราณของประเทศญี่ปุ่นมาใช้ประกอบในการวิเคราะห์พร้อมด้วย ซึ่งจะเป็นการนำเสนอทัศนะใหม่ให้กับศิลปะการเต้นรำในยุคปัจจุบัน

ผู้วิเคราะห์ใช้วิธีการศึกษาจากการเต้นรำแบบโบราณชุด “มียาฮิโตะ (Miyahito)” ที่ถูกบันทึกด้วยโน้ตนาฏศิลป์ระบบลาบาน ซึ่งถือเป็นหนึ่งในรูปแบบการเต้นรำแบบมิโกะในศาลเจ้าโคโตฮิระ ตามตำนานกล่าวว่ามิโกะคือเด็กสาวที่คอยดูแลรับใช้พระเจ้า การเต้นรำแบบมิโกะของศาลเจ้า โคโตฮิระจึงได้รับการสืบทอดมาจากศาลเจ้าคะสุกะในนาระ ในยุคสมัยเมจิ นอกจากนี้ศาลเจ้าคะสุกะ ยังถือเป็นหนึ่งในศาลเจ้าโบราณของประเทศญี่ปุ่นซึ่งมีรูปแบบของการเต้นรำตามประเพณีโบราณหลายประเภทและได้มีการถ่ายทอดการเต้นรำนี้แผ่ขยายไปสู่ศาลเจ้าในบริเวณใกล้เคียง

ผลการวิจัยครั้งนี้ผู้วิเคราะห์พบว่า การออกแบบนาฏศิลป์โบราณของประเทศญี่ปุ่นใช้พื้นฐานความคิดมาจากปรัชญาและวรรณคดีโบราณเป็นรากฐานของการออกแบบ สอดแทรกปรัชญาเข้าไปในการเต้นรำชนิดต่าง ๆ ซึ่งในการเต้นรำชุดมียาฮิโตะที่ผู้วิเคราะห์ได้ทำการศึกษานี้มีความจำเป็นต้องใช้นักแสดงมากกว่าหนึ่งคน โดยมากจะอยู่ระหว่าง 8-10 คน เนื่องจากพื้นฐานของการแสดงชุดนี้มาจากการบูชาเทพเจ้าที่เคารพนับถือ อีกทั้งยังพบว่าชื่อการแสดง “มียาฮิโตะ” มีรากฐานดั้งเดิมมาจากชื่อของเพลงวะคะ (Waka) ซึ่งเป็นท่วงทำนองของดนตรีที่ใช้ประกอบร่วมกับการเต้นรำโบราณ โดยอาศัยเครื่องประกอบจังหวะหลากหลายชนิด อันได้แก่ เครื่องสาย เครื่องเป่า และเครื่องเคาะประกอบจังหวะที่อาจทำมาจากไม้หรือโลหะก็ได้ เป็นต้น

ปี พ.ศ. 2550 มิเรม ฮูเบอร์แมน (Miriam Huberman) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ และยังเป็นผู้เชี่ยวชาญพิเศษสำหรับการสอนนาฏศิลป์และศิลปะในระดับปริญญาตรี ณ มหาวิทยาลัยแห่งโซโนรา (University of Sonora) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “ศาสตร์แห่งการเต้นรำ

และกระบวนการออกแบบท่าเต้นรำ (Choreology and the Choreographic Process)” (25<sup>th</sup> Biennial Conference of ICKL, 2007) โดยผู้วิเคราะห์มีสมมติฐานว่าศาสตร์แห่งการเต้นรำเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสังเกตการเคลื่อนไหวที่ตีเชื่อมชนิดหนึ่งและการเคลื่อนไหวร่างกายยังเป็นเครื่องมือที่ใช้ประกอบการวิเคราะห์ในด้านกระบวนการออกแบบท่าเต้นรำอย่างมีประสิทธิภาพ และน่าจะมีการรวบรวมหลักการออกแบบท่าเต้นรำจากผู้เชี่ยวชาญหลากหลายท่านไว้

ผู้วิเคราะห์ได้ใช้วิธีดำเนินการวิจัยด้วยกระบวนการสัมภาษณ์จากนักออกแบบท่าเต้นรำหลากหลายท่าน แล้วนำมาประมวลผลและสรุปเป็นแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ทางการเต้นรำอย่างเป็นทางการขึ้นว่าจะต้องประกอบไปด้วยสิ่งใดบ้าง อะไรจำเป็นหรือไม่จำเป็นสำหรับการออกแบบท่าเต้นรำ โดยงานวิจัยดังกล่าวได้ถูกตีพิมพ์ในฐานะบทความที่มีชื่อว่า “คำแนะนำในการออกแบบท่าเต้นรำเพื่อนักออกแบบท่าเต้นรำ (Asesorías Coreográficas)” เพื่อออกเผยแพร่ให้กับผู้สนใจและนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์

ผลการวิจัยดังกล่าวพบว่า ผู้วิเคราะห์ได้พัฒนากระบวนการความคิดในด้านการแนะนำเกี่ยวกับหลักการออกแบบท่าเต้นรำว่าควรจะเป็นอย่างไร นอกเหนือจากนี้ผู้วิเคราะห์ยังได้ค้นพบว่าศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการเต้นรำได้มีการนำเสนอปัจจัยที่นำเพื่อถืออย่างหลากหลายเพื่อที่จะระบุถึงองค์ประกอบสำคัญในการออกแบบท่าเต้นรำ เช่น ความเร็วและความแม่นยำของโครงสร้างทางการเต้นรำ ซึ่งรวมไปถึงการมองเห็นถึงปัญหาต่าง ๆ และกระบวนการในการแก้ปัญหาทางการออกแบบท่าเต้นรำในหลาย ๆ รูปแบบที่อาจเกิดขึ้นได้ ซึ่งงานวิจัยดังกล่าวมีคุณค่าต่อนักออกแบบท่าเต้นรำสมัยใหม่เป็นอย่างยิ่ง เพื่อทำให้ทราบถึงปัญหาที่อาจเกิดขึ้นในกระบวนการออกแบบท่าเต้นรำ โดยมีการรวบรวมจัดเก็บเป็นเอกสารที่เป็นหมวดหมู่เอาไว้

อย่างไรก็ตาม จากทิศทางและแนวโน้มสำหรับการออกแบบท่าเต้นรำของนาฏศิลป์ในปัจจุบัน ซึ่งมีอยู่อย่างกว้างขวางมากมาย ผู้วิเคราะห์มีความคิดว่าผลงานวิจัยดังกล่าวช่วยยืนยันอยู่กับว่านาฏศิลป์มีความเป็นไปได้มากน้อยเพียงใดที่จะหยิบยกเอาแนวความคิดและหลักการที่ได้ค้นพบในงานวิจัยครั้งนี้มาเป็นเครื่องมือหรือแนวทางในการออกแบบท่าเต้นรำชนิดต่าง ๆ หรือยืนยันอยู่กับว่านาฏศิลป์จะหยิบยกเอาองค์ความรู้จากการศึกษาวิจัยนี้ นำมาพัฒนาและประยุกต์ให้เข้ากับวิธีการออกแบบทางนาฏศิลป์ของตนเองหรือไม่และอย่างไร

## 2. งานวิจัยหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาบุคคลสำคัญทางด้านนาฏยศิลป์

ปี พ.ศ. 2547 ลิซ่า ไทรเกอร์ (Lisa Traiger) ได้ค้นคว้าวิจัยสำหรับการศึกษาระดับปริญญาโททางด้านนาฏยศิลป์ ณ The Faculty of the Graduate School of the University of Maryland ได้ทำวิจัยหัวข้อเรื่อง “ท่าเต้นรำสำคัญไฉน: กรณีศึกษา ลิซ เลอร์แมน ในบริบทของนักเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้น นักจัดการสังคมและตัวแทนสังคม (Making Dance That Matters: Dancer, Choreographer, Community Organizer, Public Intellectual LIZ LERMAN)” (Library of the University of Maryland, 2009) สมมติฐานของงานวิจัยครั้งนี้ ลิซ่าได้มีความเห็นไว้ว่า บุคคลหนึ่งบุคคลใดที่มีบทบาทที่หลากหลาย เช่น ความสามารถด้านนาฏยศิลป์ ด้านสังคมสงเคราะห์ หรือแม้แต่การเป็นนักวิพากษ์ จะมีระบบระเบียบที่ส่งผลต่อการออกแบบท่าเต้นรำอย่างไร ผู้วิเคราะห์จึงเลือกศึกษานักเต้นรำและนักออกแบบท่าเต้นรำผู้มากด้วยฝีมืออย่าง “ลิซ เลอร์แมน” ผู้ที่เคยได้รับรางวัล แม็กอาเทอร์ อวอร์ด (เป็นรางวัลเกียรติยศสำหรับนักแสดง เปรียบได้กับรางวัลศิลปินแห่งชาติของประเทศไทย) ซึ่งวัตถุประสงค์หลักของงานวิจัยครั้งนี้เพื่อศึกษาระบบแนวคิดของเลอร์แมนว่ามีทัศนคติอย่างไรต่อกระบวนการออกแบบท่าเต้นรำในบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน เพื่อผลักดันการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ให้ออกจากพื้นที่ขอบเขตเล็ก ๆ เข้าสู่พื้นที่ในสังคมใหญ่ ๆ ต่อไป

ผู้วิเคราะห์มีวิธีการวิจัยคือ ใช้การสัมภาษณ์ชีวิตประวัติของเลอร์แมนโดยเฉพาะ ร่วมกับค้นคว้าเพิ่มเติมจากเอกสารซึ่งล้วนเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเลอร์แมน ซึ่งแตกต่างกันออกไปในบริบททางสังคมที่เป็นอยู่ เนื่องจากเลอร์แมนเป็นนักออกแบบท่าเต้นรำที่มีชื่อเสียง เป็นทั้งนักพูด นักสังคมสงเคราะห์ที่สร้างประโยชน์ในแก่สังคม รวมถึงเป็นนักเขียนที่มีผลงานอย่างต่อเนื่อง โดยทำการวิเคราะห์เพิ่มเติมถึงบทบาททั้ง 3 ส่วนของเลอร์แมนที่เป็นอยู่ด้วย ได้แก่ นักบรรยายส่วนตัว นักศึกษาชาวยิว และนักศิลปะพื้นฐานของสังคม นอกจากนี้ผู้วิเคราะห์ยังใช้วิธีการสังเกตจากผลงานการออกแบบท่าเต้นรำที่เลอร์แมนเคยออกแบบเอาไว้อย่างมากมาย เช่น “New York City Winter” (1974), “The Good Jew?” (1991) และ “Still Crossing” (1986) ฯลฯ เพื่อใช้พิจารณาและสังเกตร่วมกับการสัมภาษณ์ ซึ่งผลสรุปก็จะทำให้ได้ผลการวิเคราะห์ที่สมบูรณ์

ผลการวิจัยพบว่า เลอร์แมนได้ใช้บริบททางสังคมที่เป็นอยู่นำมาเป็นส่วนสำคัญต่อระบบการออกแบบท่าเต้นรำ ที่กล่าวเช่นนี้เพราะว่า ท่าเต้นรำ การเขียน และการพูดต่อหน้าชุมชน

ของเลอร์แมนล้วนอธิบายถึงแนวความคิดที่สำคัญหลากหลายประการ อันเป็นแนวทางต่อการนำแนวความคิดดังกล่าวมาเป็นพื้นฐานของการออกแบบท่าเต้นรำในแต่ละชุด โดยแนวคิดดังกล่าวจะออกมาในรูปแบบของคำถามที่สอดแทรกอยู่ในงานเขียนและงานพูด ดังเช่น ใครจะได้ใช้ท่าเต้นรำนี้ ท่าเต้นนี้เกิดขึ้นที่ไหน เกี่ยวข้องกับอะไร และมีความสำคัญอย่างไร ฯลฯ นอกจากนี้ผลการวิจัยที่ได้ยังส่งผลต่อนักออกแบบท่าเต้นรำมากมายในแง่ของทัศนคติที่มีต่อการออกแบบท่าเต้นรำ การค้นคว้าและจัดระบบของแนวความคิดที่จะใช้ในการเต้นรำ หรือแม้แต่การนำบทบาททางสังคมที่มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงมาทดลองสร้างเป็นพื้นฐานต่อการออกแบบท่าเต้นรำเพื่ออำนวยความสะดวกแก่วงการนาฏศิลป์ แก่สังคม และชุมชนต่อไป

ปี พ.ศ. 2549 มณิศ วศินารมณ ได้ทำวิจัยสำหรับการศึกษาระดับปริญญาโท สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในหัวข้อเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อมุ่งศึกษาประวัติ ตลอดจนผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน และวิเคราะห์แนวคิดนาฏยประดิษฐ์จากละครเรื่อง “พระลอ” โดยศึกษาจากเอกสารเชิงประวัติศาสตร์ การสัมภาษณ์ การฝึกปฏิบัติด้วยตนเองจากผู้เชี่ยวชาญ และสังเกตการณ์จากเวทีทัศน์การแสดง

ผู้วิเคราะห์ใช้วิธีดำเนินการวิจัยคือ การค้นคว้าจากสื่อและเอกสารที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ เช่น จากพระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประวัติการประพันธ์เรื่องพระลอในฉบับของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และการใช้วิธีสัมภาษณ์บุคคลในราชสกุลวรรณที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเจ้าจอมมารดาเขียน รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ จากผู้ที่เคยได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์จากเจ้าจอมมารดาเขียน ฯลฯ นอกจากนี้ผู้วิเคราะห์ยังใช้วิธีการสังเกตด้วยวิธีการชมจากเวทีทัศน์ ซึ่งผู้วิเคราะห์จะประมวลผลที่ได้จากการศึกษาทั้งหมดเพื่อนำมาแยกแยะองค์ประกอบการแสดง ตัวละคร และกระบวนท่ารำต่าง ๆ ต่อไป

ผลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิเคราะห์ได้ศึกษาการศึกษานาฏยประดิษฐ์จากละครเรื่องพระลอ ที่คัดเลือกมาวิเคราะห์เพราะความโดดเด่นในลักษณะของการแสดง พบว่าเป็นการสร้างสรรค์ละครพันทางบนพื้นฐานของละครในที่เป็นภูมิหลังของท่าน โดยยึดจารีตการแสดงละครในเป็นหลักแล้วตกแต่งด้วยการเคลื่อนไหวแบบลาวพันทางเป็นส่วนประกอบ นอกจากท่าน

จะสร้างลักษณะผสมดังกล่าว ท่านยังกล้าออกจากจารีตละครไทย คือ ให้ละครตายกลางโรง นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนมีลักษณะเด่น ดังนี้ 1. ใช้ท่ารำท่าบตามจารีตของละครใน 2. ใช้ท่ารำสื่ออารมณ์และความคิดตัวละครในช่วงดนตรีรับ 3. ใช้ท่ารำออกภาษามีเฉพาะช่วงร้องสร้อย ดนตรีรับ หรือเมื่อเคลื่อนที่ 4. ใช้อุปกรณ์การแสดงเพื่อสื่ออารมณ์และความคิดของตัวละคร 5. แสดงอารมณ์ชัดเจนสมจริง 6. ใช้ท่ารำเกี่ยว 3 คน แสดงให้เห็นเป็นคนเดียว 7. ตัวประกอบรำซ้อนในบทร้องของตัวเองเพื่อเสริมบท 8. จัดให้ผู้แสดงตายกลางโรง

เจ้าจอมมารดาเขียน เป็นนาฏยศิลปินที่มีความสามารถอย่างยิ่ง และเป็นครูละครที่มีลูกศิษย์มากที่สุดในยุคนั้น นาฏยประดิษฐ์และการสอนของท่านมีอิทธิพลในการพัฒนาและสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยมาจนถึงปัจจุบัน

### 3. งานวิจัยหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงเชียร์ลีดดิ้งหรือศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

ปี พ.ศ. 2552 เว็บไซต์หลักของกีฬาเชียร์ลีดดิ้งในประเทศสหรัฐอเมริกาในนามว่า “วาซิตี ดอทคอม (www.varsity.com)” ได้จัดทำเอกสารออกเผยแพร่ลงในเว็บไซต์ดังกล่าวสำหรับนักกีฬาหรือนักแสดงเชียร์ลีดดิ้งโดยเฉพาะ โดยกล่าวถึงเนื้อหาเรื่อง “ปัจจัยของนักเต้นรำที่ประสบความสำเร็จ (Elements of A Successful Dancer)” มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมหลักเกณฑ์และปัจจัยสำคัญที่มีบทบาทต่อนักแสดงเชียร์ลีดดิ้ง ซึ่งมุ่งเน้นสำหรับด้านการเต้นรำโดยเฉพาะ เพื่อออกเผยแพร่และให้ผู้ที่สนใจด้านกีฬาเชียร์ลีดดิ้งได้เข้าใจถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อนักแสดงโดยตรง

วิธีรวบรวมข้อมูลในการศึกษาดังกล่าว วาซิตี ดอทคอม ใช้วิธีการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากประวัติของการแข่งขันกีฬาเชียร์ลีดดิ้งในประเทศสหรัฐอเมริกา จากการแข่งขันในการแข่งขันของระดับนานาชาติ (UCA & UDA) และจากการแข่งขันระดับโลก (The ICU World) โดยพิจารณาข้อคิดเห็นจากผู้ฝึกสอนทีมต่าง ๆ ที่เข้าร่วมการแข่งขัน จากนักกีฬาประจำทีม และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และด้านกีฬายิมนาสติกที่มาเป็นกรรมการตัดสินในการแข่งขันประเภทต่าง ๆ

ผลการศึกษาพบว่า ปัจจัยที่เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้นักเต้นรำประสบความสำเร็จนั้นมีอยู่ทั้งหมด 8 ประการ อันได้แก่

ความสมดุล มีความสำคัญมากกว่าแค่การยืนหรือการทรงตัวเพียงขาข้างใดข้างหนึ่ง แต่ความสมดุลที่กล่าวถึงนี้ คือวิธีการรักษาสมดุลในร่างกาย ทุกส่วนของร่างกายจะต้องสนับสนุนซึ่งกันและกัน โดยผู้ปฏิบัติจำเป็นต้องมีสติตลอดเวลาในขณะที่ปฏิบัติท่าทางไม่ว่าจะเป็นความสมดุลแบบอยู่กับที่และความสมดุลแบบเคลื่อนที่

ศูนย์กลางของน้ำหนักตัว ถือได้ว่าเป็นพื้นฐานสำคัญในการเดินรำ ผู้ปฏิบัติต้องรู้วิธีในการรักษาศูนย์กลางของร่างกายในขณะที่มีการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งจะส่งผลให้การเคลื่อนไหวมีความอิสระและสวยงาม อีกทั้งยังต้องตระหนักอยู่เสมอว่าการเคลื่อนไหวที่ดีนั้นจะต้องผ่านจุดศูนย์กลางเสมอ ซึ่งจะทำให้การเคลื่อนไหวในอิริยาบถต่าง ๆ เป็นไปด้วยความสะดวกมากยิ่งขึ้น

แรงโน้มถ่วง การให้ข้อคิดเห็นเรื่องการปรับเปลี่ยนท่าทาง ซึ่งต้องอาศัยแรงโน้มถ่วงเป็นสำคัญ การให้ความสำคัญเรื่องการใช้น้ำหนักในการแสดงท่าทางนั้นอย่างไร เช่น การกระโดด การหมุน หรือการเตะ ที่ผู้แสดงจะต้องควบคุมพลังในการเคลื่อนไหวลักษณะเหล่านี้ให้ได้

ความถูกต้องของท่าทาง การปฏิบัติท่าทางนาฏยศิลป์มีระบบและวิธีการเคลื่อนไหวอย่างเป็นแบบแผน นักแสดงควรตระหนักว่าท่าทางใดมีวิธีการปฏิบัติที่ถูกต้องอย่างไร ต้องพิถีพิถันกับรายละเอียดนั้นเพื่อลดอาการบาดเจ็บที่อาจเกิดได้จากการปฏิบัติท่าทางที่ไม่ถูกต้อง

จังหวะ ดนตรีหรือเพลงเป็นสิ่งที่ควบคู่กับการแสดงมาช้านาน การมีสติจ้องจอตอยู่กับจังหวะนั้นจะส่งผลให้ระบบการเคลื่อนไหวเป็นไปอย่างถูกต้อง และส่งผลต่อเนื่องจากระบบการหายใจ การหดและการพองของปอด ซึ่งการตั้งใจและแน่วแน่กับจังหวะที่ได้ยินนั้น ผู้แสดงควรจับจังหวะของเพลงมากกว่าการที่จะแสดงท่าทางไปพร้อมกับเพลง ซึ่งจังหวะเปรียบเสมือนโครงสร้างของการเดินรำชนิดหนึ่ง

การแสดงออก หมายถึง การใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือสื่อสารอารมณ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชม สะท้อนความรู้สึกหรือแนวคิดของการเคลื่อนไหว ซึ่งการแสดงออกดังเช่น การตะโกน การตีสะโพก การยกคิ้ว หรือการยกไหล่ ที่ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งในท่าทางการเดินรำล้วนเป็นวิธีการที่จะให้การแสดงออกของเชิยร์ลิดดิง ดูมีพลังและมีความหมายมากยิ่งขึ้น

พื้นที่รอบข้าง เป็นสิ่งที่นักแสดงต้องให้ความสำคัญเป็นอันดับต้น ๆ การเคลื่อนไหวโดยไม่มีสติสัมปชัญญะอาจทำให้นักแสดงคนอื่นที่อยู่รอบตัวได้รับความบาดเจ็บได้ ดังนั้นการเคลื่อนที่ไปบนพื้นที่รอบข้างจำเป็นต้องอาศัยความรวดเร็วและความมีสติ เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงสิ่งที่

ต้องการแสดงออกไป ซึ่งต้องปฏิบัติควบคู่กับการมีสติและสมาธิ

การหายใจ ถือได้ว่าเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการเดินรำ ไม่เพียงแต่เป็นการนำอากาศเข้าสู่ปอดในร่างกาย แต่การหายใจยังนำพาให้การเคลื่อนไหวนั้นเป็นไปในทิศทางเดียวกันและเกิดความสวยงาม เนื่องจากการหายใจเปรียบเสมือนเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสาร เช่น การหายใจอย่างช้า ๆ สัมผัสได้ถึงความสงบ สื่อสารถึงคนดูได้ว่าผู้แสดงมีสติในการควบคุมตนเองอยู่ การเคลื่อนไหวด้วยการกำหนดลมหายใจจึงเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการเดินรำทุกประเภท

ปี พ.ศ. 2547 ชมนาด กิจจันทร์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้ทำวิจัยสำหรับการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในเรื่อง “นาฏยลักษณะตัวละครแบบหลวง” โดยการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาองค์ประกอบ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวละครแบบหลวง เนื่องจากผู้วิเคราะห์มีทัศนะว่า นาฏยลักษณะเป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ออกว่านาฏศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างกับนาฏศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร นาฏศิลป์ของไทยเป็นการรำรำที่มีระเบียบแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนัก ด้วยการเริ่มต้นฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานาน โดยเฉพาะท่ารำ “ตัวละคร” ซึ่งเป็นบทบาทตัวละครผู้ชาย แต่มีการใช้ผู้หญิงแสดง

วิธีดำเนินการวิจัยคือเป็นการวิจัยจากวิทยาการแบบสหสาขาวิชาจากภวตนาฏยศาสตร์ ภาษาศาสตร์ และทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Laban Movement Analysis) และการนำผลการวิจัยเรื่อง การพัฒนานาฏยจาริกนาฏยศัพท์ไทย โดยใช้ระบบของลาบาน มาเป็นส่วนหนึ่งในแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูลเพิ่มเติมอีกด้วย

ผลการวิจัยดังกล่าวสามารถสรุปเป็นประเด็น ได้แก่ องค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณะคือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำมี 16 ทิศทางจำแนกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับสูงคือระดับศีรษะ ระดับกลางคือระดับไหล่ และระดับต่ำคือระดับหน้าท้อง ตำแหน่งของแขนที่อยู่ข้างหลังมีเพียงระดับเดียวคือ ระดับต่ำ มิติของนาฏยลักษณะอยู่ที่การจัดวางเท้าเฉียงออกด้านข้าง ทำให้เกิดเป็นเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง อีกทั้งจะต้องหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุด เพื่อให้เห็นความโค้งของแขนอันเป็นรูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มี

ความภูมิฐาน สง่างาม กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้คือ กล้ามเนื้อเกลียวข้างและเกลียวหลัง

ด้านของโครงสร้างของนาฏยลักษณะพบว่า ลักษณะของมือ มี 3 แบบคือ มือแบมือจีบและมือล่อแก้ว ทำท่ารำที่เรียกว่า แม่ท่า มี 88 ท่า และท่ารำชุด มี 7 ท่า หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะประกอบด้วยการรับน้ำหนักตัว หลักการหมุนกึ่งของร่างกาย ซึ่งพบว่าท่าทางของศีรษะและลำตัวส่วนบนกับท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขนและมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์

ด้านไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะพบว่า ท่ารำประกอบด้วยหน่วยท่าต้น 49 หน่วย หน่วยท่าต่อ 5 หน่วย และหน่วยท่าตกแต่ง 21 หน่วย การประสมท่ารำเกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับท่ารำต่อไป ลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเหมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

นอกจากนี้ผู้วิเคราะห์ได้จัดประชุมสัมมนาเพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาคม มีผู้เข้าร่วมประชุม 78 คน เป็นศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลปิน อาจารย์สอนนาฏยศิลป์ในมหาวิทยาลัย โรงเรียนมัธยมและประถมศึกษา และผู้สนใจทั่วไป ผลจากการประชาพิจารณ์และจากแบบสอบถามสรุปได้ว่า ผู้คนส่วนใหญ่มีความเห็นว่าการดำเนินการวิจัยและผลของการวิจัยมีความเหมาะสมมากที่สุดในการประยุกต์ใช้ทฤษฎีของลาบาน วิเคราะห์ท่ารำ เป็นการเริ่มต้นสร้างแนวคิดการวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทย เป็นแหล่งข้อมูลของโครงสร้างและไวยากรณ์ของท่ารำ และการจัดระบบองค์ความรู้ของนาฏยศิลป์ไทยเผยแพร่สร้างความเข้าใจได้ในระดับสากล

ในปี พ.ศ. 2547 ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2548 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้ค้นคว้าวิจัยสำหรับการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการรำรำตามแบบแผนการแสดงโขนในบทตัวพระ ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงในราชสำนักและใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กมาฝึกหัด เพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธต่อสู้ รวมทั้งจัดแสดงเพื่อ

พิธีกรรมหรืองานเฉลิมฉลองอันยิ่งใหญ่ในเมืองหลวง ศิลปินโขนจึงใช้ผู้ชายที่มีการศึกษา เป็นบุตรหลานผู้มีบรรดาศักดิ์ เนื่องจากได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์

วิธีดำเนินการวิจัยใช้วิธีวิจัยประวัติศาสตร์ วิจัยเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการวิเคราะห์จากวิธีการร่ายรำและลีลาการร่ายรำของพระโขนและพระละคร โดยใช้เพลงหน้าพาทย์และการตีบทประกอบกับคำร้อง คำพากย์ คำเจรจา เป็นต้น

โดยผลการวิจัยพบว่า วิธีการร่ายรำของพระโขนและพระละคร มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน ตั้งแต่ต้นกำเนิดที่เป็นการผสมผสานของปรัชญาและแนวคิดทางพระพุทธศาสนา ปรัชญาเทวนิยมของศาสนาฮินดู ปรัชญาสังคมทางวัฒนธรรมไทย รวมทั้งแนวคิดของปรัชญาและลีลาท่าทางของนักปราชญ์ตะวันตกที่ใช้หลักทฤษฎีสากลของนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งพบว่าสอดคล้องต้องกันอย่างน่าอัศจรรย์ นอกจากนี้ยังพบว่า การจะก้าวเข้าไปสู่ศิลปินโขนตัวพระได้ จำต้องมีพื้นฐานที่สั่งสมมาจนแตกฉานและใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝนมาพัฒนาบทบาท เพื่อทำหน้าที่แสดงเป็นเทพอวตารผู้ลงมาปราบอธรรมในโลกมนุษย์ ศิลปินผู้แสดงจึงต้องสร้างบุคลิกให้สง่างาม ภาคภูมิ ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์ตามแบบอย่างของกษัตริย์นักรบ จึงต้องออกลีลาท่าทำให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชาย แต่ปัจจุบันการสอนโขนตัวพระในสถาบันสอนนาฏยศิลป์มีการใช้ครูผู้หญิง ซึ่งชำนาญการในการรำแบบละครเข้ามาสอน ซึ่งทำให้เกิดการกลายวิธีการร่ายรำจากแบบแผนโขนตัวพระเป็นรำแบบละครตัวพระจนแยกจากกันไม่ออก

อย่างไรก็ตามลักษณะของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าในบางเรื่องราวหรือบางประเด็นสามารถนำมาเป็นหลักหรือแนวทางในการวิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งได้ ส่วนลักษณะของนาฏยศิลป์ของไทยที่ปรากฏในงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยจะนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพิ่มเติม อันเนื่องมาจากนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในงานวิจัยเป็นบุคคลชาวไทยและเป็นการศึกษาเรื่องราวของนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในประเทศไทย ซึ่งเห็นควรว่าอาจเป็นแนวทางหนึ่งในการวิจัยเรื่องนี้ได้ อีกทั้งงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมิได้มุ่งหมายศึกษาหรือตัดสินใจถึงคุณค่าของความดีงามในท่าทางจากระบบนาฏยศิลป์แต่อย่างใด ส่งผลให้เนื้อหาบางส่วนของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจึงมิได้ถูกนำมาใช้

นอกจากนี้หากมีส่วนหนึ่งส่วนใดหรือจากผลการวิจัยในเรื่องใด ที่ผู้วิจัยพิจารณาว่ามีประเด็นที่สอดคล้องและสัมพันธ์กับงานวิจัย ก็จะทำมาผนวกและศึกษาข้อคิดเห็นร่วมกับผล

การวิจัยให้เกิดความเหมาะสมต่อไป ซึ่งในด้านทฤษฎีที่เกี่ยวข้องบางหัวข้อหรือบางแนวคิด อาจมิได้ส่งผลโดยตรงต่อวิธีการออกแบบท่าเต้นรำ แต่หากมีผลในด้านทัศนคติหรือแนวคิด ของนักนาฏยประดิษฐ์ อันส่งผลถึงความสามารถและแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ท่าทาง ของนาฏยศิลป์

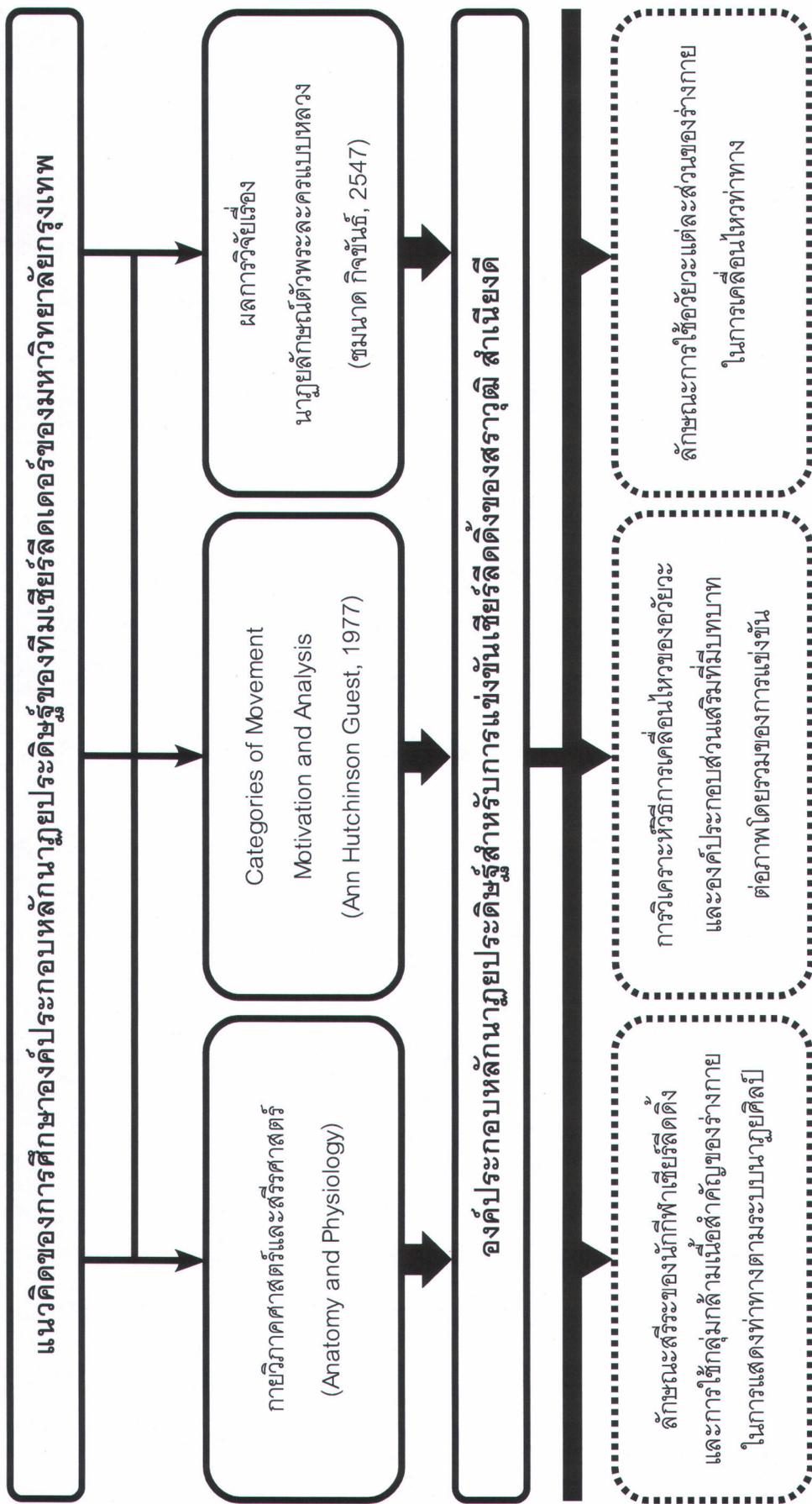
### กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย เรื่อง “หลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง: กรณีศึกษาการออกแบบท่าเต้นรำของสราวุฒิ สำเนียงดี” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสังเคราะห์ จากแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและเล็งเห็นว่ามีความสอดคล้องดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ประกอบไป ด้วย

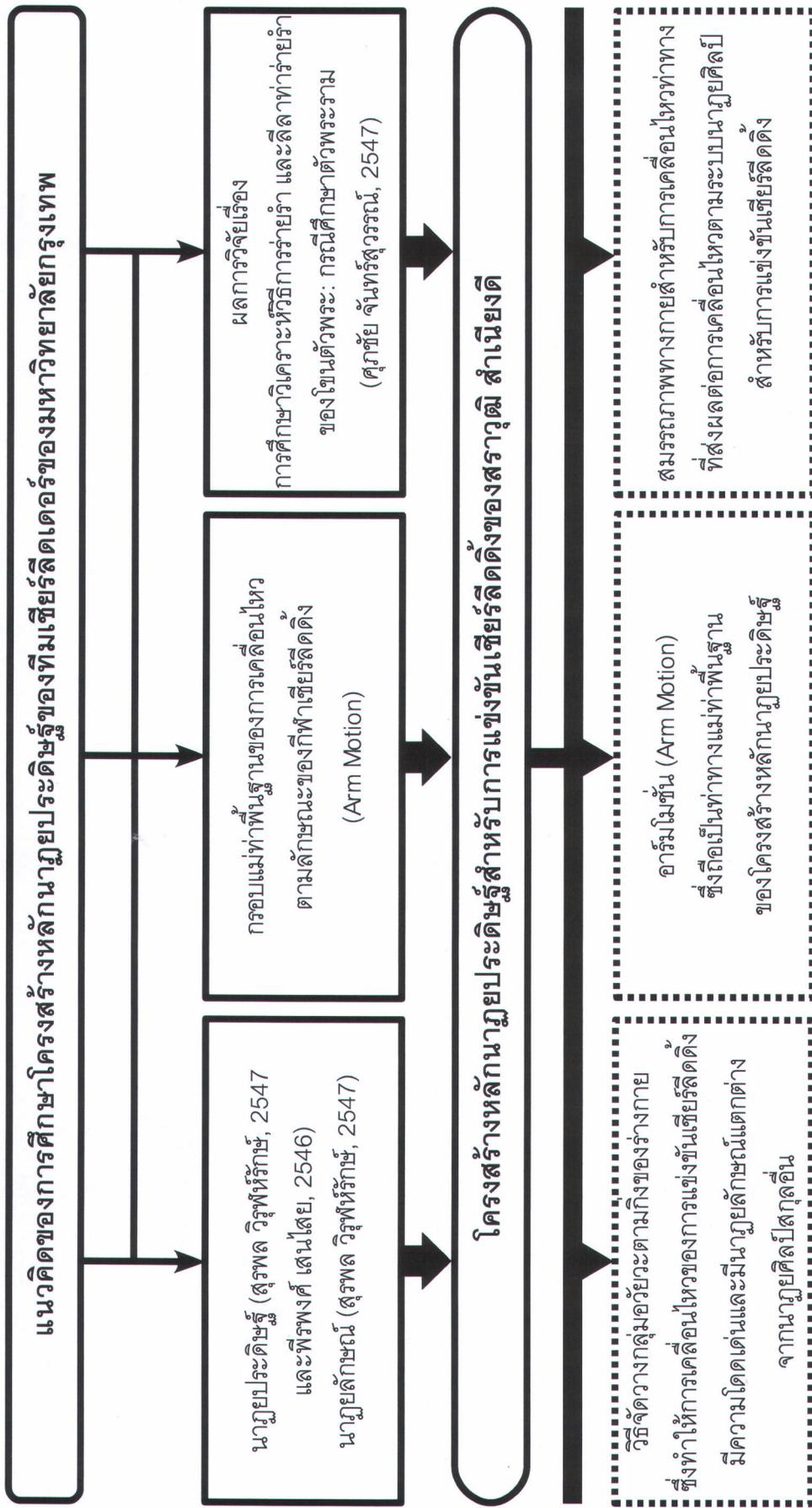
- 1) นาฏยประดิษฐ์ของศิลปะการแสดงเชียร์ลีดดิ้งแบบสากล
- 2) แนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์งาน
- 4) ศิลปะแห่งการออกแบบและกำกับลีลา
- 3) แนวคิดการกำหนดรูปแบบทางนาฏยประดิษฐ์
- 4) แนวคิดศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวเบื้องต้น
- 5) แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย
- 6) ทฤษฎีทัศนศิลป์
- 7) แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์หรือรตินิยม
- 8) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นอกเหนือจากนี้ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพิ่มเติมโดยศึกษาจากตำรา เอกสาร วารสาร สื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ผสมกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ชำนาญการ ทางด้านศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์ และกีฬาเชียร์ลีดดิ้ง เพื่อนำมาสรุปเป็นกรอบแนวคิดใน การดำเนินการวิจัย ดังที่ผู้วิจัยแสดงรายละเอียดในแผนภูมิเรื่องต่าง ๆ ต่อไปนี้

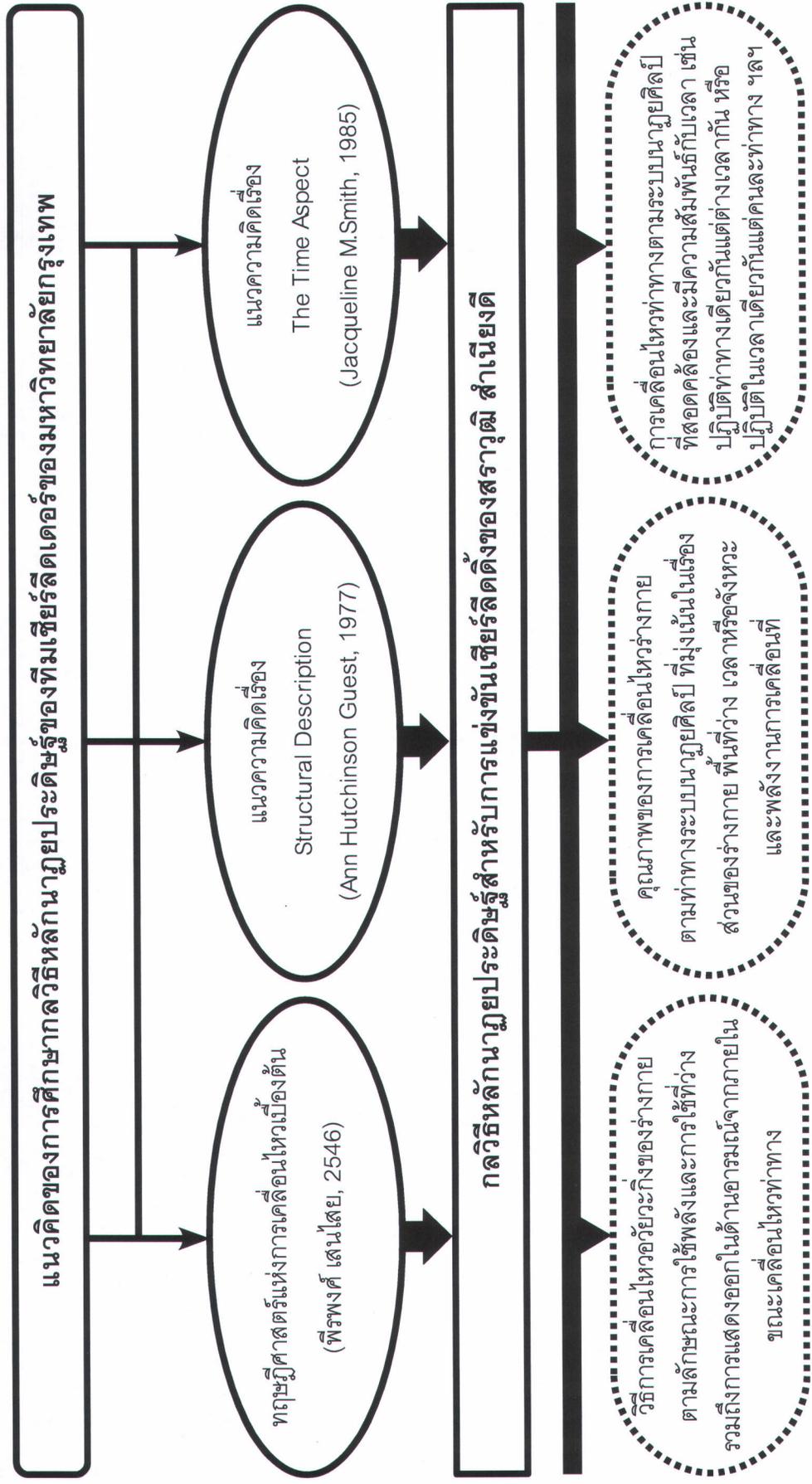
### แผนภูมิที่ 3 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาคณะบุคคลประกอบของหลักนาฏยประดิษฐ์การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง



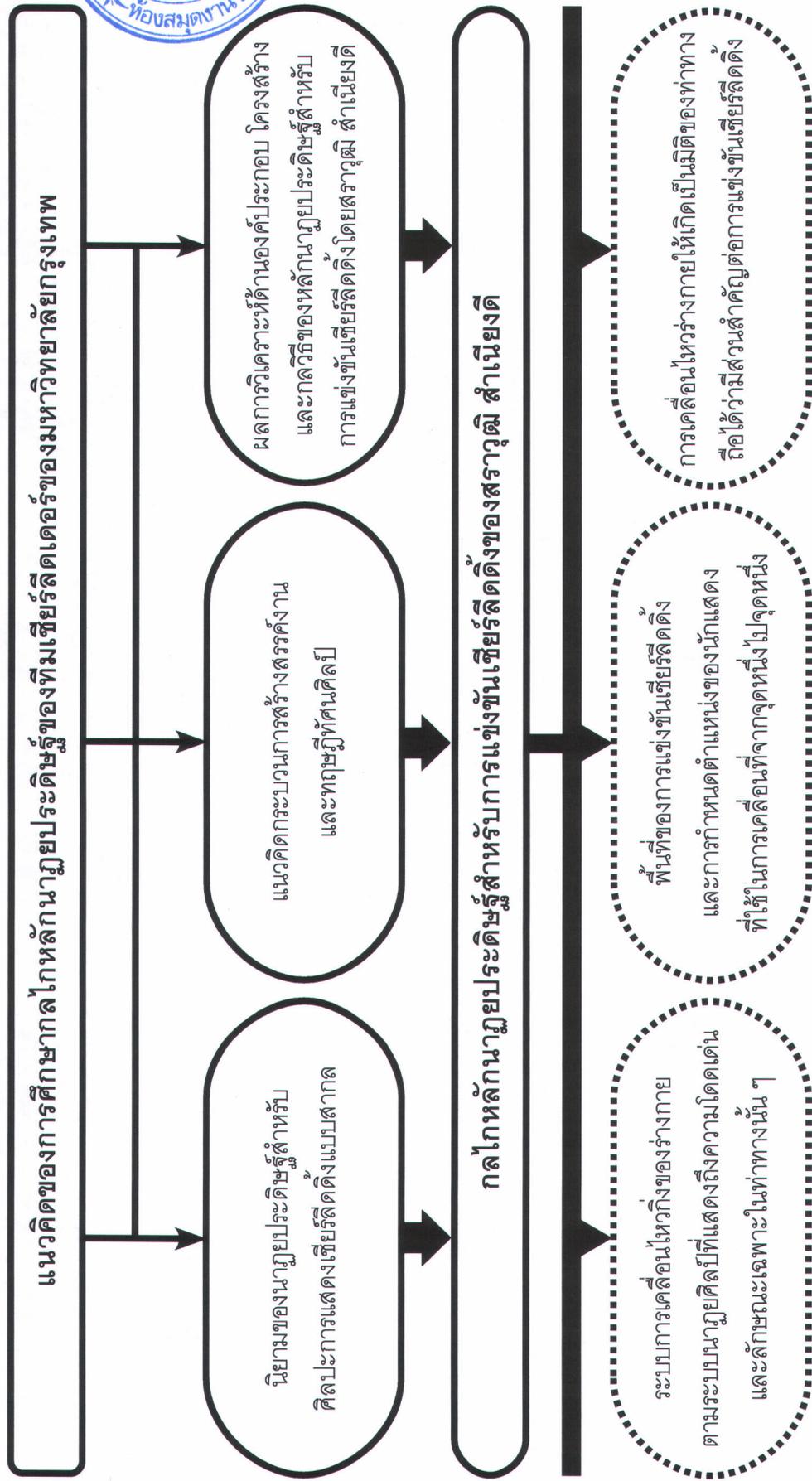
## แผนภูมิที่ 4 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาโครงสร้างของหลักนาฏยประดิษฐ์การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง



# แผนภูมิที่ 5 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษากลวิธีของหลักนาฏยประดิษฐ์การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง



# แผนภูมิที่ 6 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาไกลของหลักสูตรการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง



# แผนภูมิที่ 7 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาระบบงานการ แนวคิด และเจตคติของนักนาฏยประดิษฐ์

