

## บทที่ 6

### กลวิธีนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง จากการออกแบบท่าเต้นรำของสราวุฒิ สำเนียงดี

กลวิธีของนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ หมายถึง การศึกษาถึงสิ่งที่ใช้เป็นวิธีพลิกแพลงในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานในระบบนาฏยศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง โดยอาศัยจากความรู้และความชำนาญที่นักนาฏยประดิษฐ์มีอยู่ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าในระบบนาฏยศิลป์ทุกสกุลล้วนมีกลวิธีที่ใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายแทบทั้งสิ้น แต่ในด้านการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของประเทศไทยจากตัวอย่างทีมเชียร์ลีดเดอร์ระดับแนวหน้านั้น ยังไม่ได้มีการค้นคว้าและศึกษาอย่างสนใจจริงจังมาก่อน ทำให้กลวิธีของนาฏยประดิษฐ์ที่มีอยู่ในระบบนาฏยศิลป์ยังไม่ถูกวิเคราะห์หรืออย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนและสามารถนำไปอ้างอิงได้

การศึกษาและวิเคราะห์ในประเด็นดังกล่าวทำให้ทราบถึงหลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ในด้านกลวิธีที่มีอยู่และปรากฏในระบบนาฏยศิลป์ของนายสราวุฒิ และจากที่ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลวิธีวิจัยแบบสหวิทยาการด้านต่าง ๆ จึงมีความเห็นว่ากลวิธีของนาฏยประดิษฐ์ต้องประกอบไปด้วยวิธีการเคลื่อนไหวอวัยวะคุณภาพในด้านการเคลื่อนไหวท่าทาง และความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงด้วยกัน ผู้วิจัยจะขอสรุปสาระสำคัญที่ได้จากการวิเคราะห์ด้านกลวิธีนาฏยประดิษฐ์ออกเป็น 3 หัวข้อใหญ่ ๆ ดังนี้

1. วิธีการเคลื่อนไหวอวัยวะของทีมนเชียร์ลีดเดอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
2. การสร้างกลวิธีของการเคลื่อนไหวอวัยวะในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง
3. ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดงผ่านระบบนาฏยศิลป์

## วิธีการเคลื่อนไหววัยวะของทิมเชียร์ลีดเดอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมจากตำราเรื่อง Labanotation ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่อง The Language of Dance (Ann Hutchinson Guest, 2005, page 14) เนื้อหาใจความโดยสรุป กล่าวถึง “ภาษาท่าเต้นรำ” นาฏยศิลป์เป็นภาษาของการสื่อสารอารมณ์ผ่านท่าทางต่าง ๆ เป็นการออกแบบร่างกายให้เกิดการสื่อสารแบบไม่ใช้คำพูด ภาษาท่าเต้นรำจึงเป็นสิ่งที่นำไปประยุกต์ผ่านวัฒนธรรมหนึ่งสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง นาฏยศิลป์จึงเป็นการสื่อสารทางภาษาอย่างถ่องแท้รูปแบบหนึ่ง หากไม่มีการจดบันทึกหรือค้นคว้าไว้ เราไม่อาจสามารถจะวิเคราะห์การเคลื่อนไหวอย่างเป็นระบบแบบแผนได้

ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้นเพียงเพื่อพยายามจะอธิบายว่า นาฏยศิลป์เป็นลักษณะการสื่อสารด้วยภาษากาย นาฏยศิลป์ในแต่ละสกุลย่อมมีลักษณะของภาษาที่เป็นเอกลักษณ์ มีหลักภาษาที่ทำให้เกิดอิริยาบถตามภาษาท่าเต้นรำ การศึกษาค้นคว้าถึงภาษาท่าเต้นรำจึงเป็นสิ่งจำเป็นต่อการศึกษาวิจัยนาฏยศิลป์สกุลหนึ่ง ๆ เสมือนกับศิลปะการแสดงเชียร์ลีดดิ้งที่เป็นทั้งศิลปะการแสดงและกิจกรรมการกีฬา เป็นการผสมผสานศาสตร์สองจารีตให้เข้ากันอย่างกลมกลืน มีท่าทางและการเคลื่อนไหวที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว

ผู้วิจัยค้นคว้าจากตำราเอกสารและจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และจากนักนาฏยประดิษฐ์ จึงได้สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ถึงวิธีการเคลื่อนไหววัยวะสำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยจำแนกออกได้เป็น 2 ประเด็น คือ

**1. กลวิธีที่ปรากฏในท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายจากนักแสดง ทฤษฎี** แห่งการเคลื่อนไหว (Kinetology) ได้อธิบายเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายได้ว่าเป็นหลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ ในขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมืองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงลึกหรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง ซึ่งผู้วิจัยจำแนกกลวิธีที่ปรากฏในท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายจากนักแสดงเชียร์ลีดเดอร์ของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยมีสาระสำคัญ 2 ส่วน คือ

1.1 การใช้พลัง จากตำราในเรื่องหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ได้ให้คำอธิบายถึงการใช้พลังไว้ว่า มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก เมื่อเทียบเคียงพลังในความหมายของนาฏยศิลป์จึงหมายถึง การขับเคลื่อนสรีระร่างกาย

โดยการกำหนดความหนัก เบา ช้าและเร็ว เพื่อให้สะท้อนถึงอารมณ์และความรู้สึกของนักแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, หน้า 247) ซึ่งการใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏศิลป์สามารถจำแนกได้เป็น 3 ประเภท คือ

1.1.1 ความแรงของพลัง ปริมาณการใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏศิลป์มีตั้งแต่ระดับน้อยมากไปจนถึงระดับสูงมาก และการเคลื่อนไหวท่าทางนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ถือได้ว่าเป็นปริมาณการใช้พลังที่อยู่ในระดับสูงมาก เนื่องจากการเต้นรำด้วยพลังหรือแรงมาก ๆ ย่อมจะทำให้ผู้ชมเห็นลักษณะของความกระปรี้กระเปร่า ความแข็งแรง ความคึกกรุ่นของการแสดง ซึ่งในทางตรงกันข้ามหากระบบนาฏศิลป์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งมีการเคลื่อนไหวด้วยพลังที่น้อย ย่อมเป็นข้อเปรียบเทียบให้กับการเคลื่อนไหวด้วยพลังหรือแรงระดับสูง ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกนุ่มนวลอ่อนโยน เชื่องช้า ซึ่งลักษณะนิยมของการแสดงพลังทางด้านการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งย่อมต้องอาศัยการเคลื่อนไหวด้วยแรงระดับสูง ต้องการถ่ายทอดความแข็งแรง ความกระฉับกระเฉง ความว่องไว และหนักแน่นให้กับผู้ชม สืบเนื่องจากรูปแบบของการแสดงเป็นการพัฒนาไปสู่การกีฬาและจากดนตรีประกอบการแสดงที่สร้างอารมณ์สนุกสนานเร้าใจ

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพิ่มเติมจะเห็นได้ว่าพัฒนาการของการเคลื่อนไหวร่างกายในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของประเทศไทยมีขึ้นอย่างเป็นลำดับ เนื่องมาจากการเคลื่อนไหวในการแข่งขันระยะแรกเริ่มก่อนที่การแข่งขันจะพัฒนามาเป็นรูปแบบสากลอย่างที่เห็นในปัจจุบัน การเคลื่อนไหวร่างกายตามระบบนาฏศิลป์จะเป็นในทำนองที่เรียกว่า “การเต้นประกอบเพลง” กล่าวคือเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่ไม่เน้นถึงรูปแบบการกีฬา แต่จะใส่ใจกับองค์ประกอบทางด้านการแสดงอื่น ๆ ทำให้ท่าเต้นรำที่แสดงออกมานั้นเน้นที่ความตระการตาและเน้นถึงความพร้อมเพรียง ตลอดจนเน้นการไล่เรียงระดับ (Wave) ของนาฏศิลป์มากเป็นพิเศษ โดยในระบบนาฏศิลป์ที่ใช้ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งในอดีต จะมีปริมาณมากเมื่อเทียบกับสัดส่วนของการแสดงอื่น ๆ ในภาพองค์รวมการแสดงทั้งหมด เช่น การต่อตัว การร้องเชียร์ ฯลฯ

1.1.2 การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน การเน้นพลังเป็นกลวิธีที่ใช้ในการดึงดูดความสนใจจากผู้ชม การเน้นพลังในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพจะเห็นได้

อย่างชัดเจนในเรื่องของจังหวะ นักแสดงจะปฏิบัติท่าทางที่เน้นด้วยจังหวะที่มีความสม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล มีความคงที่และความหนักแน่น ในทางตรงกันข้ามการเน้นพลังที่ไม่สม่ำเสมอ เนื่องจากพลังจะมีความแรง หนักและเบาของการปฏิบัติท่าทางที่แตกต่างกันจะทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ไม่ต่อเนื่อง ซึ่งจากผลการวิเคราะห์เห็นได้ว่าการเน้นพลังของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง หมายถึง การปฏิบัติท่าทางตามระบบนาฏยศิลป์โดยเน้นที่ท่าทางหนึ่งท่าทางใดเป็นสำคัญ การกระตุกจังหวะ หรือการทำท่าทางให้กระทบกระทั่งสอดคล้องกับจังหวะเสียงร้องหรือเพลงดนตรี ซึ่งมีปรากฏให้เห็นในระบบนาฏยศิลป์สำหรับการแข่งขันทุกปี

1.1.3 ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว โดยผู้วิจัยสรุปออกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่

1.1.3.1 การแกว่งไกว คือ การปฏิบัติท่าทางโดยใช้พลังแกว่งลำตัว แขนและขาไปมา เป็นการเริ่มต้นการปฏิบัติท่าทางหลัก ซึ่งมีท่าทางสอดแทรกอยู่ในหน่วยหลักของนาฏยประดิษฐ์ที่มมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

1.1.3.2 การระเบิด คือ การปฏิบัติท่าทางให้เป็นเสมือนการระเบิดของพลังออกมาอย่างกระทันหัน เป็นท่าทางที่ถือได้ว่าเป็นกลุ่มการเคลื่อนไหวที่เป็นจุดสำคัญหรือจุดเด่นของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งสำหรับที่มมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

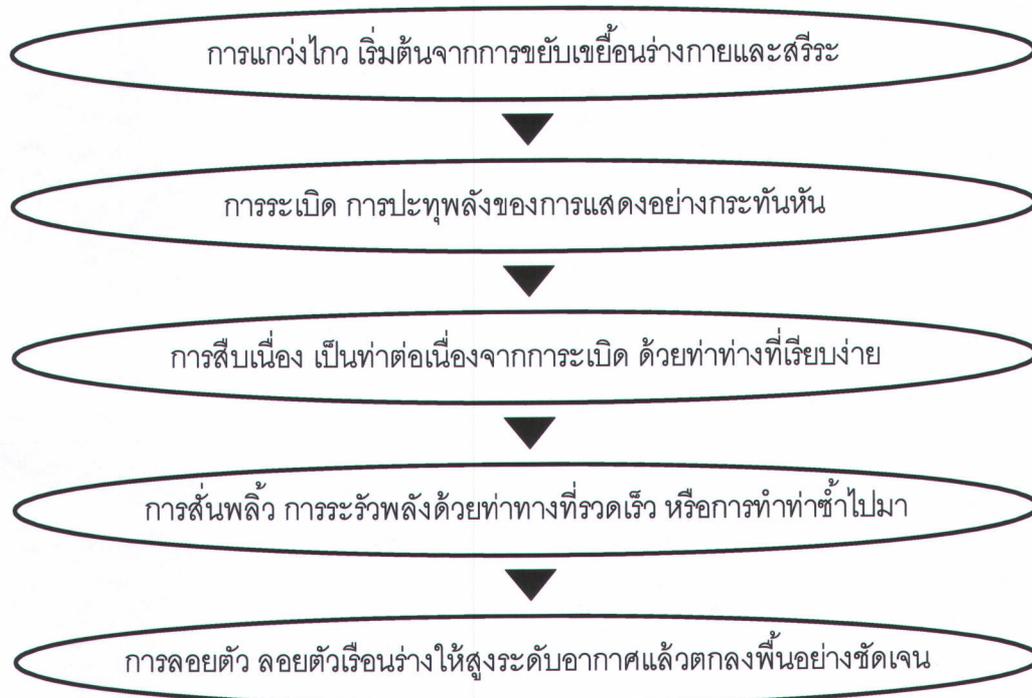
1.1.3.3 การสืบเนื่อง คือ การปฏิบัติท่าทางให้เกิดความเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน โดยไม่ปรากฏให้เห็นถึงจุดที่เริ่มต้นและจุดที่สิ้นสุดที่ชัดเจน ไม่มีการเคลื่อนไหวของร่างกายที่เน้นถึงพลัง แต่จะเป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะในแบบฉบับที่ราบเรียบเพื่อแสดงถึงระดับสูงหรือต่ำของลักษณะอารมณ์ในระบบนาฏยศิลป์

1.1.3.4 การสั้นพลิว คือ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างต่อเนื่อง พัฒนาจากการระเบิดของพลัง การเคลื่อนไหวจะเป็นการปฏิบัติท่าทางนั้นแบบเข้าไปเข้ามา และปฏิบัติอย่างรวดเร็ว เสมือนว่าเป็นการเน้นย้ำที่ท่าทางนั้น ๆ คล้ายคลึงกับการร่วกลอง

1.1.3.5 การลอยตัว เป็นลักษณะที่จะเกิดขึ้นเมื่อนักแสดงปฏิบัติท่าทางหนึ่งท่าทางใดให้ลอยตัวอยู่ในอากาศ โดยอาศัยพลังจากร่างกายส่งตัวจากพื้นให้ลอยสู่อากาศ จะเน้นการหยุดพักท่ากลางอากาศ (ท่า Post) ซึ่งเทียบได้กับลักษณะของการกระโดดแบบต่าง ๆ ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของที่มมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ หรือในท่าชุดการเต้นรำแบบคู่ระหว่าง

ชาย-หญิง โดยจะอาศัยแรงโน้มถ่วงของโลกดึงดูดนักแสดงให้กลับลงมายังพื้นที่เพื่อแสดงในท่าทางต่อเนื่องต่อไป

อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะของการใช้พลังในระบบนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งที่ปรากฏในทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพทั้ง 5 ประเภทนี้ ไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างเด็ดขาด หากแต่นักนาฏยประดิษฐ์หรือนักแสดงจะประสงค์ให้มีการใช้พลังแบบใดและเมื่อใด หรือจะเป็นการผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวที่เป็นลักษณะเฉพาะก็ได้ โดยผู้วิจัยขอสรุปผลให้อยู่ในรูปของแผนภูมิเพื่อให้เห็นภาพและเข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้



แผนภูมิที่ 10 กลวิธีการใช้พลังในระบบนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง  
ของ تیمมหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ที่มา: ผู้วิจัย

1.2 การใช้ที่ว่าง (Space) ลักษณะการเคลื่อนไหวใด ๆ จำเป็นต้องอาศัยพื้นที่หรือการใช้ที่ว่างเพื่อเป็นส่วนที่จะต้องใช้ในการเคลื่อนไหวไปมา ที่ว่างจัดเป็นปริมาตร หมายถึง มีความกว้าง ความยาวและความสูง การใช้พื้นที่ว่างมีความสำคัญต่อกลวิธีนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยสรุปได้เป็น 3 ประการคือ

1.2.1 ตำแหน่ง หมายถึง การจัดวางตำแหน่งของนักแสดงให้ยืนอยู่ ณ จุดหนึ่ง ๆ บนพื้นที่เวที โดยนักแสดงอาจทำท่าทางหยุดนิ่งหรือมีการเคลื่อนไหวนาฏศิลป์อย่างต่อเนื่อง แต่ไม่มีการเคลื่อนที่ของเท้าออกไปจากจุดที่ยืนอยู่แต่อย่างใด ซึ่งลักษณะการปฏิบัติด้วยกลวิธีดังกล่าวจะเน้นที่การเคลื่อนไหวของอวัยวะแขนเป็นสำคัญ เพื่อเป็นการทำท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงจุดเปลี่ยนของท่าทางต่าง ๆ ซึ่งนักแสดงจะหยุดอยู่ ณ จุดนั้นนานเพียงใด ขึ้นอยู่กับกระบวนการทางจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ การเลือกใช้ตำแหน่งในระบบนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพจะมีลักษณะที่เป็นแบบสมมาตร หมายถึง จำนวนของนักแสดงทั้งสองข้างเท่า ๆ กัน โดยผู้วิจัยจะกล่าวโดยละเอียดถึงระบบการเคลื่อนที่ของนักแสดงในบทถัดไป

1.2.2 ขนาด หมายถึง ท่าทางในระบบนาฏศิลป์ที่นักแสดงสามารถปฏิบัติและเคลื่อนไหวร่างกายโดยการแสดงออกของท่าทางกว้างหรือแคบ และมีการเคลื่อนที่ไปยังตำแหน่งอื่น ๆ บนพื้นที่เวที การใช้ขนาดในการเคลื่อนไหวจะเป็นไปด้วยความกระตือรือร้น เล็กและรวดเร็ว หรือเป็นการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางแบบแคบ อันเนื่องมาจากจำนวนของนักแสดงที่มีจำนวนมาก ทำให้การเคลื่อนไหวด้วยขนาดเล็กแคบและรวดเร็วจะสนับสนุนการใช้พลัง ทำให้การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพมีความตื่นตาตื่นใจมากยิ่งขึ้น หากท่าทางมีขนาดกว้างใหญ่ ก็จะส่งผลทำให้ระยะเวลาในการเคลื่อนไหวหนึ่ง ๆ มีมากขึ้นและทำให้การแสดงดูเชื่องช้ากว่าที่ควรจะเป็น

1.2.3 ทิศทาง หมายถึง แนวที่นักแสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เปรียบเสมือนได้กับการแปรแถว โดยปกติแล้วนักแสดงจะสามารถเคลื่อนไหวได้จำนวน 8 ทิศทาง ซึ่งล้วนมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับตำแหน่งของผู้ชม มีลักษณะดังนี้

1.2.3.1 การเข้าหาผู้ชม เป็นการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าแบบเส้นตรงเดินหน้าเทียบได้กับการเคลื่อนไหวจากเลข 6 ไปยังเลข 12 บนหน้าปัดนาฬิกา ให้ความรู้สึกการเรียกร้อง

ความสนใจจากนาฏศิลป์ การสร้างที่น่าเกรงขามและมีความยิ่งใหญ่ ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพทิศทางแบบเส้นตรงไปทางด้านหน้าจะเป็นลักษณะแบบสั้น ไม่นิยมเคลื่อนที่มากกว่า 2 ก้าวจังหวะ

1.2.3.2 การถอยออกจากผู้ชม เป็นการเคลื่อนที่แบบเส้นตรงถอยหลัง เหมือนการเคลื่อนไหวกจากเลข 12 ลงไปเลข 6 บนหน้าปัดนาฬิกา แสดงถึงความดั่งเล ซึ่งสำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ความดั่งเล สามารถแปรผันเป็นลักษณะของการเตรียมท่าทางใหม่ได้ ดังเห็นได้จากผลการวิเคราะห์และจากการปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ของผู้วิจัยพบว่า ทิศทางแบบเส้นตรงถอยหลังจะนิยมใช้ต่อเมื่อการเคลื่อนที่ได้สิ้นสุดในกระบวนท่าหลัก และจะต้องปฏิบัติในกระบวนท่าทางใหม่และทิศทางใหม่ ซึ่งทิศทางดังกล่าวปรากฏเป็นการเคลื่อนไหวกประกอบอวัยวะของร่างกายในระดับที่น้อยมาก

1.2.3.3 การเคลื่อนที่ขนานผู้ชม เป็นการนำสายตาของผู้ชมให้อยู่กระจายไปทั่ว ๆ พื้นที่เวที ทำให้ผู้ชมได้เห็นนักแสดงในระยะและจุดที่แตกต่างกัน เปรียบได้กับเป็นการนำสายตาของผู้ชมไปสู่อีกจุดหนึ่ง การเคลื่อนไหวกแบบขนานผู้ชม ปรากฏให้เห็นในทิศทางขนานด้านซ้ายและขวาของนักแสดงเท่านั้น เทียบเคียงได้กับการเคลื่อนที่จากเลข 9 ไปเลข 3 ในทิศทางด้านขวา และจากเลข 3 ไปเลข 9 ในทิศทางด้านซ้าย

1.2.3.4 การเคลื่อนที่ทแยงมุม เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนตรงกัน สามารถเทียบเคียงการเคลื่อนไหวกทแยงมุมในลักษณะการเดินทางจากเลข 8 ที่ตรงกันข้ามกับเลข 2 บนหน้าปัดนาฬิกา หมายถึง การเคลื่อนที่ทแยงมุมไปด้านหน้า และจากเลข 10 ตรงกันข้ามกับเลข 4 หมายถึง การเคลื่อนที่ทแยงมุมไปด้านหลัง ซึ่งการเคลื่อนที่ทแยงมุมจะแสดงควมลึกของการจัดเรียงแถวได้ดีกว่าการเรียงซ้อนกันแบบแถวตอน ถือได้ว่าเป็นการสร้างกลวิธีแบบสมัยใหม่คือทำให้เห็นภาพที่เป็นมิติ (Dimension) มากยิ่งขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็ตัดทอนความรู้สึกโจมตีหรือการรุกเร้าจากทิศทางตรง ๆ

1.2.3.5 การวนเป็นวง เป็นลักษณะทิศทางแบบครบ 1 รอบนาฬิกา ให้ความรู้สึกผูกพัน ความอ่อนโยนและความสามัคคี ซึ่งกลวิธีดังกล่าวไม่ปรากฏพบว่าเป็นทิศทาง การเปลี่ยนตำแหน่งนักแสดง แต่จะปรากฏลักษณะของการเคลื่อนไหวกอวัยวะหรือร่างกายที่มีทิศทางวนเป็นวงดังกล่าว โดยจะใช้อวัยวะแขน มือ และนิ้วมือในการประกอบท่าชุดหรือเป็น

อวัยวะที่ทำหน้าที่ในการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ยังพบว่าอวัยวะศีรษะก็มีการเคลื่อนไหวทิศทางแบบวนเป็นวงเช่นเดียวกันในลักษณะการหมุนตามเข็มนาฬิกา

1.2.3.6 การฉวัดเฉวียน เป็นลักษณะทิศทางที่แสดงถึงความปราดเปรียวปรากฏพบในแทบทุกการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ เป็นการเคลื่อนไหวที่รวดเร็วในตำแหน่งทิศทางและระดับที่แตกต่างกัน ซึ่งแสดงออกถึงนาฏยนิยมของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง

1.2.3.7 การยกสูง เป็นการแสดงที่ทำท่าทางให้อยู่ในระดับสูง แสดงถึงความเบาลอย ความสง่างามและความยิ่งใหญ่ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากการฝึกปฏิบัติท่าทางพบว่าการยกสูงแบ่งได้เป็น 2 ชนิด คือ

1.2.3.7.1 การยกสูงด้วยการเคลื่อนไหวของอวัยวะ เป็นทิศทางเคลื่อนที่ในระดับสูง ส่วนมากนิยมปฏิบัติเพื่อให้เห็นถึงความสูงของการเคลื่อนไหวดังกล่าวด้วยอวัยวะแขน มือ และนิ้วมือ เช่น การยกแขนแบบต่าง ๆ ในระดับสูงเกินเลยศีรษะ และอวัยวะขาและเท้า เช่น การเตะขาสูงในทิศทางด้านหน้าหรือเฉียงไปทางด้านข้างต่าง ๆ ฯลฯ

1.2.3.7.2 การยกสูงด้วยการเคลื่อนไหวของท่าเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิง เป็นการเคลื่อนไหวในระดับทิศทางสูง เคลื่อนที่โดยนักแสดงผู้ชายอุ้มชูคู่เต้นรำที่เป็นนักแสดงผู้หญิงให้ยกลอยในอากาศระดับสูง และการเหวี่ยงเรือนร่างนักแสดงผู้หญิงไปมาในท่วงท่าต่าง ๆ หรือการช่วยประคองน้ำหนักของนักแสดงผู้หญิงให้ปฏิบัติท่าเต้นรำกลางอากาศให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

1.2.3.8 การกอดต่ำ แสดงถึงความอ่อนน้อม ซึ่งในทัศนะของผู้วิจัยที่มีต่อการปฏิบัติท่าทางสำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ การกอดต่ำในที่นี้หมายถึง ลักษณะของทิศทางเคลื่อนที่ในระดับต่ำที่ต้องใช้การย่อขาเข้ามาร่วมด้วย ซึ่งมีปรากฏให้เห็นบ้างในลักษณะของหน่วยท่าทางหลักตามระบบนาฏยประดิษฐ์ โดยส่วนมากการเคลื่อนไหวด้วยการย่อขาที่ระดับต่ำมาก ๆ จะเป็นท่าเตรียมสำหรับการขึ้นท่าทางใหม่ ๆ และปฏิบัติได้ทั้งจากนักแสดงผู้ชายและนักแสดงผู้หญิง นอกจากนี้ยังมีการรับน้ำหนักด้วยอวัยวะหัวเข่าซึ่งถือได้ว่าเป็นทิศทางของการกอดต่ำเช่นเดียวกัน

## 2. การแสดงออกของอารมณ์จากภายในขณะปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์

การแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเป็นกิจกรรมของการแสดงออกทางด้านร่างกายประเภทหนึ่ง ที่ผสมผสานระหว่างรูปแบบของการเต้นรำ การทำท่าโยมนาสติก การต่อตัว และการร้องเชียร์เข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งส่วนประกอบต่าง ๆ เหล่านี้เป็นเพียงส่วนที่แสดงออกถึงความสมบูรณ์ตามระบบของการแข่งเชียร์ลีดดิ้งหรือจัดเป็นความสมบูรณ์ในแบบของการปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ที่สืบเนื่องจากการแข่งเชียร์ลีดดิ้งได้พัฒนาไปสู่การกีฬา ทำให้การแสดงออกด้วยท่าทางหรือลีลาในการเคลื่อนไหวร่างกายจะต้องผสมผสานของศิลปะการแสดงเข้าร่วมด้วย

ผู้วิจัยได้พิจารณาเพื่อทบทวนลักษณะของการเคลื่อนไหวท่าทางนาฏศิลป์ของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพที่ได้รับการถ่ายทอดจากนักนาฏยประดิษฐ์ พบว่าการแสดงออกทางด้านร่างกายขณะปฏิบัติท่าทางจากการฝึกปฏิบัติยังไม่สามารถตอบสนองวัตถุประสงค์ของกลวิธีในนาฏยประดิษฐ์ได้ จึงได้มองย้อนกลับไปศึกษาลักษณะของอารมณ์ในการแสดงออกจากภาพบันทึกการแสดงสดร่วมกับการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ชำนาญการทางด้านการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเพิ่มเติม และได้ข้อคิดเห็นอันเป็นบทสรุปของการแสดงออกทางอารมณ์ในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ซึ่งนอกจากจะมาจากความถูกต้องครบถ้วนของกระบวนการเต้นรำแล้ว ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งยังต้องมาจากลักษณะอารมณ์จากภายในของนักแสดง ซึ่งจะถูกถ่ายทอดผ่านลักษณะอารมณ์บนใบหน้า นักแสดงจะต้องมีลักษณะพิเศษของใบหน้าขณะที่ทำการแสดงนาฏศิลป์ในลักษณะที่เรียกว่า “การเปิดใบหน้า”

การเปิดใบหน้า หมายถึง การแสดงออกของมวลใบหน้าทั้งหมด การยิ้มหรือการอ้าปาก และร้องตะโกน การกระตุกใบหน้าเมื่อสามารถปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ได้อย่างถูกต้องและสมบูรณ์อย่างไรข้อผิดพลาด การแสดงออกทางด้านอารมณ์จะสามารถปฏิบัติผ่านสีหน้าและท่าทางของใบหน้า สืบเนื่องมาจากการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งต้องเน้นที่ความมีระบบระเบียบของท่าทางที่เคลื่อนไหว การใส่อารมณ์ของการแสดงผ่านการเคลื่อนไหวแขนหรือขา อันนอกเหนือไปจากที่เป็นท่าทางนาฏศิลป์ จะส่งผลให้นาฏยประดิษฐ์ที่ถูกออกแบบมามีความผิดเพี้ยน ซึ่งเมื่อมีข้อจำกัดด้วยเหตุผลดังกล่าว ลักษณะสำคัญทางอารมณ์จึงสามารถแสดงออกผ่านวิธีการเปิดใบหน้าเท่านั้น เช่น การพยักหน้าแบบกระตุกศีรษะ (การกระตุกศีรษะในที่นี้ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของท่าทางหลักตามระบบนาฏศิลป์) หรือแม้แต่การร้องตะโกนประกอบท่าทางบนใบหน้า

## การสร้างกลวิธีของการเคลื่อนไหวอวัยวะในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง

ผู้วิจัยค้นคว้าและประยุกต์จากแนวคิดตามทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายมาเป็นแนวทางหลักในการวิจัย เหตุเพราะในงานวิจัยครั้งนี้ถือเป็นกระบวนการวิเคราะห์หลัก การเคลื่อนไหวและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ที่เป็นทั้งศิลปะการแสดงและเป็นการกีฬาประเภทหนึ่ง อีกทั้งในเมืองไทยยังไม่มีผู้ใดริเริ่มมาก่อน นอกจากนี้คุณสมบัติที่สำคัญของทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายยังสามารถนำมาใช้วิเคราะห์ได้กับลักษณะการเคลื่อนไหวของมนุษย์ในทุก ๆ อิริยาบถ ทุกสถานการณ์การเคลื่อนไหว อันจะให้ได้ผลการวิเคราะห์ที่มีคุณภาพและมีความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น

หลักนาฏยศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมเชียร์ลีดเดอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพมหานครล้วนมีระบบระเบียบของการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ ระบบนาฏยศิลป์ยังแสดงออกถึงภาวะและอารมณ์ของนักนาฏยประดิษฐ์และนักแสดงเข้าไว้ด้วยกัน ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดว่าการศึกษเกี่ยวกับกลวิธีของการเคลื่อนไหวอวัยวะมีความสำคัญและจำเป็นต่อการวิจัยครั้งนี้ การวิเคราะห์ในประเด็นดังกล่าวทำให้ทราบถึงลักษณะและกลวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีทฤษฎีที่น่าเชื่อถือและได้รับการยอมรับมาเป็นพื้นฐานของการวิเคราะห์

จากตำราของชาวต่างชาติเรื่อง Labanotation ของ แอน ฮัทชินสัน เกสต์ (Ann Hutchinson Guest) ผู้เชี่ยวชาญคนสำคัญทางด้านโน้ตนาฏยศิลป์ระบบลาบาน ผู้ทรงคุณวุฒิประจำสถาบัน Language of Dance Centre ณ ประเทศอังกฤษ และดำรงตำแหน่งประธานของสภานานาชาติแห่งโน้ตนาฏยศิลป์ระบบลาบาน (ICKL) ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับการเข้าถึงการจดบันทึกท่าเต้นรำของมนุษย์ในหัวข้อ "Structural Description" หมายถึง การศึกษาโครงสร้างการเต้นรำ เป็นวิธีที่นำมาใช้วิเคราะห์การเคลื่อนไหวของมนุษย์เพื่อให้ได้ผล อย่างชัดเจนที่สุด (Ann Hutchinson Guest, 1977, page 12) โดยจำแนกออกเป็น 4 หัวข้อคือ

**1. ส่วนของร่างกาย (The Body)** หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะส่วนใดบ้างของร่างกายที่เคลื่อนไหว การเคลื่อนไหวด้วยกิ่งของร่างกายถือได้ว่าเป็นกลุ่มอวัยวะที่สร้างนาฏยลักษณะและกลวิธีที่สำคัญให้กับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ผู้วิจัยจำแนกตามกลุ่มของอวัยวะเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

1.1 กลวิธีการเคลื่อนไหวศีรษะ ศีรษะเป็นอวัยวะที่อยู่ตำแหน่งสูงสุดของร่างกาย

ดังนั้นการแสดงท่าทางต่าง ๆ ของศีรษะไม่ว่าจะเป็นการเอียง การหัน หรือการหมุน ล้วนเป็นการเคลื่อนไหวที่ปราศจากความสัมพันธ์ทางด้านกายภาพระหว่างกิ่งของร่างกายในอวัยวะส่วนอื่น ๆ จุดที่เน้นเป็นพิเศษคือการเคลื่อนไหวของศีรษะจะเป็นการปฏิบัติเพื่อจัดทำทางที่เกิดขึ้นให้มีความสวยงามและมีความสมบูรณ์ในแง่ของทัศนศิลป์ หรืออาจกล่าวได้ว่ากลวิธีของการเคลื่อนไหวศีรษะไม่คำนึงถึงการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ไม่ปรากฏการเคลื่อนไหวของศีรษะเพื่อใช้รับน้ำหนักของร่างกายหรือเป็นอวัยวะที่ช่วยปรับความสมดุลของร่างกายแต่อย่างใด (ยกเว้น ท่าหมุนตัว หลักการปฏิบัติอวัยวะศีรษะจะต้องยึดที่จุดหนึ่งจุดใดในอากาศเสียก่อนหรือที่เรียกว่า การหาจุดโฟกัส (Focus) เมื่อลำตัวเริ่มเคลื่อนไหวหรือบิดร่างกายไปด้านที่หมุนจนถึงระยะจุดสูงสุด ศีรษะต้องหันกลับมามองที่จุดโฟกัสจุดเดิมอีกครั้งอย่างรวดเร็วถือเป็นมาตรฐานในเทคนิคของท่าหมุน)

นอกเหนือจากนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาระหว่างลักษณะการปฏิบัตินาฏยศิลป์จากนายสราวุฒิและการปฏิบัตินาฏยศิลป์ในการแข่งขันจึงพบว่า ในรูปแบบของการแข่งขันหรือขณะที่ทำการแสดงจริง อวัยวะศีรษะจะมีการเคลื่อนไหวประกอบการเคลื่อนไหวของแขนและมือร่วมกับขาและเท้าอยู่ตลอดเวลา การเคลื่อนไหวจะใช้การพยักหน้าขึ้นและลงเป็นจังหวะสั้น ๆ เรียกว่า “การกระตุกศีรษะ” ซึ่งจะต้องปฏิบัติร่วมกับการแสดงอารมณ์ผ่านทางใบหน้า หรือเป็นการหันศีรษะซ้ายและขวา โดยปฏิบัติด้วยจังหวะที่กระชับ และทิศทางการหันศีรษะจะเป็นแบบสั้น ๆ เท่านั้น เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับ การพิจารณานาฏยศิลป์พบว่า การเคลื่อนไหวศีรษะที่เรียกว่าการกระตุกศีรษะ ไม่ปรากฏพบในกลุ่มท่าทางหลักของนาฏยประดิษฐ์แต่อย่างใด และนอกจากนี้การกระตุกศีรษะดังกล่าวเมื่อทำการแข่งขันหรือทำการแสดงจริงแล้ว นักแสดงทุกคนจะปฏิบัติตามกลวิธีดังกล่าวโดยอัตโนมัติ

1.2 กลวิธีการเคลื่อนไหวแขนและมือ แขนและมือนับว่าเป็นส่วนกิ่งของร่างกายที่ใช้ในการปฏิบัติท่าทางนาฏยศิลป์มากที่สุด ผู้วิจัยได้ศึกษานาฏยศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมเชียร์ลีดเดอร์อื่น ๆ ในฤดูกาลแข่งขันระหว่างปี พ.ศ. 2547-2551 พบว่า ลักษณะการเคลื่อนไหวอวัยวะแขนและมือของทีมเชียร์ลีดเดอร์อื่น ๆ จะใช้ลักษณะมือแบ (นิ้วชิดและนิ้วกาง) และมือกำ มาเป็นกลวิธีหลักในการนำเสนอท่าทางนาฏยประดิษฐ์ แต่นาฏยลักษณะสำคัญที่ถือได้ว่าเป็นกลวิธีสำหรับการเคลื่อนไหวของทีมเชียร์ลีดเดอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพคือ การเลือกใช้

ลักษณะของแขนและมือในรูปแบบที่หลากหลาย ดังจะเห็นได้จากผลการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของอวัยวะแขน มือ และนิ้วมือ ซึ่งประกอบได้ด้วยการเคลื่อนไหวของมือทั้งสิ้น 4 ท่าทาง ได้แก่ มือกำ มือแบ (แบนิ้วชิดและแบนิ้วกาง) มือกด มือสัญลักษณ์สากล เป็นต้น

แม้ว่าทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพจะมีการเคลื่อนไหวร่างกายที่รวดเร็วและกระชับจับไว ก่อปรกกับการเคลื่อนไหวท่าทางที่ต้องปฏิบัติอย่างต่อเนื่องไปมา ทำให้ลักษณะการใช้อวัยวะมือ อาจสังเกตได้อย่างไม่ชัดเจนนัก ผู้วิจัยจึงได้ทดลองศึกษาลักษณะการเคลื่อนไหวมือในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของต่างประเทศในแถบอเมริกาและยุโรปจากการแข่งขัน UCA & UDA และจากการแข่งขัน The ICU World 2009 ประมาณ 5-6 ทีมพบว่า จุดเด่นของมือที่ใช้ปฏิบัติส่วนมาก จะนิยมใช้มือกำและมือแบเป็นหลักเช่นเดียวกัน ในขณะที่เดียวกันผู้วิจัยจึงได้ลองศึกษาและพิจารณาจากทีมเชียร์ลีดเดอร์ที่แข่งขันในรายการซีคอนสแควร์เชียร์ลีดดิ้งของระดับอุดมศึกษา ระหว่างปี พ.ศ. 2547-2551 ที่เป็นชวงนาฏศิลป์ อันได้ข้อสังเกตเช่นเดียวกับการวิเคราะห์จากภาพบันทึกการแสดงสดของทีมต่างประเทศคือ ลักษณะอวัยวะมือที่ใช้จะเป็นแบบมือแบและมือกำเท่านั้น

ด้วยเหตุนี้จึงอนุมานได้ว่า กลวิธีการเคลื่อนไหวแขนและมือสำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพคือ การเคลื่อนไหวมือที่เป็นลักษณะสัญลักษณ์สากล อันได้แก่มือรูปปืน มือแสดงความรัก และมือแสดงความยอดเยี่ยม ส่วนมือกำและมือแบที่เป็นลักษณะของมือที่ปรากฏในระบบนาฏศิลป์มากที่สุดถือว่าเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่เป็นไปโดยธรรมชาติของนาฏศิลป์ อันเนื่องมาจากเป็นกีฬาที่เน้นความแคล่วคล่องว่องไว รวดเร็ว การเคลื่อนไหวนิ้วมือจึงยากที่จะแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัด จึงเลือกใช้ลักษณะของมือแบและมือกำมาเป็นตัวกำหนดในการเคลื่อนไหวมือและนิ้วมือ นอกเหนือจากนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะของมือกำและมือแบที่ปรากฏในนาฏศิลป์ยังไม่ถือว่าเป็นกลวิธีของนาฏยประดิษฐ์ในการเคลื่อนไหวแขนและมือ หากแต่มือกำและมือแบที่ปรากฏนั้นเป็นลักษณะของแขนที่นิยมใช้มากที่สุด

1.3 กลวิธีการเคลื่อนไหวขาและเท้า จากผลการวิเคราะห์ก่อนหน้านี้ ที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงลักษณะของการย่อขา ซึ่งถือเป็นนาฏยลักษณะอีกประการหนึ่งในการเคลื่อนไหวร่างกายของทีมเชียร์ลีดเดอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะการเคลื่อนไหวอวัยวะขาที่เรียกว่า การเบ้าชี่ สามารถอนุมานให้เป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่ใช้ในหลักนาฏยประดิษฐ์ได้ เนื่องจาก

ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบผลจากการฝึกปฏิบัติท่าเต้นรำโดยผู้เชี่ยวชาญ ร่วมกับการศึกษาจาก ภาพบันทึกการแสดงสด และการสาธิตท่าเต้นรำจากนักแสดง (นักกีฬาตัวจริง) ทำให้ทราบได้ว่าการเบาช้ไม่ปรากฏในหน่วยหลักของท่าทางนาฏยศิลป์ แต่ปรากฏให้เห็นต่อเมื่อเป็นการปฏิบัติใน สถานการณ์การแข่งขันหรือขณะที่ทำการแสดงจริง ๆ

ผู้วิจัยได้พิจารณาโดยละเอียดจากภาพบันทึกการแสดงและจากการแสดงสาธิต ของนักแสดง ทำให้ทราบได้ว่า การเบาช้เป็นกลวิธีสำคัญของการเคลื่อนไหวขาและเท้า และ อีกประการหนึ่งจากลักษณะของนาฏยประดิษฐ์ พบว่ามีการเคลื่อนไหวขาและเท้าที่ประกอบ การเคลื่อนไหวแขนและมือไปพร้อม ๆ กัน การเคลื่อนไหวแบบการก้าวเท้าเดินเป็นการเคลื่อนไหว หลักที่ถูกนำมาใช้เป็นกลวิธีในการแสดง และต้องเน้นการเคลื่อนไหวที่ไปยังด้านขวามากเป็นพิเศษ

นอกจากนี้จากผลการวิเคราะห์จากท่าทางของขาและเท้า ร่วมกับท่าทาง การกระโดดตั้งที่ผู้วิจัยกล่าวไว้ก่อนหน้านี้ พบว่ามีการใช้กลวิธีในการออกแบบท่าเต้นรำโดย การเคลื่อนไหวขาด้วยการก้าวเท้าไปทางขวาถึง 30 ครั้ง ในส่วนของท่ากระโดดพบว่า การกระโดด โดยให้ขาทั้งสองข้างงอพับไปทางด้านหลังก็เป็นกลวิธีอีกประการที่นิยมใช้ในการออกแบบท่า เต้นรำ ซึ่งสอดคล้องกับท่ากระโดด C-Jump ที่ปฏิบัติเฉพาะนักแสดงผู้ชาย

**2. พื้นที่ว่าง (Space)** ในที่นี้หมายถึง พื้นที่ว่างในอากาศ เป็นการพิจารณาว่าอวัยวะ ที่เคลื่อนไหวนั้นเป็นไปในทิศทางใด ระดับสูง-ต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้น ดำเนินไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรา โดยผู้วิจัยจะพิจารณาร่วมกับการเคลื่อนไหวจากกึ่ง ของร่างกายดังนี้

### 2.1 ทิศทางกับการเคลื่อนไหวกึ่งของร่างกาย

2.1.1 กลวิธีการเลือกใช้ทิศทางในการเคลื่อนไหวศีรษะ เนื่องจาก การเคลื่อนไหวของศีรษะดังที่ได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ การเคลื่อนไหวจะเป็นการปฏิบัติโดยไม่ต้องคำนึง ถึงความสัมพันธ์กับกึ่งของร่างกายส่วนอื่น ๆ เป็นการเคลื่อนไหวที่มีเอกเทศ ดังนั้นจากผล การวิเคราะห์ปริมาณการเคลื่อนไหวของศีรษะสามารถอนุมานได้ว่านาฏยนิยมที่ใช้ใน การเคลื่อนไหวศีรษะคือ การหันศีรษะ โดยมีการหันศีรษะทั้งสิ้น 20 ครั้ง จากการเคลื่อนไหวใน รูปแบบต่าง ๆ ทั้งหมด 35 ครั้ง แบ่งเป็นการหันศีรษะด้านขวา 11 ครั้งและการหันศีรษะด้านซ้าย อีก 9 ครั้ง

ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า การจัดอวัยวะศีรษะในทิศทางปกติตั้งตรง ไม่นับว่าเป็นกลวิธีในนาฏยประดิษฐ์ เพราะการตั้งตรงของศีรษะให้อยู่กับที่ ไม่ได้เป็นการออกแบบการเคลื่อนไหวศีรษะให้มีการหัน การเอียง หรือการหมุนศีรษะแต่อย่างใด ซึ่งเป็นการจัดอวัยวะให้อยู่ในท่าทางปกติตามธรรมชาติ โดยจุดที่น่าสังเกตจากการฝึกปฏิบัติท่าทางตามระบบนาฏยศิลป์ คือ การเคลื่อนไหวของศีรษะในทุก ๆ อริยาบถ จะใช้จังหวะไม่เกิน 2 จังหวะของการนับแปด และไม่มีหยุดทำนิ่งของศีรษะในลักษณะการหัน การเอียง และการหมุนของอวัยวะ

2.1.2 กลวิธีการเลือกใช้ทิศทางในการเคลื่อนไหวแขนและมือ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนไหวแขน มือ และนิ้วมือ ซึ่งมีตำแหน่งทิศทางทั้งหมดรวม 9 ทิศทาง โดยผู้วิจัยได้รวบรวมอวัยวะจากทางด้านซ้ายและทางด้านขวาไว้ในผลการวิเคราะห์ที่กำหนดใช้ในการเคลื่อนไหวของการปฏิบัติท่าทางนาฏยศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมเชียร์ลีดเดอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพคือ

ตำแหน่งทิศทางด้านหน้า	156	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านหลัง	50	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านซ้าย	120	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านขวา	102	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านซ้ายเฉียงหน้า	27	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านซ้ายเฉียงหลัง	4	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านขวาเฉียงหน้า	22	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางด้านขวาเฉียงหลัง	7	ครั้ง
ตำแหน่งทิศทางปกติ (อยู่กับที่)	95	ครั้ง

สังเกตได้ว่าตำแหน่งทิศทางในการเคลื่อนไหวที่มีมากเป็นสองอันดับแรกคือ ตำแหน่งทิศทางด้านซ้าย 120 ครั้งและด้านขวา 102 ครั้ง ลักษณะตำแหน่งทิศทางของอวัยวะแขนและมือจะปฏิบัติร่วมกับระดับสูง-ต่ำของอวัยวะด้วยเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยจึงประมวลผลได้ว่ากลวิธีของทิศทางและตำแหน่งการเคลื่อนไหวแขนและมือคือตำแหน่งทางด้านซ้ายและด้านขวา สำหรับกลวิธีเรื่องระดับสูง-ต่ำของอวัยวะที่ใช้ปฏิบัติท่าทางนาฏยศิลป์จะกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อถัดจากนี้

2.1.3 กลวิธีการเลือกใช้ทิศทางในการเคลื่อนไหวขาและเท้า สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

2.1.3.1 ทิศทางการใช้ขาและเท้าที่เป็นหน่วยหลักในท่าทางตามระบบนาฏศิลป์ จะใช้กลวิธีของการก้าวเท้ามาเป็นรูปแบบของการเคลื่อนไหว จากตารางการวิเคราะห์ที่ 4 ซึ่งได้แสดงไว้แล้วในบทที่ 4 จึงสรุปได้ว่า ทิศทางของการก้าวเท้าขาไปด้านขวาและการก้าวเท้าซ้ายไปด้านขวาเป็น 2 ทิศทางหลักที่นำมาใช้เป็นกลวิธีในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ โดยมีมากถึง 30 ครั้งและ 19 ครั้งตามลำดับ

2.1.3.2 ทิศทางการใช้ขาและเท้าที่สัมพันธ์กับการเคลื่อนที่ของนักแสดง การเคลื่อนที่ของนักแสดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กับการใช้ทิศทางของอวัยวะขาและเท้า โดยลักษณะของทิศทางการเคลื่อนที่ จะขึ้นอยู่กับข้อกำหนดตำแหน่งสุดท้ายของนักแสดงทั้งหมดว่าต้องการให้ยืนประจำจุดที่จุดหนึ่งจุดใดบนเวที

กลวิธีของทิศทางการใช้ขาและเท้ากับการเคลื่อนที่ของนักแสดงที่ไม่ได้ประกอบท่าทางนาฏศิลป์จึงสรุปได้ว่า ล้วนมีความหลากหลายของทิศทางมาเป็นตัวกำหนดแทบทั้งสิ้น อันเนื่องมาจากนักแสดงมีจำนวนมาก โดยทิศทางของนักแสดงคนหนึ่งอาจเหมือนกับนักแสดงอีกคนหนึ่ง ในทางตรงกันข้ามนักแสดงที่อยู่ทางฝั่งขวาหากต้องการเคลื่อนที่ไปทางซ้ายก็จะต้องก้าวเท้าไปด้านซ้าย แต่ในขณะที่นักแสดงฝั่งซ้ายหากต้องการเคลื่อนที่ไปทางขวาก็จะต้องก้าวเท้าไปด้านขวาเช่นเดียวกัน ดังนั้นการเลือกใช้ทิศทางของขาและเท้าในการสร้างตำแหน่งของนักแสดงจึงไม่มีทิศทางที่สามารถกำหนดให้แน่นอนตายตัวได้ในแต่ละบุคคล แต่จะขึ้นอยู่กับจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์และภาพตำแหน่งสุดท้ายของนักแสดงเป็นสำคัญ

## 2.2 ระดับกับการเคลื่อนไหวกึ่งของร่างกาย

2.2.1 กลวิธีการเลือกใช้ระดับในการเคลื่อนไหวศีรษะ สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ อวัยวะของร่างกายที่ทำหน้าที่ในการแสดงท่าทางมากที่สุดคืออวัยวะแขน มือ และนิ้วมือ ดังนั้นอวัยวะศีรษะที่เป็นอวัยวะหลักจึงทำหน้าที่เสมือนอวัยวะส่วนเสริมที่ปฏิบัติเพื่อให้ท่าทางนาฏศิลป์ที่ถูกกำหนดมีความสวยงามตามการจัดตำแหน่งและองค์ประกอบในเชิงทัศนศิลป์

กลวิธีการใช้ตำแหน่งของศีรษะจึงสรุปได้ว่าอวัยวะศีรษะจะต้องตั้งตรงในลักษณะตามธรรมชาติ การเคลื่อนไหวจะมีปริมาณน้อยมากเมื่อเทียบกับการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้อวัยวะศีรษะดูเหมือนไม่มีการเคลื่อนไหวในขณะที่ทำการแสดง การหันศีรษะจะให้เป็นไปในทางเดียวกับตำแหน่งของอวัยวะแขนและมือ เช่น หากเคลื่อนไหวแขนไปทางด้านซ้าย ศีรษะก็จะหันหรือเอียงไปทางด้านซ้ายหรือในทางตรงกันข้ามหากอวัยวะแขนเคลื่อนไหวไปทางด้านขวา ศีรษะก็จะทำหน้าที่ในการหันหรือเอียงไปทางด้านขวาด้วยเช่นกัน (จากท่าทางนาฏศิลป์ปี พ.ศ. 2547) จุดที่น่าสนใจคือการเคลื่อนไหวของศีรษะจะไม่ปฏิบัติในทุก ๆ ท่าแต่รับเป็นอันขาดแต่จะกำหนดให้มีการเคลื่อนไหวเป็นบางครั้งบางคราวเท่านั้น

ตาราง 13 อวัยวะศีรษะ มือ-ข้อมือ กับการเคลื่อนไหวแขนและมือในตำแหน่งทิศทางและระดับของทิมเซียร์ลีตเตอร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ตำแหน่งทิศทาง	ระดับล่าง/ครึ่ง		ระดับกลาง/ครึ่ง		ระดับสูง/ครึ่ง	
	ขวา	ซ้าย	ขวา	ซ้าย	ขวา	ซ้าย
ตำแหน่งด้านหน้า	25	17	49	45	10	10
ตำแหน่งด้านหลัง	8	1	27	8	5	1
ตำแหน่งด้านซ้าย	10	21	16	52	3	18
ตำแหน่งด้านขวา	29	7	38	10	16	2
ตำแหน่งด้านซ้ายเฉียงหน้า	6	-	5	6	3	-
ตำแหน่งด้านซ้ายเฉียงหลัง	-	-	1	1	-	2
ตำแหน่งด้านขวาเฉียงหน้า	-	1	5	6	4	6
ตำแหน่งด้านขวาเฉียงหลัง	-	-	1	1	5	-
ตำแหน่งด้านปกติอยู่กับที่	7	6	30	26	16	20

2.2.2 กลวิธีการเลือกใช้ระดับในการเคลื่อนไหวแขนและมือ การเคลื่อนไหวแขนในทิศทางระดับกลางเป็นทิศทางที่นิยมให้มีการเคลื่อนไหวมากที่สุดในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ พบว่าการเคลื่อนไหวระดับกลางมีมากถึง 325 ครั้ง รองลงมาคือระดับล่าง 134 ครั้งและระดับสูง 112 ครั้งตามลำดับ โดยระดับสูง-ต่ำของการเคลื่อนไหววัยะนั้นจะต้องปฏิบัติร่วมกับตำแหน่งทิศทางของอวัยวะด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจะได้สรุปผลในเรื่องกลวิธีการใช้ระดับของการเคลื่อนไหวแขนและมือ โดยแสดงรายละเอียดตามตารางการวิเคราะห์ที่ 13

อาจกล่าวได้ว่ากลวิธีการใช้ระดับสูง-ต่ำในการเคลื่อนไหวแขนและมือ คือจะต้องเน้นการเคลื่อนไหววัยะในระดับกลางและระดับสูงเป็นหลัก การเคลื่อนไหวที่อยู่ในระดับต่ำมากกว่าปกติไม่อาจให้ความรู้สึกตื่นเต้น มีพลัง หรือความว่องไวได้เท่ากับการแสดงท่าทางที่อยู่ในระดับกลางหรือระดับสูง เหตุที่ผู้วิจัยกล่าวเช่นนี้อันเนื่องมาจากกลวิธีการใช้ทิศทางในการเคลื่อนไหว การกดต่ำ จะให้อารมณ์ความรู้สึกอ่อนนุ่ม และถึงแม้จะมีพลวัตจากการปฏิบัติท่าทางในระดับต่ำเพียงใด หากแต่ในการปฏิบัติท่าทางระดับกลางและระดับสูงนั้นยังคงแสดงผลวัตของท่าทางนาฏศิลป์ในปริมาณที่มากกว่า

2.2.3 กลวิธีการเลือกใช้ระดับในการเคลื่อนไหวขาและเท้า ระดับสูง-ต่ำในการเคลื่อนไหวขาและเท้าสำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมนมหาวิทยาลัยกรุงเทพสามารถสรุปสาระสำคัญได้ดังนี้

2.2.3.1 ระดับการเคลื่อนไหวขาและเท้าที่เป็นท่าเคลื่อนไหวต่อเนื่อง เป็นท่าทางนาฏศิลป์ที่ใช้การเคลื่อนไหวที่ไหลลื่นและต่อเนื่อง หรือที่เรียกว่าไม่มีการหยุดทำเด่นรำจะนิยมใช้ระดับการเคลื่อนไหวที่เป็นปกติธรรมดาเป็นกลวิธีหลักในการออกแบบ ดังจะเห็นได้จากผลการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวขาและเท้าในตารางที่ 4 พบว่า การก้าวเท้าที่เป็นลักษณะตามธรรมชาติ มีการปฏิบัติสูงสุดถึง 165 ครั้ง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่า การเคลื่อนไหวขาและเท้าที่เรียกว่า การเบาช้ำ ล้วนมีการปฏิบัติที่สอดแทรกในลักษณะของการก้าวเท้าเช่นเดียวกัน จุดที่เน้นเป็นพิเศษคือการเคลื่อนไหวขาและเท้าที่ถูกกำหนดให้มีการยกขาในระดับสูงเกินเลยตำแหน่งต้นของสะโพก จัดว่าเป็นระดับการเคลื่อนไหวของอวัยวะที่เป็นท่าหนึ่ง

2.2.3.2 ระดับการเคลื่อนไหวขาและเท้าที่เป็นทำนอง ระดับที่ใช้ในการเคลื่อนไหวขาและเท้าที่เป็นทำนอง วิเคราะห์ได้จากท่าเตะ ท่าหมุน และท่ากระโดด โดยเป็นหน่วยของท่าบังคับ ดังนี้

2.2.3.2.1 ท่าเตะ (Kick) ขาที่ปฏิบัติจะต้องเตะขึ้นไปในระดับบนขึ้นไปทางศีรษะให้สูงที่สุดเท่าที่จะทำได้

2.2.3.2.2 ท่าหมุน (Turn) ขาที่เป็นแกนจะต้องอยู่กับพื้น ส่วนขาที่ปฏิบัติจะต้องยกให้ได้ระดับไม่เกินเลยตำแหน่งต้นของสะโพก อาจอเข้าหรือไม่งอก็ได้ หรือจะเข้าไปทางด้านหน้าตรงหรือทางด้านซ้ายและขวาก็ได้เช่นเดียวกัน

2.2.3.2.3 ท่ากระโดด (Jump) การกระโดดคือการทำให้ตัวเรือนร่างลอยขึ้นไปในอากาศแล้วทำท่าทางในแบบต่าง ๆ การกระโดดสามารถใช้กลวิธีของระดับอวัยวะขาและเท้าได้หลากหลายมากกว่าลักษณะการเตะและการหมุน โดยสามารถสรุประดับของอวัยวะขาและเท้าในการกระโดดได้ดังนี้

1) ระดับสูงที่มีการงอพับเท้าไปทางด้านหลัง คือ ท่า Herkie Jump และท่า C-Jump

2) ระดับสูงที่มีการแยกเท้าไปทางด้านซ้ายหรือขวา คือ ท่า Straddle Jump และท่า Attitude Jump

3) ระดับสูงที่มีการยกเท้าให้เกินเลยตำแหน่งต้นของสะโพก คือ ท่า Straddle Jump และท่า Herkie Jump

3. เวลาหรือจังหวะ (Time) หมายถึง การพิจารณาถึงความมาก-น้อยของจังหวะ หรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป เพื่อไม่ให้เป็นการซ้ำซ้อนกับลักษณะของการกำหนดจังหวะ ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์ถึงกลวิธีในการเลือกใช้เวลาหรือจังหวะในการแสดงท่าทางนาฏศิลป์ พบว่าเป็นแบบอัตราความเร็วคงที่สม่ำเสมอ การเคลื่อนไหวท่าเต้นรำหนึ่ง ๆ จะถูกกำหนดด้วยเวลาหรือจังหวะ ท่าทางนาฏยประดิษฐ์ส่วนใหญ่จะกำหนดให้เป็นการเคลื่อนไหวโดยทันที ไม่มีการรอจังหวะหรือพักท่าทางเพื่อรอการปฏิบัติในท่าต่อไป นาฏศิลป์จะมีการเคลื่อนไหวร่างกายและแทบจะใช้อวัยวะทุกส่วนในทุก ๆ 1 แปรของการเต้นรำ การเคลื่อนไหวท่าทางจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง โดยเฉลี่ยจะใช้เพียง 1 จังหวะในการปฏิบัติ

เช่น การวาดแขน การหันศีรษะ การเตะขา ยกเว้นท่าทางที่ต้องการวาดภาพในอากาศด้วยอวัยวะ ก็จะใช้จังหวะโดยประมาณ 2-4 จังหวะในการปฏิบัติ เช่น การเหวี่ยงแขนในลักษณะเป็นรูปวงกลม การหมุนโดยใช้ขาเป็นแกน ส่วนเวลาที่ใช้ในการทำท่าทางต่าง ๆ ก็จะขึ้นอยู่กับความเร็วของจังหวะ เสียงร้องหรือเพลงดนตรี

จุดเด่นสำคัญอีกประการหนึ่งของเวลาหรือจังหวะในการแสดงท่าทางนาฏศิลป์คือ ความคล้องจองระหว่างนักแสดงกับนักแสดง เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ออกแบบท่าเต้นรำให้กับนักแสดงคนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งในท่าทางระดับสูง ขณะเดียวกันนักแสดงอีกกลุ่มก็ทำท่าทางในระดับต่ำ ซึ่งในภาษาของการเต้นรำเรียกว่า "Synchronize Movement" หมายถึง ท่าเต้นรำที่มีความสอดคล้องกลมกลืนในเวลาเดียวกัน ก็เพื่อสร้างความหลากหลายของท่าทางนาฏศิลป์ที่ถูกจำกัดด้วยระยะเวลา ซึ่งหากทำท่าทางที่พร้อมเพรียงกันหรือเหมือนกันมากเกินไปจะส่งผลทำให้นาฏศิลป์ที่แสดงออกมา สร้างความเบื่อหน่ายหรือความจำเจ และอาจส่งผลในแง่ลบต่ออารมณ์ของผู้ชมได้

อย่างไรก็ตามแม้ว่าท่าทางนาฏศิลป์จะไม่ได้เป็นท่าเต้นรำที่ถูกออกแบบมาให้มีการเคลื่อนไหวที่เหมือนกันในทุก ๆ นักแสดง แต่ผู้วิจัยพบว่าท่าทางนาฏศิลป์ได้อาศัยทฤษฎี The Time Aspect ของ Jacqueline M. Smith ในเรื่องของการแสดงความขัดแย้งกันในเวลาเดียวกัน ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 มาเป็นกลวิธีในการสร้างสรรค์ท่าทางนาฏศิลป์ นอกจากนี้ ความคล้องจองของท่าเต้นรำนี้ยังส่งผลถึงพลังงานของการเคลื่อนไหวที่ ซึ่งถือได้ว่าเป็นอีกหนึ่งกลยุทธ์ที่ทำให้เกิดนาฏยลักษณะในนาฏศิลป์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ดังที่ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

**4. พลังงานการเคลื่อนไหวที่ (Dynamics)** หมายถึง การพิจารณาลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายหรืออวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น แข็งแรง หนักหน่วง เชื่องช้า นุ่มนวลหรือฉวัดเฉวียน ฯลฯ เพื่อไม่ให้เป็นการซ้ำซ้อนกับผลการวิเคราะห์เรื่องพลวัตดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะได้พิจารณาในแง่ของภาวะการเคลื่อนไหวร่างกาย สืบเนื่องจากการเต้นรำในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเป็นศิลปะการแสดงที่พัฒนาไปสู่การกีฬา ดังนั้นภาวะของการเคลื่อนไหวร่างกายจะต้องแสดงออกให้เห็นถึงความมีพลัง อาศัยความพร้อมเพรียงของลำดับการเคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ มาเป็นส่วนประกอบในการเคลื่อนไหว อวัยวะที่จะต้องเน้นเป็นพิเศษคืออวัยวะแขน

มือ และนิ้วมือ เนื่องจากเป็นส่วนกิ่งของร่างกายที่มีการเคลื่อนไหวมากที่สุดเป็นอันดับหนึ่ง พลังของการเคลื่อนไหวที่คล่องจงกับการแสดงทางอารมณ์ผ่านทางใบหน้า

ผู้วิจัยได้ทดสอบด้วยตนเองจากการฝึกปฏิบัติท่าทางตามระบบนาฏศิลป์ของทิมมหาวิทยาลัยกรุงเทพใน 2 ลักษณะ คือ ประการแรกฝึกเฉพาะท่าทางเป็นที่ลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างเดียว และประการที่สองฝึกพร้อมกับการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านทางใบหน้า ซึ่งทั้งสองลักษณะให้สิ่งที่เรียกว่าพลังของการเคลื่อนไหวร่างกายที่แตกต่างกันออกไป โดยผู้วิจัยจะอธิบายถึงพลังงานการเคลื่อนไหวที่ได้ดังนี้

4.1 พลังงานการเคลื่อนไหวที่ซึ่งได้จากการฝึกปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

4.1.1 การฝึกเฉพาะท่าทางที่เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างเดียว จากการวิเคราะห์ทำให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจที่ชัดเจนต่อกระบวนการท่าเต้นรำมากยิ่งขึ้น เช่น การเตะขาจะต้องกระทำไปในทิศทางใด ลักษณะของมือจะต้องกำหรือแบอยู่ตลอดเวลาที่ปฏิบัติท่าทาง หรือแม้แต่ลักษณะของปลายเท้าจะต้ององุ้มเมื่ออยู่ในอากาศเสมอ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องบ่งชี้ได้ว่าการฝึกปฏิบัติในแง่ของการศึกษาเฉพาะท่าทางที่เคลื่อนไหวจะทำให้ทราบได้ว่าการเคลื่อนไหวที่ถูกต่อนั้นเป็นอย่างไร ซึ่งความถูกต้องในที่นี้ผู้วิจัยไม่ได้หมายรวมถึงเทคนิคที่ใช้ปฏิบัติเพียงอย่างเดียว หากแต่หมายถึงเป็นวิธีการปฏิบัติท่าทางได้อย่างถูกต้องและมีความครบถ้วนในทุก ๆ รายละเอียดของกระบวนการท่าเต้นรำ อันส่งผลต่อความพร้อมเพรียงในการเคลื่อนไหวร่างกายขณะทำการแสดง

4.1.2 การฝึกพร้อมกับการแสดงออกด้านอารมณ์ผ่านทางใบหน้า ในอดีตผู้วิจัยเคยเป็นนักแสดงเชียร์ลีดดิ้งมาก่อน ทำให้ทราบถึงลักษณะการแสดงออกด้านอารมณ์ผ่านทางใบหน้าได้ในระดับหนึ่ง กอปรกับการวิเคราะห์จากการฝึกปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ อันได้ข้อสังเกตว่าพลังงานของการเคลื่อนไหวร่างกายที่ผสมผสานการแสดงออกด้านอารมณ์ สามารถให้พลังงานการเคลื่อนไหวที่ได้ดีกว่าการเคลื่อนไหวที่เป็นแบบท่าทางเพียงอย่างเดียว อารมณ์ของนักแสดงจะทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงพลังงานของการเคลื่อนไหวในทุก ๆ อิริยาบถได้ดีมากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยจะขอเปรียบเทียบจากการพิจารณาด้วยภาพบันทึกการแสดงสด และจากประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยที่ได้ไปชมการแข่งขันที่สนามแข่งขันจริง พบว่าทิมเชียร์ลีดเดอร์ที่มี

การแสดงด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างเดียว ขาดการแสดงออกผ่านทางอารมณ์บนใบหน้า ไม่มีการยิ้มแย้ม และท่าใบหน้าเป็นปกติ นั้น ผู้ชมจะไม่สามารถเข้าถึงการแสดงของทีมดังกล่าวได้ ส่งผลให้ปราศจากซึ่งความสนุกสนาน ความตระการตา รวมถึงความเข้าใจจากการแสดงท่าทาง นาฏยศิลป์ และในทางตรงกันข้ามเมื่อพิจารณาถึงทีมเชียร์ลีดเดอร์ที่มีการแสดงอารมณ์ผ่านทาง ใบหน้า ผู้วิจัยสามารถรับรู้ได้ว่าผู้ชมในสนามการแข่งขันมีอารมณ์ที่คึกคักสนุกสนานไปพร้อมกับ นักแสดง นักแสดงจะแสดงพลังด้วยการกระตุกใบหน้า การร้องตะโกนหรือแม้กระทั่ง การอ้าปาก ทำให้นาฏยศิลป์ที่ปฏิบัติเกิดพลังงานการเคลื่อนไหวที่มีความสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น อันนอกเหนือไปจากความถูกต้องของกระบวนการท่าเต้นรำที่ได้ถูกฝึกฝนจนมีความชำนาญ

4.2 ความพร้อมเพรียงของการเคลื่อนไหว ความพร้อมเพรียงของการเคลื่อนไหวในที่ นี้ ผู้วิจัยหมายถึงความคล้องจองและสอดคล้องประสานในท่าเต้นรำที่ได้ปฏิบัติร่วมกับจังหวะเสียงร้อง หรือเพลงดนตรีอย่างพอดี การเคลื่อนไหวที่เรียกได้ว่ามีความพร้อมเพรียงนั้น นอกจากจะต้อง ปฏิบัติให้ถูกต้องและมีความครบถ้วนแล้ว ยังต้องแสดงท่าทางให้ตรงกับจังหวะบีทของเสียงดนตรี ในภาษาพูดของการเต้นรำจากนักนาฏยประดิษฐ์เรียกว่า “เต้นให้ตรงจังหวะ เต้นให้ตรงแปด” ซึ่ง สอดคล้องกับหัวข้อ Simultaneous Unison คือการแสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน ใน ทฤษฎี The Time Aspect ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2

เนื่องจากการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเป็นศิลปะการแสดงที่ใช้นักแสดงเป็นจำนวนมากใน ระดับหนึ่ง ดังนั้นการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย (หมายถึงท่าทางที่ถูก กำหนดให้มีการเคลื่อนไหวที่เหมือนกันทุกกระบวนการท่าเต้นรำ) จะส่งผลถึงพลังงานของการแสดง อาจลดระดับลง อีกหนึ่งประการสำคัญของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพคือ ความตระการตาในการเคลื่อนไหวร่างกายจากนักแสดง จะต้องมีความพร้อมเพรียงกันอย่างที่สุด ถึงแม้ว่าลักษณะทางด้านกายภาพของนักแสดงอาจมีความแตกต่างกันไปบ้างหรือรวมถึงการจัด วางตำแหน่งของนักแสดงที่แตกต่างกัน ยังไม่อาจส่งผลถึงพลังงานการเคลื่อนไหวที่ได้ดีเท่ากับความพร้อมเพรียงในการแสดงออกของท่าทางนาฏยศิลป์

4.3 ความแข็งแรงและหนักแน่นของการเคลื่อนไหว ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึง นาฏยลักษณะสำคัญของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งไว้ก่อนหน้านี้ ในด้านของความแข็งแรงและ หนักแน่น ในที่นี้ผู้วิจัยพิจารณาในแง่ของการเคลื่อนไหวร่างกาย สืบเนื่องมาจากการแข่งขันเชียร์

ลีดดิ้งในปัจจุบันถูกพัฒนาให้กลายเป็นการแข่งขันกีฬาประเภทหนึ่งแล้วนั้น ด้วยจากลักษณะของการกีฬาจะต้องแสดงออกถึงความแข็งแรงของการใช้ร่างกาย ดังนั้นการเคลื่อนไหวร่างกายจะต้องเป็นไปด้วยความหนักแน่นและต้องมีความแข็งแรงเป็นอย่างมาก นาฏยประดิษฐ์สำหรับทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพจะต้องการหลีกเลี่ยงท่าทางที่ทำให้เกิดความรู้สึกอ่อนช้อยหรือนุ่มนวล แต่จะเน้นหนักถึงลักษณะความแข็งแรงในแบบของ Masculine กล่าวคือเน้นความเข้มแข็งในลักษณะของเพศชาย อันเนื่องมาจากเพศชายจะให้พลังงานความแข็งแรงและความว่องไวมากกว่าเพศหญิง และจากผลการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวท่าทางด้วยวิธีการต่าง ๆ ที่ผ่านมา ผู้วิจัยจึงได้เทียบเคียงลักษณะของการเคลื่อนไหวจากผลการวิเคราะห์ว่าจะต้องมีความหนักแน่น ความแข็งแรงและให้อารมณ์ที่เข้มแข็งในการประกอบท่าชุดตามระบบนาฏยศิลป์ ซึ่งจะมีความสอดคล้องกับภาพลักษณ์ของกีฬาเชียร์ลีดดิ้ง

### ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดงผ่านระบบนาฏยศิลป์

นาฏยลักษณะของการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพที่ปรากฏในระบบนาฏยศิลป์คือ การแสดงท่าเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิง ถือได้ว่าเป็นลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดง โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากท่าทางของนาฏยประดิษฐ์ ดังได้สาระสำคัญของกลวิธีที่ใช้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงที่สามารถปฏิบัติผ่านท่าทางของนาฏยศิลป์ได้ ดังเช่นที่ผู้วิจัยจะขอจำแนกออกเป็น 2 ความสัมพันธ์ใหญ่ ๆ ได้แก่

1. ความสัมพันธ์จากลักษณะของการเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิง เป็นความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงจำนวน 2 คน ไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นนักแสดงระหว่างผู้หญิงหรือผู้ชาย อาจเป็นนักแสดงผู้ชายกับผู้ชายหรือผู้หญิงกับผู้หญิงด้วยกันก็ได้ แต่ด้วยลักษณะความนิยมของการจัดทำทางจะให้แบบนักแสดงผู้ชายกับนักแสดงผู้หญิง ท่าเต้นรำแบบคู่เป็นท่าทางที่พัฒนามาจากท่ายิมนาสติกหรือท่าเต้นรำแบบคลาสสิกตะวันตก (บัลเลต์) จะต้องมีการยกลอยคู่เต้นรำ หรือเป็นการประกอบท่าเต้นรำที่มีความฉวัดเฉวียนและมีความผาดโผนของท่าทาง

ดังจะเห็นได้จากท่าทางการเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิงลำดับที่ 5 ท่าเตะขารูปตัววาย (Y-Kick) ในผลการวิเคราะห์หัวข้อสัมพันธ์ภาพดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 4 ซึ่งเป็นท่าที่นักแสดงผู้หญิงจะต้องคว่ำศีรษะลงในระดับต่ำ หรือในท่าทางที่ 4 ท่าตีเกลียว (Twist) ที่ถือได้ว่าเป็นท่าเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิงที่ค่อนข้างมีความอันตราย หากนักแสดงได้รับการฝึกฝนที่ไม่ชำนาญเชี่ยวชาญพอ อาจก่อให้เกิดอาการบาดเจ็บจากการแสดงท่าทางนั้นได้ ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงส่งผลให้เห็นได้จากลักษณะของความเชื่อมั่นและความมั่นใจในการกระทำท่าทางนั้น ๆ และยังผลทำให้ท่าเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิงมีความถูกต้องและสมบูรณ์ตรงตามหลักที่นักนาฏยประดิษฐ์ได้ออกแบบไว้ในที่สุด

**2. ความสัมพันธ์จากท่าทางของนาฏยศิลป์** นอกจากความสัมพันธ์ในด้านปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดงด้วยกันยังพบว่า กลวิธีแสดงความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดงนั้น สามารถจะอธิบายได้จากลักษณะของการจัดระดับของการเคลื่อนไหวท่าทางตามระบบนาฏยศิลป์ โดยผู้วิจัยพิจารณาจากทฤษฎี The Time Aspect ของ Jacqueline M. Smith ในลักษณะการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า Simultaneous Contrast หมายถึง การแสดงความขัดแย้งกันในเวลาเดียวกัน โดยในประเด็นนี้ผู้วิจัยให้ความสนใจเป็นพิเศษ เนื่องจากความสัมพันธ์จากท่าทางนาฏยศิลป์ที่ส่งผลต่อนักแสดงอันเกิดมาจากการแสดงความขัดแย้งดังกล่าว การจัดวางตำแหน่งของนักแสดง 2 คนให้อยู่ใกล้กันหรือเฉียงเหลื่อมล้ำกันและกัน คนที่อยู่เฉียงไปด้านหน้าจะทำท่าทางในระดับต่ำ ส่วนคนที่อยู่เฉียงมาทางด้านหลังจะปฏิบัติท่าทางในระดับสูง โดยกลวิธีในการปฏิบัติคือต้องปฏิบัติในเวลาเดียวกันและต้องพร้อมเพรียงกันในแง่ของจังหวะจะโคน ส่งผลให้เกิดภาพที่ขัดแย้งกันโดยสิ้นเชิง

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังวิเคราะห์ได้จากลักษณะการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับหัวข้อ Successive Unison ของ Jacqueline M. Smith คือ การแสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับในภาษาของการเต้นรำหรือการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเรียกว่า “การทำเวฟ (Wave)” หมายถึง ท่าทางการเคลื่อนไหวด้วยอวัยวะหนึ่งอวัยวะใดที่เหมือนกัน แต่มีการแยกปฏิบัติออกเป็น 2-4 กลุ่มนักแสดง โดยกลุ่มหนึ่งปฏิบัติในช่วงที่อีกกลุ่มกำลังแสดงอยู่ หรือจะให้แสดงท่าทางที่อยู่ในช่วงเวลาคาบเกี่ยวกัน

จุดที่น่าเน้นเป็นพิเศษสำหรับกลวิธีการเคลื่อนไหวของการทำเวฟพบว่า ไม่ปรากฏลักษณะของการเคลื่อนไหวรูปแบบดังกล่าวในท่าทางหลักของนาฏยศิลป์ในการแข่งเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพแต่อย่างใด หากแต่ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ อันเนื่องมาจากมีความเห็นว่าลักษณะของการทำเวฟมีปรากฏอยู่ในช่วงอื่น ๆ ของการแสดง อีกทั้งยังเป็นอีกหนึ่งกลวิธีที่ทีมเชียร์ลีดดิ้งของมหาวิทยาลัยกรุงเทพเคยนำมาใช้ในระบบนาฏยศิลป์ แต่ด้วยข้อจำกัดในช่วงปีการแข่งขันที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา จึงไม่ปรากฏให้เห็นลักษณะการทำเวฟในระบบนาฏยศิลป์ดังที่ได้อธิบายไว้

จึงสรุปได้ว่ากลวิธีของหลักนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งจากการออกแบบท่าเต้นรำของนายสรวิทย์ ผ่านระบบการแสดงจากทีมเชียร์ลีดเดอร์ของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพจะต้องประกอบไปด้วย 3 ส่วนที่สำคัญ ส่วนแรกคือ วิธีการเคลื่อนไหววียวะของทีมเชียร์ลีดเดอร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพจะต้องมีหลักของการใช้พลัง ได้แก่ ความแรงของพลังการเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง ซึ่งจะต้องมีความคู่ควบกับการใช้พื้นที่ว่าง ได้แก่ ตำแหน่งขนาด และทิศทาง ต่อมาคือการแสดงออกทางด้านอารมณ์ขณะปฏิบัติท่าทางนาฏยศิลป์จะใช้วิธีการเปิดมวอลไบหน้า โดยใช้การกระตุกไบหน้า การอ้าปาก เปล่งเสียงร้องตะโกนประกอบการเคลื่อนไหวท่าทางนาฏยศิลป์

ส่วนที่สองคือ การสร้างกลวิธีการเคลื่อนไหววียวะในการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้ง ผู้วิจัยเทียบเคียงจากทฤษฎีของตะวันตก โดยกลวิธีดังกล่าวจะวิเคราะห์และพิจารณาจากกิ่งของร่างกายเป็นสำคัญ พบว่าศีรษะจะต้องตั้งตรงในลักษณะปกติธรรมดาเมื่อมีการเคลื่อนไหววียวะส่วนอื่น หากแต่ในท่าเต้นรำนั้นมีการบังคับให้ศีรษะเคลื่อนไหวไปยังตำแหน่งและทิศทางที่ไม่ได้เป็นท่าทางปกติธรรมดา การหันศีรษะจะนิยมให้มีการเคลื่อนไหวมากที่สุด โดยเทียบเคียงจากท่าทางการเคลื่อนไหวศีรษะทั้งหมด 35 ครั้ง จะมีการหันศีรษะในระบบนาฏยศิลป์ 20 ครั้ง

แขนและมือ กลวิธีหลักในการเคลื่อนไหวคือ การเคลื่อนไหวมือแบบสัญลักษณ์สากล ได้แก่ มือรูปปืน มือแสดงความรัก และมือแสดงความยอดเยี่ยม ทิศทางในการเคลื่อนไหวแบ่งได้เป็น 9 ทิศทาง คือ ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านซ้าย ด้านขวา ด้านซ้ายเฉียงหน้า ด้านซ้ายเฉียงหลัง ด้านขวาเฉียงหน้า ด้านขวาเฉียงหลัง และด้านปกติอยู่กับที่ ทิศทางที่นิยมให้มีการเคลื่อนไหวแขนมากที่สุดคือ ด้านซ้ายและด้านขวา สำหรับระดับการเคลื่อนไหวจะเน้นที่ระดับกลางและระดับสูง

ขาและเท้า จะใช้ลักษณะของการยืดยุบเข้าที่เรียกว่า การเบ้า มาเป็นกลวิธีหลักของการเคลื่อนไหว ทิศทางของขาและเท้าจะเน้นที่การเคลื่อนไหวไปด้านขวาเป็นพิเศษในระบบนาฏศิลป์ แต่ในด้านของการเคลื่อนไหวที่นักแสดงการเคลื่อนไหวของขาและเท้าจะมีความหลากหลายและมีปริมาณแตกต่างกันไป โดยต้องพิจารณาจากตำแหน่งตั้งต้นและตำแหน่งสุดท้ายของนักแสดง ในแง่ระดับการเคลื่อนไหวขาและเท้า หากเป็นท่าเต้นรำที่มีการเคลื่อนไหวแบบต่อเนื่องและไหลลื่นจะกำหนดให้อยู่ในระดับตามปกติธรรมดา หากเป็นท่าทางที่เป็นท่านิ่งและต้องยกอวัยวะขาและเท้าขึ้นลอยในอากาศจะปฏิบัติได้ 3 ท่าทาง ประกอบด้วย ท่าเตะ ท่ากระโดด และท่าหมุน

ส่วนที่สามคือ ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับนักแสดงผ่านระบบนาฏศิลป์ สามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะคือ ความสัมพันธ์จากลักษณะการเต้นรำแบบคู่ระหว่างชาย-หญิง โดยปกติจะเป็นระหว่างนักแสดงผู้หญิงและนักแสดงผู้ชาย ซึ่งจะเน้นท่าทางที่ต้องยกลอยคู่เต้นรำให้อยู่ในอากาศ การแสดงท่าทางดังกล่าวนักแสดงจะต้องมีความไวเนื้อเชื่อใจระหว่างกันเป็นอย่างมาก การหมั่นฝึกฝนท่าทางจะทำให้นักแสดงในแต่ละฝ่ายมีความมั่นใจในขณะปฏิบัติท่าทาง ทำให้การเต้นรำแบบคู่มีความสมบูรณ์และเกิดข้อผิดพลาดน้อยที่สุด นอกจากนี้ความสัมพันธ์จากท่าทางของนาฏศิลป์ นิยมใช้การเคลื่อนไหวที่เรียกว่า Simultaneous Contrast หมายถึงการแสดงความขัดแย้งกันในเวลาเดียวกัน และการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า Successive Unison คือการแสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ ในภาษาของการเต้นรำหรือการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งเรียกว่า การทำเวฟ (Wave)

ผู้วิจัยวิเคราะห์กลวิธีของนาฏยประดิษฐ์สำหรับการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยได้สรุปสาระสำคัญออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ซึ่งแท้ที่จริงแล้วสิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบนี้เป็นนาฏยลักษณะของนักนาฏยประดิษฐ์หรือนาฏยศิลป์ ที่ผ่านการศึกษามาจากผลงานนาฏยศิลป์โดยตรง เพียงแต่ยังไม่มีคำค้นคว้าโดยใช้ทฤษฎีในเชิงวิชาการมาก่อน และยังเป็นนาฏยลักษณะอื่นจะสามารถปรากฏได้ทั้งจากการแข่งขันเชียร์ลีดดิ้งของทีมอื่นใด ไม่ว่าจะทั้งของไทยหรือของต่างประเทศ หรือรวมไปถึงในนาฏยศิลป์สกุลต่าง ๆ ได้อย่างมากมาย