การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

นางสาวนัทธมน ปุยภูงา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2566

THE CREATION OF THAI DANCE IN THE FORM OF DANCE SPORTS

Miss Nattamon Puyphunga

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Thai Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2023

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ
โดย	นางสาวนัทธมน ปุยภูงา
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

---------- คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง)

---------- กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มาลินี อาชายุทธการ)

---------- กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ศักย์กวิน ศิริวัฒนกุล)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขวัญใจ คงถาวร)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นัทธมน ปุยภูงา : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ. (THE CREATION OF THAI DANCE IN THE FORM OF DANCE SPORTS) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง

วิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการค้นคว้าทางเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และการทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ กีฬาลีลาศมีทั้งความเป็นศิลปะและเป็นกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลีลาศที่มีการนำนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ในการออกแบบ ได้แก่ จังหวะตะลุง จึงได้ทำการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศจำนวน 2 ประเภท โดยใช้การฟ้อนแบบนีโอล้านนาที่มีลักษณะการรำที่ช้าในจังหวะวอลซ์ เกิดขึ้นเป็น “ล้านนาวอลซ์” และ การเชิ้งทางภาคอีสานของไทยที่มีลักษณะการรำที่เร็วในจังหวะแซมบ้า เกิดขึ้นเป็น “ภูไทแซมบ้า กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ประกอบด้วยองค์ประกอบ 5 ส่วน ได้แก่ 1. แนวคิด 2. เพลงประกอบ 3. การออกแบบท่าเต้น 4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย และ 5. การนำเสนอ ผลการสร้างสรรค์ ผลการศึกษาพบว่า แนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศคือการใช้ลักษณะเด่นของนาฏยศิลป์ไทยได้แก่ การจีบ การตั้งวง และการกดเกลียวข้าง มาใช้กับส่วนบนของร่างกาย ส่วนการใช้เท้าและการใช้พื้นที่เป็นไปตามแบบลีลาศ ทั้งการฟ้อนแบบนีโอล้านนาและการเชิ้งทางภาคอีสานของไทย เหมาะสำหรับการออกแบบส่วนบนของร่างกาย การเต้นของวอลซ์และแซมบ้ามีลักษณะการใช้เท้าและขาเหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ส่วนล่าง โดยผู้วิจัยเห็นว่ามีความเป็นไปได้ในการนำนาฏยศิลป์ไทยมาออกแบบสร้างสรรค์ในรูปแบบกีฬาลีลาศ และยังสามารถพัฒนาต่อไปได้อีก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2566 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6480023935 : MAJOR THAI DANCE

KEYWORD: Creation, Thai dance, Dance sports

Nattamon Puyphunga : THE CREATION OF THAI DANCE IN THE FORM OF DANCE SPORTS. Advisor: Asst. Prof. Suphannee Boonpeng, Ph.D.

Thesis on the creation of Thai dance in the form of dance sports. The objective is to study the guidelines for creating Thai dance in dance sports. This thesis paper is qualitative research, using documentary research methods, interviews, participant observation, and experimenting with creative dance. Dance sports is both an art and a sport. The researcher was inspired to create dances that used Thai dances in dance sports, such as Taloong Tempo, so the researcher experimented with creating Thai dances in 2 types of dance sports, using the Neo-Lanna dance style in the north of Thailand, which is slow rhythm in the waltz, called the "Lanna Waltz" and the dance style in the northeastern region of Thailand, which is characterized by the fast rhythm in the samba, called the "Phu-Tai Samba". The creative design process consists of 5 components: 1. Concept 2. Music 3. Choreography 4. Costume Design and 5. Presentation of the creative results. The results of the study found that the guidelines for creating Thai dance in dance sports are: The use of distinctive features of Thai dance includes Jeeb (fingers pleat), Wong (curves arms lineament), and Kod kleaw (side spiral pressing) to be used on the upper part of the body, and for the use of foot works and use of space, it is by the dance style. Both Neo-Lanna dancing and the Isaan dance of Thailand are suitable for the upper body. The waltz and samba of dance sports feature footwork and leg movements, ideal for lower-body choreography. The researcher found that not only there is a possibility of using Thai dance to create in the form of dance sports but also can be developed further.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Thai Dance	Student's Signature .....
Academic Year:	2023	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้ให้คำแนะนำ จุดประกายความคิดทางด้านวิชาการ ตลอดจนให้แนวคิด ความรู้ทางด้านวิชาการ และคอยให้กำลังใจเสมอมา

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มาลินี อาชายุทธการ กรรมการ อาจารย์ ดร.ศักย์กวิน ศิริวัฒนกุล กรรมการ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขวัญใจ คงถาวร กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

ที่เมตตาให้ความรู้ ให้ความช่วยเหลือในการทำวิจัย ให้ความอนุเคราะห์ในการให้คำแนะนำในการปรับแก้วิทยานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์ ตลอดจนให้คำปรึกษา การช่วยเหลือ และการให้กำลังใจในทุก ๆ ด้าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่ง

กราบขอบพระคุณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการสนับสนุนทุนการศึกษานิสิตในทุนการศึกษาของผู้ที่ศึกษาเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาความเป็นไทย ผู้วิจัยรู้สึกเป็นเกียรติ ซาบซึ้ง และขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่ง

กราบขอบพระคุณ นายศุภฤกษ์ อุตมา นายอทิต ห่อทอง นายศรันย์ พิบูล นางสาวชนิสรา ภิธาธุวกร นางสาวภคอร คุ่ยต่วน ตลอดจนผู้ที่อยู่ในวงการลีลาศ ที่สนับสนุนข้อมูลและมีส่วนร่วมสำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณ บุคคลที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จอันได้แก่ บิดา มารดา พี่ น้อง และเพื่อน ๆ ทุกท่านที่คอยช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ ตลอดจนให้กำลังใจที่ดีเสมอมา จนกระทั่งวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงขอกราบขอบพระคุณทุกท่านไว้ ณ ที่นี้

ความดีงามและประโยชน์อันพึงมีในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอมอบแด่ บิดา มารดา ครูอาจารย์ ผู้มีพระคุณ เพื่อน ๆ ทุกท่าน ที่ให้ความสนับสนุนจนการศึกษาในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

นัทธมน ปุยภูงา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ซ

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของวิจัย 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

วิธีดำเนินการวิจัย 2

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น 4

2.2 หลักการออกแบบดนตรี 13

2.3 ลักษณะการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย 18

2.4 ลักษณะการเซิ้งทางภาคอีสานของไทย 30

2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ 40

2.6 องค์ประกอบของกีฬาลีลาศสากล 66

2.7 ท่าเต้น 78

2.8 เทคนิคการเต้นลีลาศ 88

2.9 การแข่งขัน 96

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.10 สถานที่ฝึกซ้อม....96
2.11 จังหวะตะลุงเทมโป....97
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย....100
3.1 แผนการดำเนินการวิจัย....100
3.2 ขั้นตอนวิธีการทดลองสร้างสรรค์....102
3.3 แหล่งข้อมูล....103
3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล....104
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล....109
บทที่ 4 กระบวนการสร้างสรรค์และบทวิเคราะห์....110
4.1 แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์....110
4.2 เพลงประกอบการสร้างสรรค์....112
4.3 การออกแบบท่าเต้น....112
4.4 เครื่องแต่งกาย....157
4.5 การคัดเลือกนักแสดง....159
4.6 วิธีการนำเสนอ....159
4.7 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ....161
บทที่ 5 ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ....163
5.1 สรุปผล....163
5.2 ข้อเสนอแนะ....167
บรรณานุกรม....168
ภาคผนวก....171
ประวัติผู้เขียน....182

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนา 114

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะแซมบ้าและการเซิ้ง..... 118

ตารางที่ 3 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบบอลรูม และการฟ้อนนีโอล้านนา..... 121

ตารางที่ 4 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบลาตินอเมริกันและการเซิ้ง..... 122

ตารางที่ 5 แสดงรายละเอียดท่าเต้น “ล้านนาวอลซ์” 128

ตารางที่ 6 ตารางแสดงรายละเอียดท่าเต้น “ภูไทแซมบ้า” 149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ความสมดุล 11

ภาพที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จ.เชียงใหม่ 22

ภาพที่ 3 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดภูมินทร์ จ.น่าน 22

ภาพที่ 4 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดมิ่งเมืองจ.น่าน 23

ภาพที่ 5 ลักษณะการแต่งกายของการรำภูไทเรณูนคร 37

ภาพที่ 6 ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ 38

ภาพที่ 7 ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทสกลนคร 40

ภาพที่ 8 เลอคอร์แซร์พาเดอเดอซ์แบบอินเดีย 53

ภาพที่ 9 ดอนกิโฮเต้พาเดอเดอซ์แบบสเปน 53

ภาพที่ 10 การเต้นคูใน บัลเลต์มโนราห์ของไทย 54

ภาพที่ 11 การเต้นรำมินูเอ็ตในยุคเรอเนซองส์ 54

ภาพที่ 12 การเต้นรำในยุคโบราณ 55

ภาพที่ 13 การเต้นรำแบบวงกลมของบรรดาขุนนาง (Carol) 55

ภาพที่ 14 การเต้นรำในยุคฟื้นฟู 56

ภาพที่ 15 การเต้นรำในยุคโรแมนติก 56

ภาพที่ 16 การจัดการแข่งขันชิงแชมป์โลกครั้งแรก ณ ประเทศอังกฤษ 58

ภาพที่ 17 การแข่งขันกีฬาลีลาศในสมัยปัจจุบัน 59

ภาพที่ 18 การลีลาศในประเทศไทย 63

ภาพที่ 19 การแข่งขันกีฬาลีลาศในประเทศไทย 65

ภาพที่ 20 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทลาติน รุ่นเยาวชน 74

ภาพที่ 21 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทสแตนดาส์ด รุ่นเยาวชน 75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทลาติน รุ่นเยาวชน 76
ภาพที่ 23 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทสแตนดาส์ด รุ่นเยาวชน.....77
ภาพที่ 24 ภาพเสดงทิศทางของการเต้นรำ.....89
ภาพที่ 25 ทิศทางของการเต้นรำ.....89
ภาพที่ 26 Vera Nam นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ..... 107
ภาพที่ 27 Andrey Motyl และ Ekaterina Kim นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ..... 108
ภาพที่ 28 Edgar Linis และ Eliza Line นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ..... 108
ภาพที่ 29 Dmitry Zharkov และ Olga Kulikova นักกีฬาแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ 109
ภาพที่ 30 ภาพแสดงกระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้น..... 124
ภาพที่ 31 ลักษณะท่าอาราเบสในกีฬาลีลาศ..... 125
ภาพที่ 32 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 1..... 125
ภาพที่ 33 ลักษณะท่าเตะขา (Develop Kick) ในกีฬาลีลาศ..... 126
ภาพที่ 34 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 2..... 126
ภาพที่ 35 ลักษณะท่าโทลอะเว (throwaway)..... 126
ภาพที่ 36 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 3..... 126
ภาพที่ 37 ลักษณะท่ารับในกีฬาลีลาศ..... 127
ภาพที่ 38 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 4..... 127
ภาพที่ 39 ลักษณะท่าเต้นของลีลาศรูปแบบ “ล้านนาวอลซ์” 127
ภาพที่ 40 ลักษณะท่าเต้นของ “ภูไทแซมบ้า” 128
ภาพที่ 41 แผนภูมิทิศทางการเต้นรำของการแสดงล้านนาวอลซ์ 148
ภาพที่ 42 แผนภูมิทิศทางการเต้นรำของการแสดงล้านนาวอลซ์ในช่วงหลัง 148
ภาพที่ 43 แผนภูมิทิศทางการเต้นรำของการแสดงภูไทแซมบ้า 156
ภาพที่ 44 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์..... 157
ภาพที่ 45 ลักษณะของปีก(แขน) เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์..... 158

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายของการแสดงภูไทแซมบ้า 159
ภาพที่ 47 การนำเสนอ “ล้านนาวอลซ์” 160
ภาพที่ 48 การนำเสนอ “ภูไทแซมบ้า” 160

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของวิจัย

ในยุคปัจจุบัน บทบาทของนาฏยศิลป์ได้มีการเปลี่ยนบทบาทในสังคมต่างกันออกไป มีการพัฒนาเป็นการแสดงเพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ เช่นเพื่อความบันเทิง เฉลิมฉลอง การเข้าสังคม การแข่งขัน และพัฒนาสู่การเป็นกีฬาที่มีการแข่งขันกันไปทั่วโลก คือ กีฬาลีลาศ (Dance sports) เป็นศาสตร์ที่มีทั้งความเป็นศิลปะและเป็นกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน

กีฬาลีลาศ มีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับการเต้นรำรูปแบบอื่น ไม่ว่าจะเป็นการเต้นรำพื้นเมืองของแต่ละประเทศ การเต้นบัลเลต์ มีการผสมผสานวัฒนธรรมการเต้นของประเทศต่าง ๆ เปลี่ยนผ่านตามยุคสมัยและสังคม มีการรวบรวมการเต้นรำในจังหวะต่าง ๆ ทั่วโลกสู่การจัดตั้งเป็นองค์กรกลาง มีการจัดการแข่งขันเป็นกีฬา มีรูปแบบท่าเต้นที่หลากหลาย แปลกใหม่ แต่ก็ยังมีกฎระเบียบที่เป็นมาตรฐานกลางที่มีการรวบรวมและเขียนตำราฉบับกลางขึ้น มีเทคนิคที่หลากหลาย อาศัยสมรรถภาพร่างกายที่ต้องแข็งแรงเป็นนักกีฬา อีกทั้งตัวนักกีฬาเองสามารถถ่ายทอดความเป็นศิลปะ เทคนิคเฉพาะตัวตามแบบศิลปะได้อย่างน่าสนใจ

ในการที่จะทำการแข่งขันกีฬาลีลาศให้ได้ดีและประสบผลสำเร็จนั้นต้องอาศัยความมานะในการฝึกซ้อม ซึ่งนอกจากความมานะที่ดีแล้ว การมี “ครู” หรือโคชผู้ชี้นำแนวทางก็เป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การแข่งขันเกิดความประสบผลสำเร็จ ต้องมีระบบความคิดที่เป็นบวก และต้องมีเทคนิคทางด้านการเต้น ทั้งด้านศิลปะและการกีฬาที่ดี ในทางนาฏยศิลป์ได้มีการสั่งสมและเกิดตำราต่าง ๆ ถูกถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นจนกลายเป็นตำราการฟ้อนรำที่เป็นที่ยอมรับกับทั่วโลกอย่างหลายฉบับ ตำราเหล่านั้นมีรายละเอียดแตกต่างกันไปในแต่ละชนชาติ และหลาย ๆ อย่างก็มีความคล้ายคลึงเนื่องจากเป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นตัวตน ของมนุษย์เช่นเดียวกัน ในประเทศไทยได้เกิดจังหวะลีลาศจังหวะใหม่ที่ถูกบรรจุเป็นการแข่งขันได้แก่จังหวะตะลุง จากแรงบันดาลใจข้างต้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความเป็นไปที่จะสร้างสรรค์ทดลองลีลาศจังหวะใหม่เพิ่มขึ้นโดยใช้นาฏยศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้เห็นถึงความคล้ายคลึงในลักษณะท่าทางของการฟ้อนทางภาคเหนือของไทยกับการเต้นบอลรูม และประเภทลาตินคล้ายคลึงกับการเซิ้งของภาคอีสาน จึงน่าจะมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์จังหวะลีลาศจังหวะใหม่ เพื่อเป็นประโยชน์ทางวัฒนธรรมร่วมกันระหว่างวงการนาฏยศิลป์และกีฬาลีลาศ ให้พัฒนาได้อย่างต่อเนื่องขึ้นไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ระยะเวลาการศึกษาและการทำวิจัย 4 ภาคการศึกษา

2. ผู้วิจัยศึกษาวิธีการและลักษณะการเต้นของนักกีฬาลีลาศแชมป์ประเทศไทยในเขตกรุงเทพมหานคร ได้แก่ นางสาวชนิสรา ภธาธุวกร, นายศรันย์ พิบูลย์, นางสาวภคอร คุ่ยต่วน, นายอธิศ ห่อท่อง, นายชินวัตร เลอสัน, นางสาวปรียานุช ปทุมศรีวิโรจน์ นักกีฬาลีลาศแชมป์ประเทศไทย

3. คิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ในรูปแบบไทย โดยสร้างสรรค์ท่าเต้นจังหวะในประเภทสแตนดาร์ด 1 จังหวะ และลาติน 1 จังหวะ

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยลีลาศในครั้งนี้ เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ ทฤษฎี และองค์ความรู้เพื่อการพัฒนาทักษะการเต้น รวมไปทั้งบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการลีลาศในประเทศไทย จึงมีขั้นตอนในการรวบรวมข้อมูลเพื่อการวิจัย ดังนี้

1. ดำเนินการศึกษาค้นคว้าจากตำรา เอกสาร ตลอดจนสื่อและวีดิทัศน์ที่เกี่ยวข้อง

2. มีการสัมภาษณ์โดยการบันทึกเสียง ภาพ และจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

3. จำแนกข้อมูลโดยผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์ เรียบเรียง นำเสนอเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของวิจัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น

2.2 หลักการออกแบบดนตรี

2.3 ลักษณะการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย

2.4 ลักษณะการเซิ้งทางภาคอีสานของไทย

2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.6 องค์ประกอบของกีฬาลีลาศสากล

2.7 ท่าเต้น

2.8 เทคนิคการเต้นลีลาศ

2.9 การแข่งขัน

2.10 สถานที่ฝึกซ้อม

2.11 จังหวะตะลุงเทมโป

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

3.2 ขั้นตอนวิธีการทดลองสร้างสรรค์

3.3 แหล่งข้อมูล

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

บทที่ 4 การสร้างสรรค์การแสดงลีลาศรูปแบบผสมผสานนาฏยศิลป์ไทย

4.1 แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์

4.2 เพลงประกอบการสร้างสรรค์

4.3 การออกแบบท่าเต้น

4.4 เครื่องแต่งกาย

4.5 การคัดเลือกนักแสดง

4.6 วิธีการนำเสนอ

4.7 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ

บทที่ 5 ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 สรุป

5.2 ข้อเสนอแนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

รวบรวมข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และเทคนิคของนักกีฬา คิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการลีลาศในประเทศไทย

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนั้น จำเป็นจะต้องอาศัยทฤษฎีต่าง ๆ ที่เคยมีขึ้น เพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลและแบ่งหมวดหมู่ของเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องได้ดังนี้

2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น

2.2 หลักการออกแบบดนตรี

2.3 ลักษณะการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย

2.4 ลักษณะการเซิ้งทางภาคอีสานของไทย

2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ

2.6 องค์ประกอบของกีฬาลีลาศสากล

2.6.1 กฎกติกา

2.6.2 เพลง

2.6.3 เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

2.6.4 ท่าเต้นและวิวัฒนาการเทคนิค

2.7 เทคนิคการเต้น

2.8 การแข่งขัน

2.9 สถานที่ฝึกซ้อม และสนามการแข่งขัน

2.10 การจัดการแข่งขันในประเทศไทย

2.11 จังหวะตะลุงเทมโป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ จำเป็นจะต้องมีหลักการทางทฤษฎีที่สามารถนำมาประกอบการสร้างสรรค์ เพื่อให้ครอบคลุม และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ โดยกระบวนการออกแบบท่าเต้น คือ การออกแบบและสร้างสรรค์ท่าเต้นขึ้นใหม่ โดยอาศัยการปรับปรุง ดัดแปลง เปลี่ยนแปลง รวมถึงการสร้างสรรค์ท่าทางขึ้นใหม่ โดยอาจใช้แรงบันดาลใจจากกระบวนท่าที่เคยมีมาก่อน สร้างสรรค์ประกอบกับข้อมูลที่สืบค้นได้ จนกลายเป็นกระบวนท่าชุดใหม่ ซึ่ง สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้คำนิยามของนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า

“นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุง

ผล งานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่อง แต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า “นักนาฏยประดิษฐ์” ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า “Choreographer” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้แบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ออกเป็น 7 ขั้นตอนคือ 1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ 2. การกำหนดความคิดหลัก 3. การประมวลข้อมูล 4. การกำหนดขอบเขต 5. การกำหนดรูปแบบ 6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ 7. การออกแบบนาฏยศิลป์ ซึ่งจะเป็นแนวทางในการกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ โดยแต่ละขั้นตอนมีเนื้อหาดังนี้

ขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์[1]

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในคำนำว่า นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ เพราะเป็นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ เพื่อพิธีกรรมและพิธีการ เพื่อส่งเสริมกิจกรรม เพื่อเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และเพื่อพัฒนาอาชีพ

1.1 พิธีกรรม และพิธีการ กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณเป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้นต้องมีการคิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ขึ้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม เช่น การแสดงมหรสพในงานพระเมรุสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เป็นต้น ในงานนี้กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏยศิลป์ของหลวงขึ้นหลายประเภท เช่น โขน และหนังใหญ่ การแสดงเหล่านี้ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับข้อกำหนดต่าง ๆ ดังกล่าว การคิดชุดใหม่มักเกิดขึ้นในพิธีการ เช่น พิธีการเปิดมหกรรมกีฬาแห่งชาติ หรือ นานาชาติ เป็นต้น พิธีการเช่นนี้ต้องการความแปลกใหม่ อันหมายถึงนาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้นด้วย

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหรา หรือ สีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่ 2 นี้ ต่างกันไม่มากจากข้อที่ 1 ในหลักการแต่ต่างกันอย่างชัดเจนที่ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่ 1 ถือเป็นของที่ไม่ควรขาดหรือไม่สามารถตัดออกไปได้ เพราะเป็นจารีตนิยม แต่ข้อสองเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะ

---

[1] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

เป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้ ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉากเพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยมและเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาที กรมศิลปากรในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่าง ๆ ขึ้นหลายชุดเพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น ชุด มโนห์ราบูชายัญ ในเรื่อง มโนห์รา ชุดนพรัตน์ ในเรื่อง สุวรรณหงส์

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้น ให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ 1. นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่แสดงโดยชุมชน ในชุมชนเพื่อ ชุมชนมาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลปินอาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสกเต้นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเซ่นสรวงผีปู่ย่าของชุมชนสาวแสกในอีสาน 2. สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของ ท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์ เช่น ระบำร่อนแร่ในภาคใต้ เซิ้งกระตุกกี้ในอีสาน ระบำสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากรในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อร่วมในงานมหกรรมนาฏยศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียน หรือการประกวดผลงานนาฏยประดิษฐ์สำหรับนักนาฏย-ประดิษฐ์รุ่นเยาว์

1.5 พัฒนาอาชีพ กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพ กรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงนาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือ คอนเทมเพอรารีดานซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุด ใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ชุดใดงดงามและคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏยศิลป์คณะอื่น ๆ ให้แพร่หลายออกไป

2. การกำหนดแนวความคิดหลัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

2.1 ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่า นาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร การกำหนดเป้าหมายให้ชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเพียงนั้น

2.2 ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย

3. การประมวลข้อมูล เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วนักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใด ๆ ก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรม หรือ รูปธรรม ให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลมีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้และนำมาพินิจพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจัง เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้วเกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์ นึกภาพนาฏยศิลป์ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น

4. การกำหนดขอบเขต การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง การทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จสมดังจินตนาการ

5. การกำหนดรูปแบบ การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้น ตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนด หรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญ ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ตนเคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีผู้ชอบรูปแบบผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมิฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์คนนั้นทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ ๆ บ้างก็ได้ การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ

ได้สี่แนวคือ 5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต 5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต 5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม 5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

5.1 การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีตนักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์หรือฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ ก็มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม เช่น เพลงสร้อยสนสองชั้น แล้วนักนาฏยประดิษฐ์กำหนดท่ารำตีบทจากท่ารำไทย ฉบับหลวงมาให้ผู้ปฏิบัติ อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ้มบ้างตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปี่พาทย์ทำเพลงรัว ผู้นำพานดอกไม้ออกมาโปรย เป็นเครื่องหมายอำนวยพร แล้วเข้าโรงผลงานในทำนองเดียวกันนี้แต่มีคุณสมบัติที่โดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาโดยเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่น นาฏยศิลป์ชุดระบำนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงษ์ ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้องและทำนอง ท่านผู้หญิงแผ้วสนิทวงศ์เสนีเป็นนักนาฏยประดิษฐ์

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีตนักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม คล้ายการผสมพันธุ์กล้วยไม้ ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ การรำไทยกับคอนเทมเพอรารีดานซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัด คือ บัลเลต์ เรื่อง มโนห์รา ซึ่งคุณหญิงเจนีเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ คุณหญิงได้ใช้บัลเลต์เป็นนาฏยจารีตหลัก แล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ผลก็คือ ประเทศไทยมีบัลเลต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น และได้มีนักนาฏยประดิษฐ์คนต่อ ๆ มา ใช้วิธีการผสมผสานนี้ในการสร้างบัลเลต์จากประวัติศาสตร์และวรรณคดีไทย อาทิ ศรีปราชญ์ การผสมระหว่างรำไทยกับคอนเทมโพลารีดานซ์ออกจะเป็นสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์นิยมคิดทำมากกว่า เพราะจารีตคอนเทมโพลารีดานซ์ง่ายกว่าบัลเลต์และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งมีรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของรำไทย ทำให้การผสมผสานกันเป็นไปได้อย่างค่อนข้างจะแนบเนียน

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายาม บุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเลต์ ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเลต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเต้นคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกัน และการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าว นักนาฏยประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่มิได้มีอยู่ในนาฏยจารีตของบัลเลต์คลาสสิก เพื่อให้ผลงานของเขาดูแปลกใหม่ทันสมัย

แล้วเสริมท่าต่าง ๆ เข้าไปให้แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ การคิดสร้างสรรค์ ในลักษณะนี้แม้จะมีการนำทำใหม่เข้ามาใช้แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพโดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่าง ๆ เช่น ดนตรี และท่ารำของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของ ญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏยศิลป์ ที่นักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้ แต่อย่างไรก็ตาม การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ในวงการนาฏยศิลป์เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง และมีการสืบทอดกันเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้นก็ตกเป็นนาฏยจารีตขึ้นอีกชนิดหนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ เช่น เมื่อมีการคิดนาฏศิลป์ใหม่ขึ้นที่ เรียกว่า โมเดิร์นด้านซ์ เพื่อหนีไปจากบัลเลต์ ในราวต้นคริสตศตวรรษที่ 20 ก็แพร่หลายและพัฒนามาจนกลายเป็นรูปแบบที่มีมาตรฐานปัจจุบัน เมื่อกล่าวถึงโมเดิร์นด้านซ์ นักนาฏยประดิษฐ์มักพากันเห็นเป็นของล้าสมัย ไม่ควรแม้แต่จะใช้คำว่า “โมเดิร์น” ซึ่งแปลว่าทันสมัย และหันไปใช้คำว่า “คอนเทมเพอรารี" ซึ่งแปลว่า ปัจจุบัน แทนการตามแบบพื้นทาง ซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 เพื่อให้การดูเป็นออกภาษาต่างชาติ ทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้ เช่น การรำออกภาษามอญ การออกภาษาลาว เป็นต้น จนเกิดมีการรำเสมอมอญ เสมอลาวฯ ขึ้น ในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็น รูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป การเกิดนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ แล้วกลายเป็นนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุดเช่นนี้ เป็นเพราะนัก**นาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา**

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดแนวคิด หรือ รูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจอดีตและรูปแบบศิลป์ชุดที่เกิดขึ้น ให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณ และด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบ และจักทำทุกอย่างให้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด ในขณะเดียวกันนักนาฏยประดิษฐ์ก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหา และข้อเสนอแนะของเขาเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสร้างสรรค์น้อยที่สุด และงานจะมีเอกภาพ เพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดรูปร่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าตา บุคคลิก และความสามารถของผู้แสดง เพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้อง ทำให้การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบ ชนิด และแนวทางของดนตรี เพื่อให้สามารถคัดเลือก หรือแต่งเพลง และทำเสียงต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับการใช้งานนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉาก และเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจ และสร้างผลงานสนองความต้องการ ด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพ และมีเอกภาพ

จากหลักการเบื้องต้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องกำหนดขอบเขตของการคิดให้มีนาฏยศิลป์ตามหลักการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดย กำหนดวัตถุประสงค์ กำหนดแนวความคิดหลัก ประมวลผลข้อมูลทั้งที่เป็นข้อเท็จจริงและแรงบันดาลใจ กำหนดขอบเขต กำหนดรูปแบบ และกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ตามหลักการที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากนี้ยังต้องมี “การออกแบบนาฏยศิลป์” ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงการออกแบบนาฏยศิลป์ไว้ว่า

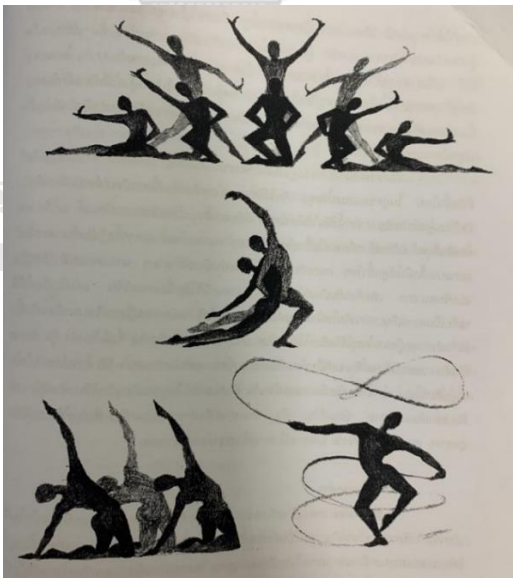
“การออกแบบนาฏยศิลป์คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือน ปะติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ให้เป็นไปตามการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น นักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

เพื่อให้เป็นไปตามหลักการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อย่างสมบูรณ์มากขึ้น นอกจากนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ มีหลัก 4 ประการ คือ 1. ความมีเอกภาพ 2. ความสมดุล 3. ความกลมกลืน 4. ความแตกต่าง โดยให้รายละเอียดไว้ดังนี้

“ความมีเอกภาพ ในการนำองค์ประกอบต่าง ๆ มารวมกันขึ้นเป็นภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึง ถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใด แต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือ ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมายจนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้ ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสี่ยง ๆ ขาดเอกภาพโดยสิ้นเชิง ตัวอย่างในทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเลต์ การตั้งวงของรำไทย การเต้นเข้ากับจังหวะกลองของการตนาฏยัม เป็นองค์ประกอบสำคัญ องค์ประกอบอื่น ๆ ในนาฏยจารีตของบัลเลต์

หรือรำไทย หรือการตนาฏยัม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า **เอกลักษณ์บางอย่างอาจเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ**” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

“ความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่ดี ความสมดุล ก็จะเกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล่มสลายเพราะขาดสมดุล สมดุลเกิดจากการจัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางของลำตัว เป็นหลักในการพิจารณา ความสมดุลนี้มิใช่ ซึ่งเป็นเครื่องชั่งน้ำหนักที่มีเข็มอยู่ตรงกลาง และมีถาดรับน้ำหนักอยู่ปลายคานทั้งสองข้าง ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่าง ๆ จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอ ๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ 1. ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการแบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ 2. ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้าง ของแกนแตกต่างกัน เมื่อนำหลักแห่งความสมดุลมาใช้ในนาฏยศิลป์ ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแก่นแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ บนเวทีจะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุตินี้ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วงควรพิจารณามิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่ง ของมากเกินไปจนดูไม่สมดุล” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)



ภาพที่ 1 ความสมดุล
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์

“ความกลมกลืน ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือ การใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความกลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีลักษณะความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นก็อาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือ เข้ากับคนอื่นมิได้ เครื่องแต่งกายบัลเลต์ เรื่องสวอนเลค เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาหงส์จะมีรูปแบบที่เด่นแตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเลต์ดูเป็นนาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว ความกลมกลืนทางนาฏยศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเลต์จีน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ที่คิดขึ้นใหม่ในยุคของเหมาเจ๋อ ตุง จีนได้รับแนวความคิดเรื่องนี้จากบัลเลต์คลาสสิคที่จีนรับอิทธิพลมาจากรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบำเรื่องแทนงิ้ว โดยเลียนแบบบัลเลต์ แต่ใช้ท่าทางของจีนที่ดูคล้ายบัลเลต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่น ท่ากายกรรม ท่าจากงิ้ว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนเต้นอย่างบัลเลต์ ฉากและแสงสีก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเลต์คลาสสิค วงดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีจีน แต่ปรับเสียงให้มีระดับเป็นสากลเทียบเท่าวงซิมโฟนีของดนตรีสากล โดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออู้ขนาดใหญ่ใช้แทนเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาล เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือ ความประทับใจใน นาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ ที่กลมกลืน สอดคล้องกันไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษ์นิยมตำหนิว่า เอาศิลปะดั้งเดิมมาทำลาย บัลเลต์จีน คือตัวอย่างที่ดีแห่งความกลมกลืน ซึ่งต้องใช้ความวิริยะ อุตสาหะ ความเข้าใจในศิลปะ และบารมีในการสร้างสรรค์อย่างมากมาย” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

“ความแตกต่าง มีความหมายตรงข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึง ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้นการสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด หลักในการให้เกิดความแตกต่างก็คือ องค์ประกอบแต่ละหน่วยย่อมมี ลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากก็น้อย ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะพึงใช้ประโยชน์จากความแตกต่างเหล่านี้ มาเป็นปัจจัยในการสร้างความหลากหลายอันนำไปสู่ความหรูหราความตระการตาของผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่า เมื่อใดควรจะให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบหน่วยใด เวลาใด มากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนฟ้อนรำเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรูหรา หรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนักนาฏยประดิษฐ์ ได้กำหนดให้ผู้แสดง แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความ แตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องนำหลักการทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏยศิลป์ และการลงมือปฏิบัติอีกด้วย” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่ โดยอาศัยหลักการทางทฤษฎี ปรัชญา และกำหนดองค์ประกอบต่างๆให้เป็นไปตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการ โดยขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ นักนาฏยศิลป์จะมีวิธีทำงานการออกแบบงานแตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน โดยผู้วิจัยจะทำการทดลองสร้างสรรค์งานโดยอิงตามหลักการของสุรพล วิรุฬห์รักษ์คือ ขั้นตอน 1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ 2. การกำหนดความคิดหลัก 3. การประมวลข้อมูล 4. การกำหนดขอบเขต 5. การกำหนดรูปแบบ 6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ 7. การออกแบบนาฏยศิลป์ เนื่องจากเอกลักษณ์บางอย่างอาจเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพขึ้นได้ โดยการออกแบบนี้จึงจะต้องคำนึงถึง 1. ความมีเอกภาพ 2. ความสมดุล 3. ความกลมกลืน 4. ความแตกต่าง

2.2 หลักการออกแบบดนตรี

ดนตรีเป็นอีกส่วนประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ดนตรีเป็นตัวกลางในการสื่ออารมณ์และความหมายที่แฝงในนาฏกรรมให้เป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้สร้างงาน โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงหลักการออกแบบดนตรีไว้ดังนี้

“นาฏยดนตรี หมายถึง ดนตรีที่นำมาใช้ประกอบนาฏยศิลป์ ในที่นี้เป็นการนำหลักการและกลวิธีของดนตรี อันได้แก่ องค์ประกอบของดนตรี ตลอดจนถึงธรรมเนียม ระเบียบ วิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ประโยชน์ทางนาฏยศิลป์ โดยมีดนตรีสากลและดนตรีไทย เป็นกรณีศึกษา เพราะดนตรีทั้งสองประเภทเป็นที่แพร่หลายและเป็นประโยชน์ต่องานนาฏยศิลป์ในประเทศไทย องค์ประกอบของดนตรี ดนตรีมีองค์ประกอบสำคัญ ๆ ดังนี้ 1. เสียง 2. จังหวะ 3. ทำนอง 4. เสียงประสาน” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. เสียง[2]

เสียงเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดจากวัตถุกระทบหรือเสียดสีกัน เสียงอาจเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้าร้อง ฟ้าผ่า หรือ ไผ่ลู่ลม หรือเกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้นด้วยการใช้ร่างกายตน เช่น การร้อง การผิวปาก การตบมือหรือกระทืบเท้า และเสียงอาจเกิดขึ้นจากมนุษย์สร้างสรรค์โดย ใช้วัสดุกระทบกันหรือเสียดสีกัน เช่น การเคาะไม้ การตีกรับและการเคาะหินโพรง มนุษย์สร้างเสียงเหล่านี้ขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์หลายประการ เช่น การสื่อสาร การขับไล่ภัยร้าย และการป้องกันตัว ตลอดจนถึงการใช้เสียงประกอบท่าทางในการฟ้อนรำ ต่อมาได้พัฒนาวัสดุเหล่านี้จนกลายเป็นแหล่งกำเนิดเสียงที่เรียกว่า เครื่องดนตรี เสียงมีคุณลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1.1 Sound หมายถึง เสียงทั่วไป ได้แก่ เสียงที่เกิดจากธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้า และเสียงดนตรี เช่น เสียงจากการบรรเลงเปียโน หรือจากวิทยุ

1.2 Voice หมายถึง เสียงมนุษย์ทั้งเสียงพูด และเสียงร้องเพลง

1.3 Noise หมายถึง เสียงอึกทึก เช่น เสียงเครื่องจักร เครื่องยนต์

1.4 Volume หมายถึง ความดังของเสียง เสียงดังเกิดจากการใช้พลังในการผลิตเสียงมาก เช่น ตีกลองแรง ๆ เสียงก็ดัง ตีเบา ๆ เสียงก็ค่อย

1.5 Pitch หมายถึง เสียงสูง เสียงต่ำ เสียงสูงเกิดจากเสียงที่มีคลื่นเสียง เสียง เกิดจากเสียงที่มีคลื่นเสียงห่าง

1.6 Tone หมายถึง ระดับเสียงสม่ำเสมอ และจัดเป็นระบบได้ เช่น ระดับเสียง ดนตรีสากล โด เร มี ฟา โซ ลา ที โด

1.7 Quality หมายถึง ลักษณะเฉพาะของเสียงแต่ละเสียง เช่น เสียงปี่ เสียงฆ้อง และเสียงไวโอลิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศครั้งนี้ เนื่องจากกีฬาลีลาศเป็นศาสตร์การเต้นรำที่ต้องอาศัยจังหวะในการแบ่งประเภทในการแข่งขัน มีกฎการสร้างความเร็วของเพลงให้ตรงกับกติกาที่กำหนดไว้ จังหวะจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้สร้างงานต้องคำนึงถึง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2. จังหวะ

จังหวะเป็นตัวกำหนดความสม่ำเสมอของการดำเนินทำนองดนตรี จังหวะมีคุณสมบัติดังนี้

---

[2] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

2.1 Beat หมายถึง เสียงดนตรีที่ดังและเบาในห้องหนึ่ง หรือวลีหนึ่งของดนตรี ซึ่งเป็นการเน้นเสียงที่สม่ำเสมอ และเป็นรูปแบบเดียวกัน ทำให้นาฏยศิลป์และดนตรีได้เน้นจังหวะพร้อมกัน ภาพและเสียงจึงเคลื่อนไหวไปด้วยกันอย่างมีเอกภาพ

2.2 Tempo หมายถึง ความเร็วของการดำเนินทำนองดนตรี ซึ่งปกติมีลักษณะ ช้า ปานกลาง และเร็ว ช้า คือช่วงบีทห่าง เร็ว คือช่วงถี่ นาฏยศิลปินสามารถเลือกความเร็วให้ เหมาะสมกับกระบวนรำ และอารมณ์ที่ต้องการ ดนตรีที่เร็ว ให้อารมณ์สนุกสนาน ตื่นเต้น ดนตรี ให้อารมณ์สงบหรือโศกเศร้า ผู้แสดงก็เคลื่อนไหวเร็วหรือช้าไปตามเทมโปเพื่อให้ได้อารมณ์ตามนั้น

2.3 Meter หมายถึง ห้องของดนตรีที่มีชุดบีทสม่ำเสมอคล้ายเสียงเดินของนาฬิกา มิเตอร์ทั่วไปมี 3 แบบ คือ แบบกลุ่มนับ 2 แบบกลุ่มนับ 3 และกลุ่มนับ 4 คนสดับฟังมิเตอร์ได้เพราะดนตรีจะเน้นที่บีทแรกของกลุ่ม เช่น เพลงวอลซ์ นับ 3 คือ 1-2-3 1-2-3 ส่วนเพลงมาร์ชนับ 4 คือ 1-2.3.4. 1-2.3.4 เพลงที่ใช้สำหรับลีลาศ เช่น แทงโก้ ชา ชา ช่า จะฟังมิเตอร์ได้ชัดเจนจึงจับจังหวะเต้นรำได้ง่าย ถ้าสังเกตวาทยากรวาดมือลงเป็นระยะ ๆ นั่น คือบีทแรกของมิเตอร์ นาฏยศิลปินย่อมทำท่าหนึ่ง ๆ โดยเริ่มต้นท่าพร้อมกันกับบีทแรก และจบลงที่บีทสุดท้ายของมิเตอร์นั่นเอง

2.4 การลงจังหวะ (Rhythm) เกิดจากปัจจัย 2 อย่างคือ

2.4.1 Accent คือ การเน้นที่ความดังพิเศษที่โน้ตตัวใดตัวหนึ่งของ Meter นั้นโดยตลอด จึงเกิดเป็น Rhythm ขึ้น

2.4.2 Duration คือ การจัดเสียงยาวของโน้ตบางตัว ประกอบกับเสียงสั้นของโน้ตบางตัวเป็นสำรับ เช่น สั้น สั้น ยาว, สั้น สั้น ยาว หรือ ยาว สั้น สั้น ยาว, ยาว สั้น สั้น ยาว Rnythin ของดนตรีสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของขาและเท้าของนาฏยศิลปิน เช่น การย่ำเท้าให้ตรงกับแอคเซนต์และสืบเท้าให้ตรงกับดูเรชั่น

3. ท่านอง ทำนองดนตรี หมายถึงโทน (Tone) หรือ โน้ตดนตรีที่เรียบเรียงเป็นลำดับ จึงเปรียบได้กับการเรียบเรียงคำเป็นรูปประโยค การจำความคิดของประโยคก็คือการจำคำต่าง ๆ ซึ่งเรียงกันได้อย่างถูกต้อง ดังนั้นการจำเมโลดี้คือการจำโทนเสียงที่เรียงกันเป็นลำดับได้ เมโลดี้มีปัจจัยหลักคือ 1. Rhythm 2. Dimension 3. Direction 4. Progression

4. เสียงประสาน เสียงประสานคือเสียงที่ผสมกลืนกันของเมโลดี้ที่มีเสียงต่างกัน เมื่อพูดถึงเสียงประสานจะหมายถึงเสียงดนตรีในแนวตั้ง ส่วนทำนองและจังหวะเป็นส่วนประกอบของดนตรีในแนวนอน การวางเสียงประสานมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วนคือ โททัลลี และ คอร์ด ซึ่งทำให้เกิดเทกเจอร์

อนึ่ง ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไม่จำเป็นต้องใช้เสียงประเภทใดประเภทหนึ่งโดยเฉพาะ ทั้งนี้ นาฏยศิลปินและนักนาฏยประดิษฐ์สามารถเลือกใช้เทกเจอร์แบบต่าง ๆ ตามความเหมาะสม และตอบสนองความคิดสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดีเทกเจอร์เป็นเรื่องสำคัญมากในการ

สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพราะการแสดงนาฏยศิลป์จะมีทั้งการแสดงเดี่ยวและหมู่ นอกจากนี้ในกลวิธีของนาฏยประดิษฐ์นั้นอาจจำแนกผู้แสดงเป็นกลุ่ม ๆ โดยกำหนดให้แต่ละกลุ่มดำเนินการแสดงตามเทกเจอร์ต่างกัน และมีบางครั้งที่แต่ละกลุ่มมารวมกันเป็นกลุ่มใหญ่ และเคลื่อนไหวไปพร้อมกันตามเทกเจอร์ใดเทกเจอร์หนึ่ง หากผู้แสดงเข้าใจความคิดของเพลง และจำแนกเทกเจอร์ได้ชัดเจน การฝึกซ้อมก็ง่าย การแสดงก็ชัดเจนแม่นยำ และการประดิษฐ์ก็ทำได้หลากหลาย

สำหรับการสร้างสรรค์เพลงสำหรับนาฏยศิลป์ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ได้กล่าวถึง เพลงสำหรับนาฏยศิลป์อาจสร้างสรรค์มี[3] 2 วิธีใหญ่ ๆ คือ การใช้เพลงเก่า และ การแต่งเพลงใหม่

การใช้เพลงเก่า คือ การนำเพลงเก่ามาใช้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ วิธีนี้เป็นที่นิยมทั่วไป เพราะเป็นการสะดวกที่นาฏยศิลปิน หรือนักนาฏยประดิษฐ์จะคิดงานขึ้นโดยสังเขป แล้วหาเพลงที่เหมาะสมกับความคิดเห็นของตนมาใช้ ซึ่งอาจจะนำมาบางส่วนหรือทั้งเพลง หรือนำหลายส่วนจากหลายเพลงมาต่อกัน หรือนำหลาย ๆ เพลงมาต่อเข้าด้วยกัน เพื่อตอบสนองจินตนาการของตนได้อย่างใกล้เคียงเพลงที่มีอยู่ก่อนเหล่านี้ จะเป็นตัวกำหนดรูปลักษณ์นาฏยศิลป์เป็นอย่างมาก เพราะนักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินต้องสร้างสรรค์งานของตนตามท่วงทำนอง จังหวะและอารมณ์เพลง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ถูกตีกรอบด้วยเพลงเก่าเหล่านั้น

การแต่งเพลงใหม่ คือ การแต่งเพลงขึ้นใหม่เพื่องานนาฏยศิลป์โดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีที่ค่อนข้างยากเพราะนาฏยศิลปินหรือนักนาฏยประดิษฐ์ต้องอาศัยความร่วมมือของนักประพันธ์เพลงหรือนักดนตรี โดยกำหนดปรัชญา สาระ รูปแบบ จุดเด่น ฯลฯ ให้นักดนตรีทราบและเข้าใจอย่างถ่องแท้และบางครั้งนักดนตรีก็มีสิทธิ์ในการออกความเห็นในข้อกำหนดดังกล่าวด้วย วิธีนี้จะประสบความสำเร็จหากทั้งสองฝ่ายมีความรู้ในศิลปะของกันและกันอยู่พอสมควร หมายความว่าฝ่ายดนตรีรู้เรื่องทางนาฏยศิลป์บ้าง และฝ่ายนาฏยศิลป์รู้เรื่องดนตรีบ้างในระดับที่สามารถสื่อสารกันด้วยศัพท์เทคนิคพอเข้าใจ ทั้งนี้เพราะศิลปะทั้งสองสาขาเป็นเรื่องของการเคลื่อนไหวของเสียงและของภาพซึ่งอธิบายเป็นคำพรรณนาได้ก็เพียงหลักการ เพื่อถึงระดับวิธีการซึ่งศิลปะทั้งสองสาขามีอยู่มากมายก็ต้องอาศัยศัพท์เฉพาะสาขา จึงจะได้ความชัดเจน มีศัพท์จำนวนไม่น้อยที่ดนตรีกับนาฏยศิลป์ใช้ด้วยกัน และต้องเข้าใจร่วมกัน ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์หรือนาฏยศิลปินจะต้องอธิบายหรือ ทำความเข้าใจกับนักดนตรีหรือผู้ประพันธ์เพลงเพื่อให้ได้ดนตรีตามที่ตนต้องการ ใน 6 ประเด็น หลัก คือ 1. ท่านองหลัก 2. เอกภาพ3. การแปรท่านอง 4. ความกลมกลืน 5. ความขัดแย้ง และ 6. ความยาว

---

[3] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ทำนองหลัก คือ ความคิดหลักของเพลงที่ถ่ายทอดออกมาเป็นเสียงหรือโน้ตดนตรีอย่างมีคุณลักษณะเฉพาะของเพลง ท่าให้คนฟังจำได้และจำแนกได้ว่า เพลงนั้น ๆ มีท่วงทำนองอย่างไร นอกจากนี้ยังจำแนกออกเป็นท่อนหรือเป็นเที่ยวต่าง ๆ ได้ ทำนองหลักของเพลงกับนาฏยศิลป์ต้องเป็นหนึ่งเดียวกัน กล่าวคือ เมื่อดนตรีมีทำนองหลักที่โดดเด่น ท่าทางของนาฏยศิลป์ก็ต้องมีลักษณะเฉพาะจึงจะทำให้งานสร้างสรรค์นั้นโดดเด่นได้

เอกภาพ เกิดจากการขับร้องหรือการบรรเลงที่ผสมกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว โดยมีทำนองหลักเป็นแกนและบรรเลงให้ได้ยินตลอดเวลา เอกภาพยังหมายรวมถึงรูปแบบของวงดนตรีและวิธีบรรเลงอีกด้วย หากเปรียบดนตรีกับภาษาแล้ว เอกภาพในทางวรรณศิลป์หมายถึงการดำเนินเรื่องหรือการเล่าเรื่องได้อย่างต่อเนื่องด้วยภาษาเดียวกัน มีฉันทลักษณ์ในสกุลเดียวกัน ความสูงต่ำของศัพท์เสมอกัน ไม่มีความใดที่ออกนอกเรื่องให้เสียกระบวนการดำเนินเรื่องหรือทำให้การเล่าเรื่องสะดุด เพลงที่มีเอกภาพย่อมทำให้นาฏยศิลปินจับใจความ รูปลักษณ์และอารมณ์ของเพลงได้ชัดเจนแล้วถ่ายทอดเป็นนาฏยศิลป์ได้อย่างมีเอกภาพเช่นกัน

การแปรทำนอง คือ การบรรเลงทำนองหลัก ให้เกิดความหลากหลายด้วยการปรับเปลี่ยนหรือการแต่งเติม ทำให้เกิดความแปลกใหม่ในรายละเอียดของท่วงทำนอง จังหวะ และระดับเสียง ความหลากหลายของทำนองจะช่วยให้นาฏยศิลปินเกิดความคิด ประดิษฐ์การฟ้อนรำในแต่ละช่วงเพลงที่เปลี่ยนไป โดยแต่งเติมเสริมท่าและกระบวนรำให้แตกต่างออกไปบ้าง ทำให้เกิดสีสันและรสชาติที่หลากหลาย ชวนดู เพราะไม่ซ้ำหรือจำเจในทุก ๆ ช่วง

ความกลมกลืน คือ ความกลมกลืนในภาพรวมของเพลงทั้งหมด ตั้งแต่ความกลมกลืนของความคิด วงดนตรี รูปแบบการบรรเลง ความกลมกลืนในที่นี้ไม่ได้หมายความว่า ทุกอย่างต้องเป็นไปในทิศทางเดียวกันหมด เพราะจะทำให้รสของเพลงจืดชืด ความกลมกลืนเกิดขึ้นได้จากการเลือกใช้คอร์ดในการประสานเสียง และเลือกใช้คีย์เสียงได้เหมาะสมกับท่วงทำนองที่แต่งขึ้น รวมถึงการเลือกใช้สีสันของเสียงที่บรรเลงได้เหมาะกับทำนองนั้น ๆ ด้วย เพลงใดมีความกลมกลืนย่อมทำให้ทำนองโดดเด่น น่าสนใจเป็นที่ประทับใจแก่คนฟัง เมื่อนาฏยศิลปินนำมาใช้ก็จะทำให้นาฏยศิลป์ชุดนั้นวิจิตรตระการตาไปด้วย

ความขัดแย้ง คือ ความขัดแย้งกันหรือแตกต่างกัน เช่น การเปลี่ยนทำนองหลักในเพลงเดียวกันความขัดแย้งเป็นดีกรีที่ทำได้ตั้งแต่เกิดการแปรทำนอง ไปจนถึงความขัดแย้งอย่างรุนแรง แต่เมื่อเอาเอกภาพและความกลมกลืนเข้ามากำกับด้วยแล้ว จะพบว่าความขัดแย้งจะมีได้ในระดับที่พอเหมาะ เพื่อให้เกิดความหลากหลายในรสชาติ แต่ไม่ถึงกับทำลายความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเพลง ๆ นั้น เพราะการมีองค์ประกอบที่แตกต่างกัน หลากหลายเกินไป ทำให้ความคิดแตกกระจาย การนำเสนอก็สับสนเป็นไปในคนละทิศละทาง ภาพของการฟ้อนรำบนเวทีก็ไม่อาจสื่อความคิดและอารมณ์ตลอดจนสุนทรียรสได้

ความยาวคือ ความยาวของเพลง ๆ หนึ่ง เพลงแต่ละประเภทมีความยาวไม่เท่ากัน เช่น เพลงประเภทซิมโฟนีจะยาวกว่าเพลงประเภทเพลงป๊อบ การที่เพลงแต่ละประเภทมีความยาวแตกต่างกัน จึงทำให้โครงสร้างของเพลงแตกต่างกันด้วย เพลงที่มีความยาวมาก มักมีโครงสร้างของเพลงที่สลับซับซ้อนมากกว่าเพลงที่สั้น ความยาวของเพลงมีส่วนในการกำหนดรูปแบบและเนื้อ ดังนั้น การกำหนดว่าการฟ้อนรำจะมีความยาวเท่าใด ก็ขึ้นอยู่กับความยาวของเพลง แต่มีข้อพิจารณาว่า การที่เวลามาก จะเปิดโอกาสให้แสดงเนื้อหาและรูปแบบได้มาก แต่การที่มีเวลานานไม่ใช่สิ่งพึงประสงค์เสมอไป การแสดงทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ เพื่อสื่อความคิดหนึ่ง ๆ นั้น จึงควรกำหนดความยาวให้เหมาะสม หากเวลาน้อยเกินไปก็จะห้วน ด้วยเหตุที่ต้องรวบรัด ไม่มีเวลาแสดงรายละเอียดให้เห็นผลงานอันประณีต หากเวลามากเกินไปก็จะยืดยาด ด้วยเหตุที่ต้องชะลอหรือต้องหาปัจจัยต่าง ๆ มาบรรจุให้มากพอ ส่วนเกินและส่วนซ้ำที่นำมาบรรจุไว้ทำให้ความคิดหลักที่ต้องการสื่อนั้นไขว้เขว หรือไม่ให้อารมณ์ ทำให้เกิดความน่าเบื่อหน่ายขึ้นได้

ดนตรีเป็นอีกส่วนประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ดนตรีเป็นตัวกลางในการสื่ออารมณ์และความหมายที่แฝงในนาฏกรรมให้เป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้สร้างงาน โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงหลักการออกแบบดนตรีไว้ โดยหลักการออกแบบดนตรีมีสองแนวทางคือ การใช้เพลงเก่า และการแต่งเพลงใหม่ โดยในการสร้างสรรค์ดนตรีต้องคำนึงถึง 6 ประเด็นหลัก คือ 1. ทำนองหลัก 2. เอกภาพ 3. การแปรทำนอง 4. ความกลมกลืน 5. ความขัดแย้ง และ 6. ความยาว โดยผู้วิจัยจะนำหลักการ การสร้างสรรค์ดนตรีนี้ เป็นแนวทางหลักในการสร้างสรรค์เพลงประกอบการทดลองการสร้างการแสดงต่อไป

2.3 ลักษณะการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย

เนื่องจากผู้วิจัยเล็งเห็นและคาดการณ์ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ซึ่งในประเภทสแตนดาร์ด จากสมมุติฐาน นาฏยศิลป์ไทยภาคเหนือมีความอ่อนช้อย นุ่มนวล สวยงาม มีความเหมาะสม คล้ายคลึง และเป็นไปได้ที่จะนำมาสร้างสรรค์ผสมผสานลีลาศในประเภทสแตนดาร์ด

ในปัจจุบัน เป็นที่ทราบกันดีว่า อาณาจักรล้านนา จะหมายถึงดินแดนในบริเวณทางภาคเหนือของประเทศไทย โดยมีประวัติความเป็นมาดังนี้

ประวัติศาสตร์ล้านนา[4] ล้านนา หมายถึงดินแดนที่มีนานับล้าน คือมีที่นาจำนวนมากเป็นคำคู่กับล้านช้าง คือ ดินแดนที่มีช้างนับล้านตัว (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539) อาณาจักรล้านนามีความสำคัญ

[4] พันธ์ ศักดิ์ ภักดี ลิขสิทธ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ บทที่ 2 ประวัติศาสตร์ล้านนา CMU Intellectual Repository http://cmuir.cmu.ac.th

ทางประวัติศาสตร์ ประกอบด้วยเมืองสำคัญกระจัดกระจายตามเขตที่ราบลุ่มแม่น้ำสายสำคัญต่าง ๆ จึงประกอบด้วยกลุ่มคนหลายเชื้อชาติเช่น ลั้วะ ลื้อ ของ มอญ ม่าน หรือ พม่า เงี้ยวหรือไทยใหญ่ เขิน หรือขึ้น ตรงหรือคง ยางหรือกะเหรี่ยง ถิ่นหรือขมเป็นต้น (สุรพล ดำริห์กุล, 2542) คำว่า “ล้านนา” ปรากฏขึ้นในสมัยพญากือนา (พ.ศ. 1898-1928) เนื่องจากความหมายของพระนาม “กือนา หมายถึง ร้อยล้านนา (กือ หมายถึง ร้อยล้าน) ต่อมาคำว่าล้านนาใช้เรียกกษัตริย์ผู้ครองดินแดนล้านนา โดยใช้ “ท้าวล้านนา” หรือ “ท้าวพญาล้านนา” และเรียกประชาชนของรัฐว่า “ชาวล้านนา” ลักษณะคำดังกล่าวใช้กันแพร่หลายในสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. 1984-2030) นอกจากนั้นยังมีธรรมเนียมการใช้คำ “ล้านนา” นำหน้าชื่อเมือง ซึ่งพบหลักฐานในสมัยพญาสามประหาญฝั่งแกน (พ.ศ. 1945-1984) เช่น ล้านนาเชียงแสน, ล้านนาเชียงใหม่ โดยเน้นว่าเมืองนั้นอยู่ในอาณาจักรล้านนา (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539) ดินแดนล้านนาอยู่ในเขตภาคเหนือของประเทศไทย ประกอบด้วยเมืองต่าง ๆ แบ่งตาม สภาพภูมิศาสตร์ออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มเมืองล้านนาตะวันตกซึ่งเป็นส่วนสำคัญมีเมืองเชียงใหม่, ลำพูน, ลำปาง, เชียงราย, พะเยา เนื่องจากถูกผนวกเข้าด้วยกัน ตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังรายตอนต้น จึงมีประวัติความเป็นมาร่วมกัน ในสมัยฟื้นฟูล้านนาเมืองดังกล่าวมีเจ้านายเชื้อสายเจ้าเจ็ดตนแยกย้ายกันเข้าปกครอง จึงมีความสัมพันธ์กันเรื่อยมา และกลุ่มเมืองล้านนาตะวันออก มีเมืองแพร่, น่าน ทั้ง สองเมืองตั้งอยู่บนที่ราบขนาดเล็ก ในสมัยแรกต่างมีฐานะเป็นรัฐอิสระมีราชวงศ์ของตน ซึ่งความ ใกล้ชิดกับอาณาจักรสุโขทัยและถูกผนวกดินแดนได้ในสมัยพระเจ้าติโลกราช จึงไม่ค่อยผูกพันกับล้านนาเชียงใหม่ ปัจจุบันล้านนาหมายถึง ดินแดน 8 จังหวัดภาคเหนือ ประกอบด้วย จังหวัดเชียงใหม่, - ลำพูน, ลำปาง, เชียงราย, พะเยา, แพร่, น่าน และแม่ฮ่องสอน ซึ่งศูนย์กลางทางการเมืองและวัฒนธรรมของอาณาจักรล้านนา ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน คือ เมืองเชียงใหม่

โดยเครื่องแต่งกายของชาวล้านนา ชัยวัฒน์ ปะสุนะ ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า “วัฒนธรรมเครื่องแต่งกายของภาคเหนือ[5]ปรากฏหลักฐานตามจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งถ่ายทอดภาพความเข้าใจได้ว่าชาวล้านนาทั้งชายและหญิงจะไม่นิยมสวมเสื้อ แต่ให้ความสำคัญกับร่างกายส่วนล่างมากกว่าส่วนบน โดยผู้ชายสมัยอดีตมักเปลือยท่อนบน แล้วนุ่ง “ผ้าเตียว” บ้างเรียก “ผ้าต้อย” รัดช่วงล่างของขาไว้โดยนิยมมัดให้สูงและแน่น เรียกการมัดเช่นนี้ว่า “นุ่ง เค็ดหม้าม” เพื่อที่จะให้เห็นลวดลายการสักน้ำหมึกดำตั้งแต่เอวลงไปถึงเข่า ด้วยลักษณะเช่นนี้ จึงเป็นที่มาให้ชาวสยามเรียกขานผู้คนในภาคเหนือว่า “ลาวพุงดำ” ส่วนผู้หญิงในอดีตจะไม่สวม เสื้อเช่นเดียวกัน นิยมใช้ผ้าคลุมพาดบ่าหลุมไหล่ตามความชอบส่วนบุคคล แต่จะให้ความสำคัญกับการนุ่งซิ่น เพราะนอกจากจะแสดงถึงสถานภาพทางสังคมแล้ว ยังบ่งบอกถึงฝีมือของผู้สวม ใส่อีกด้วย ผ้าซิ่นโดยทั่วไปมักเป็นผ้าทอมือทำมาจากผ้าฝ้าย สีย้อมผ้ามักจะไม่ฉูดฉาดเป็นจากสีธรรมชาติ เช่น สีตุ่น ๆ สีน้ำตาลเปลือกไม้ สีคราม ฯลฯ งานศึกษาของทรงศักดิ์

[5] ชัยวัฒน์ ปะสุนะ วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2565)

ปรางค์วัฒนกุล (2537) กล่าวว่า การแต่งกายของชาวล้านนาในอดีตที่หยิบยกมาจากจิตรกรรมตามฝาผนังวัด กล่าวถึงการแต่งกายของผู้ชายมักจะเปลือย ท่อนบน แล้วนุ่งผ้าเรียกว่า “ผ้าต้อย” หากเป็นลักษณะสั้นเรียกว่า “นุ่งเค็ดหม้าม” หากเป็น ลักษณะยาวจะนุ่งคล้ายกับถกเขมรเพื่อจะได้โชว์ลายสักขาสีดำ ทั้งชายหญิงจะมีผ้าเช็ดคาดบ่า ไว้ใส่โอกาสต่าง ๆ อันเกิดจากการเลียนแบบเครื่องแต่งกายพระ (ผ้าสังฆาฏิ) ส่วนผู้หญิงก็จะเปลือยท่อนบนเช่นเดียวกัน อาจมีผ้าคาดปิดหน้าอกบ้างหรือห่มสไบเฉียงเรียกว่า “สะหว้ายแล่ง” สวมผ้าซิ่นลายตัดขวางบางที่ต่อตีนซิ่น เป็นตีนจกบ้างเป็นต้น ความเปลี่ยนแปลงใหญ่เกิดขึ้น ในช่วงการขยายอำนาจของสยามสู่ล้านนาในสมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ (ผู้ปกครองเมือง เชียงใหม่ พ.ศ. 2416-2440) ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 ของสยาม”

นอกจากนั้นศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดเชียงใหม่ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของชาวล้านนา[6]ไว้ว่า “การแต่งกายของชาวล้านนาเชียงใหม่ในอดีตได้มีการพัฒนาขึ้นอย่างเป็นลำดับทั้งได้แสดงถึงเอกลักษณ์ของตนเอง และได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมจากทางพม่าในช่วงที่ตกเป็นประเทศราชด้วย ลักษณะของการผสมผสานพวกไทยวน ไทลื้อ ไทเขิน ไทใหญ่ ในช่วงที่ระดมผู้คนเข้ามาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่และจากทางสยาม โดยมีพระราชายาเจ้าดารารัศมีและข้าราชการสยามเป็นผู้นำมาเผยแพร่ตลอดจนได้รับอิทธิพลจากประเทศตะวันตก เช่น อังกฤษที่ได้เข้ามาติดต่อค้าขายกับเชียงใหม่ ทำให้การแต่งกายของชาวล้านนาเชียงใหม่มีพัฒนาการและเกิดการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว

โดยเอกลักษณ์การแต่งกายของหญิงชาวล้านนาจะนุ่งผ้าซิ่นตีนต่อซึ่งเป็นซิ่นลายขวางต่อเชิงและเอวด้วยผ้าฝ้ายสีดำ ไม่สวมเสื้อแต่ใช้ผ้ายาวคล้ายผ้าแถบพันรอบอกหรือใช้คล้องคอเปลือยอกอาจพาดไปข้างหน้าหรือข้างหลังก็ได้ บางครั้งอาจพันแบบสะหว้ายแหล้ง คือพันเฉียงลำตัวแล้วพาดชายไปด้านหลังทรงผมเกล้ามวยไว้ด้านหลัง

ส่วนผู้ชายชาวล้านนาในอดีตจะนุ่ง ‘ผ้าต้อย’ คือใช้ผ้าฝ้ายทอมือมีสีพื้นหรือใช้ผ้า ‘ตาโก้ง’ เป็นลายตารางสีดำสลับขาวทำเป็นผ้านุ่งรวบตรงเอว ส่วนชายอีกด้านดึงเหน็บไว้ด้านหลังคล้ายโจงกระเบนไม่ใส่เสื้อจะใช้ผ้าพาดไหล่หรือห่มหากอากาศหนาว และนิยม ‘สักหมึก’ คือการสักยันต์ใช้หมึกดำเมื่อเริ่มเข้าสู่วัยรุ่นโดยสักตั้งแต่เอวลงมือถึงเข่าหรือต่ำกว่าเข่าเล็กน้อย ส่วนเครื่องประดับถ้าเป็นชนชั้นเจ้านายหรือผู้มีฐานะดีก็จะใส่เครื่องประดับที่ทำจากเงิน ทอง และนาก ทั้งหญิงและชายจะนิยมเจาะหูใส่ ‘ลาน’ คือต่างหูขนาดใหญ่มีลักษณะเป็นกระบอกทำด้วยแผ่นเงินหรือทองคำม้วนในระยะต่อมาได้มีการสวมใส่เสื้อ ซึ่งมีอยู่หลายแบบด้วยกันแต่ส่วนใหญ่ผู้หญิงจะใส่เสื้อคอกลมผ่าหน้าตลอดหรือผ่าครึ่งอกผูกเชือกหรือ ‘มะต่อมแต๊บ’ ที่เรียกกันว่ากระดุมแต๊บ เสื้อตัดเย็บโดยใช้ผ้าป่านขาวและใช้ผ้าสะหว้ายแหล้งแขนกระบอกมีกระเป๋าด้านล่างสองข้างและนุ่งซิ่นลายขวางต่อเชิงและ

---

[6] ศูนย์มรดกเมืองเทศบาลนครเชียงใหม่-City Heritage Centre Chiang Mai Municipal
https://www.facebook.com/chiangmaicityheritagecentre 21 พย 2566

เอวรวดตีนจกด้วยลวดลายต่าง ๆ ซึ่งอาจได้อิทธิพลจากพวกไทยวน ไทลื้อ ไทเขิน ไทใหญ่มาผสมผสานด้วย เช่นซิ่นตีนจกแม่แจ่ม ซิ่นก่านซิ่นต๋ำ ซิ่นไหมสันกำแพง ซิ่นตีนจกสันป่าตอง ซิ่นตีนจกจอมทอง ซิ่นตีนจกฮอด หรือซิ่นน้ำถ้วม นอกจากนี้ยังมีซิ่นไหมยกดอกลำพูน ซิ่นลุนตยาอะเซะของพม่า ซิ่นต๋ำไทลื้อ ทรงผมจะเกล้ามวยไว้เหนือท้ายทอยดึงผมด้านหลังตึงเรียบ หรือเกล้าแบบ ‘ชักหงีบ’ คือด้านหน้าตึงแล้วดึงผมตรงหงีบให้โป่งออกมาเล็กน้อยเสียบมวยด้วย ‘หย่องโลหะ’ ปักปิ่นหรือ ‘ดอกไม้ไหว’ ส่วนชาวบ้านอาจเหน็บดอกไม้ ส่วนผู้ชายเริ่มสวมเสื้อผ้าฝ้ายคอกลมผ่าหน้าตลอดผูกเชือก ตัดเย็บด้วยผ้าสีขาวตุ่น ๆ หรือย้อมสีหม้อฮ่อมหรือเป็นเสื้อคอกลมผ่าครึ่งอก กางเกงจะมีลักษณะเป็นกางเกงจีนมีทั้งขาสั้นและขายาวเรียกว่า ‘เตี่ยวสะดอ’ หากเป็นเจ้านายหรือผู้มีฐานะดีก็จะมีผ้าที่มีราคาสูงและคุณภาพดีกว่าจำพวกผ้าแพรหรือต่วน

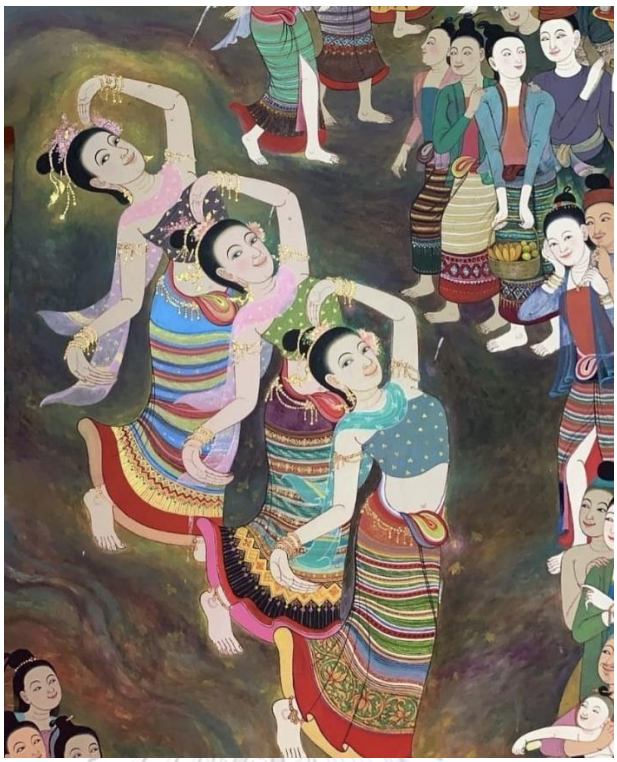
ประมาณในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครองรัชกาลที่ 7 ล้านนาได้รับอิทธิพลมาจากหลายแห่งที่เห็นได้ชัดเจนได้แก่ ผู้หญิงจะนิยมเกล้าผมตามแบบของญี่ปุ่น สวมเสื้อลูกไม้แบบฝรั่ง นุ่งซิ่นลายเกาะแบบพม่าที่เรียกว่าซิ่นลุนตยาอะเซะ ผู้ชายนิยมนุ่งกางเกงแพรจีนสีต่าง ๆ และใส่เสื้อ ‘มิสกรี’ เป็นเสื้อผ้าป่านมัสลินคอกลมผ่าครึ่งอก และสำหรับชุดพิธีการได้มีการนำวัฒนธรรมของทางสยามมาผสมผสานจะนุ่งผ้าไหม โจงกระเบน ใส่เสื้อราชประแตนมีผ้าไหมคาดเอว สวมถุงเท้ายาวสีขาว รองเท้าคัทชูสีดำ ทรงผมจะเป็นทรงมหาดไทย

ดังจะเห็นได้ว่าล้านนาได้รับวัฒนธรรมการแต่งกายมาจากหลายแห่งทั้งจากทางสยาม เพราะมีการติดต่อกันในฐานะประเทศราชอยู่กับต่างประเทศ คือประเทศอังกฤษซึ่งมาติดต่อค้าขายและครอบครองพม่าขณะนั้นและประเทศจีนซึ่งมาติดต่อค้าขายและตั้งรกรากอยู่เชียงใหม่เป็นจำนวนมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตามชาวล้านนาก็ยังยึดการแต่งกายตามท้องถิ่นแบบเดิมไว้ไม่ให้สูญหายทั้งหมด โดยมีพระราชายาเจ้าดารารัศมี เป็นผู้นำในการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแต่งกายไว้ โดยให้เจ้านายและเหล่าข้าราชบริพารในวังแต่งกายพื้นเมืองทั้งหมด”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จ.เชียงใหม่
ที่มา : https://thaistylestudio1984.com

ภาพที่ 3 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดภูมินทร์ จ.น่าน
ที่มา : https://thaistylestudio1984.com



ภาพที่ 4 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดมิ่งเมืองจ.น่าน
ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนนีโอล้านนา

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทสแตนดาร์ด ผู้สร้างสรรค์นำลักษณะของการฟ้อนนีโอล้านนามาผสมผสานกับลีลาศจังหวะวอลซ์ เนื่องจากลักษณะท่าทางของการฟ้อนนีโอล้านนากับลีลาศจังหวะวอลซ์มีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดย อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงแนวคิดทฤษฎีการฟ้อนนีโอล้านนาไว้ดังนี้

“การฟ้อนนีโอล้านนา เป็นกระบวนการมากกว่าผลผลิต (Process not Product) กล่าวคือ ผู้ฟ้อนมิได้คิดการฟ้อนนี้เพื่อผลสุทธิให้เกิดการฟ้อนอย่างใหม่ให้เป็นชุดสำเร็จรูปแบบการติดสร้างสรรค์ระบำทั่ว ๆ ไป (Product) แต่ผู้สร้างสรรค์ใช้ฟ้อนเพื่อเป็นเครื่องมือในการนำเสนอสิ่งที่คนต้นคิด หรือจินตนาการ (Process) ดังนั้น การฟ้อนมีวัตถุประสงค์ให้ยุติตายตัว เป็นแบบนำไปสืบทอดกันต่อ ๆ ไป ในทางตรงข้ามการฟ้อนนีโอล้านนาเปิดโอกาสให้ผู้ฟ้อนแต่ละคน อาศัย รูปแบบการฟ้อนใหม่นี้เป็นหลัก แล้วเดิมแห่งความวิจิตรของท่าฟ้อนและกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามจินตนาการของตน ดังนั้นการฟ้อนชุดเดียวกันก็ต่างกันในรายละเอียด ทำให้เกิดความแปลกใหม่

อยู่เสมอ แต่ก็คงไว้ซึ่งกรอบศิลปวัฒนธรรมล้านนาที่ผู้ฟ้อนได้ศึกษาซึมซาบ ลึกซึ้ง จึงสามารถนำอดีตมาทำให้มีชีวิตชีวา เพื่อล้านนาปัจจุบันได้เป็นอย่างดี” (อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, 2549)

โดย อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ของการฟ้อนนีโอล้านนา[7]ไว้ดังนี้

ท่าฟ้อนนีโอล้านนาได้แนวความคิดในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนมาจากการเลียนแบบท่าฟ้อน และท่าทางต่าง ๆ ของเทวดา นางฟ้า ที่เป็นงานประติมากรรม และจิตรกรรมล้านนา แล้วเลียนแบบให้คล้ายกับท่าต้นแบบมากที่สุด เช่น กระบวนท่าฟ้อนเทวดา กระบวนท่าฟ้อนเจ้าฟ้า ตลอดจนการทรงตัวที่โน้มตัวไปด้านหน้า หรือหลัง โดยดันสะโพก หรือบิดสะโพก ลำตัวจึงมีลักษณะคล้ายตัว S ซึ่งใกล้เคียงกับภาพต้นแบบทางล้านนา ท่าฟ้อนอีกด้านหนึ่งได้แนวความคิดต้นแบบมาจากท่าฟ้อนตามแบบดั้งเดิมในกลุ่ม ฟ้อนผี ฟ้อนเมือง และฟ้อนในแบบราชสำนักเจ้าดารารัศมี ซึ่งท่าฟ้อนในกลุ่มนี้ช่างฟ้อนแนวนีโอล้านนา มีพื้นฐานในการฟ้อนเป็นทุนเดิมบางคนเป็นช่างฟ้อนผี บางคนเคยเรียนฟ้อนรำในระบบวิทยาลัยนาฏศิลป จึงได้ใช้พื้นฐานการพัฒนาของตน และสร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนขึ้นใหม่ อีกหลายชุด เช่น ฟ้อนเทวดาแนวขอม ฟ้อนดอกบัว โดยคุณธีรยุทธ นิลมูล เป็นต้น

ฟ้อนนีโอล้านนาได้แนวความคิดมาจากกลุ่มฟ้อน ดังนี้

1. ฟ้อนดั้งเดิม และฟ้อนพื้นเมืองล้านนา สู่ ฟ้อนนีโอล้านนา
2. ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป สู่ ฟ้อนนีโอล้านนา
3. ฟ้อนดั้งเดิม และฟ้อนพื้นเมืองล้านนา - ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป สู่ ฟ้อนนีโอล้านนา

ฟ้อนนีโอล้านนาได้แนวความคิดมาจากกลุ่มฟ้อนดั้งเดิม และฟ้อนพื้นเมือง ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งแนวความคิดนี้ได้นำมาปรับใช้ตามองค์ประกอบของการฟ้อน เช่น ฟ้อนผ้าแบบนีโอ ล้านนา เป็นฟ้อนที่ปรับมาจากฟ้อนสาวไหมแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปโดยสื่อถึงการเลี้ยงไหม สาวไหม และทอเป็นผืนผ้า ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลปได้เลียนแบบและถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนสาว ไหมมาจากฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นบ้านล้านนาที่ผสมผสานท่าฟ้อนเจิงเมื่อวิทยาลัยนาฏศิลปนำมาปรับ ใช้เป็นการฟ้อนในหลักสูตรการศึกษาก็กำหนดท่าเฉพาะเครื่องแต่งกายและดนตรีเพื่อให้เป็นมาตรฐาน สำหรับการศึกษาในหลักสูตร ดังนั้นฟ้อนสาวไหมแบบวิทยาลัยนาฏศิลปจะเหมือนกันแทบทุกครั้ง แต่แบบฉบับนีโอล้านนาได้ปรับเครื่องแต่งกายของช่างฟ้อนตามความเหมาะสมของการแสดงทุกครั้งเพื่อต้องการนำเสนอเครื่องแต่งกาย และผ้าพื้นเมือง โดยใช้ฟ้อนสาวไหมที่เรียกว่าฟ้อนผ้าเป็นสื่อในการนำเสนองาน ดังนั้นกระบวนท่าฟ้อนสาวไหมที่เป็นแบบแผนเฉพาะจึงไม่มีความสำคัญในการฟ้อนแบบนีโอล้านนานี้

---

[7] อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อมล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

การฟ้อนนีโอล้านนา แม้จะมีเอกลักษณ์แต่มีแนวทางปฏิบัติ 3 ทางคือ

1. ในกรณีที่ผู้ฟ้อนจำลองอดีต หรือนำประวัติศาสตร์ มาเสนอให้เป็นปรากฏการณ์ของปัจจุบันสมัย การฟ้อนจะให้มิติความเป็นทิพย์ คือล่องลอย ปราศจากจังหวะและเวลา การปรากฏขึ้นมา และจากไปด้วยท่าทางที่ไม่คมชัด ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ด้วยอารมณ์และจินตนาการที่ละเอียดอ่อน ประดุจการเพ่งพินิจตะกอนศิลปกรรมล้านนาอันไกลโพ้น

2. ในการที่ผู้ฟ้อนที่จะเกิดสุขเวทนา และแสดงความสุขนั้นด้วยการฟ้อน ด้วยภูมิธรรมและความสามารถของตนออกไปอย่างไม่มีขีดจำกัด ประหนึ่งการปลดปล่อยจิตวิญญาณของ ตนให้หลุดพ้นจากโลกมิติ จึงมิได้มุ่งเป็นความงดงามของท่าทาง เพียงหวังให้การฟ้อนปืนสื่อกำจัด วิญญาณของตนไปสู่มิติใหม่ สามารถสัมผัสได้ในปกติวิสัย

3. ในกรณีที่ผู้ฟ้อนประสงค์จะอวดฝีมือให้ผู้ชมชื่นชอบ ผู้ฟ้อนจะประดิษฐ์ท่าฟ้อนให้มีลวดลายและลีลาอันหลากหลาย ให้ผู้ชมยกย่องว่า ทรงภูมิในภาษาท่าฟ้อนเช่นเดียวกับกวีที่สามารถด้นกลอนสดได้ด้วยพลังภาษาที่สูงส่ง

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงลักษณะของการฟ้อนนีโอล้านนาเพิ่มเติมไว้ว่า

“การฟ้อนนีโอล้านนาสามารถพัฒนาได้อย่างรวดเร็ว เพราะอาศัยเสรีภาพแห่งการสร้างสรรค์ ภายในกรอบศิลปวัฒนธรรมล้านนา โดยเป็นกระบวนการพัฒนาแบบปลายเปิด คือ ผู้ฟ้อนสามารถคั้นต้น ค้นหาความเป็นล้านนาจากลีลาการฟ้อน จึงเกิดการแตกตัวและแพร่กระจายได้อย่างรวดเร็วในสังคมแบบเอกลักษณ์เช่นปัจจุบัน” (อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

ลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป และด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นทิพย์ คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพ้อฝัน ซึ่ง อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนนีโอล้านนา ไว้ดังนี้

วิเคราะห์นาฏยลักษณ์การฟ้อนนีโอล้านนา[8]

การฟ้อนนีโอล้านนาโดยรวมเป็นการฟ้อนที่เคลื่อนไหวไปตลอด ที่เรียกว่า ก้าวเท้าพร้อมกับการดันสะโพกไปด้านข้าง ลำตัวโน้มไปด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลัง ผู้ฟ้อนจะเลือกใช้ท่าในการฟ้อนตามแต่ดุลยพินิจของแต่ละคนหรือเรียกได้ว่าเป็นการฟ้อนที่ “ต้นท่า” แต่การฟ้อนแต่ละชุดนั้นมีท่าเฉพาะกำหนดไว้เป็นเอกลักษณ์แต่ละชุดผู้ฟ้อนเลือกกระบวนท่าเหล่านั้นมาใช้ แล้วแต่สถานการณ์

---

[8] อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

ในช่วงนั้น และมักไม่มีการซ้อมการแสดงแต่จะนัดท่าที่จะใช้ในการ ซ้อมแต่ละครั้ง “ต๊ะท่า” จำนวนผู้ฟ้อนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ และสถานที่ในการแสดงเป็นสำคัญ

การใช้พลังในการฟ้อน ความแรงของพลัง การฟ้อนนิโอล้านนา เลื่อนไหวด้วยพลังที่ช้าและเบา แต่มีความหนักแน่น และต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ บางครั้ง รวดเร็วและหยุดนิ่งคล้ายกับว่าสุดกระบวนท่าฟ้อน แต่ก็ยังตอนต่อไป อย่างช้า ๆ

การเน้นพลัง จังหวะในการฟ้อนมีความสัมพันธ์กับดนตรี กล่าวคือผู้ฟ้อนฟังทำนองเพลง และจับจังหวะดนตรีขณะฟ้อน มักใช้ดนตรีประกอบการฟ้อนในอัตราจังหวะสองชั้น ไม่เร็วหรือช้าเกินไป การก้าวเท้าพร้อมกับย่อตัวลงเล็กน้อย และยืดตัวขึ้นสุดขึ้น ดันสะโพกออกข้างลำตัวเป็นการเน้นพลังในการฟ้อนแต่ละครั้ง

ลักษณะของการใช้พลังเป็นการฟ้อนที่ฟ้อนอย่างต่อเนื่องจนบางครั้งดูเหมือนว่าไม่มีจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุด ยากแก่การคาดเดา

การใช้พื้นที่ การใช้พื้นที่มีตั้งแต่การลงมาจากที่สูง เช่นฟ้อนลงมาจากบันไดยืนฟ้อนบนเสลี่ยงที่มีคนหาม เสมือนลอยออกมาจากฟ้า และฟ้อนไปในพื้นที่ที่จัดไว้ให้มากที่สุด เพื่อเป็นการอวดความงามใน การฟ้อน ตำแหน่งในการฟ้อนมีตั้งแต่สูงสุดยืนบนเสลี่ยง จนกระทั่งนั่งโน้มตัวให้ลำตัวขนานกับพื้น

ทิศทางในการฟ้อน ทิศทางในการฟ้อนผู้ฟ้อนเน้นการฟ้อนเข้าหาผู้ชมเป็นสำคัญ และขึ้นอยู่กับฮอก ในการแสดงแต่ละครั้งเช่นลาน หรือสนามกว้าง ช่างฟ้อนต้องเคลื่อนตัวไปรอบทิศอวดความงามไปให้ทั่ว และฟ้อนหันหน้าเข้าหาผู้ชมเป็นหลัก บางครั้งฟ้อนเข้าหาผู้ชม ฟ้อนออกมาจากกลุ่มผู้ชมที่เรียกว่า “เล่นกับคนดู” ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวความคิดในการจัดการแสดง และรูปแบบของฟ้อนแต่ละชุดเป็นสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการฟ้อน

1. การใช้ศีรษะ

1.1 ศีรษะตั้งตรง การใช้ศีรษะตั้งตรง พบในขั้นตอนแรกของการฟ้อน ในลักษณะท่าออกและ ท่าเริ่มต้น ก่อนที่จะเปลี่ยนในท่าอื่นมักสัมพันธ์กับลำตัวที่ตั้งตรง

1.2 ศีรษะเอียงตามลำตัว การเอียงศีรษะตามลำตัวนี้มักใช้สัมพันธ์กับการเอียงลำตัว เช่น เอียงลำตัวซ้ายศีรษะเอียงซ้าย เอียงลำตัวขวาศีรษะเอียงขวา

2. การใช้ลำตัว

2.1 ลำตัวตั้งตรง ลำตัวตั้งตรงนี้มักพบในขั้นตอนแรกของการฟ้อนรำ หรือท่าเริ่มต้น และมักเป็นท่านิ่ง

2.2 ลำตัวเอนไปด้านข้าง มักพบมากที่สุดในการฟ้อนนีโอล้านนา ซึ่งจะสัมพันธ์กับการใช้สะโพกถ่ายน้ำหนักตัว เช่นลำตัวเอนไปทางขวาสะโพกจะดันไปทางซ้าย ลำตัวเอนไปทางซ้ายสะโพกดันไปทางขวา

2.3 ลำตัวโน้มไปด้านหน้า การใช้ลำตัวโน้มไปด้านหน้าพบในลักษณะของการถ่ายน้ำหนักตัว ไปด้านหน้า ลำตัวโน้มแนวขนานกับพื้น พบได้ทั้งกรณียืนฟ้อน และนั่งฟ้อน

2.4 ลำตัวโน้มไปด้านหลัง การใช้ลำตัวโน้มไปด้านหลัง พบในลักษณะของการถ่ายน้ำหนักตัวไปด้านหลัง ลำตัวโน้มแนวขนานกับพื้น ที่เรียกว่า “ฟ้อนแง้น"

2.5 ลำตัวบิดแนวตั้งจาก การบิดตัวในลักษณะนี้มากที่สุด ในการฟ้อนนีโอล้านนา ซึ่งการบิดลำตัวในแนวตั้งฉากทางด้านซ้ายและขวา จะสัมพันธ์กับการโน้มลำตัวถ่ายน้ำหนักไปทางหน้าและหลัง คล้ายกับการเลื้อยไปมา

3. การใช้มือ

3.1 มือตั้งวง การใช้มือตั้งวงในการฟ้อนไม่หักข้อมือ และเกร็งนิ้วมือในการฟ้อน นิ้วหัวแม่มือ งอเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย วงของมือเลยระดับศีรษะ การส่งมือวงเป็นการส่งมือจากล่างสู่บน

3.2 มือจีบ การจีบมือคือการที่นิ้วชี้แตะกับนิ้วหัวแม่มือ และไม่เกร็งนิ้วมือ พบว่ามีการจีบลักษณะดังนี้ จีบหงาย จีบคว่ำ และจีบส่งหลัง

3.3 พนมมือ การพนมมือ พบในลักษณะการบิดตัว และจบการแสดง โดยที่มือทั้งสองพนมไหว้ นิ้วชิดติดกันในระดับอก ระดับข้างลำตัว ซ้ายและขวา ระดับศีรษะ และเลยศีรษะ

3.4 มือแบหักข้อมือ เป็นลักษณะมือที่แบออกนิ้วหัวแม่มือ หักเข้าฝ่ามือเล็กน้อยไม่เกร็งนิ้วมือ ปลายนิ้วมือหักลงล่าง

4. การใช้แขน การใช้แขนในการใช้ใน 2 ลักษณะ คือ

4.1 แขนในระดับเดียวกัน คือ การส่งแขนออกนอกลำตัวด้านข้าง และด้านหน้าแนวขนานกับ พื้นที่เท่ากัน

4.2 แขนต่างระดับกัน คือ การส่งแขนข้างใดข้างหนึ่งเลยระดับศีรษะส่วนแขนอีกข้างหนึ่งส่งไปหลัง เพื่อให้เกิดความสมดุลในการเคลื่อนไหว การส่งแขนขึ้นบนนั้นเป็นการม้วนข้อมือข้าหาลำตัว

5. การใช้เท้า

5.1 ก้าวเท้า เป็นการก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหน้าให้ปลายเท้าเปิดออก ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งวางหลังเปิดส้นเท้า การก้าวเท้าของการฟ้อนสกุลนี้มักก้าวเท้าไขว้ไปด้านหน้าในแนวตั้งฉากเพื่อความสมดุลในการถ่ายน้ำหนักตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 ยกเท้า เป็นการยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งขึ้น เท้าอีกข้างยืนรับน้ำหนักตัวไว้ มักใช้ในการเปลี่ยนทิศทางในการเคลื่อนไหวจากตำแหน่งหนึ่งไปสู่ตำแหน่งหนึ่งอย่างช้า

6. การนั่ง พบลักษณะการนั่งฟ้อนในลักษณะต่อไปนี้

6.1 นั่งคุกเข่า เป็นการนั่งบนส้นเท้าโดยจมูกเท้าวาง อยู่บนพื้น เข่าทั้งสองวางอยู่บนพื้นห่างกัน เล็กน้อย มักพบในการแสดงช่วงแรก สื่อถึงการอ้อนวอนในการบูชา

6.2 นั่งทับสั้น เป็นการนั่งลงส้นเท้าราบไปกับพื้น เข่าทั้งสองห่างกันเล็กน้อยมักพบในการแสดงช่วงแรก สื่อถึงการอ้อนวอนหรือบูชา

6.3 นั่งพับเพียบ เป็นการนั่งพับขาทั้งสองไปด้านใดด้านหนึ่งน้ำหนักตัวอยู่กลางสื่อถึงการอ้อนวอนหรือบูชาเช่นกัน

6.4 นั่งตั้งเข่า เป็นการนั่งบนส้นเท้า จมูกเท้าวางราบอยู่กับพื้น ขาข้างใดข้างหนึ่งยกขึ้นตั้งฉาก

6.5 นั่งคุกเข่ายกกันขึ้น เป็นการนั่งให้เข่าทั้งสองห่างกันเล็กน้อย ยกตัวขึ้น น้ำหนักตัวอยู่ตรงกลาง ท่านี้มักพบในช่วงท้ายการฟ้อน สื่อถึงการอัญเชิญ หรือ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ลักษณะท่าฟ้อน ผู้วิจัยใช้ศัพท์นาฏยศิลป์ภาคกลาง และศัพท์นาฏยศิลป์พื้นเมืองล้านนาในการอธิบายลักษณะ ท่าฟ้อนนีโอล้านนา พบลักษณะท่าที่ใช้ดังนี้

1. พนมมือ คือ มือทั้งสองพนมชิดติดกัน
2. สอดสร้อย คือ มือหนึ่งตั้งวงอีกมือหนึ่งจีบ
3. กังหันร่อน คือ มือหนึ่งตั้งวงแขนตึง อีกมือหนึ่งจีบแขนตึง
4. บัวบาน คือ ตั้งวงทั้งสองมือระดับศีรษะ เปิดปลายมือทั้งสองออกข้างตัว
5. บัวชูฝัก คือ มือหนึ่งตั้งวงเลยศีรษะ อีกมือหนึ่งตั้งวงระดับเอว
6. ผาลา คือ มือหนึ่งตั้งวง อีกมือหนึ่งหักข้อมือปลายนิ้วหักลง
7. เกี้ยวเกล้า คือ มือทั้งสองวนเข้าหาลำตัวสลับกันตามตำแหน่งที่กำหนด
8. จีบส่งหน้า (ช้างฟาดงวง) คือ มือข้างใดข้างหนึ่งจีบส่งหน้าอีกมือหนึ่งจีบส่งหลัง
9. กระต่ายต้องแร้ว คือ มือทั้งสองข้างตั้งวงออกด้านข้างระดับเอว
10. นั่งสุริยา (บังวัน) คือ มือทั้งสองข้างตั้งวงออกด้านข้างระดับไหล่ในทางเดียวกัน
11. ยูงฟ้อนหาง คือ มือทั้งสองส่งจีบหรือแบมือออกด้านหลัง
12. มหาราชลีลา คือ มือข้างใดข้างหนึ่งตั้งวงระดับอก อีกมือหนึ่งยื่นส่งหลัง

กระบวนท่าดังกล่าวเปลี่ยนไปตามกระบวนท่าฟ้อนแต่ละท่า ในขณะที่การยืน ทรงตัว หรือฐาน คงเหมือนเดิมในลักษณะเป็นสามมิติเมื่อมองด้านข้างมีลักษณะเป็นตัว S มองจากด้านบนแกนของไหล่ขวางกับลำตัวเป็นรูป + ท่าฟ้อนมีลักษณะคล้ายงานประติมากรรม ยืนไขว้เท้าบิดลำตัวในลักษณะตั้งฉาก เปลี่ยนท่าพร้อมกับบิดลำตัวไปด้านใดด้านหนึ่ง การเปลี่ยนท่าขึ้นอยู่กับดุลยพินิจ

ของช่างฟ้อนแต่ละคน แต่ต้องคำนึงถึงแนวความคิด หลักในการแสดง ว่ากำลังแสดงอยู่ในบทบาทใด ดังนั้นกระบวนท่าจึงไม่กำหนดในเรียงร้อยตายตัว แต่จะมีท่าบังคับหรือ ท่าเฉพาะแต่ละชุด ลักษณะเป็นรูปลักษณ์หนึ่งที่พัฒนาไปอย่างต่อเนื่องขึ้นอยู่กับ ประสบการณ์ และความสามารถเฉพาะตัวของช่างฟ้อนแต่ละคน ในการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตน แต่ยึดแนวความคิดหลักในการแสดงแต่ละชุดเป็นฐานสำคัญ แล้วแตกตัวให้มีรูปแบบแปลกตาออกไปเป็นระยะ

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายฟ้อนนี่โอล้านนาเลียนแบบจากภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนา งานประติมากรรมล้านนา และเครื่องแต่งกายของกลุ่มชนพื้นเมืองในล้านนา เช่น ไทลื้อ ไทเขิน เป็นต้น การเลียนแบบเครื่องแต่งกายในการฟ้อนนี้ได้กระบวนการเรียนรู้ตามหลักสูตรวิชาศิลปะไทย นักศึกษาลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลแล้วนำมาปรับใช้เลียนแบบลวดลายแล้วลองประดิษฐ์ตัดเย็บเป็นเครื่องแต่งกาย เช่น ชุดฟ้อนเทวดาได้เลียนแบบทั้งภาพจิตรกรรมฝาผนัง และงานประติมากรรม ลายเสื้อผ้าและวิธีการนุ่งผ้าได้เลียนแบบให้ใกล้เคียงกับต้นแบบมากที่สุด ซึ่งบางครั้งการแต่งกายโดยเลียนแบบจากศิลปะต้นแบบ อาจดูไม่เหมาะสมกับการแต่งกายในปัจจุบัน เช่น นุ่งห่มเปิดหน้าท้อง หรือใส่เกาะนมตามต้นแบบดังกล่าว แต่ขัดแย้งกับความเหมาะสมกันตามสถานการณ์ปัจจุบันที่แต่งกายปกปิดเรือนร่าง จึงทำให้ถูกกระแสต่อต้านในเรื่องความเหมาะสม ประเด็นนี้ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ มีความคิดว่า เครื่องแต่งกายของฟ้อนนีโอล้านนามีที่มาที่ไปหรือเหตุผลในการออกแบบที่อยู่ในกรอบของความเป็นล้านนา หากแต่งเกินความพอดี เช่น เสื้อผ้า เครื่องประดับ ออกแบบให้มีขนาดใหญ่หรือ เล็ก คลาดเคลื่อนจากงานต้นแบบและวัตถุประสงค์ของการใช้งาน จึงทำให้การออกแบบงานประเภทนี้ กลายเป็นงานที่ดูเหมือนว่าทำลายศิลปะทางด้านนาฏยศิลป์

ผู้วิจัยเล็งเห็นและคาดการณ์ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ซึ่งในประเภทสแตนดาร์ด จากสมมุติฐาน นาฏยศิลป์ไทยภาคเหนือมีความอ่อนช้อย นุ่มนวล สวยงาม มีความเหมาะสม คล้ายคลึง และเป็นไปได้ที่จะนำมาสร้างสรรค์ผสมผสานลีลาศในประเภทสแตนดาร์ด ซึ่งในปัจจุบันเป็นที่ทราบกันดีว่า อาณาจักรล้านนา จะหมายถึงดินแดนในบริเวณทางภาคเหนือของประเทศไทย มีศูนย์กลางทางวัฒนธรรมอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยลักษณะการฟ้อนของทางภาคเหนือ หรือแถบล้านนา ลักษณะการฟ้อนรำและเครื่องแต่งกายของการฟ้อนนีโอล้านนาที่มีกระบวนท่าเปลี่ยนไปตามกระบวนท่าฟ้อนแต่ละท่า ในขณะที่การยืน ทรงตัว หรือฐานคงเหมือนเดิมในลักษณะเป็นสามมิติเมื่อมองด้านข้างมีลักษณะเป็นตัว S มองจากด้านบนแกนของไหล่ขวางกับลำตัวเป็นรูป + ท่าฟ้อนมีลักษณะคล้ายงานประติมากรรมผสมผสานกับการเต้นลีลาศจังหวะวอลซ์ ข้อมูลพื้นฐานนี้จะใช้ประกอบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศในประเภทสแตนดาร์ดต่อไป

2.4 ลักษณะการเชิ้งทางภาคอีสานของไทย

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์โดยการนำศิลปะการฟ้อนรำของภาคอีสาน มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาติน จากความคล้ายคลึงกันและความน่าจะเป็นไปได้ของท่าเต้นและจังหวะ โดยศิลปะการแสดงทางภาคอีสาน จะเรียกว่า “การเชิ้ง” จะมีลักษณะและข้อมูลที่เกี่ยวข้องดังนี้

ศิลปะการแสดงภาคอีสาน[9] พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ กล่าวว่า ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยหรือ “ภาคอีสาน” มีพื้นที่กว้างใหญ่ เป็น ๑ ใน ๓ ของพื้นที่ประเทศไทย ตั้งอยู่บนแอ่งโคราชและแอ่งสกลนครโดยมีเทือกเขาภูพานเป็นสันแบ่งและมีแม่น้ำโขงกั้นเขตทางตอนเหนือและตะวันออกของภาค ทางด้านใต้จรดชายแดนกัมพูชา ทางตะวันตกมีเทือกเขาเพชรบูรณ์และเทือกเขาดงพญาเย็นเป็นแนวกั้นแยกจากภาคเหนือและภาคกลาง มีจำนวนประชากร ๒๑,๘๔๕,๒๕๔ คน (สถิติปี พ.ศ.๒๕๕๗) แบ่งเขตการปกครองออกเป็น ๒๐ จังหวัด ได้แก่ จังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา บึงกาฬ บุรีรัมย์ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ศรีสะเกษ สกลนคร สุรินทร์ หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุดรธานีและ อุบลราชธานี

ลักษณะภูมิประเทศของภาคอีสานอันประกอบด้วยแอ่งโคราชและแอ่งสกลนคร นั้นมีลักษณะดังนี้ ๑. แอ่งโคราช คือบริเวณแถบลุ่มแม่น้ำชี และแม่น้ำมูล มีพื้นที่ ๓ ใน ๔ ของ ภาคอีสานทั้งหมด นับตั้งแต่ตอนใต้ของเทือกเขาภูพานลงมาจดเทือกเขาสูงตอนใต้ (พนม ดงรักกับสันกำแพง) และทางทิศตะวันตกไปจดเทือกเขาเพชรบูรณ์และดงพระยาเย็น (ส้นแบ่งเขตกับภาคกลาง) พื้นที่เป็นที่ราบกว้างใหญ่ลาดเทลงสู่ตอนกลางเป็นแอ่งกระทะ เรียกว่าทุ่งกุลาร้องไห้ในฤดูฝนน้ำจะท่วมขัง ขอบทางด้านทิศใต้เอียงลาดไปทางทิศเหนือ พื้นที่ราบส่วนใหญ่บางส่วนมีลักษณะเป็นลาวาภูเขาไฟ เกิดจากการเย็นตัวของภูเขาไฟ เช่น เขาพนมรุ้ง ภูอังคาร และเขากระโดงในจังหวัดบุรีรัมย์ แม่น้ำสำคัญของแอ่งโคราชมี ๒ สาย คือน้ำมูลและน้ำชี ซึ่งทั้งสองสายไหลจากทิศตะวันตกไปสู่ทิศตะวันออกรวมกันที่จังหวัดอุบลราชธานีและไหลออกแม่น้ำโขงที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี ๒. แอ่งสกลนคร คือบริเวณตอนเหนือของเทือกเขาภูพานจดแม่น้ำโขง ได้แก่ บริเวณจังหวัดมุกดาหาร สกลนคร นครพนม หนองคาย หนองบัวลำภู และอุดรธานี ลักษณะพื้นที่โดยทั่วไปเป็นพื้นที่ราบตามลุ่มน้ำโขงและส่วนน้อยที่ลาดชายขอบเทือกเขา ภูพาน มีหนองน้ำขนาดใหญ่ เช่น หนองหาน โครงสร้างทางธรณีวิทยาไม่ต่างกับแอ่งโคราชมากนัก พื้นที่ลาดเอียงไปสู่ทิศตะวันออกและทิศเหนือ ลักษณะพื้นดินส่วนใหญ่เป็นดินทรายและอีกส่วนหนึ่งเป็นดินตะกอน ลำน้ำที่ทับถมกันนาน แม่น้ำสำคัญในแอ่งสกลนครเป็นแม่น้ำสายสั้น ๆ ไหลลงสู่แม่น้ำ โขง เช่น แม่น้ำห้วยหลวงเกิดจากเทือกเขาภูพานตอนบนบริเวณจังหวัดอุดรธานี ไหลรวม แม่น้ำโขงที่อำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย

[9] พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2558

แม่น้ำสงครามเกิดจากเทือกเขาภูพานบริเวณจังหวัดสกลนครไหลขึ้นทิศเหนือบริเวณภูทอก ภูวัว จังหวัดบึงกาฬ และไหลวกลงตะวันออกเฉียงใต้ออกแม่น้ำโขง บ้านไชยบุรี อำเภอ ท่าอุเทน จังหวัดนครพนม แม่น้ำก่ำเกิด จากเทือกเขาภูพานบริเวณจังหวัดสกลนคร ไหลไปทางทิศตะวันออกสู่แม่น้ำโขงที่อำเภอ ธาตุพนม จังหวัดนครพนม ธวัช ปุณโณทก (๒๕๕๐, ๕-๖) ได้กล่าวถึงลักษณะของประชากรในภาคอีสาน ตามลักษณะทางด้านวัฒนธรรม ภาษาพูด ได้เป็น ๓ กลุ่ม คือ ๑) กลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว (อีสานเหนือ) คือชาวอีสานส่วนใหญ่ที่พูดภาษาถิ่น อีสาน ตั้งภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม บึงกาฬ บุรีรัมย์บางส่วน มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ส่วน หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุดรธานี และอุบลราชธานี กลุ่มวัฒนธรรม ศรีสะเกษบางส่วน สกลนคร สุรินทร์บาง ไทย-ลาวมีกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ด้วยเช่น กลุ่มไทยย้อในจังหวัดสกลนคร และนครพนม กลุ่ม ผู้ไทยในจังหวัดนครพนม และมุกดาหาร กลุ่มไทยแกในอำเภอเมือง จังหวัดนครพนม ๒) กลุ่มวัฒนธรรมเขมร-มอญ (อีสานใต้) ๓) กลุ่มเขมร-มอญ ในภาคอีสานมีอยู่ ๔. กลุ่มคือ ได้แก่ประชากรที่มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และ อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ ๒. กูย (ส่วย) คือประชากรที่มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และบางหมู่บ้านในเขตอำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี ๓. โส้ หรือ กะโล้ คนทั่วไปมักจะเรียกว่า “ข่าโส” เป็นประชากรส่วนใหญ่ของอำเภอกุสุมาลย์ จังหวัด สกลนคร ๔. บาร์ เป็นกลุ่มคนกลุ่มหนึ่ง มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตที่ราบ อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา และเขตอำเภอหนองบัวแดง อำเภอเทพสถิต จังหวัด ชัยภูมิ ๓) กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราชพูดภาษาไทยภาค กลางปนกับภาษาอีสานแต่มีสำเนียงเหน่อ มีจารีตประเพณีและวัฒนธรรมคล้ายคลึงกับภาคกลาง

นอกจากนี้ พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ ยังได้กล่าวถึงกลุ่มดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีในภาคอีสานแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม และดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช โดยมีรายละเอียดดังนี้

“1. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ (ดนตรีอีสานเหนือ) เป็นชนกลุ่มใหญ่ที่สุดของภาคอีสานนั้นมีเนื้อที่ครอบคลุม ๑๕ จังหวัด คือกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม บึงกาฬ มหาสารคา มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย สกลนคร หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุดรธานี และอุบลราชธานี โดยมีการขับร้องที่เรียกว่า “ลำ” โดยมีแคนเป่าประสานเสียง เครื่อง ดนตรีที่นิยมแพร่หลายที่สุดของกลุ่มนี้ก็คือ แทน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประมาทเครื่องเป่า เครื่องดนตรีที่มีความนิยมรองลงไปได้แก่ พิณ หรือ ซึ่ง และโปงลาง

2. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม (ดนตรี สานใต้) ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม มีลักษณะคล้ายคลึงกับดนตรีไทยภาคกลาง ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมก้นตรึน เป็นคน ของชาวจังหวัดสุรินทร์

บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมนี้มีทั้งดนตรีประเภทขับร้อง ที่เรียกกันว่าเจรียงต่าง ๆ และดนตรี ประเภทบรรเลง เช่น วงศ์นตรี วงปี่พาทย์ และวงมโหรี เป็นต้น

3. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมนี้เป็นเพียงกลุ่มวัฒนธรรมเดียวที่มีลักษณะแตกต่างกับ จังหวัดอื่น ๆ ในภาคอีสาน กล่าวคือมีเฉพาะดนตรีประเภทขับร้องที่เรียกว่าเพลงโคราชซึ่ง มีลักษณะคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมเพลงพื้นเมืองภาคกลาง สืบเนื่องมาจากการที่มีพื้นที่ติดกับภาคกลาง เพลงโคราชประกอบด้วยหมอเพลงฝ่ายชายสองคน และหมอเพลงฝ่ายหญิง สองคนร้องโต้ตอบกันโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบแต่อย่างใด กลุ่มวัฒนธรรมเพลง โคราชมีเพียงจังหวัดเดียวคือจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งมีภาษาพูดที่มีอัตลักษณ์เรียกกันทั่วไปว่า “ภาษาโคราชหรือภาษาไทยโคราช” นับเป็นภาษาที่มีสำเนียงไพเราะน่าฟัง” (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2558)

ในส่วนของศิลปะการแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ ได้กล่าวถึงไว้ดังนี้

“การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน ดนตรีพื้นเมืองอีสานนอกจากจะบรรเลงเพื่อความบันเทิงแล้วยังมีบทบาทสำคัญ ในการบรรเลงเดี่ยวและประสมเป็นวงประกอบการแสดงพื้นเมืองอีกด้วย เช่น แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักประกอบการแสดงหมอลำและพิธีกรรม ตรัวหรือจัดเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเจรียง ส่วนการบรรเลงประสมเป็นวงนั้นก็นิยมเลือกใช้เครื่องดนตรี ที่สามารถสื่ออารมณ์ได้ตามวัตถุประสงค์ของการแสดงนั้น ๆ การแสดงพื้นเมืองอีสานที่ต้องใช้ดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ หมอลำ เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งกระติบ ฟ้อนกลองตุ้ม ลำตังหวาย หรือฟ้อนทั้งหวา ฟ้อนผู้ไทย หนังปะโมทัย กะโน้บติงต๊อง กันตรึม เรือมอันเร และตุ้มโมง ส่วนเพลงโคราชไม่ได้ใช้ดนตรีประกอบการแสดง” (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2558)

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศประเภทลาติน ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้ทำนองเพลง “ลมพัดพร้าว” ซึ่งเป็นทำนองเพลงของการฟ้อนภูไทของภาคอีสาน ประกอบการกำหนดจังหวะเป็นแซมบ้า โดยรายละเอียดของการฟ้อนภูไท ประกอบด้วยดังนี้

ฟ้อนภูไท

ประวัติความเป็นมาของชาวภูไท ชัยบดินทร์ สาลีพันธ์ กล่าวไว้ว่า

“ชาวภูไท อพยพมาจากตอนใต้ของประเทศจีนเข้าสู่เมืองเตียนเบียนฟู บ้านนาน้อยอ้อยหนู แล้วอพยพต่อมาเรื่องจากพื้นที่มีจำนวนจำกัด การขยายตัวเกิดการขัดแย้ง จึงได้มาตั้งที่ใหม่ บริเวณเมืองวัง เมืองอ่างคำ เมืองเซโปน เมืองพื้น เมืองนอง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ต่อมาชาวภูไทในเมืองวัง ได้มีการขัดแย้งในการปกครองระหว่างสายเลือดจึงเกิดการอพยพข้ามฝั่งแม่น้ำโขงในบริเวณท่าธาตุพนม และ เดินทางต่อไปยังแถบบริเวณหนองหานแต่สภาพอากาศไม่เหมาะสม เนื่องจากปกติเป็นคนที่อยู่ในพื้นที่ที่ไม่มีลมพัดผ่าน ทั้งมีน้ำมาก สภาพอากาศลมชื้นจึงทำให้เด็กและคนชราเกิดอาการป่วยไข้และล้มตายมาก จึงมีแนวคิดว่าจะอพยพกลับอีกฝั่งของแม่น้ำโขง ก่อนจะข้ามแม่น้ำโขงจึงพาขบวนผู้อพยพไปแวะนมัสการพระธาตุพนม ท่านเจ้าอาวาสสมัยนั้นได้สอบถามและก็ได้

ขึ้นนำให้ไปตั้งถิ่นฐานบริเวณใกล้เคียง ณ บ้านดงหวายสายบอกแก ซึ่งอยู่ไม่ไกลจาก ธาตุพนม อันมีชัยภูมิที่เหมาะสมกับการตั้งถิ่นฐานใหม่" (ชัยบดินทร์ สาลีพันธ์, 2540 : 280)

"ต่อมาชาวภูไทได้อพยพจากฝั่งซ้ายของแม่น้ำ โขงมากขึ้นเรื่อย ๆ เป็นระลอก ๆ จากสาเหตุต่างกัน แต่เนื่องด้วยพื้นเพของสายเลือดชาวภูไท จึงมีการปฏิสัมพันธ์และในขณะนั้นไม่มีร้านสะดวกซื้อหรือโรงแรมผู้คนที่อพยพมา จากต่างถิ่นจึงต้องจัดการใช้ ชีวิตโดยการทำมาหากินและแบ่งข้าวปลาอาหารเพื่อที่จะไปตั้งถิ่นฐานต่อไปใน พื้นที่ฝั่งขวาของแม่โขง ดังนั้นพื้นที่เรณูนครจึงเป็นพื้นที่สำคัญในการเป็นเครือข่ายเชื่อมโยงของชาวภูไทในบริเวณที่ข้ามฝั่ง แม่น้าโขง ชื่อชุมชนแห่งนี้จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "เมืองเว" (คำว่าเว หมายถึงการวนกลับในภาษาภูไทซึ่ง ตรงกับการที่คนที่ต้องการสอบถามข้อมูลถึงแม้ไปต่างพื้นที่แล้วแต่ต้องวนกลับมาถามบุคคลที่ต้องการพบเจอ ชาวภูไทด้วยกันเองในพื้นที่ฝั่งขวาแม่น้าโขง) โดยเฉพาะเรณูนครถือว่าเป็นศูนย์กลางของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวภูไทในประเทศไทย เพราะการข้ามฝั่งแม่น้ำโขงเข้ามาชาวภูไทส่วนใหญ่จะต้องแวะเวียนเข้ามาหาชุมชนแห่งนี้และ สอบถามพร้อมทั้งแบ่งปัน ข้าวปลาอาหารเพื่อที่จะไปสร้างบ้านแปลงเมืองในพื้นที่ต่าง ๆ ต่อไปโดยในหลาย พื้นที่ ดังปรากฏการณ์ บอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ของชาวภูไทที่อื่น ๆ ว่าชาวเรณูนครเป็นพี่ใหญ่เป็นเชื้อเป็นสายที่ เป็นนับว่าเป็นพี่ ในการแบ่งปันข้าวปลาอาหารแล้วก็แบ่งปันสิ่งต่าง ๆ ไปใช้ในการดำรงชีวิต โดยเฉพาะในพื้นที่หลายพื้นที่เช่นเขาวง กุฉินารายณ์ คำม่วง นายูง คำชะอี เป็นต้นหรือหลากหลายที่ของชาวภูไทในประเทศไทย" (นฤบทร์ดินทร์ สาลีพันธ์, 2564 : 150)

นอกจากนี้ยังปรากฏข้อมูลว่า ชาวภูไท[10] เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใหญ่ที่สุดรองลงมาจากกลุ่มไทลาว ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมีแม่น้ำโขงแยกกลุ่มนี้ออกจากภูไทในภาคเหนือของลาว และญวน กลุ่มภูไทกลุ่มใหญ่ที่สุดอาจจะอยู่แถบลุ่มน้ำโขง และแถบเทือกเขาภูพาน เช่น จังหวัดนครพนม ได้แก่อำเภอคำชะอี ธาตุพนม เรณูนคร นาแก จังหวัดสกลนคร ได้แก่ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้แก่ อำเภอกุฉินารายณ์ เขาวง สหัสขันธ์ ส่วนภูไทผู้เข้าสู่ภาคกลางในจังหวัดราชบุรี และเพชรบุรี ในย่านนั้นเรียกว่า 'ลาวโซ่ง'

ชาวภูไทมีลักษณะความเป็นอยู่แบบครอบครัวใหญ่ในบ้านเดียวกัน เป็นกลุ่มคนทำงานที่มีความขยันขันแข็ง มัธยัสถ์ ทำงานได้หลายอาชีพเช่น ทำนา ทำไร่ ค้าวัว ค้าควาย นำกองเกวียนบรรทุกสินค้าไปขายต่างถิ่นเรียกว่า 'นายฮ้อย' เผ่าภูไทเป็นกลุ่มที่พัฒนาได้เร็วกว่าเผ่าอื่น มีความรู้ความเข้าใจและมีความเข้มแข็งในการปกครอง มีหน้าตาที่สวย ผิวพรรณดี กริยามารยาทแช่มช้อย มีอัธยาศัยไมตรีในการต้อนรับแขกแปลกถิ่นจนเป็นที่กล่าวขวัญถึง วัฒนธรรมประเพณี เผ่าภูไทมีเอกลักษณ์เป็นจุดเด่นหลายประเภท เช่น การแต่งทำนองดนตรี เรียกว่า 'ลายเป็นเพลงของภูไท'

---

[10] http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109 โครงการพัฒนาเว็บไซต์สำหรับให้ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมผสานมุมมองทางวิศวกรรม มหาวิทยาลัยนครพนม

มีบ้านแบบภูไทคือ มีป่องเอี้ยม เป็นช่องลม มีประตูป่อง หน้าต่างยาวจรดพื้น มีห้องภายในเรือนเป็นห้อง ๆ ที่เรียกว่า ‘ห้องส่วม’ นอกจากนั้นยังมีวัฒนธรรมการทอผ้าห่มผืนเล็ก ๆ ใช้สำหรับห่มแทนเสื้อกันหนาวใช้คลุมไหล่ เรียกว่า ผ้าจ่อง นอกจากนี้แล้วยังมีผ้าแพรวา ใช้ห่มเป็นสไบ ซึ่งมีแหล่งใหญ่ที่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ และมีผ้าลาย ใช้เป็นผ้ากั้นห้องหรือห่มแทนเสื้อกันหนาวได้ ซึ่งมีแหล่งใหญ่อยู่บ้านนางอย อำเภอเตางอย จังหวัดสกลนคร ประเพณีที่สำคัญของเผ่าภูไทซึ่งถือกันแต่โบราณ ได้แก่ การลงข่วง พิธีแต่งงาน การทำมาหากิน การถือผี และการเลี้ยงผี วัฒนธรรมการแต่งกาย โดยลักษณะทางสังคม ชาวภูไท(ผู้ไทย) เป็นกลุ่มที่มีความขยัน และอดออมเป็นพิเศษ และมีวัฒนธรรมในเรื่องการถักทอเสื้อผ้าเด่นชัด จึงปรากฏเสื้อผ้าชนิดต่าง ๆ ทั้งฝ้าฝ้าย ผ้าไหมในกลุ่มชาวภูไท (ผู้ไทย) โดยเฉพาะผ้าแพรวานับว่ามีวัฒนธรรมเรื่องเสื้อผ้าเด่นชัดมากผ้าซิ่น วัฒนธรรมของกลุ่มภูไทที่เด่นชัด คือ การทอผ้าซิ่นหมี่ตีนต่อเป็นผืนเดียวกับผ้าผืน เช่น ตีนต่อขนาดเล็ก กว้าง 4 ถึง 5 นิ้ว (มือ) ที่เรียกว่า ตีนเต๊าะ เป็นที่นิยมในหมู่ภูไท ทอเป็นหมี่สาด มีหม้อย้อมคราม จนเป็นสีคราม เกือบเป็นสีดำ แต่ชาวบ้านเรียกว่าผ้าดำหรือซิ่นดำ ลักษณะเด่นของซิ่นหมี่ชาวภูไท คือการทอและลวดลาย เช่น ทอเป็นลายขนาดเล็ก ๆ นอกจากนี้มีลายอื่น ๆ เช่น หมี่ปลา หมี่ตุ้ม หมี่กระจัง หมี่ข้อ ทำเป็นหมี่คั่น มิได้ทอเป็นหมี่ทั้งผืน แต่หากมีลายต่าง ๆ มาคั่นไว้ สีที่นิยมคือ สีเขียว สีน้ำเงิน สีแดง สีม่วง พื้นมักใช้เครือหูกฝ้ายสีเปลือกอ้อย นอกจากนี้ยังพบผ้ามัดหมี่ฝ้ายขาวสลับดำในกลุ่มผู้ไทย เสื้อ นิยมทำเป็นเสื้อแขนกระบอกสามส่วนติดกระดุมธรรมดา กระดุมเงิน หรือเหรียญสตางค์ เช่น เหรียญสตางค์ห้า สตางค์สิบมาติดเรียงเป็นแถว นิยมใช้เป็นผ้าย้อมครามเข้มใน ราว พ.ศ. 2480 โดยมีผู้นำผ้าขลิบแดงติดชายเสื้อ เช่น ที่คอสาบเสื้อปลายแขนเพื่อใช้ในการฟ้อนภูไทสกลนคร และใช้กันมาจนถึงปัจจุบัน ผ้าห่ม การทอผ้าผืนเล็ก ๆ เป็นวัฒนธรรมของชาวกลุ่มพื้นอีสานมานานแล้วผ้าห่มใช้สำหรับห่มแทนเสื้อกันหนาว ใช้คลุมไหล่ เช่นเดียวกับไทยลาวที่นิยมใช้ผ้าขาวม้าพาดไหล่ ผ้าห่มของกลุ่มชนต่าง ๆ ในเวลาต่อมามีขนาดเล็ก ทำเป็นผ้าสไบเป็นส่วนแทนประโยชน์ใช้สอย เดิมคือห่มกันหนาว หรือปกปิดร่างกายส่วนบน โดยการห่มทับเสื้อ ผ้าห่มของภูไทที่เรียกว่า ผ้าจ่อง เป็นผ้าทอด้ายยืน มีเครื่องลาย เครื่องพื้นหลายแบบนอกจากนี้ยังมีผ้าแพรวานอกจากผ้าจ่องแล้ว ชาวภูไทยังมีผ้าลาย ซึ่งใช้เป็นผ้ากั้นห้อง หรือใช้ห่มแทนเสื้อกันหนาวหรือต่อกลาง 2 ผืน เป็นผ้าห่มขนาดใหญ่พอสมควร แต่ผ้าลายที่มีชื่อคือผ้าลายบ้านนางอย อำเภอเต่างอย จังหวัดสกลนคร การแต่งกายของชาวภูไท ยังนิยมสายสร้อยคอ สร้อยข้อมือ ข้อเท้า (ก้องแขน ก้องขา) ทำด้วยโลหะเงิน เกล้าผมเป็นมวยสูงตั้งตรงในสมัยโบราณใช้ผ้ามนหรือแพรมน ทำเป็นผ้าสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ม้วนผูกมวยผมอวดลายผ้าด้านหลังใน ปัจจุบันใช้ผ้าแถบเล็ก ๆ สีแดงผูกแทนแพรมนทำเป็นผ้าสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ม้วนผูกมวยผมอวดลายผ้าด้านหลังใน ปัจจุบันใช้ผ้าแถบเล็ก ๆ สีแดงผูกแทนแพรมน

ฟ้อนภูไทแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ภูไทเรณูนคร ภูไทกาฬสินธุ์ และภูไทเรณูนคร โดยประวัติการฟ้อนภูไททั้ง 3 กลุ่ม โดย นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์ กล่าวไว้ดังนี้

“นาฏกรรมของชาวภูไทมีความเกี่ยวเนื่องจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ตั้งแต่รักษาโรค ในเรื่องของการเหยา จากปรากฏการณ์ของผีสู่ลักษณะนาฏกรรม พร้อมทั้งการรำถวายเทพเจ้าในลักษณะของความเชื่อการขอฝน ตามวิถีเกษตรกรรมซึ่งเป็นรากหญ้าพื้นฐานของสังคม ในแถบลุ่มน้ำโขงส่งผลให้มีการฟ้อนรำปรากฏขึ้นในลักษณะของการสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่การเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวเลือกคู่ครองตามเทศกาลต่าง ๆ โดยที่นาฏกรรมเป็นในแนวทางของวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่ไม่ได้เป็นแบบแผนในการนำเสนอรูปแบบของการแสดง โดยตรงซึ่งเป็นลักษณะแฝงในวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชนชาติพันธุ์ดังกล่าวในเวลาต่อมาด้วยคุณูประการ ทั้งทางตรงทั้งทางอ้อมของสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9 ที่ส่งเป็นพระอุปถัมภ์-ภพทั้งทางด้านศิลปะการแสดงและหัตถกรรมพื้นเมืองของประเทศไทยโดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวจึงทำให้เกิดการพัฒนาทางด้านนาฏกรรมนำเสนอรูปแบบของการแสดงที่เป็นรูปแบบเพื่อโชว์ โดยมีประวัติรายละเอียดของชุดการแสดงที่ปรากฏในปีพุทธศักราช 2528 ซึ่งมีรายละเอียดของกลุ่มชาวภูไทที่มีนาฏกรรม ณ เวลานั้นจำนวน 3 ชุดการแสดง อันได้แก่ ฟ้อนภูไทเรณูนคร ฟ้อนภูไทสกลนคร และฟ้อนภูไท กาฬสินธุ์ซึ่งแต่ละชุดการแสดงมีประวัติแต่ละชุดการแสดงดังนี้” (นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์, 2564)

1.1 ภูไทเรณูนคร[11] ฟ้อนภูไทเรณูนครมีความยาวนานมากกว่า 60 ปีแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมที่มีความ ชัดเจนในกลุ่มของคนเหล่านี้โดยได้นำเสนอ ในรูปแบบของพัฒนาการออกเป็นข้อ ๆ ดังต่อไปนี้ (นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์, 2564 : 74) พ.ศ. 2498 การกำเนิดฟ้อนภูไทเรณูนครโดยใช้ชื่อชุด “ฟ้อนภูไทขาวแห่ต้นกลัปพฤกษ์” ซึ่งเป็นหนึ่ง ใน 8 ชุดการแสดง ณ ที่ประทับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถในการเสด็จพระราชกุศลนมัสการองค์พระธาตุพนมในวันที่ 13 พฤศจิกายน ในปีดังกล่าว พ.ศ. 2498-2510 เป็นช่วงบ่มเพาะนาฏยศิลป์ของภูไทเรณูนคร เนื่องด้วย หลังจากนั้นชาวภูไทเรณูนครได้รับการเลือกไปแสดงในจังหวัดนครพนมและได้นำเอาการเยี่ยมเยือนของข้าราชการชั้นผู้ใหญ่เข้ามาในชุมชนทาให้เกิดการแสดงเพิ่มมากขึ้นซึ่งมีการตัดท่าถวายบังคมเนื่องจากเป็นท่าถวายความเคารพพระมหากษัตริย์ พ.ศ. 2511-2520 เป็นช่วงของการปรับปรุงการแสดงฟ้อนภูไทและนาเอาชุดการ แสดงฟ้อนบายศรี และฟ้อนอื่น ๆ อีกประมาณสองถึงสามชุดเพื่อให้มีความหลากหลายในการนำเสนอ รูปแบบของการแสดงในพื้นที่ชุมชนเรณูนคร พ.ศ. 2521-2530 เป็นช่วงของการคงรูปช่วงที่หนึ่งซึ่งการแสดงแต่ละการแสดง เป็นรูปแบบคงเดิมไม่มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมแต่ว่ามีลักษณะของการทาซ้าและก็นาเสนอในบริบท ทางสังคมในพื้นที่ชุมชนแห่งนี้ อย่างต่อเนื่อง

[11] นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์ บทบาทนาฏกรรมฟ้อนภูไทต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของผ้าแพรวาในสังคมวัฒนธรรมรัฐชาติไทย : https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JRKSA/article/view/258052/173332

พ.ศ. 2531-2545 เป็นช่วงของการปรับปรุงช่วงที่สองของชุมชนแห่งนี้สาเหตุ เนื่องจากมีการนำวงดนตรีโปงลางในพื้นที่ชุมชนแห่งนี้จากกระแสความนิยมของวงโปงลางในพื้นที่ ภูมิภาคอีสานและในปี พ.ศ. 2545-ปัจจุบัน เป็นช่วงของการคงรูปในลักษณะของการต้อนรับขับสู้และ การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ

ลักษณะการฟ้อนภูไทเรณูนคร[12] ชายหญิงจับคู่เป็นคู่ ๆ แล้วฟ้อนท่าต่าง ๆ ให้เข้ากับจังหวะดนตรี โดยฟ้อนรำเป็นวงกลม แล้วแต่ละคู่จะเข้าไปฟ้อนกลางวงเป็นการโชว์ลีลาท่าฟ้อน หญิงสาวที่จะฟ้อนภูไทเรณูนครต้อนรับแขก จะได้ต้องเป็นสาวโสด ผู้ที่แต่งงานแล้วจะไม่มีสิทธิ์ฟ้อนภูไทเรณูนคร เวลาฟ้อนทั้งชายหญิงจะต้องไม่สวมถุงเท้าหรือรองเท้า และที่สำคัญคือในขณะฟ้อนภูไทนั้น ฝ่ายชายจะถูกเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิงไม่ได้เด็ดขาด (มิฉะนั้นจะผิดผี เพราะชาวภูไทนับถือผีบ้านผีเมือง อาจจะถูกปรับไหมตามจารีตประเพณีได้) โอกาสหรือเวลาที่เล่น นิยมแสดงในเทศกาลต่าง ๆ ที่มีในท้องถิ่น เช่น สงกรานต์ ไหลเรือไฟ งานธาตุวันเพ็ญเดือนสาม และต้อนรับแขกผู้ใหญ่ของจังหวัด เช่น นายกรัฐมนตรี รัฐมนตรีและมกุฎราชกุมารของต่างประเทศ ฯลฯ

เครื่องดนตรี แบบดั้งเดิม ประกอบด้วย แคน กลองสองหน้า กลองหาง ฆ้องโหม่ง พังฮาด และกั๊บแก๊บ ส่วนในวงโปงลาง ก็ใช้เครื่องดนตรีครบชุดของวงโปงลาง ลายเพลง ใช้ลายลมพัดพร้าว

โดยปรากฏ ท่าฟ้อนภูไทเรณูนคร[13] มี 16 ท่า ดังนี้คือ

1. ท่าโยกหรือท่าเตรียม (ท่าเตรียมโยกตัวไปมาเป็นการอุ่นเครื่องเพื่อจะไปท่าบิน)
2. ท่าบิน หรือท่านกกะทาบินเลียบ
3. ท่าเพลิน หรือท่าลำเพลิน
4. ท่าเชิด หรือ ท่ารำเชิด
5. ท่าม้วน หรือท่ารำม้วน
6. ท่าส่าย หรือท่ารำส่ายเปิด
7. ท่าลมพัดพร้าว
8. ท่ารำเดี่ยว หรือฟ้อนเลือกคู่
9. ท่าเสือออกเหล่า
10. ท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น
11. ท่าเสือลากหาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[12] http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109 โครงการพัฒนาเว็บไซต์สำหรับให้ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมผสานมุมมองทางวิศวกรรม มหาวิทยาลัยนครพนม

[13] http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109 โครงการพัฒนาเว็บไซต์สำหรับให้ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมผสานมุมมองทางวิศวกรรม มหาวิทยาลัยนครพนม

12. ท่าม้ากระทืบโฮง

13. ท่าจระเข้ฟาดหาง

14. ท่ามวยโบราณ

15. ท่าถวายพระยาแถน หรือท่าหนุมานถวายแหวน

16. ท่ารำเกี้ยว

การแต่งกายของการฟ้อนภูไทเรณูนคร สุดารัตน์ โกพล กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

“ฝ่ายชายจะนุ่งกางเกงขาก๊วย สวมเสื้อสีน้ำเงิน คอตั้งขลิบแดงกระดุมเงิน มีผ้าขาวม้าไหมมัดเอว สวมสายสร้อยเงิน ข้อเท้าทำด้วยเงิน ประแป้งด้วยแป้งขาว มีดอกไม้ทัดหูอย่างสวยงาม

ฝ่ายหญิงนั้นนุ่งผ้าซิ่นและสวมเสื้อแขนกระบอกสีน้ำเงินขลิบแดง ประดับด้วยกระดุมเงิน พาดสไบสีขาวที่ไหล่ซ้ายติดเข็มกลัดเป็นดอกไม้สีแดง สวมสร้อยคอ กำไลข้อมือ ข้อเท้าหรือทำด้วยทองหรือเงินตามควรแก่ฐานะของตน เกล้าผม มีดอกไม้สีขาวประดับผม” (สุดารัตน์ โกพล, 2555)

ภาพที่ 5 ลักษณะการแต่งกายของการรำภูไทเรณูนคร

ที่มา : สุดารัตน์ โกพล ฟ้อนภูไทเรณูนคร (phuthai3.blogspot.com) (20 ตุลาคม 2566)

1.2 ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ การสืบทอดการฟ้อนอีสานของชนเผ่าผู้ไทยวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่าฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ตามแบบชาวบ้านดั้งเดิม พบว่าชาวผู้ไทยบ้านโพนมีศิลปะการฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในแบบ ชาวบ้านดั้งเดิม และพัฒนาการมาจนถึงปัจจุบันอยู่ 3 ชุดด้วยกัน คือ ฟ้อนละครไทย ฟ้อนผู้ไทย ศิลปะการฟ้อนทั้ง 2 ชุด เป็นการฟ้อนที่ขึ้นในชุมชนบ้านโทน และปัจจุบันยังมีการอนุรักษ์ การค้นอย่างต่อเนื่อง โดยการฟ้อนในงานบุญบั้งไฟ หรือ

งานพิธีการ สำคัญ ซึ่งมีบทบาทในการสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชน และสังคมเป็นอย่างมาก ฟ้อนละครภูไท เป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นจากประเพณีบุญบั้งไฟ ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานที่ปรากฏฟ้อนละครภูไท มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ 1) ยุคดั้งเดิม ระหว่าง พ.ศ. 2459 -2512 เป็นการฟ้อนที่ไม่มีแบบแผนกระบวนท่าที่ชัดเจน 2) ยุคฟื้นฟู ระหว่าง พ.ศ. 2532 -2539 เป็นการฟ้อนอย่างมีรูปแบบ และมีการคิดท่าฟ้อนขึ้นมา 4 ท่า ได้แก่ ท่าเดินทาง ท่ารำลาวละคร ท่าเชิง ละคร และท่าสาละวัน 3) ยุคการประยุกต์ ระหว่าง พ.ศ.2539 - ปัจจุบัน รูปแบบการฟ้อนและองค์ประกอบในการฟ้อน มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนมีแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งมี 5 ท่าประกอบด้วย ท่าเดิน ท่าฟ้อนข้าง ท่าไกวมือสูง ท่าหมุนตัว และท่าลง ฟ้อนผู้ไทย เป็นการฟ้อนที่เกิดจากความต้องการของชาวผู้ไทย เพื่อฟ้อนถวายองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ. 2521 ท่าฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นครั้งแรกมี 5 ท่า ได้แก่ ท่าเดินผู้ไทย ท่าฟ้อนข้าง ท่ายิง ท่าม้วนหาง และท่าวงเดือน เอกลักษณะของการฟ้อนจะมีความ สมจริงตามชื่อท่า ปัจจุบันได้มีการคิดท่าฟ้อนเพิ่มเติม 2 ท่าคือ ท่าฟ้อนเฉียง และท่าลง เอกลักษณแการฟ้อน จะเน้นลีลาความอ่อนช้อย และมีการกำหนดระยะของการจัดวางท่าอย่างชัดเจน (สุภาพร คำยุธา, 2546 : 93)

ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ สุดารัตน์ โกพล กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

“สวมเสื้อแขนกระบอกสีดำ แนวปกคอเสื้อและแนวกระดุมตกแต่งด้วยผ้าแถบลายแพรวาสีแดง กุ๊นขอบลายผ้าด้วยผ้ากุ๊นสีเหลืองและขาว ประดับด้วยกระดุมเงิน ห่มผ้าสไบไหมแพรวาสีแดง นุ่งผ้าซิ่นมัดหมี่ภูไทมีตีนซิ่นยาวคลุมเข่า ผมเกล้ามวยมัดมวยผมด้วยผ้าแพรมน หรือผ้าแพรฟอย และสวมเครื่องประดับเงิน” (สุดารัตน์ โกพล, 2555)

ภาพที่ 6 ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์

ที่มา : สุดารัตน์ โกพล ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ (phuthai3.blogspot.com) (20 ตุลาคม 2566)

1.3 ฟ้อนภูไทสกลนคร ปัจจุบัน มี 2 ประเภท คือ ฟ้อนภูไทในพิธีกรรม และ ไทในงานเฉพาะกิจ ในพิธีกรรม ปรากฏการฟ้อนในพิธีกรรมบูชาเจ้าเหล็ก ในงานประเพณี ภูไทรำลึก มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ยุค คือ 1. ยุคดั้งเดิม พ.ศ. 2469-2596 เป็นการฟ้อนที่มีรูปแบบอิสระ ท่าฟ้อนมี 4 ท่า ได้แก่ท่าเดิน ท่าดอกบัวตูม บัวบาน ท่าลอยน้ำ และท่ายอขาเดียว 2. ยุคฟื้นฟู พ.ศ. 2498-2520 เป็นการนำท่าฟ้อนที่มีอยู่เดิม มาจัด ระเบียบท่าฟ้อนให้มีรูปแบบชัดเจน และประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ ซึ่งท่า ฟ้อนเป็นการฟ้อนตีบท 3. ยุคปัจจุบัน พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน พ.ศ. 2547 รูปแบบและองค์ประกอบการฟ้อน มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนยังคงยึดท่าฟ้อนเดียวกัน เอกลักษณ์การฟ้อนภูไทหมู่บ้านวาริชภูมิ คือ การวาดฟ้อนในลักษณะ วงกว้าง ก่อนที่จะหยุดนิ่งในท่าฟ้อนแต่ละท่า โดยใช้ศีรษะและลำตัวจะเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับการใช้มือและเท้า ซึ่งลักษณะการใช้เท้ามี 3 ลักษณะ คือการย่ำเท้าอยู่กับที่ การย่ำเท้าก้าวเดิน ในลักษณะต่อส้นเท้า และการงอขาข้างเดียว ในส่วนเนื้อ ร้องจะใช้เนื้อร้อง และสำเนียงการร้องเป็น ภาษาภูไท (รัตติยา โกมินทรชาติ, 2549 : 65)

ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทสกลนคร สุดารัตน์ โกพล กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

“เสื้อ นิยมทำเป็นเสื้อแขนกระบอกติดกระดุมธรรมดา กระดุมเงิน หรือเหรียญสตางค์ เช่น เหรียญสตางค์ห้า สตางค์สิบ มาติดเรียงเป็นแถว นิยมใช้เป็นผ้าย้อมครามเข้มจนดำมีผ้าขลิบแดงติดชายเสื้อ เช่น ที่คอสาบเสื้อ ปลายแขนปัจจุบัน นุ่งผ้าซิ่นพื้นสีดำต่อตีนซิ่นขิดยาวกรอมเท้า ผ้าเบี่ยงนิยมใช้ผ้าแพรขิดสีแดง พาดไหล่ซ้ายแล้วไปมัดที่เอวด้านขวา สวมส่วยมือยาว(เล็บ)ทำมาจากกระดาษหรือโลหะพันด้วยด้ายและมีพู่ที่ปลายเล็บสีขาวหรือแดง ผมเกล้ามวยมัดมวยผมด้วยผ้าแดงบางครั้งก็ทัดผมด้วยดอกไม้สีขาวหรือไม่ก็ฝ้ายภูไท และสวมเครื่องประดับเงิน เช่น สร้อยคอ ต่างหู กำไล” (สุดารัตน์ โกพล, 2555)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 7 ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทสกลนคร

ที่มา : สุดารัตน์ โกพล ฟ้อนภูไทสกลนคร (phuthai3.blogspot.com) (20 ตุลาคม 2566)

ผู้วิจัยต้องการที่จะสร้างสรรค์โดยการนำศิลปะการฟ้อนรำของภาคอีสาน มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาติน จากความคล้ายคลึงกันและความน่าจะเป็นไปได้ของท่าเต้นและจังหวะ โดยศิลปะการแสดงทางภาคอีสาน จะเรียกว่า “การเซิ้ง” ภาคอีสานของไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยหรือ ภาคอีสานแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 20 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา บึงกาฬ บุรีรัมย์ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ศรีสะเกษ สกลนคร สุรินทร์ หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุดรธานีและ อุบลราชธานี พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ ยังได้กล่าวถึงกลุ่มดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีในภาคอีสานแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม และดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศประเภทลาติน ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้ทำนองเพลง “ลมพัดพร้าว” ซึ่งเป็นทำนองเพลงของการฟ้อนภูไท โดยฟ้อนภูไทเรณูนครนั้นเป็นการฟ้อนรำแบบคู่ของภาคอีสาน ประกอบการกำหนดจังหวะเป็นแซมบ้า

2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ

“นาฏยนิยาม หมายถึง คำอธิบาย คำจำกัดความ ขอบเขต บทบาท และรูปลักษณ์ ของนาฏยศิลป์ ซึ่งล้วนแสดงความหมายของนาฏยศิลป์ที่หลากหลาย อันเป็นเครื่องบ่งชี้ว่านาฏยศิลป์มีความสำคัญ เกี่ยวข้องกับชีวิตและสังคมเป็นอย่างมากมาตั้งแต่อดีตกาล” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงกำเนิดและวิวัฒนาการของนาฏยศิลป์ที่ผูกพันกับมนุษย์[14] ดังนี้

“การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้พึงสังเกตเห็นได้โดยง่าย ดังเช่นสุนัขและไก่กา เป็นต้น เวลาใดสบอารมณ์ของมันเข้า มันก็เต้นโลดกรีดกรายทำกิริยาท่าทางได้ต่าง ๆ ก็คือการฟ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้ค้นคิดหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงเล็งเห็นว่า การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาก็ตามหรือทุกขเวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้เห็นปรากฏ ยกเป็นนิทัศนอุทาหรณ์ดังเช่นธรรมดาทารก เวลาอารมณ์เสวย สุขเวทนาก็เต้นแร้งเต้นแฉ่งสนุกสนาน ถ้าอารมณ์เสวยทุกขเวทนาก็ดิ้นโดยโหยให้ แสดงกิริยาปรากฏออกให้รู้ว่าอารมณ์เป็นอย่างไร ยิ่งเติบโตรู้เดียงสาขึ้นเพียงไร กิริยาที่อารมณ์เล่น ออกมาก็ยิ่งมากมายหลายอย่างออกไป จนถึงกิริยาที่แสดงความกำหนัดยินดีมีในกามารมณ์ และกิริยาซึ่งแสดงความอาฆาตโกรธแค้น เป็นต้น กิริยาอันเกิดแต่เวทนาเสวยอารมณ์นี้นับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำ

ต่อมาอีกขั้นหนึ่งเกิดแต่คนทั้งหลายรู้ความหมายของกิริยาต่าง ๆ เช่นกล่าวมา ก็ใช้ กิริยาเหล่านั้นเป็นภาษาอันหนึ่ง เมื่อประสงค์จะแสดงให้ปรากฏแก่ผู้อื่น โดยใจจริงก็ดี หรือโดย มายาเช่นในเวลาเล่นหัวก็ดี ว่าตนมีอารมณ์อย่างไร ก็แสดงกิริยาอันเป็นเครื่องหมายอารมณ์อย่างนั้น เป็นต้นว่าถ้าจะแสดงความเสน่หา ก็ทำกริยายิ้มแย้มกรีดกราย จะแสดงความรื่นเริงบรรเทิงใจก็ ขับร้องฟ้อนรำจำขู่ให้ผู้อื่นกลัวก็ทำหน้าตาถมึงทึงแลโลดเต้นคุกคาม จึงเกิดแบบแผนท่าทางที่แสดง อารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นต้นของกระบวนฟ้อนรำขึ้นด้วยประการนี้ นับเป็นขั้นที่สอง

ต่อมาอีกขั้นหนึ่ง เกิดแต่มีผู้ฉลาดเลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนฟ้อนรำให้เห็นงามก็ต้องตาติดใจคน จึงเกิดมีกระบวนการฟ้อนรำขึ้น นับเป็นขั้นที่สาม ความเช่นกล่าวมานี้เป็นสามัญแก่มนุษย์ทั้งปวงทั่วทุกชาติทุกภาษา จึงเกิดมีประเพณีการฟ้อนรำตามกระบวนการซึ่งพวกของตนเห็นว่างามด้วยกันทุกประเทศ

อันประเพณีการฟ้อนรำจะเป็นสำหรับฝึกหัดพวกที่ประกอบการหาเลี้ยงชีพด้วยเต้น เช่นโขนละครเท่านั้นหามิได้ แต่เดิมมาย่อมเป็นประเพณีสำหรับบุคคลทุกชั้นบรรดาศักดิ์ และมีที่ใช้ไปจนถึงการยุทธและการพิธีต่าง ๆ หลายอย่าง จะยกตัวอย่างแต่ประเพณีการฟ้อนรำที่มีมาในสยามประเทศของเรานี้ ดังเช่นในตำราคชศาสตร์ ซึ่งนับถือว่าเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการรณรงค์สงครามแต่โบราณ ใครหัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศรีด้วย แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องฝึกหัด

---

[14] กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

มีตัวอย่างมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ต่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาบำราบปรปักษ์ ก็ได้ทรงหัดฟ้อนรำ ได้ยินเคยทรงรำพระแสงขอบนคอช้างพระที่นั่ง เป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี เมื่อปีวอก พ.ศ.2414 การฟ้อนรำในกระบวนยุทธอย่างอื่นเช่นที่กระบี่กระบองก็เป็นวิชาที่เจ้านายต้องทรงฝึกหัดมาแต่ก่อน ส่วนกระบวนฟ้อนรำในการพิธี ยังมีตัวอย่างทางหัวเมืองมณฑลภาคพายัพ ถ้าเวลามีงานบุญให้ทานเป็นการใหญ่ก็เป็นประเพณีที่เจ้านายตั้งแต่เจ้าผู้ครองนครลงมาที่จะฟ้อนรำ เป็นการแสดงโสมนัสศรัทธาในบุญทาน เจ้านายฝ่ายผู้หญิงก็ย่อมหัดฟ้อนรำและมีเวลาที่จะหัดฟ้อนรำในการพิธีบางอย่างจนทุกวันนี้ ประเพณีต่าง ๆ ดังกล่าวมา ส่อให้เห็นว่าแต่โบราณย่อมถือว่าการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษา ซึ่งสมควรจะฝึกหัดเป็นสามัญทั่วทุกชั้นบรรดาศักดิ์สืบมา

การที่ฝึกหัดคนแต่บางจำพวกให้ฟ้อนรำ ดังเช่นระบำหรือละครนั้น คงเกิดแต่ประสงค์ จะใคร่ดูกระบวนฟ้อนรำ ว่าจะงามได้ถึงที่สุดเพียงไร จึงเลือกสรรคนแต่บางเหล่าฝึกฝนให้ชำนิชำนาญเฉพาะการฟ้อนรำ สำหรับแสดงแก่คนทั้งหลาย ให้เห็นว่าการฟ้อนรำอาจจะงามได้ถึงเพียงนั้น เมื่อสามารถฝึกหัดได้สมประสงค์ก็เป็นที่ต้องตาติดใจคนทั้งหลายจึงเกิดมีนักขึ้นเป็นพวกหนึ่งต่างหาก แต่ที่จริงวิชาฟ้อนรำก็มีแบบแผนอันเดียวกับที่เป็นสามัญแก่คนทั้งหลายทุกชั้นบรรดาศักดิ์นั้นเอง”

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงการรวบรวมความหมายของนาฏยศิลป์ว่า “นาฏยศิลป์ (Dance) มาจากคำที่ประกอบกันระหว่าง มนุษย์เป็นสัตว์ คำว่า “นาฏย” ซึ่งมีกล่าวไว้ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตย สถาน พ.ศ. 2542 ว่า เกี่ยวกับการฟ้อนรำ (พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 576) และ ‘ศิลปะ : ศิลป์” “ศิลปะ หมายถึง ฝีมือ หรือ การทำให้วิจิตรพิศดาร (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 :1101) เมื่อรวมคำว่านาฏยศิลป์แล้ว จะหมายถึงการทำการฟ้อนรำให้วิจิตรพิสดาร คำว่า “ฟ้อน” หมายถึงรำหรือกราย เช่น ฟ้อนแพนในนาฏยศิลป์ไทย (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 955) ส่วนคำว่า “รำ” นั้น หมายถึงแสดงท่าเคลื่อนไหว โดยมีลีลาและแบบท่าเข้ากับจังหวะเพลงร้องหรือเพลงดนตรี (พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 810) ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เมื่อรวมแล้วจะมีความหมายเดียวกันกับเต้นระบำซึ่งจะใช้ในวัฒนธรรมอื่นทั่วไป ในขณะที่ฟ้อนรำ จะใช้กับวัฒนธรรมไทย” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548)

ในภาษาอังกฤษ นาฏยศิลป์ มีชื่อเรียกว่า “Dance” นอกจากนี้นาฏยศิลป์ยังถูกบัญญัติด้วยคำต่าง ๆ มากมาย ที่มีความหมายคล้ายคลึงกัน ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวไว้ดังนี้

[15]คำศัพท์ ปัจจุบันมีคำในภาษาไทยหรือภาษาอื่น ๆ ที่ใช้ปะปนอยู่ในภาษาไทยจนติดปาก และมีความหมายว่า นาฏยศิลป์ อยู่หลายคำ คำแต่ละคำมีความหมายคล้ายกันบ้าง แตกต่างกันบ้าง เช่น ระบำ รำ เต้น ฟ้อน เซิ้ง ซัด เต้นรำ ลีลาศ ด้านซ์ นาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ ร่ายรำ ศิลปะการแสดง หางเครื่อง นาฏยศิลป์ นาฏกรรม

ระบำ มักหมายถึงการที่คนหมู่หนึ่งตั้งแต่สองคนขึ้นไป ทำท่าทางเหมือน ๆ กันบ้างแตกต่างกันบ้าง ในการแสดงชุดหนึ่ง ๆ และอาจมีการแปรแถว หรือตั้งซุ้มเป็นรูปต่าง ๆ เป็นระยะ ๆ เช่น ระป่าดาวดึงส์

“รำ” มีความหมายคล้ายระบำ แต่มักเป็นการแสดงเดี่ยว ที่สำคัญคือเน้นการใช้มือและ แขน ทำท่าต่าง ๆ

“เต้น” มีความหมายถึงการออกท่าทาง โดยเน้นการใช้ขาและเท้า ทำเป็นท่าและจังหวะต่าง ๆ เช่น เต้นโขน เต้นสาก

“ฟ้อน” เป็นคำกลาง ๆ ที่ส่วนใหญ่ใช้แทนสามคำแรกในภาคเหนือและภาคอีสาน เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนภูไท

“เซิ้ง” เป็นคำที่มีสองความหมาย ความหมายแรกในอีสานใช้เรียกการแห่ เช่น แห่บั้ง ไฟที่มีการร้องหรือการลำ การแห่บั้งไฟ และการฟ้อนในขบวนแห่นั้น แต่ในภาคกลางนิยมเรียกการฟ้อนต่าง ๆ ของภาคอีสานว่าเซ็ง ยกเว้นการฟ้อนของพวกภูไท การเต้นของพวกแสก การรำของพวกเขมร

“ซัด” เป็นคำเฉพาะที่ใช้ในการรำละครบางท่าของละครชาตรีและโนรา ที่เรียกว่า ซัดชาตรี หรือรำซัด ซึ่งหมายถึงการวาดแขนและมืออย่างรวดเร็ว

“เต้นรำ” เป็นคำรวมเพื่อหมายถึงการที่ชายหญิงจับคู่ ออกท่าทางของขาและเท้าผสมผสานกัน โดยมีเพลงจังหวะต่าง ๆ บรรเลงประกอบ เช่น วอลซ์ แทงโก้ ช่าช่าช่า การเต้นรำนี้บางที เรียกว่า ลีลาศ แต่ในบางกรณีคู่เต้นอาจเต้นตามใจชอบ โดยไม่จำเป็นต้องรักษาการเคลื่อนไหวให้เข้าขากัน ซึ่งมักเรียกว่า ดิ้น

“นาฏลีลา” และ “ด้านซ์” เป็นคำที่ใช้แทนกันเพื่อหมายถึงการแสดงสมัยใหม่หรือทางสากล ปัจจุบันคำว่านาฏลีลาไม่ค่อยนิยมใช้เท่าคำว่า ด้านซ์ และพลอยเรียกคนที่เต้นเป็นอาชีพว่า ด้านซ์เซอร์ ซึ่งตรงกับค่าไทยอีกคำหนึ่งว่า หางเครื่อง

“นาฏศิลป์” และ “นาฏยศิลป์” หมายถึงศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น และอื่น ๆ ดังกล่าวแล้ว รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ ปัจจุบันมักมีคนคิดชื่อใหม่ให้ดู ทันสมัยคือ

---

[15] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

นาฏกรรม สังคีตศิลป์ วิพิธทัศนา และศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกัน เพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรี

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เป็นการนำ “นาฏยศิลป์” แขนงต่าง ๆ ทั้งของไทยและตะวันตกมาสร้างสรรค์ร่วมกัน ท่ามกลางกรอบความคิดและหลักการอันมีความเป็นนาฏกรรมเช่นเดียวกัน กลุ่มวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์มีมากมายหลายกลุ่มทั่วโลก และแต่ละกลุ่มมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

จะเห็นได้ว่า นาฏยศิลป์เป็นศิลปะทางวัฒนธรรมที่สามารถส่งต่อ ผสมผสาน จนเกิดเป็นรูปแบบและภูมิปัญญาใหม่ ๆ ขึ้นได้ พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์อินเดีย เช่นเดียวกับกลุ่มวัฒนธรรมในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การลีลาศมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมมาจากการแสดงในราชสำนักจนมีการพัฒนา ผสมผสานกับการเต้นประเภทอื่น ๆ ดังที่เห็นในปัจจุบัน ในที่นี้ผู้วิจัยจึงจะกล่าวถึง หลักการในการทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมตามที่อมรา พงศาพิชญ์ กล่าวไว้ดังนี้

จุดกำเนิดวิวัฒนาการและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การพิจารณาเรื่อง “ความหลากหลายทางวัฒนธรรม” สอดคล้องกับแนวคิดทางมานุษยวิทยาอย่างน้อยสองสำนัก คือ สำนักวิวัฒนาการและสำนักแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ความแตกต่างของมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ อาจแยกเป็นความแตกต่างทาง ชีวภาพและความแตกต่างทางวัฒนธรรม ความแตกต่างทางชีวภาพเห็นชัดในความแตกต่างทางเชื้อชาติ (race) ซึ่งในขั้นกว้างที่สุดแยกเป็นกลุ่ม**นิกรอยด์ มองโกลอยด์ คอเคซอยด์ ออสตราลอยด์** ฯลฯ แต่ภายใต้กลุ่มใหญ่นี้ก็มีกลุ่มย่อย เช่น นิกริโต (negrito) ออสโตรนีเซียน (Austronesian) อินโดนิเซียน (Indonesian) ออสโตรเอเชียติก (Austro Asiatic) โพลินีเซียน (Polynesian) เป็นต้น ความแตกต่างนี้ เป็นความแตกต่างทางลักษณะภายนอกที่สังเกตเห็น (pheno type) ซึ่งสัมพันธ์กับความแตกต่างทางพันธุกรรม (genotype) แต่ไม่ทั้งหมด

ทางด้านสังคมศาสตร์แม้จะยอมรับว่ามีความแตกต่างทางชีวภาพ แต่ความแตกต่างทางวัฒนธรรมมีความหมายต่อการใช้ชีวิตประจำวันและการให้ความหมายต่อชีวิตและสังคมมากกว่า นักมานุษยวิทยาใช้คำว่า “กลุ่มชาติพันธุ์” (ethnic group) เพื่อแยกข้อแตกต่างทางวัฒนธรรมระหว่างสังคมมนุษย์ที่มีวัฒนธรรมต่างกัน โดยไม่พิจารณาเรื่องเชื้อชาติ (race) ตัวอย่าง ของกลุ่มชาติพันธุ์คือ คนไทย คนพม่า คนกะเหรี่ยง คนจีน คนอินเดีย เป็นต้น นักวิชาการสาขาอื่นมักใช้คำว่า “ชนชาติ” ในความหมายที่นักมานุษยวิทยาใช้ คำว่า “กลุ่มชาติพันธุ์” ปัจจัยทางวัฒนธรรมที่ใช้พิจารณาความแตกต่างของกลุ่ม ชาติพันธุ์มีหลายองค์ประกอบ เช่น ภาษาพูด ระบบความเชื่อหรือศาสนา เครื่องมือเครื่องใช้ ฯลฯ การศึกษาเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์และวัฒนธรรมเป็น เรื่องซับซ้อน การเปรียบเทียบวัฒนธรรมโดยพิจารณาองค์ประกอบต่าง ๆ จึงเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้เวลายาวนานใน

การศึกษาและทำความเข้าใจมาก่อน แนวคิดที่จะกล่าวถึงในบทนี้มีสองชุดคือ **แนวคิดวิวัฒนาการและแนวคิดแพร่กระจายวัฒนธรรม** ผู้เขียนเชื่อว่าเราไม่อาจยึดถือแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งเพราะ แต่ละแนวคิดต่างก็มีปัญหาในการวิเคราะห์เพราะมีข้อมูลไม่สมบูรณ์ การวิเคราะห์เรื่องวัฒนธรรมจึงต้องปรับใช้ทั้งสองแนวคิด แนวคิดในเรื่องวิวัฒนาการ (evolutionism) มองว่าหลังจากสิ่งมีชีวิตได้ผ่านขั้นตอนของวิวัฒนาการทางชีวภาพมาเป็นมนุษย์ (homo sapiens) แล้ว ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม ดังเห็นได้จาก วิวัฒนาการของมนุษย์ผ่าน**ยุคหินเก่า หินกลาง หินใหม่ สัมฤทธิ์ ทองแดง เหล็กและยุคประวัติศาสตร์**ตามลำดับนักโบราณคดีผู้ขุดค้นพบหลักฐานเครื่องมือเครื่องใช้ของมนุษย์สมัยโบราณมักมองความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์ และวัฒนธรรมตามเครื่องมือเครื่องใช้ในระยะแรกนักวิชาการแนววิวัฒนาการ มองการเปลี่ยนแปลงในลักษณะแนวตั้ง (vertical) อย่างเดียว โดยมองว่า สังคมวิวัฒนาการจากรูปแบบของยุคหนึ่งไปสู่อีกรูปแบบหนึ่งของยุคต่อไป ซึ่งเป็นการมองที่แคบว่าสังคมมนุษย์วิวัฒนาการในลักษณะขั้นบันไดเหมือนกับว่า มนุษยชาติมีจุดกำเนิดและขั้นตอนการพัฒนาการเหมือน ๆ กัน แนวคิดนี้ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์มาก ต่อมานักวิชาการรุ่นหลัง ๆ ได้ปรับแนวคิดมาเป็นแนวที่เน้นเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อม (adaptation) และนำเสนอแนวการวิเคราะห์ใหม่ ทำให้แนวคิดวิวัฒนาการได้รับการยอมรับอีกครั้งหนึ่ง ในช่วงที่แนวคิดวิวัฒนาการตกต่ำนั้นได้มีการศึกษาสังคมวัฒนธรรม ในลักษณะที่ปฏิเสธเรื่องจุดกำเนิดร่วมกันของมนุษยชาติและการเปลี่ยนแปลงสังคมวัฒนธรรมแนวขั้นบันได ในหนังสือเล่มนี้ใช้คำว่าแนวคิดแพร่กระจายวัฒนธรรม (cultural diffusionism) ซึ่งศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมของสังคมต่าง ๆ โดยเฉพาะสังคมข้างเคียงในลักษณะเปรียบเทียบ (cross-cul- tural comparison) เพื่อดูความเหมือนและความต่างทางวัฒนธรรม แนวคิดนี้ไม่มุ่งหาจุดกำเนิดของวัฒนธรรม แต่มองแก่นกลางวัฒนธรรม (culture core) การแพร่กระจายของวัฒนธรรมและเขตวัฒนธรรม (culture area) เป็นการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมตามแนวราบ (horizontal) แท้ที่จริงแล้วแนวคิดสองแนวนี้ไม่ได้ขัดแย้งกันเพราะแนวคิด วิวัฒนาการมองการเปลี่ยนแปลงในแนวตั้ง แต่แนวคิดแพร่กระจายวัฒนธรรม มองการเปลี่ยนแปลงในแนวราบ ในความเป็นจริงสังคมคงจะต้องปรับเปลี่ยน ทั้งสองแนว ขึ้นอยู่กับว่า ณ ขณะใดเกิดการเปลี่ยนแปลงในลักษณะใดเท่านั้น เมื่อเวลาผ่านไป นักวิชาการรุ่นหลังได้มีโอกาสเรียนรู้เกี่ยวกับแนวคิดทั้งสองแนว และได้มีการผนวกทั้งสองแนวคิดเข้าด้วยกันทำให้ได้ภาพของสังคมวัฒนธรรมในภูมิภาคต่าง ๆ ของโลกที่มีความหลากหลาย

การศึกษาวัฒนธรรมเพื่อดูชุดวัฒนธรรม รวมทั้งศูนย์กลางและการแพร่กระจายขององค์ประกอบต่าง ๆ นี้ อาจทำได้โดยการทำรายชื่อขององค์ประกอบแต่ละส่วน (culture trait list) แล้วสำรวจดูว่ามีปรากฏอยู่ที่ใดบ้าง เพื่อเปรียบเทียบกับสังคมข้างเคียงและศึกษาการแพร่กระจายของวัฒนธรรม ชุดต่าง ๆ อย่างไรก็ดีการศึกษาเรื่องเขตวัฒนธรรมและการแพร่กระจาย วัฒนธรรมมี

ปัญหาคือ (1) เขตวัฒนธรรมและศูนย์กลางวัฒนธรรมอาจเปลี่ยนแปลงได้ (2) องค์ประกอบของวัฒนธรรมในแต่ละเขตอาจเปลี่ยนแปลง เมื่อได้รับอิทธิพลจากที่อื่น (3) ในเขตวัฒนธรรมหนึ่งอาจมีองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่ต่างกัน เนื่องจากปัญหาที่กล่าวถึงนี้เกิดจากการเปลี่ยนแปลง การศึกษาทางประวัติศาสตร์เฉพาะถิ่นหรือประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจะช่วยให้ ความกระจ่างในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ แต่การศึกษาเรื่องเขตวัฒนธรรมนี้ เหมาะสำหรับสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมข้างเคียงไม่มาก ในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอกมากการศึกษาจะซับซ้อนมาก ข้อสังเกตในเรื่องการแพร่กระจายวัฒนธรรมและเขตวัฒนธรรมที่ควรคำนึงในการศึกษาเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรมคือ 1. สังคมวัฒนธรรมชุดใดชุดหนึ่ง (culture complex) มีศูนย์กลางอยู่ที่จุดใดจุดหนึ่งและแพร่กระจายออกไป ขยายอิทธิพลใหญ่ขึ้น ๆ จนครอบคลุมพื้นที่ในวงกว้าง ในลักษณะของแก่นกลางวัฒนธรรม (culture core) และเขตวัฒนธรรม (culture area) ศูนย์กลางของวัฒนธรรมมีหลายศูนย์กลางและเมื่อต่างฝ่ายต่างขยายอิทธิพลก็อาจเกิดการแลกเปลี่ยนและยอมรับ ซึ่งกันและกันได้ เมื่อใดที่อิทธิพลของศูนย์กลางวัฒนธรรมอ่อนแอหรือเขตวัฒนธรรมกว้างขวางมากและวัฒนธรรมจากศูนย์กลางแพร่กระจายไปได้ไม่เต็มที่ ความเข้มข้นน้อย จะพบว่าลักษณะของวัฒนธรรมชายขอบ (marginal culture) อาจแตกต่างจากวัฒนธรรมศูนย์กลาง ตัวอย่างที่เห็นกันชัดเจนคือ ข้อแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์ (great tradition และ little tradition) Robert Redfield เป็นผู้ชี้ให้เห็นประเด็นนี้ชัดเจนที่สุด (Redfield 1965, 1966) 2. เนื่องจากสังคมวัฒนธรรมมีความหลากหลายทางคุณลักษณะ และรูปแบบ วัฒนธรรมแต่ละชุดย่อมมีเหตุผลของการเกิดและมีคุณค่าสำหรับสังคมนั้น ๆ การเปรียบเทียบวัฒนธรรมในเชิงคุณค่าหรือความเจริญก้าวหน้า ในลักษณะใครดีกว่ากันหรือใครก้าวหน้ากว่ากันจึงเป็นการไม่เหมาะสม ทั้งนี้เพราะวัฒนธรรมมีลักษณะสัมพัทธ์ (cultural relativism) วัฒนธรรมแต่ละชุดมีความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและสภาพสังคมของตน การเกิดวัฒธรรมและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีลักษณะเฉพาะตัว เปรียบเทียบกันได้ยาก 3. เมื่อวัฒนธรรมแพร่กระจายจากศูนย์กลาง (cultural diffusion) และไปมีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมข้างเคียงที่มีอยู่แล้ว (cultural interaction) ย่อมมีการเรียนรู้และรับรู้ซึ่งกันและกัน ในระยะแรกอาจรับวัฒนธรรมใหม่ ชั่วคราวที่เรียกว่าการยืมวัฒนธรรม (cultural borrowing) และต่อมาจึงรับไว้เป็นของตน (cultural adoption) กระบวนการและปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมีหลายลักษณะ ในกรณีที่วัฒนธรรมมีคุณลักษณะใกล้เคียงกันพอยอมรับซึ่งกันและกันได้ ปฏิสัมพันธ์จะอยู่ในรูปแบบสันติวิธี แต่ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมอาจมีลักษณะของความขัดแย้ง ถ้าวัฒนธรรมสองชุดมีความ แตกต่างกัน ไม่สามารถปรับรับหรือยอมรับกัน และต่างฝ่ายต่างไม่ยอมให้อีกฝ่ายหนึ่งครอบงำ ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมนี้อาจมีผลทำให้เกิดกรณีพิพาทหรือกลายเป็นสงครามได้ กรณีของความขัดแย้งเห็นได้ชัดในความ ขัดแย้งทางชาติพันธุ์หรือความขัดแย้งทางศาสนาซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องของอำนาจหรือการใช้อำนาจ

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

การพิจารณาปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (cultural interaction) มีทั้งลักษณะที่สอดคล้องและขัดแย้งและมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน ในการอธิบายกระบวนการที่เกิดขึ้นนี้มีศัพท์ที่ใช้ต่างกันอยู่หลายคำ เช่น การปรับตัว (adaptation) การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม (acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (cultural assimilation) บูรณาการทางวัฒนธรรม (cul- turalintegration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (cultural conflict)

1. การปรับตัว (adaptation) การศึกษาเรื่องการปรับตัวนี้อาจศึกษาจากด้านการปรับตัวทางชีวภาพและการปรับตัวทางวัฒนธรรม ผู้ที่ใช้คำว่าการปรับตัวมักจะใช้ในความหมายของความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่ศึกษาซึ่งอาจเป็นมนุษย์และสัตว์กับสภาพแวดล้อมรอบตัวและแหล่งที่อยู่ (habitat) การศึกษาในลักษณะนี้ มักเป็นการพิจารณาเชิงประวัติศาสตร์ว่าได้มี (ก) การเปลี่ยนแปลงเพื่อจัดระบบความสัมพันธ์ให้สอดคล้องกัน (ข) การปรับเปลี่ยนตัวมนุษย์หรือสัตว์เพื่อให้ความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมเป็นความสัมพันธ์ที่เหมาะสม หรือ (ค) การปรับสภาพแวดล้อมเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพของมนุษย์หรือสัตว์ การใช้คำว่าการปรับตัวจึงมักใช้ในความหมายของการปรับเปลี่ยนส่วนใดส่วนหนึ่ง หรือหลายส่วนเพื่อให้ความสัมพันธ์ลงตัว ถ้าจะพิจารณาเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรมย่อมหมายความว่า วัฒนธรรมในที่นี้ใช้ในความหมายที่รวมทั้งวัฒนธรรมในรูปวัตถุและวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ ซึ่งรวมถึงระบบความคิด ความเชื่อ วิถีชีวิต และพฤติกรรมของสมาชิกในสังคม ในการพิจารณาเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรมนี้ Cohen (1968) เสนอข้อคิดว่า

1. การศึกษาเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรมควรพิจารณาองค์ประกอบด้านศิลปวัฒนธรรม (วรรณคดี ดนตรี การแสดง และศิลปกรรม อื่น ๆ) และสังคมวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิต ความเชื่อ ฯลฯ

2. องค์ประกอบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมเรียงร้อยประสานเข้าเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะเป็นองค์รวม มีลักษณะเฉพาะของแต่ละสังคมวัฒนธรรม

3. การปฏิสัมพันธ์กับสังคมข้างเคียง หรือการค้นพบสิ่งใหม่ ภายในสังคมตนเองจะทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเพื่อการคงอยู่ของสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ

4. วัฒนธรรมคือระบบสัญลักษณ์ องค์ประกอบแต่ละส่วนมี ความหมายและสื่อความหมายที่ลึกซึ้งและกว้างขวางกว่าข้อเท็จจริง เช่น ธง มีความหมายมากกว่าผ้าผืนหนึ่ง

5. การดำเนินชีวิตของมนุษย์ต้องดำเนินเป็นกลุ่ม การปรับเปลี่ยนสังคมวัฒนธรรมเป็นการปรับเปลี่ยนในกลุ่มมากกว่าในระดับปัจเจกบุคคล การสืบทอดวัฒนธรรมต้องถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่งเป็นกลุ่ม การปรับตัวทางวัฒนธรรมจึงเป็นการปรับเปลี่ยนของกลุ่ม

6. พฤติกรรมของมนุษย์ยืดหยุ่นและปรับเปลี่ยนได้ ไม่มีพฤติกรรมใดที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้เลย

7. การถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง มีกระบวนการและขั้นตอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อคิดทั้ง 7 ข้อที่กล่าวถึงนี้ หมายถึงการปรับตัวที่นอกเหนือจากการปรับตัวทางชีวภาพเพื่อความอยู่รอดของเผ่าพันธุ์มนุษย์หรือสัตว์ แต่เป็นการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมหรือกลุ่มคนอื่น ในอดีตมีการตั้งคำถามว่าการปรับตัวนี้เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นทางธรรมชาติโดยสิ้นเชิง หรือเป็นสิ่งที่มนุษย์สามารถกำหนดได้ ควบคุมและบังคับทิศทางได้ ปัจจุบันคงจะต้องยอมรับว่าการปรับตัวนี้เป็นสิ่งที่จำเป็นแต่มนุษย์สามารถควบคุมได้

2. การสังสรรค์ทางวัฒนธรรมหรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (acculturation) และการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (assimilation) ในหัวข้อนี้จำเป็นจะต้องกล่าวไว้ว่า การแพร่กระจายวัฒนธรรม ของกลุ่มชาติพันธุ์นั้นไม่เป็นปัญหาในช่วงเวลาที่จำนวนประชากรมีไม่มาก และความหนาแน่นของประชากรต่ำ พื้นที่บนผิวโลกมีอยู่มากพอที่จะตอบสนองการขยายตัวได้ แต่ต่อมาเมื่อจำนวนประชากรมีเพิ่มมากขึ้นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งมีทั้งลักษณะที่เข้ากันได้และลักษณะที่ขัดแย้งกัน คำว่าการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมหรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (acculturation) นี้ใช้เมื่อมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมวัฒนธรรมระหว่าง 2 กลุ่มคนที่มีสังคมวัฒนธรรมต่างกัน และมีการรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน แต่ในกรณีที่สังคมวัฒนธรรมที่มีปฏิสัมพันธ์กันมีพลังไม่เท่ากัน คนกลุ่มหนึ่งจะมีแนวโน้มที่จะยอมรับวัฒนธรรมของอีกกลุ่มหนึ่ง เราพบว่ากลุ่มที่วัฒนธรรม มีพลังน้อยจะถูกผสมกลมกลืนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มที่วัฒนธรรมมีพลังมากกว่า ในขณะเดียวกันอาจมีการแลกเปลี่ยนกันก็ได้ สุดท้ายถ้าวัฒนธรรม 2 ชุดถูกผสมรวมกันเป็นชุดเดียวกันไม่ว่าจะมีส่วนของชุดใดมากกว่ากันก็จะ เป็นการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (assimilation) ที่เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมนี้อาจเกิดขึ้นตามธรรมชาติหรือ เกิดขึ้นด้วยความตั้งใจของฝ่ายที่มีอำนาจก็ได้ กรณีประเทศไทยในบางช่วงเวลานโยบายของรัฐก็มีความโน้มเอียงให้เกิดการผสมกลมกลืนชาติพันธุ์อื่น ๆ ให้เป็นไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. บูรณาการทางวัฒนธรรม (cultural integration) และทวิลักษณ์ทางวัฒนธรรม (double ethinic identity) ความคิดเรื่องบูรณาการทางวัฒนธรรม คือการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรมด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกันและไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน ในสังคมปัจจุบันเมื่อเกิดรัฐประเทศ และพบว่ามีกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มตั้งถิ่นฐานอยู่ภายในอาณาเขตของรัฐประเทศ ถ้าปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมสมัยใหม่มีลักษณะ ยอมรับซึ่งกันและกันย่อมหมายความว่าเกิดบูรณาการทางวัฒนธรรม บางครั้งใช้คำว่าพหุวัฒนธรรม (cultural pluralism) คือรัฐประเทศที่มีหลายวัฒนธรรม ประเทศที่เกิดขึ้นใหม่มักจะเป็นรัฐพหุวัฒนธรรม เพราะประเทศเหล่านี้เกิดขึ้นภายหลังการอพยพเคลื่อนย้ายของกลุ่มชาติพันธุ์ ประเทศ สหรัฐอเมริกา ออสเตรเลีย และนิวซีแลนด์ คือตัวอย่างรัฐประเทศที่ยอมรับ ความหลากหลายทางวัฒนธรรม และประเทศสิงคโปร์และมาเลเซียก็

ประกาศ ตัวเองเป็นประเทศพหุวัฒนธรรม เพราะหลังจากได้รับเอกราชจากอังกฤษได้ มีการยอมรับความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์และได้กำหนดนโยบายที่ ชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องนี้ การยอมรับพหุวัฒนธรรม หมายความว่า กฎหมายและกฎระเบียบที่ใช้ในการบริหารหรือการจัดการมีลักษณะไม่เคร่งครัด เปิดโอกาสให้มีทางเลือกในการปฏิบัติการโดยไม่มีวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งครอบงำ (dominant culture) และวัฒนธรรมอื่นถูกครอบงำ (subordinate culture) ในการพิจารณาเรื่องพหุวัฒนธรรม รายละเอียดเรื่องความสัมพันธ์เชิงอำนาจ เป็นเรื่องสำคัญ และข้อแตกต่างระหว่างกฎระเบียบที่กำหนดไว้เป็นลายลักษณ์ อักษรกับการบังคับใช้ในการปฏิบัติจริงเป็นเรื่องที่จะต้องพิจารณาด้วย ตัวอย่าง ของมาเลเซียและสิงคโปร์เป็นตัวอย่างที่รัฐใช้คำว่าพหุวัฒนธรรมเพื่อเป้าหมายทางการเมือง แต่ในทางปฏิบัติวัฒนธรรมชุดหนึ่งยังมีบทบาทในสังคมเหนือ ชุดอื่น ๆ แม้เมื่อรัฐพยายามสนับสนุนให้เกิดการผสมกลมกลืนทาง วัฒนธรรม การผสมกลมกลืนอาจมีได้หลายลักษณะ คนบางกลุ่มรับ วัฒนธรรมหลักของรัฐ (dominant culture) และผสมกลมกลืนกลายเป็นส่วนของวัฒนธรรมหลัก คนกลุ่มนี้มักจะอยู่ใกล้ศูนย์อำนาจและยินดีถูกกลืน โดยกลุ่มอำนาจ แต่กลุ่มที่อยู่ห่างไกลอำนาจรัฐ ความต้องการธำรงวัฒนธรรมเดิมของตนยังมีอยู่ แต่ก็ยอมรับวัฒนธรรมหลักด้วยในบางเรื่อง ในประเทศไทยในช่วงเปลี่ยนผ่านจะพบเห็นคนหลายกลุ่มมีวัฒนธรรมที่ผสมผสานในลักษณะทวิลักษณ์ (double identity) กลุ่มแรกที่มีการกล่าวถึงคือกลุ่มคนจีน ซึ่ง Coughlin (1960) เป็นผู้แรกที่เสนอแนวคิดทวิลักษณ์ในกลุ่มคนจีน ต่อมามีรายงานรูปแบบทวิลักษณ์ในกลุ่มอื่น ๆ และเห็นชัดในการเรียกชื่อ กลุ่มโดยใช้คำสมาส คือ กลุ่มไทยมุสลิม ไทยเขมร ไทยลาว เป็นต้น

4. ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (cultural conflict) ผสมหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและการสังสรรค์ทางวัฒนธรรม อาจสร้างความขัดแย้ง ถ้าสมาชิกในกลุ่มไม่ยอมรับซึ่งกันและกัน โดยปกติ กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อและภาษาพูดร่วมกันมักจะไม่มีความขัดแย้งทางวัฒนธรรม ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อมีการปะทะสังสรรค์ของวัฒนธรรมที่ต่างกัน การปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมนี้เกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งหรือทั้งสองชุด ทั้งนี้อาจเกิดจาก (1) การอพยพย้ายถิ่นของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เข้ามาสู่อาณาบริเวณที่มีกลุ่มชาติพันธุ์หรือวัฒนธรรมอื่นอยู่แล้ว ถ้าการอพยพ ย้ายถิ่นนี้ไม่ได้รับการยอมรับอย่างเป็นมิตรก็จะเกิดความขัดแย้งได้ (2) การขยายดินแดนของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เพื่อเสริมอาณาเขตของตนซึ่งมีผลในการรุกรานกลุ่มที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ก่อนแล้ว ทั้งนี้รวมทั้งการยกทัพไปสู้รบกันดังเช่น สงครามในสมัยโบราณ หรือ (3) การล่าอาณานิคมของสังคมตะวันตก โดย กลุ่มที่มีอำนาจสามารถเข้าไปครอบครองและเผยแพร่วัฒนธรรมของตนด้วย (4) นอกจากนี้ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมอาจเกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยการสื่อสาร ถ่ายทอดผ่านสื่อมวลชน ระบบการศึกษา และ เทคโนโลยีต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม กรณีที่ความแตกต่างระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์มีสูง เพราะสังคมวัฒนธรรมขัดแย้งกัน การปรับรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันไม่เกิดขึ้น ปัญหาเรื่องความขัดแย้งของกลุ่มชาติพันธุ์เกิดจากการที่

แต่ละฝ่ายพยายามรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนและไม่ยอมรับวัฒนธรรมของสังคม ข้างเคียง หรือถ้าความขัดแย้งเกิดจากกรณีของการช่วงชิงอำนาจ ความสัมพันธ์ จะอยู่ในลักษณะศัตรูหรือคู่ปรับ เกิดสงครามช่วงชิงพื้นที่หรือผู้คน ข้อมูลในประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นตัวอย่างของความขัดแย้งของกลุ่มชาติพันธ์ที่มีสังคมวัฒนธรรมภาษาพูดต่างกันอยู่เป็นประจำ ในกรณีที่มีความขัดแย้งทางวัฒนธรรมรุนแรง อาจเกิดเป็นขบวนการต่อต้าน เช่น ขบวนการแยกดินแดน หรือขบวนการก่อการร้าย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้จำแนกกลุ่มวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์ทั่วโลกไว้ว่า กลุ่มวัฒนธรรมนาฏยศิลป์[16] นาฏยศิลป์ของชุมชนหนึ่ง ๆ ถือกำเนิด สืบทอด และพัฒนาขึ้นมาโดยชุมชนนั้น ๆ จึงสะท้อนลักษณะเด่นของชุมชนได้เป็นอย่างดี แต่ชุมชนหนึ่ง ๆ มิได้อยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่ต่างก็พึ่งพาอาศัย ไปมาหาสู่ ค้าขาย หรือทำสงครามแย่งชิงผู้คนและทรัพยากรกันอยู่เสมอ ศิลปะรวมทั้งนาฏยศิลป์ จึงมีการถ่ายเทเข้าออกอยู่ตลอดเวลา ยิ่งในภาวะปัจจุบันมีการสื่อสารทันสมัย การถ่ายเทก็ยิ่งเกิดขึ้นได้ง่าย ในขณะเดียวกันก็เกิดการระแวดระวัง มิให้นาฏยศิลป์ดั้งเดิมอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเสื่อมสลาย ทั้งนี้เพราะเป็นธรรมชาติของชุมชนในการรักษาวัฒนธรรมของเผ่าพันธุ์แห่งตนเอาไว้ เมื่อมีสิ่งแปลกใหม่เข้ามากระทบกับวิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมของตน ก็จะมีกระบวนการกลั่นกรองที่จะมีการยอมรับหรือปฏิเสธ และในการที่จะยอมรับก็ใช่ว่าจะยอมรับมาทั้งหมด หากปรับปรุงดัดแปลงให้เหมาะกับรสนิยมและคตินิยมของตนเสียก่อนจึงจะรับได้ การถ่ายเททางวัฒนธรรมของชุมชนอยู่ตลอดเวลาเช่นนี้ ทำให้การพิจารณาถึงลักษณะเด่นของนาฏยศิลป์เป็นเรื่องยาก เพราะจะมีความซ้ำซ้อนและปนเปกันอยู่ อย่างไรก็ดี นาฏยศิลป์ในโลกนี้อาจแบ่งเป็นกลุ่มตามความคล้ายคลึงกันได้ 8 กลุ่ม คือ จีน อินเดีย อาหรับ อาฟริกา โพลีนีเซีย ยุโรป อเมริกา และมาเลย์

กลุ่มจีน จีนเป็นประเทศที่เก่าแก่มีอารยธรรมสูงส่ง และมีพัฒนาการทางนาฏยศิลป์สูงมากตลอดประวัติศาสตร์อันยาวนานหลายพันปีของจีน ได้มีการติดต่อค้าขาย และทำสงครามกับ ประเทศโดยรอบ ชาติที่ได้รับอารยธรรมจากจีน คือ ธิเบต มองโกล แมนจู เกาหลี ญี่ปุ่น และญวน ส่วนจีนเองก็ได้รับอิทธิพลจากอินเดียและอาหรับ ตามเส้นทางแพรไหม เช่น อิทธิพลทางศาสนาพุทธ ศาสนาอิสลามและดนตรี

กลุ่มอินเดีย อินเดียเป็นประเทศเก่าแก่และมีอายธรรมสูงส่ง อินเดียมีพัฒนาการบ้านนาฏยศิลป์และมีตำราฟ้อนรำมานานนับพันปี อินเดียได้แผ่อิทธิพลเข้าไปในประเทศจีน เกาหลี ญี่ปุ่น เนปาล ปากีสถาน ศรีลังกา พม่า ไทย ลาว เขมร อินโดนีเซีย ส่วนอินเดียเองก็ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มอาหรับที่เข้าไปปกครองอินเดียอยู่นานนับศตวรรษ

---

[16] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. 500, พิมพ์ครั้งที่ 1, 2543

กลุ่มอาหรับ อาหรับเป็นกลุ่มชนที่มีถิ่นฐานอยู่ในตะวันออกกลางและรอบ ๆ ทะเลเมดิเตอเรเนียนกับตอนเหนือของอาฟริกา อาหรับแม้จะไม่มีประเทศอันยิ่งใหญ่ในปัจจุบัน แต่ก็เคยเป็นกลุ่มชนที่มีมหาอาณาจักรอันยิ่งใหญ่มาหลายครั้ง พวกอาหรับเป็นนักเดินทาง นักรบ นักเผชิญ โชค และพ่อค้าที่สำคัญของโลกในอดีต จึงสามารถแผ่อิทธิพลไปตามเส้นทางค้าขายสู่ตอนใต้ของ ยุโรปตอนเหนือของจีน ในอินเดีย ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และในตอนเหนือของอาฟริกา

กลุ่มอาฟริกา อาฟริกาเป็นทวีปที่กว้างใหญ่มีประชากรมาก แต่ไม่มีอาณาจักรอันรุ่งเรืองมากนัก วัฒนธรรมจึงไม่เป็นปึกแผ่น แม้จะมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่อย่างชัดเจน ชนชาวอาฟริกันเคยถูกปกครองโดยชาวอาหรับและชาวยุโรป และถูกนำไปเป็นทาสในทวีปอเมริกาเป็นจำนวนมาก นาฏยศิลป์ของพวกอาฟริกาจึงไปปรากฏและผสมผสานกับนาฏยศิลป์ลักษณะอื่น ๆ ในทวีปอเมริกาเหนือ และทวีปอเมริกาใต้

กลุ่มโพลีนีเซีย โพลีนีเซียเป็นชื่อเรียกกลุ่มของเกาะต่าง ๆ ในมหาสมุทรแปซิฟิค ตั้งแต่ตอนใต้ของประเทศญี่ปุ่นไปจรดประเทศนิวซีแลนด์ ประชาชนที่อาศัยอยู่ตามเกาะใหญ่น้อยเหล่านี้ มีเผ่าพันธุ์ที่เชื่อมโยงกัน มีภาษาที่ใกล้เคียงกัน และมีนาฏยศิลป์ที่ละม้ายคล้ายกันอีกด้วย เช่น ฮาวายอิ ตาฮิติ ฟิจิ และเมารี

กลุ่มยุโรป ยุโรปเป็นทวีปที่มีอารยธรรมสูง มีหลายเผ่าพันธุ์ และแบ่งออกเป็น ประเทศย่อย ๆ หลายประเทศ แต่เนื่องจากมีความใกล้ชิดกัน โดยทำการค้าและทำสงคราม ตลอดจนมีการแต่งงานระหว่างพระราชวงศ์ต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ทำให้ทวีปยุโรปมีนาฏยศิลป์ที่คล้ายคลึงกัน และเนื่องจากยุโรปได้เคยปกครองทวีปอเมริกา และทวีปเอเชีย จึงทำให้มีวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์ของยุโรปแผ่ไปยังดินแดนเหล่านั้นด้วย

กลุ่มอเมริกา อเมริกาเป็นทวีปที่แบ่งได้เป็นสองส่วนใหญ่ ๆ คือ ทวีปอเมริกาเหนือ และทวีปอเมริกาใต้ นาฏยศิลป์ในทวีปอเมริกาทั้งสองนี้ มีทั้งของอินเดียแดงเผ่าต่าง ๆ ที่เป็นชน พื้นเมืองเดิมของยุโรป และของอาฟริกา นาฏยศิลป์ในอเมริกาเหนือได้รับอิทธิพลจากประเทศทางยุโรปเหนือ เช่น อังกฤษ และฝรั่งเศส ส่วนนาฏยศิลป์ในอเมริกาใต้ก็ได้รับอิทธิพลจากยุโรปใต้ เช่นสเปน และโปรตุเกส

กลุ่มมาเลย์ มาเลย์เป็นชนชาติที่อาศัยอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นจำนวนมาก อาทิ ประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย บรูไน กลุ่มมาเลยได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดู และอิสลาม ตามลำดับ แต่ก็คงเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์มาเลย์ไว้ได้เป็นอย่างดี

นาฏยศิลป์ เป็นศิลปะที่ใช้ร่างกายและจิตใจ แสดงออกซึ่งเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยกิริยา ท่าทางปกติหรือการฟ้อนรำ การพูดหรือการขับร้อง และด้วยอารมณ์ของผู้แสดงหรือของตัวละคร มนุษย์พัฒนาการแสดงออกตามธรรมชาติของตนขึ้นเป็นนาฏยศิลป์ และให้นาฏยศิลป์ทำหน้าที่ต่าง ๆ ในสังคมของตน ทั้งเพื่อตนเอง เพื่อสังคม และเพื่อเทพเจ้า ดังนั้น นาฏยศิลป์จึงเป็นเครื่องบ่งชี้เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของสังคมนั้นได้เป็นอย่างดี เอกลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ในสังคมที่ห่างไกลกันอาจ

คล้ายคลึงกัน ก็เพราะต่างมีสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติด้านวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน หรือสังคมได้มีการติดต่อกัน จึงเกิดการถ่ายเททางนาฏยศิลป์กันขึ้น นาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่สัมผัสได้ ขณะมีการแสดงอยู่เท่านั้น นอกนั้นอยู่ในความทรงจำของผู้แสดง และคนดู นาฏยศิลป์ชุดเดียวกันในการแสดงแต่ละครั้งจึงมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นเสมอ นอกจากนี้นาฏยศิลป์มีบทบาทในสังคม เมื่อสังคมเปลี่ยนไปนาฏยศิลป์ก็ย่อมเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย การนิยามคำว่านาฏยศิลป์ให้ครบถ้วนแม่นยำชัดเจนจึงกระทำได้ยาก

ตามคำกล่าวของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นาฏยศิลป์ในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม จะมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง อาจมีความคล้ายคลึงกันได้เนื่องจากสภาพแวดล้อม โดยที่นาฏยศิลป์สามารถเกิดการถ่ายเททางวัฒนธรรมขึ้นได้ เนื่องจากสังคมได้มีการติดต่อกัน นาฏยศิลป์มีบทบาทในสังคมในหลาย ๆ ด้าน เมื่อสังคมเปลี่ยนจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย กีฬาลีลาศมีประวัติความเป็นมา และมีการพัฒนาเรื่อยมาจากอดีต เริ่มต้นจากกำเนิดนาฏยศิลป์ จนกลายเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงพัฒนาสู่การเป็นกีฬาตามสภาพสังคม นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงภาพรวมของต้นกำเนิดนาฏยศิลป์จนเกิดเป็นอารยะธรรม ดังนี้

นาฏยศิลป์[17] เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลก ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ นาฏยศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (express) ของอารมณ์ความรู้สึก (feeling) ที่แสดงออก มาในรูปแบบของกิจกรรมของมนุษย์ บรรพบุรุษของ มนุษย์ในอดีตกาลเคยลอกเลียนท่าทางของสัตว์และ ธรรมชาติแล้วจัดเป็นการแสดงขึ้นเพื่อเป็นการเอาใจ หรือแสดงความเคารพต่ออำนาจทางธรรมชาติที่มนุษย์ไม่สามารถจะหาคำตอบได้ในสมัยนั้น ในนาฏยศิลป์จะ มีความผูกพันซึ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณของมนุษย์เสมอ นาฏยศิลป์มักจะเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ เขตแดนพื้นที่ สงคราม ภูตผีปีศาจ ซึ่งจะนำพาไปสู่การ พัฒนาการทางด้านนาฏยศิลป์ของตัวเอง จนหล่อหลอม ออกมาเป็นอารยธรรม

ในการเต้นบัลเลต์ จะมีการเต้นรำเป็นคู่ซึ่งเรียกว่า พา เดอ เดอซ์ ที่มีความสวยงาม และมีการพัฒนารูปแบบการเต้นผสมผสานนาฏยศิลป์จากหลายเชื้อชาติ โดยมีรายละเอียดดังนี้

การเต้นพา เดอ เดอซ์[18] เป็นการเต้นคู่ระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงที่แสดงให้เห็นถึงทักษะ การเต้นคู่ ที่มีความสัมพันธ์กัน ดังนั้นจะเห็นได้จากการนำเสนอเทคนิค ท่าเต้นบัลเลต์ ความสมดุล การสื่อสารอารมณ์และเรื่องราวผ่านสรีระร่างกายเคลื่อนไหวได้อย่างมีประสิทธิภาพ ที่ประกอบไปด้วย การพยุงลำตัว การยกตัว การแบกรับลำตัว การหมุน และ การรักษาสมดุลบนปลายเท้าแล้วหมุนรอบตัวเช่นเดียวกับลีลาศ

---

[17] นราพงษ์ จรัสศรี. ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

[18] https://web.facebook.com/watch/?v=473417627208054

จะเห็นได้ว่า การเต้นพา เดอ เดอซ์ ซึ่งเป็นการเต้นคู่ในนาฏกรรมบัลเลต์ ปรากฏว่า มีการผสมผสานนาฏยศิลป์ประเภทอื่นๆนอกจากการเต้นบัลเลต์ ไม่ว่าสจะเป็นสเปน อียิปต์ โนมัน อินเดีย หรือแม้แต่บัลเลต์มโนราห์ของไทย

ภาพที่ 8 เลอคอร์แซร์พาเดอเดอซ์แบบอินเดีย

ที่มา : pinterest

ภาพที่ 9 ดอนกิโฮเต้พาเดอเดอซ์แบบสเปน

ที่มา : Pinterest

ภาพที่ 10 การเต้นคู่ใน บัลเลต์มโนราห์ของไทย
ที่มา : Thairath

ตามคำกล่าวของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้มีการกล่าวถึงต้นกำเนิดของการเต้นรำที่มีการพัฒนามาจากระบำของชาวบ้านชนบทและระบำใน ราชสำนักในสมัยเรอแนซซองซ์ (Renaissance) กีฬาลีลาศมีความสัมพันธ์กับการเต้นแบบอื่น ๆ อีก เช่นการเต้นบัลเลต์ ระบำพื้นเมืองต่าง ๆ โดย รังสฤษฎ์ บุญชลอ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของกีฬาลีลาศ และยุคต่าง ๆ ของการเต้นรำได้ดังนี้

ภาพที่ 11 การเต้นรำมินูเอ็ตในยุคเรอเนซองส์
ที่มา : https://th.wikipedia.org

ภาพที่ 12 การเต้นรำในยุคโบราณ

ที่มา : https://www.educatepark.com/story/history-of-dancesport/

ภาพที่ 13 การเต้นรำแบบวงกลมของบรรดาขุนนาง (Carol)

ที่มา : https://www.educatepark.com/story/history-of-dancesport

ภาพที่ 14 การเต้นรำในยุคฟื้นฟู

ที่มา : https://www.educatepark.com/story/history-of-dancesport/

ภาพที่ 15 การเต้นรำในยุคโรแมนติก

ที่มา : https://www.educatepark.com/story/history-of-dancesport/

ยุคปัจจุบัน (ค.ศ. 1900 – ปัจจุบัน) ในยุคปัจจุบันวอลซ์จากรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ซึ่งเกิดขึ้นในปลายศตวรรษที่ 17 แต่มิได้เผยแพร่ จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1816 จังหวะวอลซ์ได้ถูกนำมาเผยแพร่โดยพระเจ้ายอร์ชที่ 4 แม้จะไม่สมบูรณ์นักในขณะนั้น แต่ก็จัดว่าจังหวะวอลซ์เป็นจังหวะแรกของการลีลาศอย่างแท้จริง เพราะคู่ลีลาศสามารถจับคู่เต้นรำได้

ประมาณปี ค.ศ. 1840 การเต้นรำบางอย่างกลับมาเป็นที่นิยมอีก เช่น โพลก้าจากโบฮิเมียซึ่งเป็นที่นิยมมากในเวียนนา ปารีส และลอนดอน การเต้นมาเซอก้า (Mazerka) จากโปแลนด์ก็เป็นที่นิยมมากในยุโรปตะวันตก

ประมาณกลางศตวรรษที่ 19 การเต้นรำแบบใหม่ ๆ เกิดขึ้นอีกมาก เช่น การเต้นมิลิแทรีชาติส (Military Schottische) การเต้นเค๊กวอล์ค (Cakewalks) ซึ่งเป็นการเต้นแบบหนึ่งของคนผิวดำในอเมริกา การเต้นทูสเตป (Two – Step) การเต้นบอสตัน (Boston) และการเต้นเตอรกี ทรอต (Turky Trot)

ในศตวรรษที่ 20 ปี ค.ศ. 1910 จังหวะแทงโก้จากอาร์เจนตินา เริ่มเผยแพร่ที่กรุงปารีส เป็นจังหวะที่มีแบบการเต้นที่แปลกและเต้นสวยงามมาก

ในระหว่างปี ค.ศ. 1912 – 1914 เวอร์นอนและไอรีน แคสเซิล (Vernon and Irene Castle) ได้นำรูปแบบการเต้นรำแบบใหม่ ๆ มาเผยแพร่ในอเมริกาก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 ได้แก่ จังหวะฟอกซ์ทรอตจากอังกฤษ และแทงโก้จากอาร์เจนตินา

ปี ค.ศ. 1918 สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 อังกฤษได้เลือกเฟ้นจังหวะเต้นรำทั้งบอลรูมและลาตินอเมริกันเพื่อเรียบเรียงขึ้นเป็นตำรา วางหลักสูตรของแต่ละจังหวะรัดกุม ในสมัยนี้ประเภทบอลรูมมีเพียง 4 จังหวะ คือ วอลซ์ ควิกวอลซ์ สโลว์ฟอกซ์ทรอต และแทงโก้

ปี ค.ศ. 1920 ในอเมริกาเริ่มนิยมจังหวะพาโซ โดเบล้ (Paso Doble) และการเต้นแบบก้าวเดียว (One – Step) สลับกันซึ่งเรียกว่า “Fast Foxtrot”

ปี ค.ศ. 1925 จังหวะชาร์ลสตัน (Charlston Murray) เริ่มเป็นที่นิยม รูปแบบการเต้นคล้ายทูสเตป และในปีเดียวกันนี้ อาร์เธอร์ เมอร์เรย์ (Aurthor Murry) ก็ได้ให้กำเนิดการเต้นรำสมัยใหม่ (Modern Dances) ขึ้น การเต้นแบบโมเดิร์นแดนซ์นี้เป็นการเต้นรำที่แสดงออกถึงจินตนาการของแต่ละบุคคล ไม่มีท่าเต้นที่แน่นอนตายตัว บางครั้งมีการนำท่าบัลเลต์เข้ามาผสมผสานด้วย

ในปี ค.ศ. 1927 จังหวะจิตเตอร์บัก (Jitterbug) เริ่มเป็นที่นิยม รูปแบบการเต้นต้องอาศัยท่ายิมนาสติก การเบรก และการก้าวเท้าย่ำเร็ว ๆ ในปีเดียวกันนี้อิทธิพลจากเพลงแจ๊ส (Jazz) ของอเมริกาทำให้เกิดจังหวะควิกสเตปขึ้น นับเป็นจังหวะที่ 5 ของลีลาศประเภทบอลรูม

ในปี ค.ศ. 1929 ได้มีการจัดตั้งคณะกรรมการลีลาศ (Official Board of Ballroom Dancing) ขึ้นในประเทศอังกฤษ และจัดการแข่งขันลีลาศขึ้นในอังกฤษทุก ๆ ปี

ปี ค.ศ. 1930 การเต้นรำของชาวคิวบา (Cuban Dance) ก็เป็นที่นิยมในอเมริกา คือ จังหวะคิวบันรุมบ้า

ปี ค.ศ. 1939 บรรดาครูลีลาศและผู้ทรงคุณวุฒิทางลีลาศในอังกฤษ ได้ร่วมกันวางกฎเกณฑ์ของลวดลายต่าง ๆ ในการลีลาศ เพื่อให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน มีจังหวะละประมาณ 20 ลวดลาย (Figure)

ปี ค.ศ. 1940 การเต้นคองก้าและแซมบ้าจากบลาซิลก็เป็นที่นิยมมาก

ปี ค.ศ. 1950 ได้จัดตั้งสภาการลีลาศระหว่างชาติ (International Council of Ballroom Dancing = I.C.B.D) และในปีเดียวกันนี้มีจังหวะใหม่ ๆ เข้ามาเผยแพร่อีก เช่น จังหวะแมมโบ้จากคิวบา ช่าช่าช่าจากโดมินิกัน และเมอเรงเก้จากโดมินิกันเช่นกัน

ปี ค.ศ. 1959 ได้จัดแข่งขันลีลาศชิงแชมเปี้ยนโลกขึ้นที่ประเทศอังกฤษ โดยจัดทั้งประเภทอาชีพและสมัครเล่นตามกฎเกณฑ์ที่สภาการลีลาศระหว่างชาติกำหนด นอกจากนี้สภาการลีลาศได้กำหนดมาตรฐาน (Standard) ไว้ 4 จังหวะ คือ วอลซ์ ฟอกซ์ทรอต แทงโก้ และควิกสเตป ในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 จังหวะที่จัดแข่งมี วอลซ์แบบอังกฤษหรือสโลว์วอลซ์ ฟอกซ์ทรอต แทงโก้ ควิกสเตป และควิกวอลซ์หรือเวียนนีสวอลซ์ นอกจากนี้ อเมริกาและอังกฤษได้แนะนำจังหวะร็อคแอนด์โรลให้ชาวโลกได้รู้จัก

Chulalongkorn University

ภาพที่ 16 การจัดการแข่งขันชิงแชมป์โลกครั้งแรก ณ ประเทศอังกฤษ

ที่มา : ผู้วิจัย

ปี ค.ศ. 1960 มีจังหวะใหม่ ๆ เกิดขึ้นในอเมริกาโดยคนผิวดำ หรือ จังหวะทวิสต์ (Twist) การเต้นจะใช้การบิดลำตัวไปมา เขาโค้งงอ การเต้นจะไม่ต้องแตะตัวกันกับคู่ คือต่างคนต่างเต้น นอกจากนี้ยังมีจังหวะฮัสเซิล (Hustle) และจังหวะบัสสาโนวา (Bossanova) ซึ่งดัดแปลงมาจากแซมบ้าของบราซิล

ปี ค.ศ. 1970 นิยมการเต้นรำที่เรียกว่า ดิสโก (Disco) ซึ่งค่อนข้างเต้นได้อย่างอิสระมาก อย่างไรก็ดี ในปัจจุบันมีการเต้นรำใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมายหลายแบบ จัดเป็นป็อปปูลาร์แดนซ์ (Popular Dance) เช่น แฟรชแดนซ์ (Flash Dances) เบรกแดนซ์ (Break Dances) ซึ่งมักจะริเริ่ม

จากคนผิวดำในอเมริกา และยังมีการเต้นรำโดยใช้ท่าบริหารร่างกายประกอบจังหวะดนตรี ซึ่งเรียกว่า การเต้นรำแอโรบิกหรือเต้นแอโรบิก (Aerobic Dances) และกำลังเป็นที่นิยมมากในปัจจุบันนี้ การเต้นรำจังหวะดังกล่าวไม่จัดเป็นการลีลาศ

ในปัจจุบันสมาคมลีลาศทั่วโลกได้รวมตัวกัน เพื่อพยายามที่จะผลักดันให้กีฬาลีลาศเป็นกีฬาชนิดหนึ่ง โดยใช้ชื่อว่า “กีฬาลีลาศ” (Dance Sport) เพื่อที่จะเสนอต่อคณะกรรมการโอลิมปิกสากล (International Oympic Committee = I.O.C) ให้กีฬาลีลาศได้บรรจุเข้าเป็นกีฬาชนิดหนึ่งเหมือนกีฬาชนิดอื่น ๆ ในการแข่งขันกีฬาโอลิมปิก

ภาพที่ 17 การแข่งขันกีฬาลีลาศในสมัยปัจจุบัน

ที่มา : https://www.educatepark.com/story/history-of-dancesport/

จะเห็นได้ว่ากีฬาลีลาศได้มีต้นกำเนิดมาจากการแสดงในราชสำนัก และมีการพัฒนาเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โดยประวัติความเป็นมาของกีฬาลีลาศ 10 จังหวะที่ถูกบรรจุในการแข่งขันระดับสากล คือ วอลซ์ แทงโก้ เวียนนีสวอลซ์ สโลว์ฟอกซ์ทรอต ควิกสเตป ช่าช่าช่า รุมบ้า แซมบ้า พาโซโดเบล้ และ ไจว์ฟ และเนื่องจากผู้วิจัยได้ทำการทดลองในลีลาศจังหวะวอลซ์และแซมบ้า จึงขอกล่าวถึงรายละเอียดของทั้ง 2 จังหวะ ดังนี้

วอลซ์ (WALTZ)

สำหรับบรรดำผู้เข้าแข่งขัน “วอลซ์” จะเป็นจังหวะแรกเสมอ ที่จะแสดงให้ประจักษ์แก่คณะกรรมการตัดสิน และจะเป็นโอกาสเพียงหนึ่งเดียว ที่จะสร้างความประทับใจ เมื่อแรกเห็น

เมื่อคู่แข่งขันเริ่มย่างลงสู่ฟลอร์ กรรมการตัดสินและผู้ชม(ให้นึกถึงตัวเอง) จะเริ่มกวาดตาเพื่อมองหาคู่ที่เด่นที่สุด หรือแชมป์เปี้ยนในทันที

ประวัติของจังหวะ วอลซ์ ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1910 – 1914 ฝูงชนได้หลั่งไหลไปที่บอสตันคลับ ที่ตั้งอยู่ ณ กลางกรุงลอนดอน เพื่อเต้นรำจังหวะ “บอสตัน วอลซ์” ซึ่งเป็นต้นแบบของวอลซ์ที่ใช้ในการแข่งขันปัจจุบันใน ปี ค.ศ. 1914 จังหวะบอสตันได้เสื่อมสลายลง เบสิคพื้นฐานได้ถูกเปลี่ยนไปในทิศทางของ “วอลซ์” หลัง สงครามโลกครั้งที่ 1 จังหวะวอลซ์ ได้เริ่มถูกพัฒนาให้ถูกทางขึ้นด้วยท่าแม่แบบ อย่างเช่น เนชเชอรัลเทิร์น และ รีเวิร์สเทิร์น และ โคลสเชนจ์ ความก้าวหน้าในการพัฒนา จังหวะ “วอลซ์” เป็นไปอย่างและเชื่องช้า ผู้ที่ได้ทุ่มเทกับการพัฒนาจังหวะนี้เป็นพิเศษ คือ มิส โจส์เซฟฟิน แบรดลีย์ วิคเตอร์ ซิลเวสเตอร์ และแม็กซ์เวลล์ สจ๊วตค์ และแพ็ทไซด์ แชมป์เปี้ยนคนแรกของชาวอังกฤษ สถาบันที่ได้สร้างผลงานต่อการพัฒนาแม่แบบต่าง ๆ ให้มีความเป็นมาตรฐาน คือ “IMPERIAL SOCIETY OF TEACHERS” (ISTD) ท่าแม่แบบเหล่านี้ บรรดานักแข่งขันยังคงใช้กันอยู่ถึงปัจจุบัน

ลักษณะเฉพาะของจังหวะ วอลซ์

เอกลักษณ์เฉพาะ	สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้งและเร้าอารมณ์
การเคลื่อนไหว	การสวิง ลักษณะแกว่งไกวแบบลูกตุ้มนาฬิกา
ห้องดนตรี	3 / 4
ความเร็วต่อนาที	28-30 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ IDSF
การเน้นจังหวะ	บนจังหวะที่ 1
เวลาที่ใช้ในการแข่งขัน	1 นาทีครึ่ง ถึง 2 นาที
การขึ้นและลง	เริ่มขึ้นหลังสิ้นสุด 1 ขึ้นต่อเนื่องตอน 2 และ 3 หน่วงลดลง หลังสิ้นสุด 3
หลักพลศาสตร์	ความสมดุลที่ดีสัมพันธ์กับการเลื่อนไหล การใช้น้ำหนัก จังหวะเวลา และการเคลื่อนไหวที่โล่งอิสระ

ลักษณะเฉพาะของจังหวะวอลซ์

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

การสื่อความหมายของจังหวะวอลซ์ ลักษณะท่าทางอย่างหนึ่ง ที่ต้องมีให้เห็นจากนักแข่งขันไม่ว่าจะระดับไหน คือ ลักษณะแกว่งไกวของลูกตุ้มนาฬิกา เปรียบเทียบได้กับการแกว่งของลูกตุ้มระฆัง จังหวะวอลซ์ต้องมีการสวิงขึ้น และลงที่มีความสมดุลในระดับที่ถูกต้อง ด้วยการเคลื่อนไหวที่โล่งอิสระ โครงสร้างของท่าเต้นต้องเป็นแบบที่มีการสวิงโยกย้าย นุ่มนวล เคลื่อนเป็นวง ซึ่งบังเกิดผลให้นักเต้นรำเคลื่อนที่ไปอย่างเป็นธรรมชาติ และโล่งอิสระร่วมกับการเปลี่ยนแปลงแรงโน้มถ่วง โดยปกติ

แล้ววอลซ์ ควรประกอบด้วยลวดลายที่สามารถแสดงให้เห็นถึงการควบคุมที่ยอดเยี่ยม และเปี่ยมไปด้วยความมั่นใจ ในหลาย ๆ กฎเกณฑ์ ดนตรีจะมีความโรแมนติค ชวนฝัน ละเอียดอ่อน และเปรียบเสมือนกับสตรีเพศ ซึ่งนี้คือข้อที่พึงระมัดระวังถึงของคู่แข่งขันจำนวนมาก เขาต้องปลดปล่อยให้ความรู้สึกไวต่อการรับรู้ถึงจังหวะและอัตราความเร็วของดนตรีและการเตรียมพร้อมที่จะเต้นให้แผ่ว เบา อย่างมีขอบเขตและอิสระ เหมือนกับทุก ๆ จังหวะ การเต้นจากเท้าส่งจะขาดเสียไม่ได้เลย สำหรับ วอลซ์ แล้ว “ชั่วขณะที่” เมื่อเริ่มยืดขึ้น จากน้ำหนักเท้าส่ง นั้นมีความสำคัญยิ่ง การลดลงพื้นขณะที่หน่วงลง บนเท้าที่รับน้ำหนัก ตามความต้องการในแบบฉบับของ วอลซ์ ต้องเร็งยืด และควบคุม

แซมบ้า (SAMBA)

จังหวะแซมบ้าเป็นจังหวะที่มีท่วงทำนองมีชีวิตชีวา โดยปกติแล้วจะนำมาซึ่งความตื้นเต้นเร้าใจบนฟลอร์ของการแข่งขัน การออกแบบท่าเต้น การมีดุลยภาพร่วมกับการทรงตัวที่หยุดนิ่ง และรูปแบบของการเต้นซิกแซก ที่เคลื่อนไหวไปข้างหน้า โดยทั่วไปแล้วแซมบ้า เป็นการเต้นรำที่เคลื่อนที่ไปข้างหน้าลักษณะ การเคลื่อนไหวควรที่จะสะท้อนถึงลักษณะการเดินพาเหรด เป็นวงกลมในที่ว่าง บางครั้งจะแสดงลีลาอวดผู้ชม โดยการเต้นอยู่กับที่ การเต้นแซมบ้าแบบแข่งขันในปัจจุบันมีความเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบดั้งเดิมของ “บราซิลเลี่ยน แซมบ้า” ไปเป็นอย่างมาก ซึ่งในอดีตนั้น เน้นการกระตุ้นให้ผู้คนเกิดความรู้สึกที่ลุ่มหลง คลั่งไคล้ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าแซมบ้าจะเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบดั้งเดิมไป โดยละทิ้งลักษณะการเต้นแบบพาเหรด และความมีชีวิตชีวา ลงไปบ้างก็มิได้ทำให้เสียภาพลักษณ์ของแซมบ้าแต่อย่างไร สิ่งที่เราต้องการจะเห็นจากคู่แข่งขันก็คือ การใช้ความยืดหยุ่นของร่างกายเป็นอย่างมาก ท่อนแขนจะมีบทบาทสำคัญรองลงมา โดยใช้เพื่อทำให้เกิดความสมดุลในการใช้ร่างกายเต้นเข้ากับจังหวะ นักเต้นแซมบ้าที่ดี ควรตระหนักถึงการใช้น้ำหนัก และจะต้องไม่เพิ่มเติมความหนักหน่วงลงไปในน้ำหนักของการเคลื่อนไหวที่เป็นจริง สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับนักแข่งขันก็คือ ต้องให้ความสำคัญโดยมุ่งประเด็นไปที่ ลักษณะการผ่อนคลายและ การใช้น้ำหนัก, การเน้นเพื่อเพิ่มทัศนะการต่อสู้บนฟลอร์การแข่งขัน เพื่อเชือดเฉือนให้ออกมาเป็นแซมบ้า ที่เปี่ยมไปด้วยยชีวิตชีวา

ประวัติของจังหวะแซมบ้า ต้นแบบของแซมบ้ามาจากอัฟริกา แต่ได้รับการพัฒนามากที่สุดที่ประเทศบราซิล ซึ่งจะปรากฏให้เห็นในงานเทศกาลรื่นเริงและตามโรงเรียนสอนจังหวะแซมบ้าในประเทศบราซิล ปี ค.ศ. 1925 จังหวะแซมบ้าได้เริ่ม แพร่หลายเข้าสู่ทวีปยุโรป ถึงแม้ว่า แซมบ้าจะได้รับการยอมรับเป็นจังหวะหนึ่งที่ใช้ในการแข่งขันก็ตามแต่การ บุกเบิกครั้งสำคัญของจังหวะแซมบ้า ได้เกิดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1939 ในงานมหกรรมการแสดงระดับโลกใน นครนิวยอร์ค จังหวะแซมบ้าได้ถูกยอมรับอย่างแท้จริงในปี ค.ศ. 1948/1949 ผู้ที่ได้พัฒนาจังหวะแซมบ้า มาก ที่สุดคือ วอลเลอร์ แลร์ดและ ลอเรนน์ ซึ่งทั้งสองท่านเป็นอดีตแชมป์เปี้ยนโลก ของการเต้นรำแบบลาตินอเมริกัน ที่มีชื่อเสียงโด่งดังในยุคนั้น

ลักษณะเฉพาะของจังหวะ แซมบ้า

เอกลักษณ์เฉพาะ	เบิกบาน มีชีวิตชีวา และ ความพึงพอใจ
การเคลื่อนไหว	แบบซิกแซก , เคลื่อนที่แบบเดินขบวน และ แบบวงกลม เต้นในที่โล่ง หรือ อยู่กับที่
ห้องดนตรี	2/4
ความเร็วต่อนาที	50-52 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ I D S F
การเน้นจังหวะ	บนบีทที่ 2
เวลาที่ใช้ในการแข่งขัน	1 นาทีครึ่ง ถึง 2 นาที
การขึ้นและลง	ท่าเบ้าส์ของ แซมบ้า
หลักพลศาสตร์	ความหนักหน่วง ยืดหยุ่น หน่วง แล้วก็ทันทีทันใด

ลักษณะเฉพาะของจังหวะแซมบ้า

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

การสื่อความหมายของจังหวะแซมบ้า แบบฉบับท่าทางการยืดหยุ่นขึ้นลงของ แซมบ้า หรือ เบาส์แอคชั่น ก่อให้เกิดการย่นย่อ และ การเหยียดตึงของเข่า และ ข้อเท้า ของขาข้างที่รองรับน้ำหนักอยู่ ในแต่ละครั้งของการยืดขึ้นและหน่วงลงใช้เวลาครึ่งบีทของดนตรี ระดับของการใช้ความยืดหยุ่นในท่าเต้นต่าง ๆ ไม่เหมือนกันทั้งหมด บ้างก็มีเพียงเล็กน้อย บ้างก็ไม่มีการขึ้นลงเลยลีลาท่าทางของแซมบ้าควรสะท้อนให้เห็นถึงการเดินพาเหรดเคลื่อนเป็นวงกลมในที่โล่งแสดงอวดผู้ชม บ้างในบางครั้งด้วยการเต้นพักอยู่กับที่

การลีลาศในประเทศไทย[19]

ในปัจจุบันประเทศไทยก็ได้มีการจัดการแข่งขันกีฬาลีลาศทั้งในระดับหน่วยงาน ภูมิภาค และระดับชาติ โดยประวัติของกีฬาลีลาศในประเทศไทย รังสฤษฎ์ บุญชะลอ ได้กล่าวไว้ ดังนี้

การลีลาศในประเทศไทยเกิดขึ้นเมื่อใดไม่มีใครทราบแน่ชัด แต่สันนิษฐานกันว่าได้เข้ามาเผยแพร่ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) มาแล้ว จากบันทึกของแหม่มแอนนา ลีโอโนเวล ได้เขียนไว้ว่า หลังจากที่แหม่มได้ดูละครที่แสดงกันอยู่ในวังแล้ว ได้พยายามสอนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้พระองค์ได้รู้จักการเต้นรำแบบสุภาพชน ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในประเทศตะวันตก แล้วเลยคุยถึงการเต้นรำพร้อมทั้งแสดงท่าการเต้นรำให้พระองค์ทอดพระเนตร ทูลว่าจังหวะวอลซ์นั้นหรูหรามาก เขานิมเต้นกันในพระราชวังยุโรป พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงนิ่งเฉยไม่ออกความเห็นอะไร แต่ตอนที่แหม่มแอนนาลุกขึ้นแสดงท่าเต้น

[19] รังสฤษฎ์ บุญชลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

เพื่อถวายการสอนพระองค์ พระองค์กลับสอนว่าไกล้เกินไป แขนต้องวางให้ถูกต้อง แล้วพระองค์ก็เต้นให้ดูจนแหม่มแอนนางวยงง นางจึงทูลถามพระองค์ว่า ใครเป็นคนสอนการเต้นวอลซ์ให้กับพระองค์ แต่พระองค์ก็ทรงนิ่งเสีย จากบันทึกของแหม่มแอนนาไม่อาจทำให้ทราบได้ว่าใครเป็นผู้ถวายการสอนการเต้นวอลซ์ให้พระองค์ แต่สันนิษฐานว่า พระองค์อาจจะศึกษาและฝึกมาจากตำราก็เป็นได้ ในสมัยรัชกาลที่ 5 การเต้นรำมักจะเต้นกันเฉพาะจังหวะวอลซ์เท่านั้น เจ้าขุนมูลนายพอจะเริ่มเต้นเป็นกันบ้างแล้ว แต่ยังไม่เป็นที่นิยมกว้างขวางนัก บางครั้งก็มีการแทรกการเต้นจังหวะวอลซ์เข้าไปในการแสดงละครด้วย ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 การเต้นรำเจริญรุ่งเรืองขึ้นมาอีก ทุก ๆ ปีในงานเฉลิมพระชนมพรรษาก็มักจะจัดให้มีการเต้นรำกันในพระราชวัง โดยมีองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป็นองค์ประธาน จัดกันที่พระราชวังจักรี ซึ่งบรรดาทูตานุทูตทั้งหลายต้องเข้าเฝ้ากันหมด ส่วนแขกที่เข้ามานั้นต้องได้รับบัตรเชิญจึงจะเข้าไปในงานได้ ในสมัยรัชกาลที่ 7 การเต้นรำได้ขยายขอบเขตเปิดให้มีการเต้นรำตามสถานที่ต่าง ๆ กันมาก เช่น ที่ก้อยเทียนเหลา เก้าชั้น และคาร์เธ่ย์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 18 การลีลาศในประเทศไทย

ที่มา : https://www.educatepark.com/story/history-of-dancesport/

ในปีพุทธศักราช 2475 ซึ่งตรงกับปีที่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทย หม่อมเจ้าวรรณไวทยากร วรวรรณ กัยนายหยิบ ณ นคร ได้ปรึกษากันและจัดตั้งสมาคมที่เกี่ยวกับการเต้นรำชื่อ “สมาคมสมัครเล่นเต้นรำ” โดยมีหม่อมเจ้าวรรณไวทยากร วรวรรณ เป็นองค์ประธาน นายหยิบ ณ นคร เป็นเลขาธิการ และมีคณะกรรมการอีกหลายท่าน เช่น หลวงเฉลิม สุนทรกาญจน์ นายแพทย์เติม บุนนาค พระยาปกิตกลสาร พระยาวิชิต หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ หลวงชาติตระการโกศล สถานที่ตั้งของสมาคมนั้นไม่แน่นอน คือจะวนเวียนกันไปตามบ้านของสมาชิกแล้วแต่จะสะดวก การตั้งเป็นสมาคมครั้งนั้นไม่ได้จดทะเบียนให้ถูกต้องแต่อย่างใด สมาชิกส่วนมากเป็นข้าราชการชั้นผู้ใหญ่

และพาบุตรหรือบุตรีเข้าฝึกหัดด้วย ทำให้มีสมาชิกเพิ่มขึ้นมากอย่างรวดเร็ว มักจัดให้มีงานเต้นรำขึ้นบ่อย ๆ ที่สมาคมคณะราษฎ์ วังสราญรมย์ และได้จัดการแข่งขันเต้นรำขึ้นครั้งแรกที่วังสราญรมย์นี้ ผู้ชนะเป็นแชมป์เปี้ยนคู่แรกคือ พลเรือตรีเฉียบ แสงชูโต และคุณประนอม สุขุม

ในปี ค.ศ. 2476 คำว่า “เต้นรำ” เมื่อผวนแล้วฟังไม่ไพเราะหู ดังนั้น หม่อมเจ้าวรรณไวทยากรวรวรรณ จึงบัญญัติศัพท์คำว่า “ลีลาศ” –ขึ้นแทนคำว่า “เต้นรำ” นับแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ทำให้สมาคมสมัครเล่นเต้นรำได้สลายตัวไปโดยปริยายกลายเป็น “สมาคมลีลาศแห่งประเทศไทย” โดยมีนายหยิบ ณ นคร เป็นผู้ประสานงาน สามารถส่งนักลีลาศไปแข่งขันยังต่างประเทศได้ หรือให้การต้อนรับนักลีลาศต่างชาติที่มาเยี่ยมเยือนหรือแสดงในเมืองไทย พอดีเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ขึ้น ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่เข้าร่วมในสงครามโลกด้วย จึงทำให้การลีลาศซบเซาไป

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2488 วงการลีลาศในเมืองไทยก็เริ่มคึกคักมีชีวิตชีวาขึ้นดังเดิม มีโรงเรียนสอนลีลาศเกิดขึ้นหลายแห่งโดยเฉพาะประเภทบอลรูมหรือโมเดิร์นบอลรูม อาจารย์ยอด บุรี ซึ่งไปศึกษาที่ประเทศอังกฤษแล้วนำกลับมาเผยแพร่ในเมืองไทย ทำให้การลีลาศในเมืองไทยซึ่งมีศาสตาจารย์ศุภชัย วานิชวัฒนา เป็นผู้นำอยู่ก่อนแล้วก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นเป็นลำดับ

ต่อมาได้มีบุคคลชั้นนำในวงการลีลาศประมาณ 10 ท่าน ส่วนใหญ่เคยเป็นผู้ชนะเลิศในการแข่งขันในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่น คุณกวี กรโกวิท คุณอุไร โทณวนิก คุณจำลอง มาณยมณฑล คุณปัตตานะ เหมะสุจิ โดยมีนายแพทย์ประสบ วรมิศร์ เป็นผู้ประสานงานติดต่อพบปะหารือ และมีแนวความคิดจะรวมนักลีลาศทั้งหมดให้อยู่ในสมาคมเดียวกันเพื่อเป็นการผนึกกำลังและช่วยกันปรับปรุงมาตรฐานการลีลาศทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ ซึ่งทุกคนเห็นพ้องต้องกัน จึงมีการร่างระเบียบบังคับขึ้นมา ได้ยื่นจดทะเบียนเป็นสมาคมถูกต้องตามกฎกมายเมื่อวันที่ 7 สิงหาคม 2491

ในสมัยที่หลวงประกอบนิติสารเป็นนายกสมาคมอยู่นั้น ได้จัดให้มีการแข่งขันลีลาศชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทยขึ้นทั้งประเภทสมัครเล่นและอาชีพเป็นประจำทุกปี ทำให้มาตรฐานการลีลาศสูงขึ้นกว่าเดิมมาก หลวงประกอบนิติสารเป็นผู้ริเริ่มจัดงานส่งท้ายปีเก่าต้อนรับปีใหม่ จนเป็นประเพณีตราบจนทุกวันนี้ ปัจจุบันสมาคมลีลาศแห่งประเทศไทยได้เป็นสมาชิกสภาการลีลาศระหว่างชาติ หรือ I.C.B.D ด้วยประเทศหนึ่ง

ต่อมาบรรดาคณะกรรมการดำเนินงานของสมาคมลีลาศแห่งประเทศไทยได้มีงานด้านอื่น ๆ มาก จึงทำให้การบริหารสมาคมลดน้อยลงไป กิจกรรมต่าง ๆ ของสมาคมก็ลดน้อยลง จึงเป็นเหตุให้กรรมการสมาคมหลายรายได้แยกตัวออกไปเปิดสำนักงานของตนเอง โดยเปิดเป็นโรงเรียนสอนลีลาศ บรรดาครูลีลาศทั้งหลายได้ปรึกษากันและเห็นว่า ควรจัดตั้งสมาคมครูลีลาศขึ้นซึ่งทุกคนก็เห็นพ้องด้วย ดังนั้นจึงได้จัดตั้งสมาคมครูลีลาศขึ้นมาเรียกชื่อว่า “สมาคมครูลีลาศแห่งประเทศไทย”

ในสมัยรัฐบาลจอมพล สฤษดิ์ ธนรัชต์ ได้กำหนดให้โรงเรียนสอนลีลาศต่าง ๆ ต้องสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ และมีการกำหนดหลักสูตรลีลาศขึ้นอย่างมีแบบแผน ทำให้การลีลาศมีมาตรฐานมากขึ้น ปัจจุบันการลีลาศในประเทศไทยได้รับความสนใจในทุกวงการ ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค มีโรงเรียนหรือสถาบันเปิดสอนลีลาศขึ้นแทบทุกจังหวัด ในสถานศึกษาตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษาก็ได้บรรจุวิชาลีลาศไว้ในหลักสูตรการสอนด้วย

สำหรับกีฬาลีลาศ ก็ได้รับความสนใจจากประชาชนมาก มีการเปิดสอนลีลาศในรูปแบบกีฬาลีลาศอยู่ทั่วไปในแต่ละจังหวัด อาจมีจุดประสงค์ในการเรียนหรือฝึกกีฬาลีลาศแตกต่างกันออกไป เช่น อาจเรียนหรือฝึกกีฬาลีลาศเพื่อสุขภาพพลานามัย หรือเพื่อนันทนาการ หรือเพื่อนำไปใช้ในการแข่งขันโดยเฉพาะ

กีฬาลีลาศในประเทศไทย ได้รับการยอมรับและสนับสนุนจากองค์การภาครัฐ โดยเฉพาะการกีฬาแห่งประเทศไทย ได้บรรจุกีฬาลีลาศเข้าเป็นกีฬาชนิดหนึ่งในการแข่งขันกีฬาเยาวชนแห่งชาติ

ภาพที่ 19 การแข่งขันกีฬาลีลาศในประเทศไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

ตามคำกล่าวของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นาฏยศิลป์ในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม จะมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง อาจมีความคล้ายคลึงกันได้เนื่องจากสภาพแวดล้อม โดยที่นาฏยศิลป์สามารถเกิดการถ่ายเททางวัฒนธรรมขึ้นได้ เนื่องจากสังคมได้มีการติดต่อกัน นาฏยศิลป์มีบทบาทในสังคมในหลาย ๆ ด้าน เมื่อสังคมเปลี่ยนจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย กีฬาลีลาศมีประวัติความเป็นมา และ

มีการพัฒนาเรื่อยมาจากอดีต เริ่มต้นจากกำเนิดนาฏยศิลป์ จนกลายเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิง จนพัฒนาสู่การเป็นกีฬา จุดเริ่มต้นการเต้นลีลาศ ได้พัฒนามาจากระบำของชาวบ้านและระบำในราชสำนักในสมัยเรเนซองซ์ มีบัลเลต์เป็นพื้นฐานการเต้น กีฬาลีลาศมีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับการเต้นรำรูปแบบอื่น ๆ การเต้นพื้นเมืองของแต่ละประเทศ มีการผสมผสานวัฒนธรรมการเต้นของประเทศต่าง ๆ เปลี่ยนผ่านตามยุคสมัยและสังคม การลีลาศในประเทศไทยปรากฏหลักฐานขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 จากบันทึกข้อมูลของแหม่มแอนนา ลีโอโนเวล

2.6 องค์ประกอบของกีฬาลีลาศสากล

กีฬาลีลาศเป็นศาสตร์ที่มีทั้งความเป็นศิลปะและกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน ในความเป็นศิลปะจะมีสุนทรียภาพสอดแทรก และมีหลักการเดียวกันกับนาฏยศิลป์ทั่วโลก แต่ในความเป็นกีฬาซึ่งทำให้มีการแข่งขันเกิดขึ้น จึงจำเป็นต้องมีกฎกติกาการตัดสินกลาง เพื่อเป็นมาตรฐานที่ใช้ตัดสินกีฬาชนิดนี้ องค์ประกอบของลีลาศสากล มีดังนี้

ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับกีฬาลีลาศกีฬาลีลาศมาตรฐานตามหลักสากล[20] แบ่งจังหวะลีลาศออกเป็น 2 ประเภท คือ

ประเภทโมเดิร์นหรือบอลรูม การลีลาศประเภทนี้มีลักษณะการเต้นด้วยท่าทางที่สุภาพนุ่มนวล อ่อนหวาน สง่างาม และเฉียบขาด ลำตัวของฝ่ายชายค่อนข้างตั้งตรง ส่วนฝ่ายหญิงค่อนข้างจะเอนหงายลำตัวท่อนบนไปทางด้านหลัง การก้าวเท้าจะนิยมลากปลายเท้าสัมผัสไปกับพื้น (ยกเว้นจังหวะควิกสเตปและแทงโก้) จังหวะลีลาศที่จัดอยู่ในประเภทโมเดิร์นหรือบอลรูมและนิยมใช้ในการแข่งมี 5 จังหวะ คือ ควิกสเตป (Quick Step), วอลซ์ (Waltz) หรือสโลว์วอลซ์ (Slow Waltz), ควิกวอลซ์หรือเวียนนิสวอลซ์ (Quick Waltz or Viennese Waltz), สโลว์ฟอกซ์ทรอต (Slow Foxtrot), แทงโก้ (Tango) หรือโมเดิร์น แทงโก้ (Modern Tango)

จังหวะลีลาศประเภทโมเดิร์นหรือบอลรูม แบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ

- ท่าพื้นฐาน (Basic Figure) เป็นท่าเต้นเบื้องต้น มีลวดลายท่าเต้นที่ที่ไม่ยุ่งยากสลับซับซ้อนนัก ในการแข่งขันกีฬาลีลาศจะมีการกำหนดจังหวะและท่าเต้นให้ ใช้แข่งขันในชั้นซี (Class C) และชั้นดี (Class D)

- ท่ามาตรฐาน (Standard Variation) มีแบบการเต้นที่ซับซ้อนมาอีกชั้นหนึ่ง เป็นแบบมาตรฐาน ในการแข่งขันกีฬาลีลาศจะมีการกำหนดจังหวะและท่าเต้นให้เช่นกัน ยังไม่ให้คิดหรือออกแบบท่าเต้นขึ้นมาเอง ใช้แข่งขันในชั้นเอ (Class A) และชั้นบี (Class B)

---

[20] พิชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2549

- ท่าประยุกต์ (Popular Variation) มีแบบการเต้นที่ซับซ้อนและประยุกต์ มีท่าเต้นหรือลวดลายที่หลากหลาย ผู้ลีลาศต้องใช้ศิลปะและความสามารถมากเป็นพิเศษ สามารถคิดหรือออกแบบท่าเต้นขึ้นมาเองได้ ใช้แข่งขันในชั้นเอส (Class S)

ประเภทลาตินอเมริกัน (Latin American) การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน จังหวะลีลาศที่จัดอยู่ในประเภทลาตินอเมริกันและนิยมใช้ในการแข่งขันมี 5 จังหวะ คือ คิวบันรุมบ้า (Cubam Rumba) ในประเทศไทยนิยมอ่านว่า ช่า ช่า ช่า (Cha Cha Cha) ในบางประเทศเรียกว่า ช่า ช่า (Cha Cha), แซมบ้า (Samba), พาโซโดเบล้ (Paso Doble) ในบางประเทศเรียกว่า พาโซ โดเบิล, ไจฟว์ (Jive) หรืออเมริกันสวิง (American Swing)

แบบการลีลาศในประเทศต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ

- แบบอังกฤษ (English Style) นับเป็นเจ้าตำรับของการลีลาศ เป็นแบบที่นิยมกันมากในประเทศไทย

- แบบอเมริกัน (American Style)

- แบบเต้นตามท้องถิ่นและประเพณีของแต่ละประเทศ (Rhythms Dancing)

สำหรับลีลาศในประเทศไทยนั้นยังนิยมการเต้นรำที่จัดอยู่ในประเภทเบ็ดเตล็ด (Popular Dance)

- อีกประเภทหนึ่ง จังหวะที่นิยมลีลาศกัน ได้แก่ จังหวะบีกิน (Beguine) อเมริกันรัมบา (American Rumba) กัวราช่า (Guaracha) ออฟบีท (Off Beat) ตะลุง เทมโป้ (Taloong Tempo) โบเลโร่ (Boreo) แมมโบ้ (Mambo) และร็อคแอนด์โรลล์ (Rock and Roll) เป็นต้น

นาฏยศิลป์ไทยจะมีนาฏยศัพท์เฉพาะ เพื่อเป็นชื่อเรียกของท่าทางระหว่างการฝึกซ้อมอย่างตรงกัน ในกีฬาลีลาศก็จะมีศัพท์ที่ใช้เฉพาะเช่นกันต่อไปนี้

คำศัพท์และความหมายในการลีลาศ[21]

1. “Walk” การเดินหน้าและถอยหลังตามวิธีการเต้นรำ ตามวนซ้าย (Line of dance)

2. “Hold” วิธีการจับคู่เต้นรำของชายและหญิง

3. “Poise” การทรงตัว (Carriage of the body)

4. “Balance” การแบ่งน้ำหนักตัวและเท้า (ถ้ากลัวจะ ล้มใช้นิ้วแตะข้างฝาหรือกำแพง) โดยให้ก้าวยาว ๆ ทั้งเดินหน้าและ ถอยหลัง ใช้แบ่งน้ำหนักระหว่างส้นเท้ากับฝ่าเท้าหลัง

---

[21] รังสฤษฎ์ บุญชลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

5. “Contrary body movement” การใช้สะโพกและ ไหล่ในการหมุนตัวหรือบิดตัว ธรรมดาใช้ในการหมุนตัวขวาและซ้าย

6. “Contrary body movement position” การกำาหนดท่าทางของเท้าใดเท้าหนึ่งไขว้ไปข้างหน้าหรือข้างหลังโดยไม่มี การหมุนตัว (การก้าวเท้าออกนอกคู่เต้น หรือคู่เต้นก้าวออกนอก) (Outside pariner or partner outside)

7. “Footwork” การใช้ปลายเท้า (Toe) ฝ่าเท้า (Ball of foot) ส้นเท้า (Heel)

8. “Rise and fall-body” การยกตัวให้สูงต่ำ โดยใช้กล้าม เนื้อของขาสัมพันธ์กับลำตัว

9. “Amount of turn” จำนวนการหมุนตัวคิดเป็นรอบหรือ จำนวนองศา เช่น 2 รอบ 2 รอบ (รอบหนึ่งมี 360” ในหนึ่งรอบ แบ่ง 8 ช่อง ช่องละ 45

10. “Alignment” ตำแหน่งทิศทางของการเดินลีลาศ แต่ละแบบไปตามพื้นห้องสัมพันธ์กับห้องเต้นรำ

11. “Body Sways” การเหวี่ยงตัวซึ่งใช้การหมุนตัวแต่ เพียงเล็กน้อยไปทางซ้ายและขวา

12. “Leading and following” การเป็นผู้นำและผู้ตาม ส่วนมากชายนำหญิงตาม โดยการพาลำตัวหรือหมุนไป และใช้ฝ่า มือขวากดบังคับด้านหลังของผู้ตามให้เดินหน้าหรือถอยหลังไปข้าง ๆ หมุนตัวทั้งซ้ายและขวา (การปฏิบัติของคนไทย ใช้ฝ่ามือบังคับ เพราะไม่นิยมเข้าเต้นใกล้กัน เนื่องจากขนบธรรมเนียมประเพณี อากาศร้อน และไม่เคยมีความเคยชิน)

13. “Tempo” จังหวะความเร็ว-ช้าของดนตรี (Quick, Slow) ตามช่องโน๊ตของเพลง เรียกว่า Bass

14. “Time” จำนวนจังหวะในแต่ละช่องโน๊ต (Bar) ของ ดนตรี มี 2-3-4-6 จังหวะ (Beats in a bar) โน๊ต 2/4, 3/4, 4/6, 6/8

15. “Basic Rhythms” จังหวะในการลีลาศมี 2 จังหวะ 3 จังหวะ 4 จังหวะ และ 6 จังหวะ

16. รองเท้า การที่จะเต้นรำได้ดีหรือให้เป็นเร็ว ๆ ต้องอาศัยรองเท้าเป็นส่วนประกอบอันสำคัญ

ฟลอร์เต้นรำ เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการแข่งขันกีฬาลีลาศ โดยลักษณะของฟลอร์เต้นรำที่ใช้ในการแข่งขันลีลาศ ดังที่ รังสฤษฏ์ บุญชลอ กล่าวไว้ดังนี้

“ฟลอร์เต้นร่า ฟลอร์ (Floor) หมายถึงพื้นที่ที่ใช้เต้นรำ ฟลอร์นั้นมีหลายแบบและหลายขนาดขึ้นอยู่กับลักษณะของการที่จะใช้ฟลอร์ และจำนวนคนที่จะใช้ฟลอร์ ถ้าเป็นงานเต้นรำต้องเป็นฟลอร์ที่ใช้ สำหรับการเต้นรำและลีลาศโดยเฉพาะ แล้วก็ควรจะเป็นฟลอร์ ขนาดใหญ่ มีพื้นผิวที่เรียบ ขัดมัน ซึ่งใช้กับการเต้นรำได้ดี ฟลอร์ลีลาศนั้นโดยทั่วไปเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ก็อาจจะเป็นรูปสี่ เหลี่ยมจัตุรัส รูปวงกลม หรือรูปวงรีก็ได้ พื้นฟลอร์จะต้องปูด้วย ไม้ผิวเรียบ หรือพื้นปูนขัดมัน การทำพื้นฟลอร์โดยใช้ดิน ทราย พื้น หญ้า พื้นยาง หรือพื้นที่ขรุขระ จะไม่เหมาะและไม่สะดวกต่อการ เต้นรำ

เป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะทำให้เต้นรำไม่ได้ดีแล้วก็จะทำให้พื้นรองเท้าชำรุดได้อย่างรวดเร็วอีกด้วย ฟลอร์ที่ใช้สำหรับลีลาศและเต้นรำนั้น แบ่งออกเป็น 4 ด้าน พื้นที่กลางฟลอร์ เรียกว่า กลางห้อง ด้านขอบฟลอร์ทั้ง 4 ด้าน เรียกว่า ข้างฝา หรือผนังห้อง หรือฝาห้อง” (รังสฤษฎ์ บุญชลอ, 2559)

กฎกติกาในการตัดสินกีฬาลีลาศ

กีฬา คือกิจกรรมทางกายที่มีการใช้กล้ามเนื้อและระบบต่าง ๆ ของร่างกายในการแข่งขันหรือการออกกำลังกายเพื่อความสนุกสนาน การแข่งขัน การเสริมสร้างสุขภาพ หรือเป็นกิจกรรมทางสันทนาการเนื่องจากต้องมีการแข่งขัน จึงต้องมีกติกาเพื่อตัดสินการแข่งขันนั้น ๆ กติกาการแข่งขันกีฬามีความสำคัญเพื่อให้การแข่งขันเป็นอย่างยุติธรรมและเป็นระเบียบ รังสฤษฎ์ บุญชะลอ กล่าวถึงกติกาในการแข่งขันกีฬาลีลาศไว้ว่า

เกณฑ์การตัดสินการแข่งขันกีฬาลีลาศ[22] (Criteria for Judging) ของสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ (International Dancesport Federation) "IDSF"

A. ข้อในการวินิจฉัย (Fields of Adjudication)

1. เวลาของจังหวะและพื้นฐานจังหวะ (Timing and Basic Rhythm)
2. ทรงของลำตัว (Body Lines)
3. การเคลื่อนไหว (Movement)
4. การแสดงที่บอกจังหวะ (Rhythmic Interpretation)
5. การใช้เท้า (Foot Work)
6. การใช้พื้นที่ฟลอร์ (Floor Craft)

ในการแข่งขันกีฬาลีลาศในแต่ละจังหวะทุกประเภท เวลา ของจังหวะและพื้นฐานจังหวะจะใช้เป็นขั้นตอนแรกที่ใช้ประกอบคำวินิจฉัย ครอบคลุมข้ออื่น ๆ ถ้าคู่แข่งขันทำผิดซ้ำ ๆ กัน ในข้อนี้จะต้องถูกตัดสินให้อยู่ในตำแหน่งที่สุดท้ายในจังหวะนั้น ๆ สำหรับข้อ วินิจฉัย 2 ถึง 5 มีความสำคัญเท่า ๆ กัน ซึ่งไม่มีข้อใดที่มีความ สำคัญมากไปกว่ากัน

B. กฎเกณฑ์พื้นฐาน (Basic Rules)

การวินิจฉัยคู่แข่งขัน จะเริ่มทันทีที่เริ่มเข้าสู่การเตรียมพร้อม ที่จะเต้นและสิ้นสุดเมื่อดนตรีหยุด กรรมการตัดสินจะต้องเช็คผลการ ให้คะแนนที่ได้ให้ไปแล้วทั้งหมด และแก้ไขให้ถูกต้องได้ถ้าจำเป็น หากคู่แข่งขันไม่ดำเนินการเต้นอย่างต่อเนื่อง จะถูกจัดให้อยู่ในตำแหน่ง สุดท้าย และถ้าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในตอนท้าย คู่แข่งขันจะถูกตัดสิน ว่าขาดคุณสมบัติ (เป็นโมฆะ) คู่แข่งขันจะถูกวินิจฉัยในการแสดงและการเต้นแต่ละจังหวะ แยกออกจากกัน การเต้นของจังหวะที่ได้ตัดสินไปนั้นไม่นำมารวม วินิจฉัยกับจังหวะอื่น กรรมการตัดสินอยู่ภายใต้ข้อบังคับ ไม่ให้ชี้แจง เหตุผล ข้อวินิจฉัยของ

---

[22] รังสฤษฎ์ บุญชลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

คู่แข่งขันที่ได้ให้ไปแล้ว ระหว่างการแข่งขันหรือ เวลาที่หยุดพักช่วงการแข่งขัน กรรมการตัดสินจะไม่วิจารณ์หรือพูด คุยปัญหาต่าง ๆ กับผู้เข้าแข่งขันทั้งสิ้น

c. การอธิบายเกี่ยวกับข้อที่ใช้ประกอบคำวินิจฉัย

1. เวลาและพื้นฐานจังหวะ (Timing and Basic Rhythm) ผู้ตัดสินต้องตัดสินว่า คู่แข่งขันเต้นถูกต้องกับจังหวะดนตรี และพื้นฐานของจังหวะหรือไม่ การเต้น “ตรงจังหวะ” หมายความถึง การเต้นที่ไม่ก่อนหรือหลังจังหวะดนตรี แต่ตรงกับจังหวะดนตรีพอดี พื้นฐานของจังหวะ (Basic Rhythm) หมายความถึง การแสดงการเต้นภายในเวลาที่จัดไว้ให้ เช่น (ช้าหรือเร็ว) และรักษาเวลาความสัมพันธ์ของการเต้นจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งอย่างต่อเนื่อง ผลของการเต้นไม่ตรงจังหวะดนตรีและพื้นฐานจังหวะ คู่แข่งขันจะได้คะแนนต่ำสุดในจังหวะที่ทำการเต้นอยู่ การกระทำผิด ข้อนี้ไม่สามารถทดแทนโดยการแสดงที่ดีในข้อประกอบการวินิจฉัย ข้อ 2 ถึง 5 ได้ ถ้ามีคู่แข่งขันหลายคู่เต้นไม่ตรงจังหวะและไม่มีพื้นฐาน ของจังหวะ ข้อวินิจฉัย 2 ถึง 5 อาจนำมาใช้ประกอบวินิจฉัยในการ จัดอันดับขั้นของคู่แข่งขันเหล่านั้น คู่แข่งขันที่ไม่ทำผิดจังหวะและ พื้นฐานของจังหวะจะถูกจัดอันดับให้อยู่เหนือคู่อื่น

2. ทรงของลำตัว (Body Line) ทรงหรือแนวเส้นของลำตัว มีความสัมพันธ์ต่อคู่แข่งขันทั้งสองร่วมกันในระหว่างการเคลื่อนไหว และการทำท่าเต้นต่าง ๆ ของการเต้นในแต่ละจังหวะ การวินิจฉัยต่าง ๆ เกี่ยวกับทรงของลำตัว มีดังนี้ A. เส้นแขน (Arm Line) B. เส้นหลัง (Back Line) C. เส้นหัวไหล่ (Shoulder Line) D. เส้นสะโพก (Hip Line) E. เส้นขา (Leg Line) F. เส้นคอและศีรษะ (Neck and Head Line) G. เส้นขวาและซ้าย (Right and Left Side Line)

3. การเคลื่อนไหว (Movement) กรรมการตัดสินจากการเคลื่อนไหวที่รักษาลักษณะหรือเอกลักษณ์ของจังหวะที่เต้น (Charater of the Dance) และพิจารณาจากการขึ้นและลง (Rising and Lowering) รวมทั้งการสวิง (Swing) และการทรงตัวที่สมดุลของทั้งคู่ การเต้นที่มี แรงสวิงมากกว่าจะได้คะแนนที่สูงกว่าแต่ต้องประกอบด้วยการทรงตัว ที่สมดุล (Balance) การเต้นรำในแบบ Latin American การเคลื่อนไหว และการใช้สะโพก (Hip Movement) จะถูกกำหนดให้เป็นหลักในการ ประเมิน

4. การแสดงที่บอกจังหวะ (Rhythmic Interpretation) กรรมการตัดสินจะประเมินการแสดงตามจังหวะของการเต้นที่แสดง ให้เห็นถึงศิลปะการออกแบบของกลุ่มสเต็ป (Artistic Choreography) และดนตรีที่ใช้ประกอบ (Musical Involvement) ของทั้งคู่ การเปลี่ยน จังหวะเพื่อให้สอดคล้องกับดนตรีจะต้องระวังความผิดพลาดตามส่วน ของ “เวลาและพื้นฐานของจังหวะ (Timing and Basic Rhythm)

5. การใช้เท้า (Foot work) ผู้ให้การวินิจฉัยจะต้องประเมิน จากการใช้ฝ่าเท้าปุ่มโคนหัวแม่เท้าที่ถูกต้อง รวมถึงการใช้ส้นเท้าและปลายเท้า การเคลื่อนไหวและท่าทางต่าง ๆ เช่น การชิดเท้าและ การควบคุมการเคลื่อนไหวของเท้า

6. การใช้พื้นที่ (Floor Craft) ผู้ให้การวินิจฉัยจะ ต้องประเมินถึงการวางแผนการในการใช้กลุ่มฟิกเกอร์ของตัวเองใน การหลบหลีกเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและไม่สะดุด รวมถึงการไม่ไปรบกวนคู่เต้นคู่อื่นด้วย

การแบ่งระดับชั้นของผู้เข้าแข่งขัน ในกลุ่มนักกีฬาลีลาศที่เข้าร่วมการแข่งขัน ถูกแบ่งออกตาม อายุ และระบบแบ่งชั้น ถูกจัดให้แล้วแต่ความตกลงใจว่าจะเข้าร่วมในชั้นใด

การแบ่งกลุ่มอายุ (Age Groups)

รุ่นยุวชน (Juveniles) คือผู้เข้าแข่งขันที่มีอายุไม่เกิน 11 ปี รุ่นเด็ก (Juniors) คือผู้เข้าแข่งขันที่มีอายุตั้งแต่ 12 ปี แต่ไม่เกิน 15 ปี รุ่นหนุ่ม/สาว (Youths) คือผู้เข้าแข่งขันที่มีอายุตั้งแต่ 16 ปี แต่ไม่เกิน 18 ปี รุ่นผู้ใหญ่ (Adults) ระดับนี้ยังแยกย่อยไปตามกลุ่มอายุ ได้อีก อาทิเช่น 19-35 ปี หรือ 60 ปี

การแบ่งชั้น (Grading) แต่ละประเทศจะมีระบบที่แตกต่างกันออกไป แต่ทุกประเภทมีการประเมินการแสดงออกและโปรโมทให้ระดับหรือชั้นสูงขึ้น คำอธิบายข้างล่างให้เป็นระบบการแบ่งชั้นในบางส่วนของยุโรป คู่แข่งขันเริ่มต้นจากขั้นต่ำที่สุด ชั้น D หรือ C คู่แข่งขันในระดับนี้เต้นได้แต่สเต็ปพื้นฐาน เท่านั้น ชั้น A หรือ B การเลื่อนชั้นจะต้องเกิดจากการสะสมคะแนน ที่ได้จากการแข่งขันเพิ่มพูนมา ชั้น 5 คู่แข่งขันระดับ (S) สูงสุดถือเป็นมาตรฐานระดับ นานาชาติ การแข่งขันชิงชนะเลิศระดับนานาชาติ (International Championship) ถูกจัดขึ้นทุกปี และผู้ชนะเลิศในแต่ละชั้นจะถูกจัดให้ เลื่อนอยู่ในระดับที่สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ ผู้ชนะในระดับสูงสุดจะถูกจารึกให้เป็นผู้ชนะเลิศแห่งชาติ ระดับชั้นของการลีลาศแต่ละแบบจะไม่มีผลต่อการเลื่อนชั้นของแบบ อื่น

ระบบการพิจารณาตรวจเทียบคะแนนของการแข่งขันกีฬาลีลาศ ระบบมาตรฐานของการให้คะแนนและการวิเคราะห์คะแนน มีความจำเป็นอย่างยิ่งในการแข่งขันกีฬาลีลาศ สภารัฐบาลนานาชาติ ซึ่งควบคุมการแข่งขันของนักกีฬาลีลาศทั้งของอาชีพและสมัครเล่น ระบุว่าควรใช้ระบบสเก็ตติ้ง (Skating System) พื้นฐานของระบบ คือการใช้เสียงส่วนใหญ่เป็นหลัก และไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกีฬาสเก็ตน้ำแข็ง คะแนนตัดสินจากคณะกรรมการจะถูกผ่านไปให้คณะผู้ให้การพิจารณาตรวจเทียบคะแนน เพื่อจัดอันดับของผู้เข้าแข่งขันให้สมบูรณ์ ต้องมีความระมัดระวังเพราะไม่ใช้เป็นการตรวจเพียงครั้งเดียว เนื่องจากมีคณะกรรมการหลายคน ซึ่งแต่ละคนต่างใช้วิจารณญาณของตนเองจึงเกิดให้มีความเห็นที่แตกต่าง จึงมีความเห็นแตกต่างของผู้ตัดสิน รวมทั้งอาจมีคะแนนที่เท่ากัน ซึ่งต้องใช้รายละเอียดของระบบสเก็ตติ้งเป็นข้อวินิจฉัย ข้อเรียกร้องพิเศษของการแข่งขันของ สหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ IDSF ถือในรอบสุดท้ายคะแนนจะต้องเปิดเผย

โดยเกณฑ์อายุนักกีฬา[23]สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทยได้กำหนดไว้ ดังนี้

รุ่นการแข่งขัน	เกณฑ์อายุ	ปีการแข่งขัน พ.ศ.2565	ปีการแข่งขัน พ.ศ.2566
เด็กเล็ก 1	อายุไม่เกิน 9 ปี	ไม่เกิน พ.ศ.2556	ไม่เกิน พ.ศ.2557
เด็กเล็ก 2	อายุ 10 - 11 ปี	พ.ศ. 2554 - พ.ศ. 2555	พ.ศ. 2555 - พ.ศ. 2556
เด็กโต 1	อายุ 12 - 13 ปี	พ.ศ. 2552 - พ.ศ. 2553	พ.ศ. 2553 - พ.ศ. 2554
เด็กโต 2	อายุ 14 - 15 ปี	พ.ศ. 2550 - พ.ศ. 2551	พ.ศ. 2551 - พ.ศ. 2552
วัยรุ่น	อายุ 16 - 18 ปี	พ.ศ. 2547 - พ.ศ. 2549	พ.ศ. 2548 - พ.ศ. 2550
ต่ำกว่า 21	อายุไม่เกิน 20 ปี	พ.ศ. 2545 - พ.ศ. 2549	พ.ศ. 2546 - พ.ศ. 2550
ผู้ใหญ่	อายุ 19 ปีขึ้นไป	พ.ศ. 2546 หรือ ก่อนหน้า	พ.ศ. 2547 หรือ ก่อนหน้า
ผู้สูงอายุ 1	อายุ 35 - 44 ปี	พ.ศ. 2521 - พ.ศ. 2530	พ.ศ. 2522 - พ.ศ. 2531
ผู้สูงอายุ 2	อายุ 45 - 54 ปี	พ.ศ. 2511 - พ.ศ. 2520	พ.ศ. 2512 - พ.ศ. 2521
ผู้สูงอายุ 3	อายุ 55 - 64 ปี	พ.ศ. 2501 - พ.ศ. 2510	พ.ศ. 2502 - พ.ศ. 2511
ผู้สูงอายุ 4	อายุ 65 ปีขึ้นไป	พ.ศ. 2500 หรือ ก่อนหน้า	พ.ศ. 2501 หรือ ก่อนหน้า

หมายเหตุ - การนับอายุของนักกีฬา ให้นับถึงวันสิ้นปีที่จัดการแข่งขัน

- เกณฑ์อายุของนักกีฬาอาจเปลี่ยนแปลงตามรายการแข่งขันที่กำหนด

เพลงและจังหวะ

เพลงและจังหวะมีความสำคัญมากในกีฬาลีลาศ เนื่องจากเพลงและจังหวะเป็นส่วนประกอบในการแข่งขัน และเป็นสิ่งที่กำหนดจังหวะในกีฬาลีลาศด้วย เพลงและจังหวะเป็นส่วนสำคัญของการสร้างเพลงและเป็นองค์ประกอบหลักในดนตรีทุกประเภท จังหวะเป็นการจัดเรียงระเบียบของเสียงที่มีรายการวางเวลาในระเบียบเป็นช่วง ๆ ในเพลง จังหวะจะกำหนดอัตราการเคลื่อนไหวของเสียงในเพลง ด้วยการตัดเวลาออกเป็นช่วง ๆ รอบ ๆ และระบุเวลาที่เสียงที่จะเป็นอัตราการเคลื่อนไหว จังหวะส่วนใหญ่แสดงในรูปแบบของการนับที่เป็นช่วง ๆ ที่แบ่งเวลาออกเป็นช่วงเท่า ๆ กัน เช่น 4/4, 3/4, 6/8 เป็นต้น หมายเลขด้านบนแสดงจำนวนที่ใช้ในการนับ (จำนวนของท่อนเสียงที่เกิดในแต่ละช่วง) และด้านล่างแสดงหน่วยที่ถูกนับ (ส่วนของเวลาที่ถูกนับเป็นหน่วยของช่วงเวลาหรือท่อนเสียง)

เทมโป้ในแต่ละจังหวะที่ใช้ในการแข่งขันกีฬาลีลาศ สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย ได้ให้เกณฑ์การกำหนดจังหวะลีลาศที่จะใช้ในการแข่งขันไว้ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

[23] สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย https://www.tdsa.or.th/showpagesub/ 22 ตุลาคม 2566

สแตนดาร์ด	การกำหนดจังหวะ	ลาตินอเมริกัน	การกำหนดจังหวะ
Waltz	28-30 บาร์ต่อนาที	Samba	50-52 บาร์ต่อนาที
Tango	31-33 บาร์ต่อนาที	Cha ChaCha	30-32 บาร์ต่อนาที
Viennese Waltz	58-60 บาร์ต่อนาที	Paso Doble	60-62 บาร์ต่อนาที
Slow Foxtrot	28-30 บาร์ต่อนาที	Rumba	25-27 บาร์ต่อนาที
Quickstep	50-52 บาร์ต่อนาที	Jive	42-44 บาร์ต่อนาที

เทมโป้ในแต่ละจังหวะที่ใช้ในการแข่งขันกีฬาลีลาศ

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

การแต่งกาย

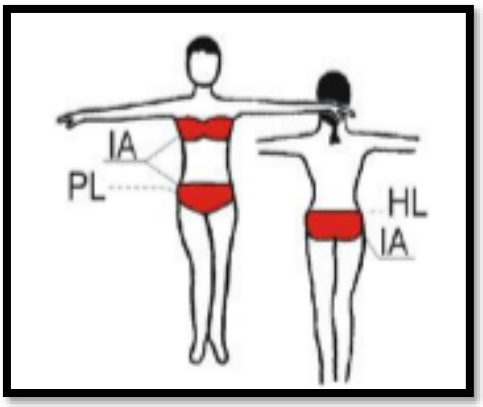
เครื่องแต่งกายในการแสดงเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยให้ผู้แสดงเข้าถึงบทบาทของตัวละคร และทำให้เรื่องราวมีชีวิตและเสมือนจริงขึ้น การเลือกใช้เครื่องแต่งกายที่เหมาะสมมีความสำคัญ ในการนำเสนอตัวละครและสถานที่ในเรื่องราวนั้น ๆ แฟชั่นของการแต่งกายจะแตกต่างกันไปตามยุคสมัยแต่รูปแบบของการแต่งกายยังเป็นแบบเดียวกัน โดยการแต่งกายในการแข่งขันกีฬาลีลาศ ก็ได้มีกำหนดกฎเกณฑ์ เพื่อเป็นระเบียบในการแข่งขัน ดังต่อไปนี้

รูปแบบการตัดเย็บเครื่องแต่งกายของนักกีฬาลีลาศ[24] สำหรับการแข่งขันทั้งหมดที่ได้จัดขึ้นโดยสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ สำหรับทุก ๆ เกณฑ์อายุ ส่วนสะโพกของฝ่ายหญิง ต้องปกปิดไว้ให้มิดชิดตลอดเวลา ประธานกรรมการ หรือผู้อำนวยการฝ่ายกีฬา ของสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติมีอำนาจที่จะตัดสิทธิ์คู่แข่งขัน ที่สวมใส่ชุดแข่งขันที่ไม่เป็นไปตามกฎระเบียบของข้อนี้ นอกเหนือจากนี้แล้ว คณะกรรมการบริหารของสหพันธ์ฯ จะลงโทษทางวินัย ไม่ให้สิทธิ์คู่แข่งขัน เข้าร่วมในการแข่งขันต่าง ๆ ช่วงระยะเวลาหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[24]สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย https://www.tdsa.or.th/showpagesub/

การแต่งกายสุภาพสตรีประเภท Latin American



ภาพที่ 20 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทลาติน รุ่นเยาวชน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

ความหมายของคำย่อ

IA – บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

PL – ส่วนที่เป็นกางเกงใน

SA – ส่วนที่เป็นส่วนเว้า – ส่วนโค้ง

HL – ส่วนที่เป็นสะโพก

ชุดแข่งขันมาตรฐาน

แถบบริเวณแนวสะโพกและบริเวณสะโพก รวมถึงบริเวณหน้าอกต้องปกปิดให้ มิดชิด (แนวของสะโพกหมายถึง กระดูกสะโพกบน) ไม่อนุญาตให้ใช้ผ้าซีทรู บริเวณนี้ ห้ามใช้ชุด ชั้นในผ่าสูงขึ้น ห้ามผ่าเว้าลึกแนวสะโพกด้านบน แล้วใช้ผ้าซีทรูเสริมทับในชุดชั้นในขณะยืนขึ้นกระโปรงควรคุมชุดชั้นในได้มิดชิด ขณะที่กำลังเต้นรำ ชุดชั้นในควรสามารถมองเห็นได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ถ้าเป็นชุด 2 ท่อนท่อนบนต้องไม่เป็นเหมือนเสื้อยกทรงตัวเดียว และขอบกระโปรงด้านหน้าต่ำกว่าสะดือได้ไม่เกิน 2 นิ้ว

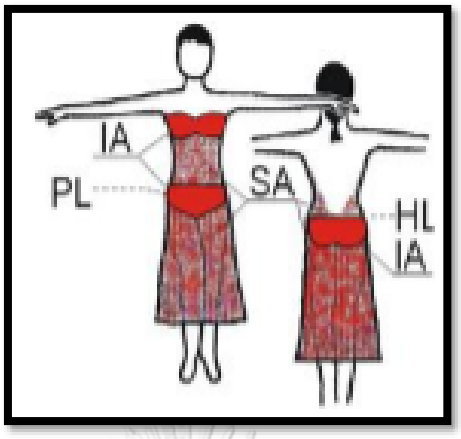
การใช้สี ใช้สีอะไรก็ได้ยกเว้นสีผิวเนื้อหรือสีผิวหนัง ชุดชั้นใน ควรเป็นสีดำหรือสีเดียวกับชุดที่สวมใส่

รองเท้า ไม่บังคับ

ทรงผมและการแต่งหน้า ไม่ควรที่จะแต่งหน้าเกินความจำเป็นและตกแต่งทรงผมพิถีพิถันเกินไป

เครื่องประดับ ประธานเทคนิคมีสิทธิ์ขอให้ ผู้เข้าแข่งขันถอดเครื่องประดับชิ้นใดชิ้นหนึ่งออก หากเห็นว่าอาจก่อให้เกิดอันตรายระหว่างคู่ของตัวเองหรือกับคู่แข่งขันอื่น

การแต่งกายสุภาพสตรีประเภท Standard



ภาพที่ 21 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทสแตนดาส์ด รุ่นเยาวชน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

ความหมายของคำย่อ

IA – บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

PL – ส่วนที่เป็นกางเกงใน

SA – ส่วนที่เป็นส่วนเว้า – ส่วนโค้ง

HL – ส่วนที่เป็นสะโพก

การแต่งกายสำหรับคู่ลีลาศที่เป็นหญิง

- ไม่อนุญาตให้ใช้กางเกงชั้นในที่เว้าลึกไม่คลุมสะโพก
- ไม่อนุญาตให้สวมกางเกงชั้นในสีเนื้อ
- ห้ามคอเสื้อเว้าลึก บริเวณหน้าอกต้องปกปิดให้มิดชิด
- ช่วงห่างของฝาครอบทรงต้องห่างไม่เกิน 5 ซม.
- ไม่อนุญาตให้ชุดมี 2 ท่อน ห้ามตัดเว้าต่ำกว่าเอว
- ห้ามใช้ผ้า ซีทรู บนบริเวณหน้าอก บริเวณเอวและสะโพก ถ้ากระโปรงเป็นแบบผ่าจะผ่าได้ จากช่วงเข่า ห้ามสูงเกินเข่า

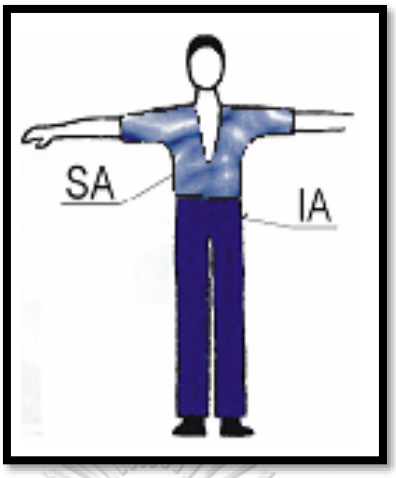
สีชุด สีอะไรก็ได้ยกเว้นสีผิวเนื้อหรือสีผิวหนัง

ทรงผมและแต่งหน้า ไม่ควรที่จะแต่งหน้าเกินความจำเป็น และตกแต่งทรงผมอย่างพิถีพิถันเกินไป

รองเท้า ไม่บังคับ

เครื่องประดับ ประธานเทคนิคมีสิทธิ์ขอให้ ผู้เข้าแข่งขันถอดเครื่องประดับชิ้นใดชิ้นหนึ่งออก หากเห็นว่าอาจ ก่อให้เกิดอันตรายระหว่างคู่ของตัวเองหรือกับคู่แข่งขันอื่น

การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภท Latin American



ภาพที่ 22 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทลาติน รุ่นเยาวชน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

ความหมายของคำย่อ

IA – บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

SA – ส่วนที่เป็นส่วนเว้า – ส่วนโค้ง (

- กางเกงขายาวสีดำ หรือสีกรมท่า (ห้ามใช้ผ้าซีทรู)
- เสื้อเชิ๊ตหรือชุดท่อนบน ใช้สีอะไรก็ได้รวมไปถึงผ้าหลากสี ยกเว้นสีผิวเนื้อหรือสีผิวหนัง สีที่ดูออกเป็นสีเดียวกันกับสีผิวของผู้แข่งขันระหว่างทำการแข่งขัน (ร่วมกับการ ย้อมสีผิว)
- ผ้าซีทรู สามารถใช้ร่วมในการตกแต่งได้ แต่ไม่ใช่ใช้เป็นหลัก
- ผ้าซีทรูที่ใช้ต้องมีไม่เกิน 25 %
- เสื้อเชิ๊ตหรือชุดท่อนบนต้องสอดเข้าข้างใน ไม่อนุญาตให้ใส่เสื้อหรือชุดท่อนบนที่มีแขนกุด
- เสื้อเชิ๊ตเปิดได้ไม่เกินกระดูกหน้าอก
- จะใส่เสื้อกั๊กแจ๊กเก็ต หรือแจ๊กเก็ตเอวลอยด้วยก็ได้แต่ต้องเป็นสีเดียวกับกางเกงที่ใส่ จะผูกโบว์ไทน์ หูกระต่ายหรือผ้าพันคอด้วยก็ได้
- ถ้าจะผูกผ้าพันคอจะต้องผูกให้กระชับและจะต้องสอดเข้าในเสื้อ

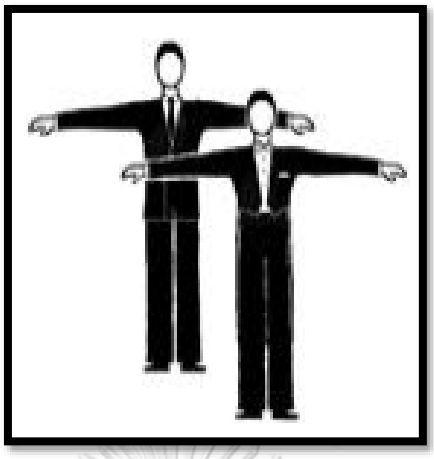
การตกแต่งชุด อนุญาตให้ตกแต่งชุดได้

รองเท้า ไม่บังคับแต่ต้องสวมถุงเท้าสีดำ

ทรงผม ควรเป็นทรงผมสั้น ถ้าเป็นผมยาวให้มัดเป็นหางม้า

เครื่องประดับ ประธานเทคนิคมีสิทธิ์ขอให้ผู้เข้าแข่งขันถอดเครื่องประดับออก หากเห็นว่าเครื่องประดับชิ้นนั้น อาจเป็นอันตรายต่อคู่ของตนเองหรือต่อคู่แข่งขันอื่น

การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภท Standard



ภาพที่ 23 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทสแตนดาส์ด รุ่นเยาวชน
ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

ชุดหางยาวสีดำ หรือสีกรมท่าพร้อมชุดประดับ (เสื้อเชิ้ต โบว์ไทน์ กระดุม ฯลฯ) สุภาพบุรุษและสุภาพสตรีไม่อนุญาตให้ใช้สัญลักษณ์ของศาสนาในการตกแต่งชุดหรือใช้แทนเครื่องประดับ ไม่อนุญาตให้มีการสับเปลี่ยนชุด ระหว่างการแข่งขันแต่ละรอบ ยกเว้นความจำเป็นในบางกรณีที่ชุดประสบปัญหา และเกิดขัดข้องไม่สามารถที่จะใช้สวมใส่ได้

การโฆษณา การโฆษณาให้เป็นไปตามกฎการแข่งขัน ของสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ (IDSF)

หมายเหตุ

IA = บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

– บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ, ส่วนของร่างกายที่จะต้องถูกปกปิดให้มิดชิดด้วยวัสดุที่ทึบหรือส่วนที่ใช้วัสดุโปร่งใส บดบังด้วยวัสดุที่ทึบ หากใช้สีเนื้อต้องปกปิดด้วยการตกแต่ง ***สีเนื้อหรือสีผิวหนัง =สีที่ดูออกเป็นสีเดียวกันกับสีผิวของผู้แข่งขันระหว่างทำการแข่งขัน(ร่วมกับการย้อมสีผิว)

SA = บริเวณส่วนเว้าส่วนโค้งของร่างกาย

– บริเวณส่วนน้อยที่ต้องปกปิดนี้อนุญาตให้ใช้วัสดุหรือผ้าที่โปร่งใสได้ กรณีนี้ใช้สีอะไรก็ได้วัสดุที่ใช้เป็นหลัก

- ที่มีแสงสะท้อน (โลหะ, กากเพชร, เลื่อม)

- ที่ไม่มีแสงสะท้อน

การตกแต่ง

– การใช้สิ่งต่าง ๆ ติดลงบนวัสดุที่เป็นหลัก, บนผม, ผิวหนัง

- ที่มีแสงสะท้อน (พลอยเทียม, เลื่อม, ลูกปัด, มุก)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ที่ไม่มีแสงสะท้อน (ขนนก, ดอกไม้, โบว์, ไหมญี่ปุ่น, สิ่งถัก-ทอ, ริบบิ้น)

*** ที่หนีบไทด์, กระดุม, ผ้าพันคอ, หัวเข็มขัด ไม่ถือว่าเป็นสิ่งตกแต่ง

HL = แนวของสะโพก

– ขอบกางเกงชั้นใน (ขนาดของความต่ำ)

– แนวตรงของขอบ, แนวสูงสุดด้านบนอยู่บริเวณกล้ามเนื้อสะโพกต้องไม่ดูโจ่งแจ้ง

PL = แนวกางเกงชั้นใน – ขอบล่างของกางเกงชั้นใน (ขนาดของความสูง)

o ด้านหลัง – ต้องครอบคลุมสะโพกทั้งหมด

o ด้านหน้า – แนวเชื่อมต่อระหว่างง่ามขา – (ช่วงพับระหว่างสะโพกกับลำตัว ระยะห่างระหว่างแนวสะโพกและแนวกางเกงชั้นในบนด้านข้างต้องไม่ต่ำกว่า 5 ซม

2.7 ท่าเต้น[25]

ท่าเต้นเป็นหนึ่งในส่วนประกอบของกติกาการแข่งขันกีฬาลีลาศ ท่าเต้นลีลาศในประเทศไทยจะใช้ภาษาพูดโดยการทับศัพท์ในภาษาอังกฤษ โดยข้อกำหนดของท่าเต้นมาตรฐานที่ใช้สำหรับการแข่งในประเทศไทย มีดังนี้

WALTZ

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. โคลสเชนจ์ออนไรท์ฟุต	13. เฮสิเทชั่นเชนจ์	25. วิงส์
2. โคลสเชนจ์ออนเลฟฟุต	14. แนชเชอรัลสปินเทิร์น	26. วิงส์ฟรอมพีพี
3. แนชเชอรัลเทิร์น	15. ดับเบิลรัเวิร์สสปิน	27. ครอสเฮสิเทชั่นฟรอมพีพี
4. รีเวิร์สเทิร์น	16. เทเลมาร์ค	28. รีเวิร์สพีเวิด
5. โพรเกรสซีฟชาสเซ่ทูไรท์	17. เทเลมาร์คทูพีพี	29. ฟอลาเวเนชเชอรัลเทิร์น
6. วิสค์	18. วีฟฟรอมพีพี	30. รันนิ่งวีฟฟรอมพีพี
7. แบควิสค์	19. อิมพิทิส	31. รันนิ่งสปินเทิร์น
8. เอาท์ไซด์เชนจ์	20. อิมพิทิสทูพีพี	32. โอเวอร์เทิร์นรันนิ่งสปิน
9. เบสิควีฟ	21. แดรคเฮสิเทชั่น	เทิร์น
	22. เอาท์ไซด์สปิน	
	23. เนชเชอรัลเทิร์นนิ่งล็อค	

[25]สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย, https://www.tdsa.or.th/showpagesub

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
10. ชาสเซ่ฟรอมพีพี 11. แบคเวิดแอนด์ฟอเวิดล็อค 12. โอเพ่นเนชเชอรัลเทิร์น	24. รีเวิร์สเทิร์นนิ่งล็อค	33. รันนิ่งคอร์สชาสเซ่ 34. ฟอลาเวรีเวิร์สแอนด์สลิบพีเวิด 35. เลฟวิสค์ 36. คอนต้าเชค 37. โฮเวอร์คอร์เต้

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะวอลซ์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

TANGO

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. แท็บอัลเทอเนทีฟอินทรีส์ทูพีพี 2. โปรเกรสซีฟสเต็บ 3. บรัชแท็บ 4. โปรเกรสซีฟลิงค์ 5. โคลสพรอมิเนด 6. โอเพ่นพรอมิเนด 7. แบคคอร์เต้ 8. เบสิครีเวิร์สเทิร์น 9. โอเพ่นรีเวิร์สเทิร์น 10. ล็อคออนเลฟฟุต 11. ล็อคออนไรท์ฟุค 12. แนชเชอรัลล็อคเทิร์น 13. แนชเชอรัลทวิสเทิร์นฟรอมพีพี 14. แนชเชอรัลเทิร์นฟรอมพีพี	15. พรอมมิเนดลิงค์เทิร์นทูอาร์ 16. พรอมมิเนดลิงค์เทิร์นทูแอล 17. แบ็คโอเพ่นพรอมมิเนด 18. ฟอลาเวอินพรอมมิเนด 19. วิสค์ 20. แบควิสค์ 21. โปรเกรสซีฟไซด์สเต็บรีเวิร์สเทิร์น 22. โฟว์เต็บ 23. ฟอลาเวโฟว์สเต็ป 24. เอาท์ไซด์สวีเวิลเมดธอดวัน 25. เอาท์ไซด์สวีเวิลเมดธอดทู	27. โฟว์สเต็บเชนจ์ 28. ไฟว์ฟสเต็บ 29. มินิไฟว์ฟสเต็บ 30. ควิกรีเวิร์สเทิร์น 31. ฟอลาเวรีเวิร์สแอนด์สลิบพีเวิด 32. เทเลมาร์คทูพีพี 33. โอเพ่นแนชเชอรัลเทิร์น 34. เอาท์ไซด์สปิน 35. แนชเชอรัลทวิสเทิร์น 36. ชาสเซ่ 37. ชาสเซ่อัลเทอเนทีฟเอ็นดิ้ง 38. โอเวอร์สเวย์ 39. ดรอปโอเวอร์สเวย์ 40. โอเวอร์สเวย์อัลเทอเนทีฟเอ็นดิ้ง 41. คอนต้าเชค 42. รีเวิร์สพีเวิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
	26. เอาท์ไซด์สวีเวิลเมดธอดทรี	

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะแทงโก้ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

VIENNESE WALTZ

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. แนชเชอรัลเทิร์น 2. รีเวิร์สเทิร์น 3. อาร์เอฟฟอร์เวิดเชนจ์สต็บแนชเชอรัลทูรีเวิร์ส 4. อาร์เอฟฟอร์เวิดเชนจ์สต็บแนชเชอรัลทูแนชเชอรัล 5. อาร์เอฟแบคเวิดเชนจ์สต็บแนชเชอรัลทูรีเวิร์ส 6. อาร์เอฟแบคเวิดเชนจ์สต็บรีเวิร์สทูแนชเชอรัล 7. ชาสเซ่เชนจ์สเต็บ	8. คอนทินิวอัสสปิน 9. รัเวิร์สพีเวิด 10. เฮสิเทชั่นเชนจ์ 11. แดรกเฮสิเทชั่น 12. แนชเชอรัลสปินเทิร์น 13. เทเลมาร์ค 14. แนชเชอรัลสปินเทิร์นรีเวิร์สพีเวิด 15. เชคค์แนชเชอรัลเทิร์น 16. แนชเชอรัลแบคเชค 17. เชคค์รีเวิร์สเทิร์น 18. รีเวิร์สแบคเชค	19. คอนต้าเชค 20. เลฟวิสค์ 21. รันนิ่งวีฟส์ 22. แนชเชอรัลเฟลเคอร์ล 23. รีเวิร์สเฟลเคอร์ล 24. เช็คฟอร์มรีเวิร์สทูแนชเชอรัลเฟลเคอร์ล 25. โอเวอร์เทิร์นแนชเชอรัลสปินเทิร์น 26. โทลอเวโอเวอร์สเว 27. โทลอเวโอเวอร์สเวเทคเก้นอาฟเตอร์ 1-3 ออฟรีเวิร์สเทิร์น 28. โฮเวอร์รีเวิร์สเทิร์น 29. รันนิ่งเฟเทอร์ 30. รันนิ่งเฟเทอร์โอเพนนิ่งทูพรอมมิเนดโพสิชั่น 31. ดับเบิลรีเวิร์สสปินโอเวอร์สปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
		32. รีเวิร์สอิมพิทิสอินทูไรท์ลันจ์ 33. รูดอล์ฟฟอลาเว 34. รอนเดรทวิสเทิร์น 35. ดับเบิลเลครอนเดร 36. สวีเวิลทูพรอมมิเนดพีเวิด 37. สวีเวิลทูพรอมมิเนดลิงค์

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะเวียนนีสวอลซ์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

SLOW FOX

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เฟเทอร์สเตบ 2. ทรีสเตบ 3. เฟเทอร์ฟินิช 4. เฟเทอร์เอ็นดิ้ง 5. โฮเวอร์เฟเทอร์ 6. แนชเชอรัลเทิร์น 7. รีเวิร์สเทิร์น 8. เบสิควีฟ 9. แนชเชอรัลวีฟ 10. เชนจ์ออฟไดเรคชั่น 11. ฮีลพูลฟินิช 12. วิสค์ 13. แบควิสค์ 14. โอเพ่นแนชเชอรัลเทิร์น	15. ดับเบิลรีเวิร์สสปิน 16. เทเลมาร์ค 17. เทเลมาร์คทูพีพี 18. โฮเวอร์เทเทลมาร์ค 19. โฮเวอร์เทเลมาร์คทูพีพี 20. แนชเชอรัลเทเลมาร์ค 21. แนชเชอรัลโฮลเวอร์เทเลมาร์ค 22. อิมพิทิส 23. อิมพิทิสทูพีพี 24. วีฟฟรอมพีพี. 25. โฮเวอร์ครอส 26. ท็อปสปิน 27. เอาท์ไซด์สวีเวิล	30. แนชเชอรัลทวิสเทิร์น 31. แนชเชอรัลทวิสเทิร์นวิทแนชเชอรัลวีฟ 32. แนชเชอรัลทวิสเทิร์นวิทอิมพิทิสแอนด์เฟเทอร์ฟินิช 33. แนชเชอรัลทวิสเทิร์นวิทอิมพิทิสทูพีพี 34. แนชเชอรัลซิคแซกฟรอมพีพี 35. เคิร์ฟทรีสเต็บ 36. เคิร์ฟเฟเทอร์ 37. เคิร์ฟเฟเทอร์ฟรอมพีพี 38. แบคเฟเทอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
	28. เอาท์ไซด์สปิน 29. รีเวิร์สวีฟ	39. ฟอลาเวรีเวิร์สแอนด์สลิบพีเวิด 40. เบาท์ฟอลาเววิทวีฟเอ็นดิ้ง 41. รันนิ่งวีฟฟรอมพีพี 42. โอเพ่นรีเวิร์สเทิร์น 43. เอ็กซ์เทนรีเวิร์สวีฟ 44. รีเวิร์สพีเวิด

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะสโลว์ฟอกทรอทที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

QUICKSTEP

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เบสิคมูฟเมนท์ควิกสเต็บเทิร์นแอนด์ไปรเกรสซีฟชาสเซ่ 2. แนชเชอรัลเทิร์น 3. รีเวิร์สเทิร์น 4. โปรเกรสซีฟชาสเซ่ทูไรท์ 5. โปรเกรสซีฟชาสเซ่ทูเลฟ 6. ครอสชาสเซ่ 7. ควอร์เตอร์เทิร์นทูไรท์ 8. ควอร์เตอร์เทิร์นทูเลฟ	15. แนชเชอรัลสปินเทิร์น 16. เฮสิเทชั่นเชนจ์ 17. ดับเบิลรีเวิร์สสปิน 18. อิมพิทิส 19. อิมพิทิสทูพีพี 20. เทเลมาร์ค 21. เทเลมาร์คทูพีพี 22. วิสค์ 23. แบควิสค์ 24. โอเพ่นรีเวิร์สเทิร์น 25. ชาสเซ่ทูไรท์แอทเดอะควอร์เตอร์ 26. ทริปเปิลชาสเซ่ทูไรท์อลองไลน์ทูแดนซ์	32. รีเวิร์สพีเวิด 33. แนชเชอรัลเทิร์นนิ่งล็อค 34. แดรคเฮสิเทชั่น 35. ครอสสวีเวิล 36. ฟิสเทล 37. รันนิ่งแนชเชอรัลเทิร์น 38. รันนิ่งครอสชาสเซ่ 39. ซิคควิครัน 40. ทิปซี่ทูไรท์ 41. ทิปซี่ทูเลฟ 42. รุมบ้าครอส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
9. เอาท์ไซด์เชนจ์ 10. แนชเชอรัลพีเวิด 11. รันนิ่งฟินิช 12. แบคเวิร์ดล็อค 13. ฟอร์เวิร์ดล็อค 14. โอเพ่นแนชเชอรัลเทิร์น	27. ทริปเปิลชาสเซ่ทูเลฟ 28. โฟว์ควิกรัน 29. ซิคแซค 30. วีซิค 31. เอาท์ไซด์สปิน	43. โฮเวอร์คอร์เต้

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะควิกสเต็ปที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

SAMBA

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. แนชเชอรัลเบสิตมูฟเมนท์ 2. รีเวิร์สเบสิคมูฟเมนท์ 3. โปรเกรสซีฟเบสิคมูฟเมนท์ 4. ไซด์เบสิคมูฟเมนท์ทูเลฟ 5. ไซด์เบสิคมูฟเมนท์ทูไรท์ 6. เอาท์ไซด์เบสิค 7. แซมบ้าสวิสค์ทูเลฟ 8. แซมบ้าวิสค์ทูไรท์ 9. สเตชันแนรีแซมบ้าวอร์ค 10. พรอมมิเนดแซมบ้าวอร์ค	24. เมย์โพลเลดีเทิร์นนิ่งทูไรท์ 25. เมย์โพลเลดีเทิร์นนิ่งทูเลฟ 26. คอซาโดสวอล์ค 27. คอซาโดสล็อค 28. ดรอปโวลต้า 29. เซอคิลล่าโวลต้าเทิร์นนิ่งทูไรท์ 30. เซอคิลล่าโวลต้าเทิร์นนิ่งทูเลฟ 31. เซมฟุตโบตาโฟโก 32. แซมบ้าล็อคเลดี้ออนเลฟไซด์	35. แนชเชอรัลโรล 36. รีเวิร์สโรล 37. โคลสล็อค 38. โอเพ่นล็อค 39. แบคเวิดล็อค 40. เพลท 41. คอร์ตาจากา 42. เซมโพสิชั่นคอร์ตาจากา 43. ดับเบิลสไปรอลเทอร์นฟอร์เลดี้ 44. พรอมมิเนดทูเคาท์เตอร์พรอมมิเนดรัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
11. ไซด์แซมบ้าวอล์ค 12. รีเวิร์สเทิร์น 13. พรอมมิเนดทูเคาท์เตอร์พรอมมิเนดโบตาโฟโก 14. ไซด์แซมบ้าชาสเช่ 15. ทราเวลลิ่งโบตาโฟโกฟอร์เวิด 16. ทราเวลลิ่งโบตาโฟโกฟอร์เวิดทูพีพี 17. คริสครอสโบตาโฟโก 18. คริสครอสโวลต้าทูเลฟ 19. คริสครอสโวลต้าทูไรท์ 20. ทราเวลลิงโวลต้าทูไรท์ 21. ทราเวลลิงโวลต้าทูเลฟ 22. อันเดอร์อาร์มเทิร์นนิ่งทูไรท์ 23. อันเดอร์อาร์มเทิร์นนิ่งทูเลฟ	33. แซมบ้าล็อคเลดีออนไรด์ไซด์ 34. เม็ดธอดออฟฟุตเชนจ์	45. แดรค 46. โรลลิ่งออฟเดอะอาร์ม 47. คาริโอก้ารัน 48. เซมฟุตคาริโอก้ารัน 49. อะเจนทีนครอสเช่

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะแซมบ้าที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

CHA CHA CHA

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURE
1. ไทม์สเต็บ 2. โคลสเบสิคมูฟเมนท์ 3. โอเพ่นเบสิคมูฟเม้น 4. นิวยอร์คทูไรท์ 5. นิวยอร์คทูเลฟ	23. อัลมาน่า 24. อัลมาน่าฟรอมออพโพสซิ่งโพสิชั่น 25. แนชเชอรัลท็อป 26. ครอสเบสิค 27. ครอสเบสิควิทเทิร์น	35. โคลสฮิปทวิสสไปรอล 36. โอเพ่นฮิบทวิสสไปรอล 37. ทรุกิสเทาส์ 38. สวีทฮาร์ท

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURE
6. แฮนด์ทูแฮนด์ทูไรท์	28. ครอสเบสิคทูโอเพ่นออพโพสซิ่งโพสิชั่น	39. ฟอโล่วมายลีดเดอร์
7. แฮนด์ทูแฮนด์ทูเลฟ	29. เม็ดธอดออฟเชนจ์จิ้งฟีตซิมเปิลฟุตเชนจ์	40. ซิงโคเพดโอเพ่นฮิปทวิสต์
8. สปอตเทิร์นทูไรท์	30. สปริตคิวบันเบรคทูไรท์	41. โคล
9. สปอตเทิร์นทูเลฟ	31. ปริตคิวบันปริตคิวบัน	42. โรปป์สปินนิ่ง
10. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนิ่งไรท์	32. คิวบันเบรคทูไรท์	43. โอเวอร์เทิร์นล็อคเอ็นดิ้ง
11. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนิ่งเลฟ	33. คิวบันเบรคทูเลฟ	44. คอนทินิวอัสโอเวอร์เทิร์นล็อค
12. ทรีช่าช่าช่าทูไรท์	34. คิวบันเบรคอะมัลกะเมชั่น	45. สวีเวิลฟรอมโอเวอร์เทิร์นล้อค
13. ทรีช่าช่าช่าทูเลฟ		46. สวีเวิลฮิปทวิสต์
14. โชลเดอร์ทูโชลเดอร์		47. สวีเวิล
15. อิดด้า		48. วอล์คแอนด์วิสค์
16. แฟน		49. แอดวานส์เม็ดธอดออฟเชนจ์จิ้งฟีต
17. โอเพ่นฮิปทวิสต์		
18. โอเพ่นฮิปทวิสต์ทูชาสเซ่		
19. โคลสฮิปทวิสต์		
20. โคลสฮิปทวิสต์ทูชาสเซ่		
21. ฮ็อคกี้สติค		
22. ฮ็อคกี้สติคทูชาสเซ่		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะช่า ช่า ช่าที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

RUMBA

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. โคลสเบสิคมูฟเมนท์	19. อัลเทอเนทีฟเบสิคมูฟเมนท์	30. คอนทินิวอัวเซอคิวล่าฮิปทวิสต์
2. โอเพ่นเบสิคมูฟเมนท์	20. โคลสฮิปทวิสต์	31. ซิงโครเพดโอเพ่นฮิปทวิสต์
3. นิวยอร์คทูไรท์	21. โคลสฮิปทวิสต์ฟินิชทูไซด์	32. แนชเชอรัลท็อป
4. นิวยอร์คทูเลฟ	22. อะเลมาน่า	33. รีเวิร์สท็อป
5. แฮนด์ทูแฮนด์ทูไรท์	23. อะเลมาน่าฟินิชทูไซด์	34. โคล
6. แฮนด์ทูแฮนด์ทูเลฟ	24. โปรเกรสซีฟฟอร์เวิร์ดวอล์ค	35. โคลฟินิชทูไซด์
7. สปอตเทิร์นทูไรท์	25. โปรเกรสซีฟฟอร์เวิดวอล์คทูแฟน	36. สไปรอล
8. สปอตเทิร์นทูเลฟ	26. อิดด้า	37. สไปรอลฟินิชทูไซด์
9. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนิ่งไรท์	27. คอนทินิวอัสทวิสต์	38. สไปรอลทูแฟน
10. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนิ่งเลฟ	28. คิวบันล็อค	39. ทรีอะเลมาน่า
11. ไซด์วอล์คแอนด์สเคดาเฮส	29. เฟนซิ่งทูสปิน	40. สไลด์ลิ่งดอร์
12. แฟน		41. แอดวานซ์สไลด์ลิ่งดอร์
13. โอเพ่นฮิปทวิสต์		42. ทรีทรีส์
14. โอเพ่นฮิปทวิสต์ฟินิสทูไซด์		43. ทรีทรีส์ทูแฟน
15. ฮ็อกกี้สติค		44. โรปสปินนิ่ง
16. ฮ็อกกี้สติคฟินิชทูไซด์		45. สวีเวิล
17. โอเพนนิ่งเอาท์		46. โอเวอร์เทิร์นเบสิค
18. โชลเดอร์ทูโชลเดอร์		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะรุมบ้าที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

PASO DOBLE

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เบสิคมูฟเมนท์ 2. เซอร์เพลส 3. ชาสเซ่ทูไรท์ 4. แดรค 5. ชาสเซ่ทูเลฟ 6. แอทแทค 7. ฮิวท์ 8. เซพแพเรชั่น 9. แนชเชอรัลทวิสต์เทิร์น 10. พรอมมิเนด 11. โคลสพรอมมิเนด 12. พรอมมิเนดลิงค์ 13. ซิกส์ทีน	14. พรอมมิเนดทูเคาท์เตอร์พรอมมิเนด 15. แกรนด์เซอร์เคิล 16. แบนเดอริลล่า 17. ฟอลาเวรีเวิร์ส 18. ฟอลาเววิสค์ 19. สเปนิชไลน์ 20. ลาพาสเซ่ 21. ซิงโครเพดซิพเพเรชั่น 22. ฟลามิงโก้แท็ปส์	23. สวิสต์ 24. ชาสเซ่คาเป้ 25. ทราเวลลิ่งสปินฟอร์มพรอมมิเนดโพสิชั่น 26. ทราเวลลิ่งสปินฟอร์มเคาท์เตอร์พรอมมิเนดโพสิชั่น 27. ซิงโครเพดคูปเดอปิเก้ 28. เซพพาเรชั่นวิทเลดี้เคปปิ้งวอล์ค 29. ฟารอล 30. เฟรโกลิน่า 31. เม็ธอดออฟเชนจ์จิ้งฟุต

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะพาโซโดเบล้ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

JIVE

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เบสิคอินเพลส 2. เบสิคอินฟอลาเว 3. เชนจ์ออฟเพลดฟรอมไรท์ทูเลฟ 4. เชนจ์ออฟเพลดฟรอมเลฟทูไรท์ 5. อเมริกันสปิน	11. ฟอลาเวโทลอเว 12. เชนจ์ออฟเพลดฟอร์มไรท์ทูเลฟวิทดับเบิลสปิน 13. โอเวอร์เทิร์นเชนจ์ออฟเพลสฟรอมเลฟทูไรท์	23. สเปนิชอาร์ม 24. ชิคเก้นวอล์ค 25. โรลลิ่งออฟเดอะอาร์ม 26. ซิมเปิลสปิน 27. ล็อคทูซิมเปิลสปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
6. เชนจ์ออฟเพลดบีไฮด์เดอะแบค 7. ลิงค์ 8. วิป 9. พรอมมิเนดวอล์คสโลว์ 10. พรอมมิเนดวอล์ควิกไจฟ์	14. ดับเบิลครอสวิป 15. โทลอะเววิป 16. รีเวิร์สวิป 17. เคอร์ลี่วิป 18. โอเวอร์เทิร์นฟอลาเวโทลอะเว 19. สต็อปแอนด์โก 20. ฮิปบั้ม 21. วินมิลล์ 22. มูช	28. ฟลิคส์อินทูเบรค 29. โทลฮีลสวีเวิล 30. ชูการ์พุช 31. ไมอามี่สเปเชี่ยล 32. โชลเดอร์สปิน 33. ช็อคกิ้ง 34. คาตาพูล

ท่าเต้นมาตรฐานจังหวะไจฟ์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

กีฬาลีลาศเป็นศาสตร์ที่มีทั้งความเป็นศิลปะและกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน ในความเป็นศิลปะจะมีสุนทรียภาพสอดแทรก และมีหลักการเดียวกันกับนาฏยศิลป์ทั่วโลก แต่ในความเป็นกีฬาซึ่งทำให้มีการแข่งขันเกิดขึ้น จึงจำเป็นต้องมีกฎกติกาการตัดสินกลาง เพื่อเป็นมาตรฐานที่ใช้ตัดสินกีฬาชนิดนี้ ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดท่าเต้น ระดับของท่าเต้น กติกาการตัดสิน เกณฑ์อายุของผู้เต้น รูปแบบการตัดเย็บชุด เพื่อให้เป็นมาตรฐานเดียวกันในการตัดสิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

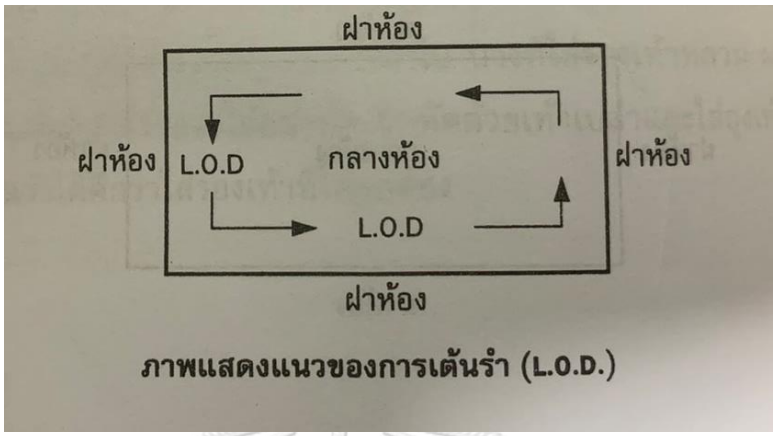
2.8 เทคนิคการเต้นลีลาศ

นาฏยศิลป์แขนงต่าง ๆ ต่างต้องมีเทคนิคในการออกลีลาท่ารำหรือท่าเต้น เพื่อเป็นตัวช่วยให้ลีลานั้น ๆ เกิดความสมบูรณ์สวยงามมากยิ่งขึ้น คำว่า "เทคนิค" อาจมีความหมายหลากหลายตามบริบทที่ใช้แต่ทั่วไปมักหมายถึงวิธีการหรือกลไกที่ใช้เพื่อทำงาน หรือดำเนินการในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เทคนิคส่วนใหญ่มักจะใช้กับงานที่มีความรู้และทักษะเฉพาะด้านที่เกี่ยวข้องกับงานหรือกิจกรรมนั้น ๆ เช่นเดียวกับกีฬาลีลาศ ที่ต้องมีเทคนิคในการเต้นเช่นเดียวกัน ดังเช่น รังสฤษฎ์ บุญชะลอ กล่าวไว้ดังนี้

หลักการในการเต้นรำ[26] คู่เต้นรำจะขึ้นมาบนฟลอร์ตามด้านฝาห้องด้านใดด้านหนึ่งก็ได้ แต่สิ่งที่สำคัญที่จะต้องคำนึงถึงเป็นอย่างยิ่งก็คือ เมื่อขึ้นมาแล้วผู้ชายจะหันหน้าไปทางไหน ผู้หญิงจะ

[26] รังสฤษฎ์ บุญชลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

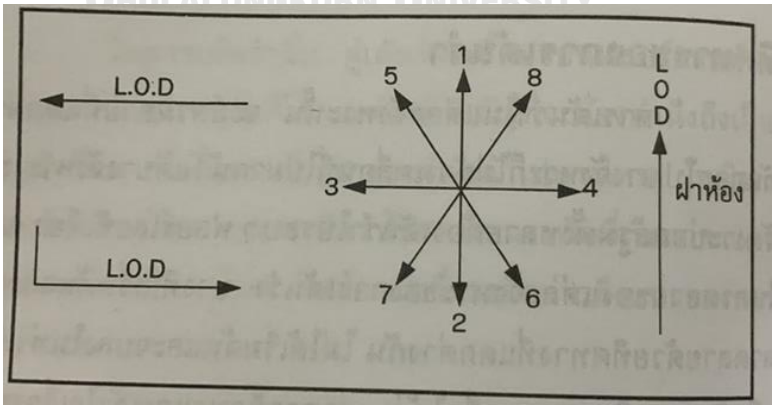
หันหน้าไปทางไหน และจะเต้นรำไปทางไหน หรือที่เรียกว่า แนวเต้นรำจะต้องไปทางไหน ในข้อแรกนี้จะขอกล่าวถึงแนวของการเต้นรำก่อน



ภาพที่ 24 ภาพเสดงทิศทางของการเต้นรำ
ที่มา : รังสฤษฏ์ บุญชะลอ

แนวของการเต้นรำ แนวของการเต้นรำ (Line of dancing) ใช้ตัวย่อว่า L.O.D. เป็นสิ่งที่ทุกคู่เต้นรำจะต้องปฏิบัติตามว่าเมื่อจะเต้นรำแล้ว จะเต้นไปตามแนวไหนของฟลอร์ และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป แล้วว่า แนวเต้นรำนั้นจะต้องเวียนซ้ายเสมอ หรือเป็นไปโดยทวนเข็มนาฬิกา ซึ่งถือว่าเป็นกฎระเบียบและมารยาทของการเต้นรำว่าจะต้องเต้นทวนเข็มนาฬิกาเสมอ ทั้งนี้เพื่อป้องกันการชนกับคู่อื่นบนฟลอร์ และเพื่อรักษาความเป็นระเบียบของการเต้นรำบนฟลอร์เต้นรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 25 ทิศทางของการเต้นรำ
ที่มา : รังสฤษฏ์ บุญชะลอ

ทิศทางของการเต้นรำมี 8 ทิศ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 1 เรียกว่า หันหน้าตามแนวเต้นรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 2 เรียกว่า หันหน้าย้อนแนวเต้นรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 3 เรียกว่า หันหน้าเข้ากลางห้อง

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 4 เรียกว่า หันหน้าเข้าฝาห้อง

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 5 เรียกว่า หันหน้าเฉียงกลางห้องตามแนวเต้นรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 6 เรียกว่า หันหน้าเฉียงฝาห้องย้อนแนวเต้นรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 7 เรียกว่า หันหน้าเฉียงกลางห้องย้อนแนวเต้นรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข เรียกว่า หันหน้าเฉียงฝาห้องตามแนวเต้นรำ 8

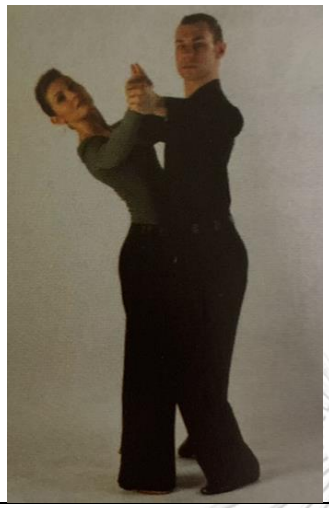
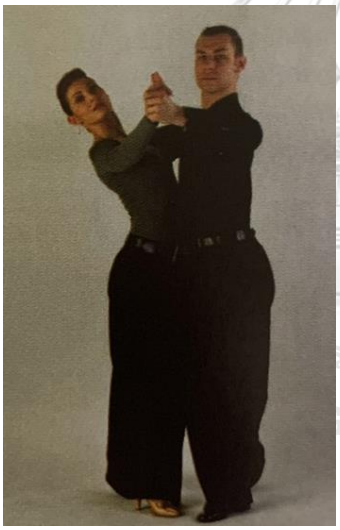
เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้วว่า ทิศทางทวนเข็มนาฬิกาเป็นทิศทางของการลีลาศ ดังนั้นผู้เต้นรำจะต้องเต้นไปตามทิศทางทวนเข็มนาฬิกาซึ่งถือเป็นสากล ทั้งนี้เพื่อความปลอดภัย ความสวยงาม ป้องกันมิให้เต้นไปชนกับคู่เต้นรำอื่น ทิศทางของการเต้นรำโดยเต้นทวนเข็มนาฬิกานี้เรียกว่า “แนวเต้น รำ” ถ้าเรายืนอยู่ที่จุด A แล้วหันหน้าไปตามหมายเลขต่าง ๆ ซึ่งเป็น การหันหน้าไปสู่ทิศทางต่าง ๆ นั่นเอง ทิศทางต่าง ๆ มี 8 ทิศ ดังนี้ 1. หันหน้าตามแนวเต้นรำ 2. หันหน้าย้อนแนวเต้นรำ 3. หันหน้าสู่กลางฟลอร์ 4. หันหน้าสู่ฝาผนังห้อง 5. หันหน้าเฉียงกลางฟลอร์ตามแนวเต้นรำ 6. หันหน้าเฉียงฝาตามแนวเต้นรำ 7. หันหน้าเฉียงกลางฟลอร์ย้อนแนวเต้นรำ 8. หันหน้าเฉียงฝาย้อนแนวเต้นรำ ผู้ที่จะฝึกการเต้นรำหรือฝึกการลีลาศ จะต้องจดจำทิศทางของการลีลาศนี้ให้ได้ เพราะจะเป็นจุดที่กำหนดในการเริ่มต้น หรือไปในทิศทางใด หรือจบท่าในทางทิศทางใด จะได้เต้นไปในทิศทางที่ถูกต้อง

จะเห็นได้ว่าทิศทางการเต้นรำที่ถูกต้องนั้น จะต้องเต้นไปตามแนวเต้นรำ (L.O.D) หรือทิศทางทวนเข็มนาฬิกา นอกจากนี้กีฬาลีลาศยังมีการรวบรวมเทคนิคอันเป็นขององค์กรกลาง เรียก “เทคนิคบุ๊ค” ตามที่สหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติได้กำหนดและรวบรวมไว้ โดยหนังสือเทคนิคของ WDSF ฉบับแรกถูกตีพิมพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2555 เป็นโครงการที่มีความพยายามในการที่จะสรุปถึงพัฒนาการของการเต้นลีลาศในช่วง 100 ปีที่ผ่านมา โดยหนังสือนี้เป็นหนังสือเล่มแรกที่ได้บันทึกความก้าวหน้าของเทคนิคของการเต้น เริ่มตั้งแต่การก้าวและจังหวะรวมไปจนถึงองค์ประกอบโดยรวม โดยมีระดับความยากและความซับซ้อนที่แตกต่างกันออกไป มีการอธิบายถึงกลไกทางวิทยาศาสตร์ของการเคลื่อนไหวร่างกาย ทำให้กลายเป็นข้อมูลอ้างอิงในการศึกษากีฬาลีลาศสมัยใหม่ พัฒนาการของการเต้นรำ

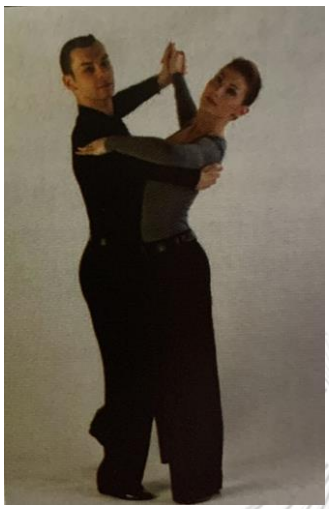
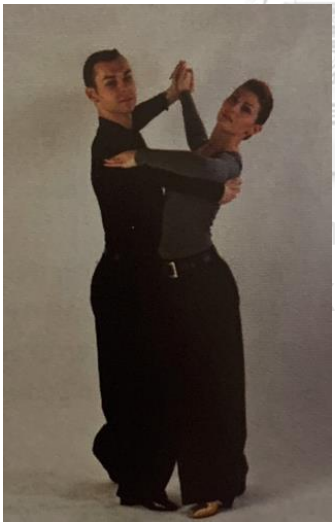
ประเภทสแตนดาร์ด มีการเกิดการเปลี่ยนแปลงมาอย่างมากในเรื่องของ “ไดนามิก” ระดับของการเคลื่อนไหว และภาพรวมของการเต้นในแต่ละครั้ง การพัฒนาที่ชัดเจนที่สุดของนักเต้นสมัยใหม่คือการใช้ส่วนบนของร่างกาย มากกว่าการใช้เท้าและขา การเคลื่อนไหวร่างกายของนักกีฬามีความสำคัญอย่างยิ่ง ซึ่งนอกจากจะช่วยพัฒนาในเรื่องลายเส้นของการเต้นที่ใหญ่และแข็งแรงขึ้น ยังสามารถช่วยก่อให้เกิดความสามัคคีกันระหว่างคู่ และทำให้การเต้นเบา โดยจะมีการกล่าวถึงตำแหน่งของการเต้นทั้ง 9 แบบ ดังนี้

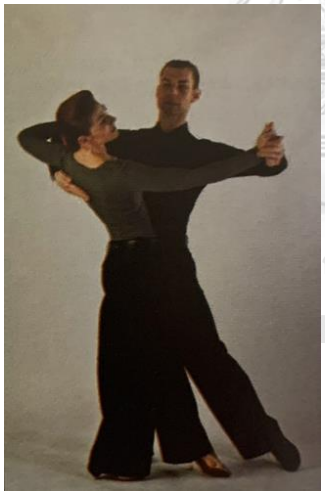
ตำแหน่ง	คำอธิบาย
1.Outside partner position	ตำแหน่งด้านนอกของคู่ ตำแหน่ง เหมือนตำแหน่งปิดใช้เมื่อคู่เต้นเคลื่อนไปด้านหน้า และ อีกคนจะก้าวด้านนอก ด้วยขาขวา ถ้าก้าวนั้น ใช้ในขึ้นที่สูง ข้อแตกต่างจากตำแหน่งปิด คือ ทั้งคู่การหมุนด้านขวาเล็กน้อย การหมุนหนึ่งในแปดระหว่างไหล่และสะโพก สามารถทำให้คู่ที่เคลื่อนที่ไปข้างหน้านั้นสามารถก้าวด้านนอกของคู่เต้นได้ ถ้าเกิดก้าวนั้น ทำตอนจังหวะย่อ สะโพกสามารถไถลเล็กน้อยไปด้านข้างจนกว่าน่องของคู่ที่ก้าวไปด้านหน้านั้น อยู่ในตำแหน่งของน่องของคู่ที่เคลื่อนไปด้านหลัง ในตำแหน่งนี้ กระดูกซี่โครงอยู่ด้วยกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

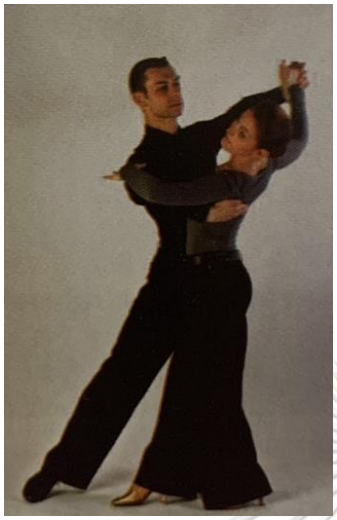
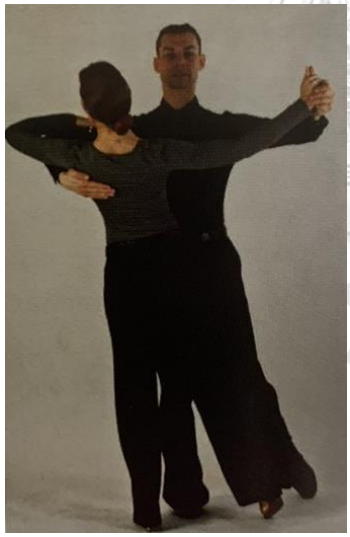
ตำแหน่ง	คำอธิบาย
2.Promenade position 	ตำแหน่ง เดิน เป็นจุดที่ตำแหน่งสัมผัสของชายและหญิงนั้น ด้านขวาของผู้ชายสัมผัสด้านซ้ายของผู้หญิง ส่วนใหญ่นั้นใช้ตอนที่ผู้ชาย และ ผู้ชายก้าวไปทิศเดียวกัน โดยทำเป็นรูป ตัววีเพื่อที่จะให้ข้อมูลต่อไป ตัวอย่างต่อไปสามารถนำมาพิจารณาได้ เริ่มต้นจากตำแหน่งตัวปิด การหมุนเล็กน้อยของตัวของทั้งคู่ ร่างกายของทั้งคู่ จะอยู่ในตำแหน่งข้อพับโดยไถลออกของ ตำแหน่งวีเชฟ
3.Fallaway position 	ตำแหน่ง ถอยหลัง จุดดสัมผัสของตำแหน่งนี่ คือ ขวาของผู้ชายและ ซ้ายของผู้หญิง โดยสร้างเป็นรูปตัววีส่วนใหญ่ตำแหน่งนี้ ใช้ในตอนทั้งคู่เคลื่อนไปด้านหลังในทิศเดียวกัน

ณ์มหาวิทยาลัย
KORN UNIVERSITY

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
4.Counter promenade position 	ตำแหน่งเดินต้าน จุดสัมผัสของตำแหน่งนี้ คือ ซ้าย ของผู้ชาย สัมผัส ขวาของผู้หญิง สร้างรูปตัววีตำแหน่งนี้ ใช้ตอนที่ ทั้งคู่เคลื่อนไปด้านหน้าในทิศทางเดียวกัน
5.Counter fallaway position 	ตำแหน่ง ปีก (ซ้ายกับซ้าย) ตำแหน่งปีกด้านซ้ายของผู้หญิงสัมผัสกับด้านซ้ายของผู้ชาย ตำแหน่งนี้ ตรงข้ามกับทตำแหน่งปิด ตำแหน่ง นี้มี จุดสัมผัสระหว่าง ก้านตรงข้ามของร่างกายเปรียบเทียบ กับตำแหน่งปิดไหล่ และ สะโพกขนานกัน ตำแหน่งนี้ผู้ที่ก้าวขาด้านนอกของคู่เต้น ก้าวด้วยขาซ้าย ตำแหน่งสามารถใช้ได้ในตำแหน่งที่เท่าไหร่ก็ได้ ของการ ไต่ความสูง ตำแหน่งของผู้หญิงนั้นสามารถสไลด์ไปด้านซ้ายของ ผู้ชายได้ด้ายการใช้การติดกันของศูนย์ซ้ายของผู้ชายกับศูนย์ซ้ายของผู้หญิง

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
6.Wing position 	ตำแหน่ง ปีก (ซ้ายกับซ้าย) ตำแหน่งปีกด้านซ้ายของผู้หญิงสัมผัสกับด้านซ้ายของผู้ชาย ตำแหน่งนี้ ตรงข้ามกับทตำแหน่งปิด ตำแหน่ง นี้มี จุดสัมผัสระหว่างด้านตรงข้ามของร่างกายเปรียบเทียบ กับตำแหน่งปิด ไหล่ และ สะโพก ขนานกัน ตำแหน่งนี้ ผู้ที่ก้าวขาด้านนอกของคู่เต้น ก้าวด้วยขาซ้าย ตำแหน่งสามารถใช้ได้ในตำแหน่งที่เท่าไหร่ก็ได้ ของการ ไต่ความสูง ตำแหน่งของผู้หญิงนั้นสามารถสไลด์ไปด้านซ้ายของ ผู้ชายได้ ด้ายการใช้การติดกันของ ศูนย์ซ้ายของผู้ชายกับศูนย์ซ้ายของผู้หญิง
7.Right angle position 	ตำแหน่ง องศาขวา ตำแหน่งนี้ สะโพก ของผู้หญิงสัมผัสกับ ขาหนีบด้านซ้ายของ ผู้ชาย การเปิดสะโพกประมาณ 1/8 และ ¼ หมุนไปทางขวา

ณ์มหาวิทยาลัย
KORN UNIVERSITY

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
8.Left angle position 	ตำแหน่งองศาซ้าย สะโพกขวาของ ผู้หญิง สัมผัสกับ ขาหนีบซ้ายของ ผู้ชาย คล้าย ๆ ตำแหน่ง hinge
9.Close position 	ตำแหน่ง ตัวปิด (ขวา ชาย กับ ขวา หญิง อยู่ด้วยกัน) อันนี้เป็นตำแหน่งพื้นฐาน ใช้ตอนเมื่อเริ่มเต้นของแต่ละจังหวะ ตำแหน่งปิดนั้น ด้านขวาศูนย์กลางของผู้หญิงนั้น สัมผัส ด้านขวาศูนย์กลางของผู้ชาย ดังนั้น ด้านซ้ายของ ชายและหญิงนั้น ไม่สัมผัสกัน และ ไหล่และ สะโพก ชายและหญิง ขนานกัน

position ของการเต้นทั้ง 9 แบบ

ที่มา : WDSF technique book

การเต้นลีลาศมีเทคนิคและรายละเอียดกระบวนท่าเช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ประเภทอื่นๆ โดยรายละเอียดต่าง ๆ ได้อธิบายไปแล้วข้างต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.9 การแข่งขัน

การแข่งขันลีลาศมีทั้งในระดับนานาชาติ ระดับชาติ ระดับหน่วยงานแยกย่อยกันออกไป แต่ยังไม่ได้รับการบรรจุเป็นกีฬาที่ใช้ในการแข่งขันในกีฬาโอลิมปิค

2.10 สถานที่ฝึกซ้อม[27]

ห้องซ้อมเต้น เป็นสถานที่ที่นักเต้นใช้ในการฝึกซ้อมและฝึกท่าทางสำหรับการเต้น ห้องซ้อมเต้นมักมีลักษณะเฉพาะเพื่อสนับสนุนการฝึกซ้อมและการฝึกเต้นในหลายลักษณะ การเต้นลีลาศก็เช่นกัน โดนสถานที่ซ้อมเต้นลีลาศจะเรียกว่า “ฟลอร์” ซึ่งจะมีลักษณะดังนี้

ฟลอร์ หมายถึงพื้นที่ที่ใช้เต้นรำ ฟลอร์นั้นมี หลายแบบและหลายขนาด ขึ้นอยู่กับลักษณะของการที่จะใช้ฟลอร์ และจำนวนคนที่จะใช้ฟลอร์ ถ้าเป็นงานเต้นรำต้องเป็นฟลอร์ที่ใช้ สำหรับการเต้นรำและลีลาศโดยเฉพาะ ควรจะเป็นฟลอร์ขนาดใหญ่ มีพื้นผิวที่เรียบ ขัดมัน ซึ่งใช้กับการเต้นรำได้ดี ฟลอร์ลีลาศนั้นโดยทั่วไปเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ก็อาจจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส รูปวงกลม หรือรูปวงรีก็ได้ พื้นฟลอร์จะต้องปูด้วยไม้ผิวเรียบ หรือพื้นปูนขัดมัน การทำพื้นฟลอร์โดยใช้ดิน ทรายพื้น หญ้า พื้นยาง หรือพื้นที่ขรุขระ จะไม่เหมาะและไม่สะดวกต่อการ เต้นรำเป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะทำให้เต้นรำไม่ได้ดีแล้วก็จะทำให้พื้นรองเท้าชำรุดได้อย่างรวดเร็วอีกด้วย ฟลอร์ที่ใช้สำหรับลีลาศและเต้นรำนั้น แบ่งออกเป็น 4 ด้าน พื้นที่กลางฟลอร์ เรียกว่า กลางห้อง ด้านขอบฟลอร์ทั้ง 4 ด้าน เรียกว่า ข้างฝา หรือผนังห้อง หรือฝาห้อง

สิ่งอำนวยความสะดวก สิ่งอำนวยความสะดวกในชุมชนสามารถใช้ฝึกหรือแข่งขันลีลาศได้ ได้แก่ ศูนย์นันทนาการ โรงเรียนหรือสถาบันการศึกษา ศาลาประชาคม สโมสร ห้องนันทนาการ เป็นต้น ในห้องฝึกลีลาศที่เหมาะสมควรมีขนาดใหญ่พอสมควร ซึ่งประกอบด้วยฟลอลีลาศ กระจกเงาบานใหญ่ ระบบเสียงที่มีคุณภาพ ระบบแสง เครื่องปรับอากาศ บริการเครื่องดื่ม ห้องน้ำห้องส้วม ห้องเปลี่ยนและเก็บเครื่องแต่งกาย โทรศัพท์ เก้าอี้นั่ง โต๊ะทำงาน หรือสิ่งอำนวยความสะดวกอื่น ๆ ตามความจำเป็นฟลอร์ลีลาศควรมีขนาดใหญ่เหมาะสมกับกลุ่ม จะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้าก็ได้ พื้นเนื้อไม้แข็งราบเรียบหรือคอนกรีตขัดมันก็ได้ ไม่มีส่วนทำให้สะดุด หรือเหนียวหรือลื่นเกินไป ต่อไปนี้เป็นเพียงข้อแนะนำเกี่ยวกับฟลอร์ลีลาศ ทำความสะอาดเป็นประจำด้วยไม้ถูพื้นและน้ำยาถูพื้น กรณีที่เป็นฟลอร์เก่า ควรลงพื้นด้วยขี้ผึ้งเท่าที่จำเป็น เพื่อป้องกันไม่ให้พื้นเหนียว ควรมีผลชอล์กทาพื้นรองเท้าเพื่อลดความลื่น หรือใช้ไม้ถูพื้นธรรมดาถูพื้นบ่อย ๆ ใช้วิจารณญานในการเตรียมฟลอร์ลีลาศให้เหมาะสมที่สุด นอกจากนี้ระบบเสียงนับว่ามีความสำคัญมากถือเป็นหัวใจสำคัญของการฝึกหรือแข่งขันลีลาศ นอกจากเครื่องเสียงจะมีคุณภาพดีแล้ว ระบบเสียงในห้องลีลาศ

---

[27] พิชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2549

จะต้องได้รับการออกแบบจากผู้เชี่ยวชาญ เช่น การติดตั้งลำโพงจะมีกี่จุด ติดตั้งที่ใดบ้าง จึงจะได้ยินเสียงไพเราะ ชัดเจน ไม่ก้องกังวานเกินไป นักลีลาศก็สามารถฟังจังหวะเพลงได้ชัดเจน

2.11 จังหวะตะลุงเทมโป[28]

เนื่องจากผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากลีลาศจังหวะตะลุงแทมโป ซึ่งเป็นลีลาศจังหวะใหม่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย มีการผสมผสานวัฒนธรรมไทยลงไปในการแข่งขันกีฬาลีลาศ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เป็นกระบวนการที่นำศิลปะและการแสดงผสมผสานเข้าด้วยกันเพื่อสร้างการแสดงที่สวยงามและมีคุณภาพ เนื่องจากนาฏยศิลป์ครอบคลุมหลายประเภทของการแสดงรวมถึงลีลาศ, ดนตรี, ละคร, และภาพยนตร์ ดังนั้นกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อาจมีขั้นตอนและแนวทางที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับลักษณะของการออกแบบ ประวัติความเป็นมาและลักษณะของจังหวะตะลุงเป็นดังนี้

ประวัติความเป็นมา ตามคำเล่าขานสืบต่อกันมา จังหวะตะลุงนี้ได้เริ่มมีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2493 หรือประมาณ 67 ปีมาแล้ว โดยลอกเลียนและพัฒนามาจากศิลปะการเชิดหรือชักหนังตะลุง อันเป็นที่นิยมของชาวภาคใต้ ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะคือ ความมีชีวิตชีวา ยั่วเย้า หยอกล้อ และหลอกล่อ โดยปกติแล้วในท่าพื้นฐานจะใช้การก้าวนำด้วยไหล่ด้านซ้าย ในลักษณะที่เฉียงซ้อนกัน

ท่วงทำนองของดนตรี ดนตรีของจังหวะนี้แต่เดิมที่เป็นจุดเด่น คือ การเน้นเสียงดนตรีของฉิ่งผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทยอื่น เช่น ฆ้อง กลอง กรับ โหม่ง ฯลฯ ในยุคสมัยที่วงดนตรีสุนทราภรณ์กำลังเป็นที่นิยม ดนตรีของจังหวะตะลุงก็ได้ถูกนำมาขัดเกลาและพัฒนาโดยปรมาจารย์ทางดนตรีและนักแต่งเพลงชื่อดังในยุคนั้น ครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูล้วน ควันธรรม โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านประยุกต์กับเครื่องดนตรีสากล และได้ประพันธ์บทเพลงขึ้น เพื่อให้ท่วงทำนองสอดคล้องกับการละเล่นของดนตรี ทำให้เกิดความไพเราะสนุกสนานและเร้าอารมณ์จนเป็นที่นิยมและแพร่หลายอย่างมากในสมัยนั้น

รูปแบบของจังหวะตะลุง ช่วงเวลานั้นเอง อาจารย์สง่า ล้อมวงศ์พานิช ปรมาจารย์ทางลีลาศของไทย ได้เริ่มคิดค้นท่าแม่แบบต่าง ๆ ขึ้นเพื่อสามารถลีลาศเข้ากับจังหวะดนตรีของตะลุงจนประสบความสำเร็จ และเริ่มทำการสอนให้กับบรรดาลูกศิษย์กลุ่มหนึ่งขึ้น หลังจากนั้นก็เริ่มมีการเผยแพร่ตามสถานสอนลีลาศต่าง ๆ และได้พัฒนาเรื่อยมาจนมีท่าเต้นที่หลากหลาย มีความเป็นมาตรฐานเพิ่มมากขึ้น มีการแสดงสาธิตในงานรื่นเริง งานราตรีสโมสร และงานสังสรรค์ต่าง ๆ รวมถึงจัดให้มีการแข่งขันชิงแชมป์เปี้ยนในจังหวะตะลุงขึ้น จนเป็นที่แพร่หลายไปทั่วซึ่งบรรดาท่าแม่แบบเหล่านั้น เหล่าบรรดานักเต้นจังหวะตะลุงยังใช้กันอยู่ถึงปัจจุบัน

---

[28] สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย https://www.tdsa.or.th/showpagesub0

การสื่อความหมายของจังหวะตะลุง ความสำคัญของจังหวะนี้ อยู่ที่การโยกและโยน การใช้กล้ามเนื้อของลำตัว ควบคุมการเคลื่อนไหว เพื่อให้เกิดความยืดหยุ่นของข้อเท้า นักเต้นจังหวะตะลุงที่ดีควรตระหนักถึงการใช้น้ำหนัก โดยไม่พยายามเพิ่มเติมน้ำหนักลงไปในการเคลื่อนไหวที่เป็นจริง โดยมุ่งประเด็นไปที่ลักษณะของการเน้น และควบคุมการโอนถ่ายของน้ำหนักจากเท้าข้างหนึ่งไปยังเท้าอีกข้างหนึ่ง ลักษณะของการยืดหยุ่นก่อให้เกิดการย่นย่อและเหยียดตึง ในแต่ละครั้งของการยืดขึ้นและหน่วงลงใช้เวลา 1/2 จังหวะของดนตรี เท้าที่เข้าไปแตะชิดอยู่ที่ครึ่งบีทหลังของดนตรี ลักษณะเฉพาะของจังหวะตะลุง

เอกลักษณ์เฉพาะ มีการยั่วเย้า หยอกล้อ หลอกล่อ เบิกบาน และมีชีวิตชีวา การเคลื่อนไหวแบบการใช้ความยืดหยุ่น โยกและโยน โดยควบคุมด้วยกล้ามเนื้อของลำตัวและความต่อเนื่อง ห้องดนตรี 4 / 4 ความเร็วต่อนาที 22-24 บาร์ต่อนาที การเน้นจังหวะเน้นบนจังหวะที่ 1 และการเน้นเคาะของครึ่งหลัง ระยะเวลาที่ใช้ในการแข่งขัน 2 นาที ไม่เกิน 3 นาที การขึ้นลงยืดหยุ่น โยกและโยน หลักพลศาสตร์มีความหนักหน่วง ยืดหยุ่น และทันเวลา

ประวัติความเป็นมาและลักษณะของจังหวะตะลุงนี้ได้เริ่มมีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2493 หรือประมาณ 67 ปีมาแล้ว โดยลอกเลียนและพัฒนามาจากศิลปะการเชิดหรือชักหนังตะลุง อันเป็นที่นิยมของชาวภาคใต้ ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะคือ ความมีชีวิตชีวา ยั่วเย้า หยอกล้อ และหลอกล่อ โดยปกติแล้วในท่าพื้นฐานจะใช้การก้าวนำด้วยไหล่ด้านซ้าย ในลักษณะที่เฉียงซ้อนกัน ดนตรีของจังหวะนี้แต่เดิมที่เป็นจุดเด่น คือ การเน้นเสียงดนตรีของฉิ่ง ผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทยอื่น เช่น ฆ้องกลอง กรับ โหม่ง ฯลฯ ในยุคสมัยที่วงดนตรีสุนทราภรณ์กำลังเป็นที่นิยม สร้างสรรค์เพลงโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูล้วน ควันธรรม โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประยุกต์กับเครื่องดนตรีสากล และได้ประพันธ์บทเพลงขึ้น เพื่อให้ท่วงทำนองสอดคล้องกับการละเล่นของดนตรี ทำให้เกิดความไพเราะสนุกสนานและเร้าอารมณ์จนเป็นที่นิยมและแพร่หลายอย่างมากในสมัยนั้น อาจารย์สง่า ล้อมวงศ์พานิช ปรมาจารย์ทางลีลาศของไทย ได้เริ่มคิดค้นท่าแม่แบบต่าง ๆ ขึ้นเพื่อสามารถลีลาศเข้ากับจังหวะดนตรีของตะลุงจนประสบความสำเร็จ และเริ่มทำการสอนให้กับบรรดาลูกศิษย์กลุ่มหนึ่งขึ้น หลังจากนั้นก็เริ่มมีการเผยแพร่ตามสถานสอนลีลาศต่าง ๆ และได้พัฒนาเรื่อยมาจนมีท่าเต้นที่หลากหลาย มีความเป็นมาตรฐานเพิ่มมากขึ้น ในปัจจุบันมีการแข่งขันชิงแชมป์เปี้ยนในจังหวะตะลุงขึ้น จนเป็นที่แพร่หลายไปทั่วซึ่งบรรดาท่าแม่แบบเหล่านั้น เหล่าบรรดานักเต้นจังหวะตะลุงยังใช้กันอยู่ในปัจจุบัน

สรุป

การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในการลีลาศนี้ จำเป็นจะต้องมีหลักการทางทฤษฎีที่สามารถนำมาประกอบการสร้างสรรค์เพื่อให้ครอบคลุมและเป็นไปตามวัตถุประสงค์ กระบวนการออกแบบท่าเต้น คือการออกแบบท่าเต้นขึ้นใหม่โดยอาศัยการปรับปรุง ดัดแปลง เปลี่ยนแปลง รวมถึงการสร้างสรรค์ท่าทางขึ้นใหม่ โดยอาจใช้แรงบันดาลใจจากกระบวนท่าที่เคยมีมาก่อน ปัจจุบันมีทฤษฎีเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ อยู่หลายกระบวนการซึ่งในท้ายที่สุดขึ้นอยู่กับผู้สร้างสรรค์ว่าจะออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ออกมาเป็นอย่างไร และขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆรวมถึงสภาพแวดล้อม อาทิเช่น งบประมาณ เวลา สถานที่ ผู้แสดง และองค์ประกอบอื่นๆ โดยการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์จะต้องกำหนดวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ให้ชัดเจน จากนั้นอาศัยการรวบรวมข้อมูลอันเป็นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทั้งข้อมูล ทั้งที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ กำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ให้ชัดเจน ว่าจะกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต ผสมผสานหลายนาฏยจารีต ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม หรือกำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

นาฏยศิลป์เป็นศิลปะทางวัฒนธรรม ที่สามารถส่งต่อผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบและภูมิปัญญาใหม่ใหม่ขึ้นได้ ตามหลักการการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การพิจารณาปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมีทั้งลักษณะที่สอดคล้อง ขัดแย้ง และมีรายละเอียดที่ต่างกัน วัฒนธรรมหนึ่งอาจส่งต่อไปยังอีกวัฒนธรรมหนึ่ง รวมทั้งผสมผสานกับอีกวัฒนธรรมหนึ่งได้ด้วยปัจจัยหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการพึ่งพาอาศัย การไปมาหาสู่ การค้าขาย การทำสงคราม ทำให้นาฏยศิลป์มีการถ่ายเข้าออกตลอดเวลา ยิ่งในสภาวะปัจจุบันที่มีการสื่อสารที่ทันสมัย การถ่ายเทจึงเกิดขึ้นได้ง่าย นักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนที่ไปข้างหน้าตลอดเวลา และเอกลักษณ์บางอย่างอาจเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ โดยการสร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพ ความสมดุลย์ ความกลมกลืน และความแตกต่างของการแสดงในแต่ละนาฏยจารีต

การออกแบบดนตรี เป็นส่วนประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อการแสดงขึ้นใหม่ประกอบด้วยสองวิธี คือการใช้เพลงเก่าและการแต่งเพลงใหม่ ทั้งนี้การที่นักนาฏยประดิษฐ์จะสามารถสื่อสารกับผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้ดี จำเป็นต้องมีความรู้พื้นฐานในด้านดนตรีเพื่อการสื่อความหมายที่ตรงกัน และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

กีฬาลีลาศเป็นนาฏกรรมและกีฬาที่มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ยุคโบราณ พัฒนาเรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบัน ในการเป็นกีฬาจะต้องมีระเบียบข้อบังคับเป็นมาตรฐานกลางเพื่อใช้ในการตัดสินการแข่งขัน กีฬาลีลาศมีความสัมพันธ์กับการเต้นพื้นเมืองของชนชาติต่างๆแตกต่างกันไปในแต่ละจังหวะ เนื่องจากวัฒนธรรมสามารถส่งผ่านและผสมผสานกันได้ โดยในประเทศไทยปรากฏจังหวะตะลุง ซึ่งเป็นลีลาศจังหวะที่มีความเป็นไทยผสมอยู่ด้วย ในการทดลองสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะไทยเพิ่มขึ้นใหม่อาศัยกระบวนการสร้างสรรค์ตามแบบของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ” เป็นงานวิจัยเชิงทดลอง จัดทำขึ้นเพื่อรวบรวมข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อศิลปะทางด้านนาฏกรรมในประเทศไทย ในด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ เจาะลึกข้อมูลในส่วนของหลักและวิธีการในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ รวมถึงองค์ประกอบพื้นฐานของกีฬาลีลาศ โดยการศึกษาข้อมูลและวิธีการจากเอกสารต่าง ๆ ที่เคยมีผู้เชี่ยวชาญรวบรวมไว้ นำมาทดลองสร้างสรรค์ผนวกกับการวิเคราะห์และวิจัยร่วมกับทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ โดยมีการเก็บรวมรวมข้อมูลจากงานวิจัย หนังสือ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การลงพื้นที่ รวมไปถึงการลงมือปฏิบัติจริง โดยผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางและขั้นตอน ดังนี้

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนและวิธีการดำเนินการวิจัยโดยละเอียด

ขั้นตอน	เริ่มทำวิทยานิพนธ์เดือน มกราคม พ.ศ 2564
1	เดือนสิงหาคม พ.ศ.2565 ค้นคว้าข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้พิจารณาเลือกหัวข้อวิทยานิพนธ์
2	เดือนกันยายน พ.ศ. 2565 ปรับแก้โครงร่างวิทยานิพนธ์และรวบรวมข้อมูลเพื่อจัดทำบทที่ 1-2
3	เดือนตุลาคม พ.ศ. 2565 – เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2565 ปรับแก้บทที่ 1-3 เพื่อสอบนำเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์
4	เดือนธันวาคม พ.ศ. 2565 ปรับแก้บทที่ 1-3 สอบนำเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์กับกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย
5	เดือนมกราคม – เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2565 ปรับแก้เรียบเรียงวิทยานิพนธ์ในบทที่ 4-5
6	เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2565 สอบนำเสนอวิทยานิพนธ์ฉบับเต็มกับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย

แผนการดำเนินการวิจัย

ที่มา ; ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น แสดงรายละเอียดตามตาราง ดังนี้

ขั้นตอน	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน
1. กำหนดแนวคิดเพื่อเป็นแนวทางการสร้างสรรค์	←	→				
2.ศึกษาข้อมูลโดยละเอียดผ่านงานวิจัยเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์	←			→		
3.กำหนดขอบเขตและสร้างสรรค์เพลง			←	→		
4.ทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น		←			→	
5.ฝึกซ้อมการแสดงท่าเต้น					←	→
6.นำเสนอในรูปแบบวีดิทัศน์						↔

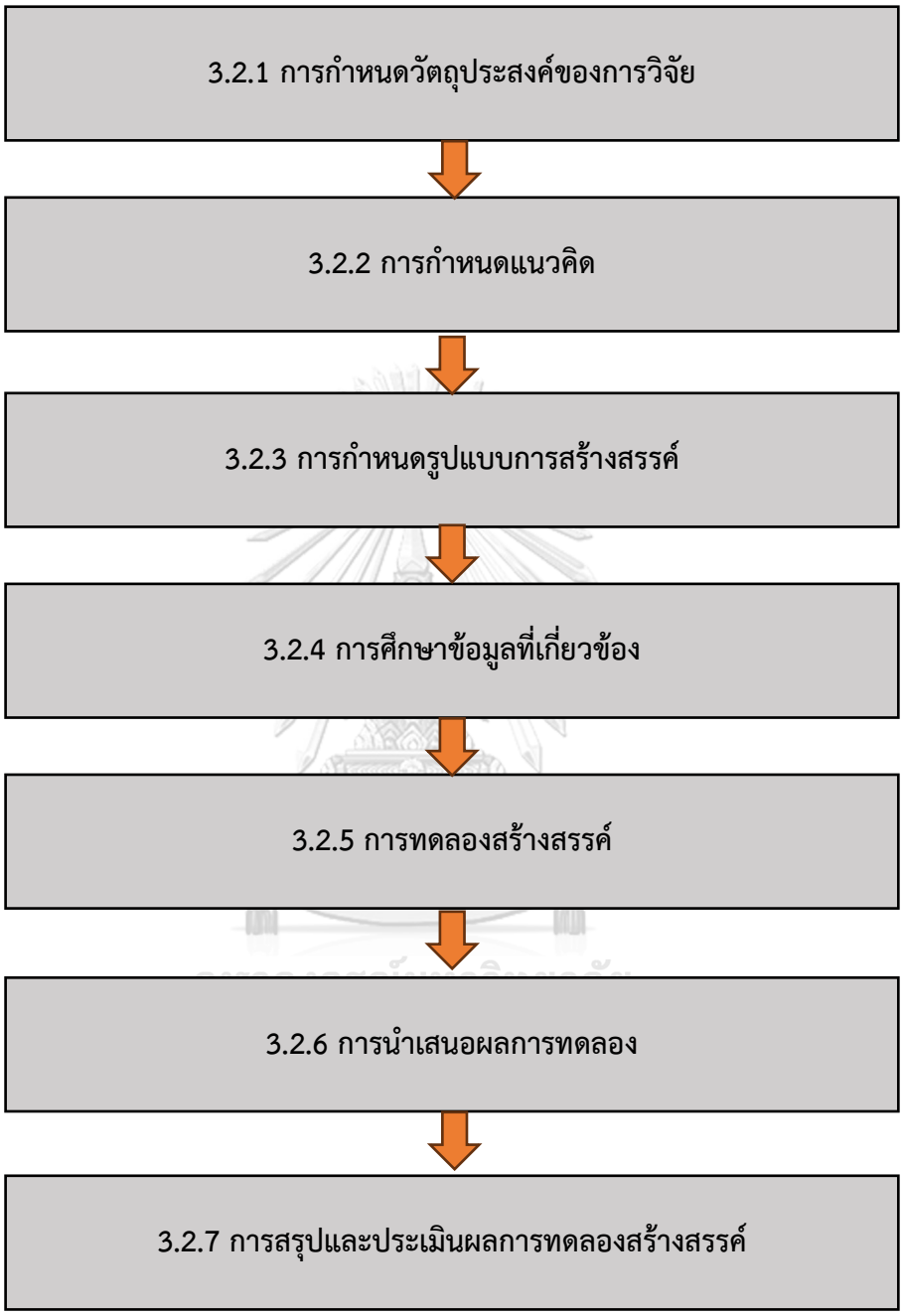
ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยระยะเวลาในการเริ่มทดลองสร้างสรรค์จนสิ้นสุดอยู่ในระยะเวลาตั้งแต่ เดือนมกราคม – มิถุนายน 2566

3.2 ขั้นตอนวิธีการทดลองสร้างสรรค์



ขั้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์ มีการอ้างอิงจากหนังสือ “นาฏยศิลป์ริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยหลักการกำหนดองค์ประกอบในการทดลองสร้างสรรค์จะอ้างอิงจากข้อมูลจากตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้อง สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงาน และมีการนำเสนอแก่ผู้เชี่ยวชาญด้านการ

แข่งขันกีฬาลีลาศ มีการทำแบบสอบถามเพื่อประเมินและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีรูปแบบคำถามและแบบฟอร์มการประเมิน ดังนี้

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด						
การออกแบบท่า						
การออกแบบดนตรี						
ภาพรวม						
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่						

ข้อคิดเห็น.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 แหล่งข้อมูล

3.3.1 สำรวจข้อมูลจากเอกสารจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

3.3.1.1 หอสมุดแห่งชาติ

3.3.1.2 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.3.1.3 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.3.2 สำรวจข้อมูลจากการสัมภาษณ์

โดยการสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้ที่ประสบผลสำเร็จ ผู้ที่มีประสบการณ์ในข้อมูลด้านต่าง ๆ

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.4.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

โดยข้อมูลที่ได้รับเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ในบทที่ 2 นั้น มีแหล่งที่มาดังนี้

- กิตติยา ทาธิสา, "ฟ้อนผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์," วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร (2560).
- คำล่า มุสิกา, "รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานกับสถาบันอุดมศึกษา," วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 12, 2 (2559).
- คำล่า มุสิกา และ วิชชุตา วุธาทิตย์, "แนวความคิดการสร้างสรรค์นายประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง," วารสารมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 6 (2558).
- เฉลิมพล น้อยอิ่ม, จิตอนงค์ ก้าวกสิกรรม และ เฉลิม ชัยวัชราภรณ์, "การศึกษาหาความสัมพันธ์ของการใช้กล้ามเนื้อหลักบริเวณแกนกลางลำตัวในการเต้นลีลาศประเภทละตินอเมริกันของนักกีฬาลีลาศสมัครเล่นด้วยเครื่องวัดคลื่นไฟฟ้ากล้ามเนื้อ," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 17, 2 (2559): 13-26.
- ชญาพิมพ์ อรินหมะพันธ์ และ เทพประสิทธิ์ กุลธวัชวิชัย, "ความต้องการส่วนประสมทางการตลาดของผู้ใช้บริการสถานลีลาศในเขตกรุงเทพมหานคร," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 19, 1 (2561).
- ชมพูนุท พรสิบ, "ความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมลีลาศต่อการจัดการของสำนักงานพัฒนาการกีฬาและนันทนาการ กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา," (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการนันทนาการ, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549).
- ชัยวัฒน์ ปะสุนะ, "วัฒนธรรมเครื่องแต่งกายของภาคเหนือ," วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย 5, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2565).
- ธนานันต์ ศรีประภาพงศ์, "The Creation of Contemporary Isan Folk Dance of Roiet College of Dramatic Arts," วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ (2564).
- นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์ สิริยาพร สาลีพันธ์ และ พรสวรรค์ พรดอนก่อ, "บทบาทนาฏกรรมฟ้อนภูไทต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของผ้าแพรวาในสังคมวัฒนธรรมรัฐชาติไทย :กรณีศึกษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมมาราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง," Journal of Roi Kaensarn Academi 7, 8 (สิงหาคม 2565): 508-520.
- พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2558.

- พันธ์ศักดิ์ ภักดี, "การวิเคราะห์สัดส่วนวิหารล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่โดยวิธีการทำภาพเชิงซ้อน," (บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2555).
- พิชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2549.
ภูวนัย กาฬวงศ์ และ วิชุตา วุธาทิตย์, "นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532," วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 3, 1.
- รังสฤษฎ์ บุญชลอ, ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.
- ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546.
- รุ่งนภา ฉิมพุฒ, "แนวคิดในการแสดงละครรำเรื่องพระลอ," (ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2561).
- ศูนย์มรดกเมืองเทศบาลนครเชียงใหม่, [Online]. 2566. แหล่งที่มา https://www.facebook.com/chiangmaicityheritagecentre
- สมพร ฟูราจ, Mine ศิลปะท่าทางและหารเคลื่อนไหว. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.
- สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย, [Online]. 2019. แหล่งที่มา https://www.tdsa.or.th/ [21 พ.ย. 2566.
- ———, **ประวัติลีลาศ 10 จังหวะ** [Online]. 2566. แหล่งที่มา https://www.tdsa.or.th/showpagesub
- สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554** [Online]. แหล่งที่มา https://dictionary.orst.go.th/
- สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, "Ethnic Identity in Cultural Pluralism and Communication," วารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 15, 1 (2565).
- สุดปรารถนา ดวงแก้ว, "การปรับตัวทางสังคมและวัฒนธรรมของคนญี่ปุ่นหลังวัยเกษียณที่พำนักระยะยาวในจังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย," วารสารญี่ปุ่นศึกษา 31, 2 (2557).
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.
- อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อมล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- โอกามา จ่าแกะ, จำเนียนน้อย สิงหะรักษ์, ธวชินี ลาลิน, วิยุดา ทิพย์วิเศษ และ อิสสราพร อ่อนบุญ, "กระบวนการจัดการความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นของศูนย์หัตถกรรมผ้าปักชาวเขา ตำบลคลองลานพัฒนา อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร," มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร, 2558).
- โอภาส เกาไศยาภรณ์, "เครือข่ายสังคมเชิงเสมือนกับการพัฒนาการจัดการศึกษาในสังคมพหุวัฒนธรรม," วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 10, 1 (2555).
- Apiwut Kaewsong, **วัฒนธรรมและประเพณีของชาวภูไท** [Online]. 2018. http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109
- Bangkok Dance Academy, **อะไรเอ่ย? Pas De Deux พา เดอ เดอซ์ คืออะไร** [Online]. 2021. https://www.facebook.com/watch/?v=473417627208054 &_rdc=1&_rdr
- Sanchai Duangbung, "Adaptation Music of Phu-Tai Ethnic Group in the Mekong River Basin Duangbung, Sanchai," วารสารสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเชิงพุทธ (2021).
- Sunet Srihaklang, "Cultural Change and the Language and Dress of the Phu Thai Renu Nakhon Ethnic Group in the Northeast of Thailand," วารสารปรัชญาดุษฎีบัณฑิตทางสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง (2019).
- wdsf webside, **About Dance Sport** [Online]. 2566. https://www.worlddancesport.org
- wikipedia, **Pas De Deux** [Online]. 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Pas_de_deux
- World dance sport federation, Wdsf Technique Books (Waltz). Germany: 2018.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.2 การสัมภาษณ์

เกณฑ์ในการสัมภาษณ์มุ่งไปที่บุคคลที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการเต้นลีลาศในระดับชาติและนานาชาติ ไม่ว่าจะเป็น นักกีฬา ผู้ฝึกสอน และกรรมการผู้ตัดสิน โดยมีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ณ สถานที่ฝึกซ้อมลีลาศ ซัมเมอร์แมนชั่น แขวงห้วยขวาง กรุงเทพมหานคร ข้อมูลที่ได้รับประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญของกีฬาลีลาศ เทคนิคการเต้นลีลาศ หลักการออกแบบท่าเต้น หลักการตัดสินกีฬาลีลาศ รวมทั้งการทำแบบประเมินในการวิจัย โดยบุคคลที่ได้รับการสัมภาษณ์ประกอบด้วย

นางสาวชนิสรา ภธาธุวกร	นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นางสาวปรียานุช ปทุมศรีวิโรจน์	นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นายศรันย์ พิบูลย์	นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นายอทิศ ห่อทอง	อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย

นางสาวภคอร คุ่ยต่วน	อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นายรัชพล สุขดี	กรรมการผู้ตัดสินกีฬาลีลาศ
นางสาวพิมมาลา โสดสถิตย์	ผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ
นายมานิตย์ เพิมผาสุก	ผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ
นายศุภฤกษ์ อุตมา	ผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ
Dmitry Zharkov	นักกีฬาแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
Olga Kulikova	นักกีฬาแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
Andrey Motyl	นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
Ekaterina Kim	นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
Vera Nam	นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
Edgar Linis	นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
Eliza Line	นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ

ภาพที่ 26 Vera Nam นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 27 Andrey Motyl และ Ekaterina Kim นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 28 Edgar Linis และ Eliza Line นักกีฬาชิงแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 29 Dmitry Zharkov และ Olga Kulikova นักกีฬาแชมป์โลก ระดับมืออาชีพ
ที่มา : ผู้วิจัย

3.4.3 การสังเกตการณ์

มีการสังเกตุการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมจากการแข่งขันกีฬาลีลาศในสนามต่างๆในประเทศไทย และแบบมีส่วนร่วมจากการฝึกฝนลีลาศของผู้วิจัย

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

การนำข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้า การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์ มาเรียบเรียงและวิเคราะห์เป็นรูปเล่มงานวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุป

ในการจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่องลีลาศ (dance sport) จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลทั้งในด้านทฤษฎี และทางปฏิบัติ ร่วมกับการสังเกตการณ์ โดยการสัมภาษณ์บุคคลที่มีประสบการณ์และเกี่ยวข้องโดยตรง เพื่อที่จะได้ข้อมูลที่ถูกต้องและแม่นยำขั้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์ มีการอ้างอิงจากหนังสือ “นาฏยศิลป์ริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยหลักการกำหนดองค์ประกอบในการทดลองสร้างสรรค์จะอ้างอิงจากข้อมูลจากตำราและเอกสารที่เกี่ยวข้อง สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานโดยผู้วิจัยมีการอธิบายไว้ในบทที่ 4 และมีการนำเสนอแก่ผู้เชี่ยวชาญด้านการแข่งขันกีฬาลีลาศ มีการทำแบบสอบถามเพื่อประเมินและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ ทดลองสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลออกมาเป็นรูปเล่มวิจัย เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

บทที่ 4
กระบวนการสร้างสรรค์และบทวิเคราะห์

การแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ท่าหลักในส่วนล่างของกีฬาลีลาศ และท่าส่วนบนของนาฏยศิลป์ไทย ทดลองสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ตามหลักการของการกำหนดนาฏยลักษณ์ และการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่จำนวน 2 จังหวะ ได้แก่ “ล้านนาวอลซ์” และ “ภูไทแซมบ้า” โดยผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดและองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงดังต่อไปนี้

4.1 แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์

4.2 เพลงประกอบการสร้างสรรค์

4.3 การออกแบบท่าเต้น

4.4 เครื่องแต่งกาย

4.5 การคัดเลือกนักแสดง

4.6 วิธีการนำเสนอ

4.7 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ

4.1 แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์

ตามหลักการคิดให้มีนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดให้การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เพื่อให้มีบทบาทในการเป็นความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ แนวคิดหลักในระดับเป้าหมายเพื่อคิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการลีลาศในประเทศไทยและการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ โดยทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบลีลาศขึ้นมาใหม่จำนวน 2 ประเภทได้แก่ คือสแตนดาร์ดและลาติน ประเภทละ 1 จังหวะ ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต ประเภทสแตนดาร์ด : ใช้ลีลาศจังหวะวอลซ์ ผสมผสานกับการฟ้อนนีโอล้านนาของภาคเหนือ ประเภทลาติน : ใช้ลีลาศจังหวะแซมบ้า ผสมผสานกับศิลปะการเซิ้ง และการฟ้อนภูไทเรณูนครในภาคอีสาน กำหนดให้ใช้ระยะเวลาในการแสดงแต่ละจังหวะไม่ต่ำกว่า 1.30 นาที ตามกติกาการแข่งขันในกีฬาลีลาศ โดยผู้วิจัยได้ตั้งชื่อว่า “ล้านนาวอลซ์” และ “ภูไทแซมบ้า”

ผู้วิจัยได้นำขั้นตอนการสร้างสรรค์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยแบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ออกเป็น 7 ขั้นตอนดังที่กล่าวไปในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำมาปรับใช้ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศ ได้ดังนี้

4.1.1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้การแสดงชุดนี้มีขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการ ส่งเสริมกิจกรรม เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และเพื่อการพัฒนาอาชีพ

4.1.2 การกำหนดความคิดหลัก

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวความคิดหลักเป็น 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์ การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ในระดับเป้าหมาย ผู้วิจัยกำหนดให้ เพื่อเป็นการพัฒนาการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ของประเทศไทยให้ดียิ่ง ๆ ขึ้นไป และในระดับวัตถุประสงค์ เพื่อเป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ ๆ ของประเทศไทย เพื่อใช้ในการแข่งขันและการแสดงต่อ ๆ ไป

4.1.3 การประมวลข้อมูล

จากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนดาร์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์ มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนีโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป และด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1 เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพ้อฝัน

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกัน ผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทางภาคอีสานของไทย ที่เรียกว่า “การเซิ้ง” มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาตินอเมริกันในจังหวะ “แซมบ้า” เนื่องจากลักษณะจังหวะของการแสดงทั้งสองประเภทนี้จะมีความเร็วของเพลงที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ เช่นเดียวกัน ลักษณะการเซิ้งของภาคอีสานจะมีการใช้ช่วงเอวบิดไปมาคล้ายกับการใช้สะโพกในลีลาศประเภทลาตินอเมริกัน

4.1.4 การกำหนดขอบเขต

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ จัดทำขึ้นเพื่อค้นหาความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการต่อยอดในการสร้างสรรค์ในการผลักดันสู่การบรรจุเป็นแข่งขันกีฬาลีลาศในจังหวะของไทยต่อไป

4.1.5 การกำหนดรูปแบบ

กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีตมุ่งแหวกแนวไปจากจารีตเดิม โดยนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกัน โดยเป็นการผสม การรำไทยกับการเต้นลีลาศ เข้าด้วยกัน

4.2 เพลงประกอบการสร้างสรรค์

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงจะใช้วิธีการใช้เพลงเก่า โดยมีการปรับเปลี่ยนจังหวะและความเร็วของเพลงให้เป็นไปตามกฎการแข่งขันกีฬาลีลาศ

ล้านนาวอลซ์ : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” เนื่องจากลักษณะดนตรีของจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะช้าและนุ่มนวลคล้ายคลึงกัน ผู้วิจัยมีการเทียบเคียงกับจังหวะมาตรฐานการเต้นรำแข่งขันในจังหวะวอลซ์ โดยผสานทำนองดนตรีล้านนาร่วมสมัยเป็นทำนองหลักในการประยุกต์เพลงขึ้นมาใหม่ มีคือเอกลักษณ์เฉพาะ สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เหมาะกับการเคลื่อนไหว เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้ง และเร้าอารมณ์ ผสมผสาน เอกลักษ์ความเป็นล้านนา ห้องดนตรี 3 / 4 ความเร็วต่อนาที 28-30 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎการแข่งขันลีลาศ มีการเน้นจังหวะบนบีทที่ 1 เวลาที่ใช้ในการแข่งขัน 1 นาทีครึ่ง ถึง 2 นาที

ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสานมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน กำหนดจังหวะ 50-52 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎการแข่งขันลีลาศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 การออกแบบท่าเต้น

4.3.1 ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา การเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะความคล้ายคลึงกันคือ ศีรษะ ลำตัว และลักษณะพิเศษ แต่ก็มีความแตกต่างกันในส่วนของท่าทางของแขนและขา ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น ผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบฟลอร์เต้นรำได้ง่ายกว่า และมีการนำการจีบ การตั้งวงช่วงบนของร่างกายมาใช้เป็นท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา เนื่องจากต้องการนำเสนอความเป็นนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์

ท่าทางการเคลื่อนไหวได้มากกว่าโฮล โดยคอนเนคชั่นระหว่างคู่อาจมีการแยกออกจากกันได้ในบางจังหวะ ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวริเอชั่น

วิเคราะห์ลักษณะการเต้นก่อนการสร้างสรรค์

จากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนดาร์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์ มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนีโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป ด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1 เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพ้อฝัน ดังที่ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนนีโอล้านนา

ลักษณะการเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะคล้ายคลึงและแตกต่างกันหลายอย่าง โดยเปรียบเทียบเป็นตารางได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนา

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การฟ้อนนีโอล้านนา
ลำตัว	บอดี้แอคชั่น(Body Action) คือ การกระทำทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับส่วนบนของร่างกาย มีการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนบน 3 แบบ ได้แก่ การหมุน (Rotation) , การแกว่ง (Sway) และ การยืดออก (Extension) ของลำตัว	- ลำตัวตั้งตรง - ลำตัวเอนไปด้านข้าง - ลำตัวโน้มไปด้านหน้า - ลำตัวโน้มไปด้านหลัง - ลำตัวบิดแนวตั้งฉาก
ขาและเท้า	หลักการทำงานของเท้า (Foot work principle) : - การก้าวเท้า (Step) - การวางเท้า(Foot placement) - การล้วงลง (Dive action) - การแกว่ง (Swing principle) - การหมุนส้นเท้า (Heel turn) - การดึงส้นเท้า (Heel pull) - การหมุน (Pivot) - การหมุนต่อเนื่อง (Continuous spin) - การหมุนเร็ว (Spin turn) - การเตรียมพร้อม (Preparation step), - การปัด (Brush) - การไล (Chasse) - การข้าม (Crossing) - การหมุนบิด (Twist turn)	มีการก้าวเท้าพร้อมกับย่อตัวลงเล็กน้อย และยืดตัวขึ้นสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การฟ้อนนีโอล้านนา
	- การบิดลำตัว (CBMP) - การนำไปด้านข้าง (Side Leading) - การหมุนปลายเท้า (Toe pivot) - การหมุนสลับเท้า (Swivel	
แขน	โฮล (Hand hold)	- มือตั้งวง, มือจีบ, พนมมือ, มือแบหักข้อมือ - แขนในระดับเดียวกัน, แขนต่างระดับกัน
ศีรษะ	Head position : - คางเกยไหล่ซ้าย (Chin over left shoulder). - คางประมาณ 45 องศาทางด้านซ้ายของกระดูกอก (Chin approximately 45 to the left of sternum). - คางห่างจากกระดูกอกด้านซ้ายประมาณ 2-3 ซม. (Chin approximately 2-3 cm to the left of sternum). - คางไปทางขวาของกระดูกอกประมาณ 2-3 ซม. (Chin approximately 2-3 cm to the right of sternum).	- ศีรษะตั้งตรง - ศีรษะเอียงตามลำตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การฟ้อนนีโอล้านนา
	- คางประมาณ 45 องศา ไปทางขวาของกระดูกอก (Chin approximately 45 to the right of sternum). - คางเกยไหล่ขวา (Chin over right shoulder). Actions), - การเลี้ยงท่า (Alignment action) - การหมุนคุณภาพ (Quality of turn), - การใช้เท้า (Foot action) - การม้วนเท้า (The Foot-Roll principle) - เวลา (Timing)	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การฟ้อนนีโอล้านนา
Connection	การเข้าคู่ (Cople connection) : - ท่าโคลส (Close position) - ท่าเอาท์ไซด์พาร์ทเนอร์ (Outside partner position) - ท่าพรอมมิเนด (Promenade position) - ท่าฟออะเว (Follaway position) - ท่าเคาท์เตอร์พรอมมิเนด (Counterpromenade position) – ท่าเคาท์เตอร์ฟออะเว (Counter fallaway position) - ท่าวิงส์ (Wings position) - ท่าไรท์แองเกิล (Right angle position) - ท่าเลฟแองเกิล (Left angle position)	-
ลักษณะพิเศษ	- การเคลื่อนไหว สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เคลื่อนเป็นวงซาบซึ้งและเร้าอารมณ์ ลักษณะแกว่งไกวแบบลูกตุ้มนาฬิกา มีการใช้น้ำหนักตามจังหวะเวลา การเคลื่อนไหวที่โล่งอิสระ	-เคลื่อนไหวด้วยพลังที่ช้าและเบาแต่มีความหนักแน่นและต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ บางครั้งรวดเร็วและหยุดนิ่งคล้ายกับว่าสุดกระบวนท่าฟ้อน แต่ก็ยังฟ้อนต่อไป ลักษณะการใช้พลังเป็นการฟ้อนอย่าต่อเนื่องจนบางครั้งดูเหมือนว่าไม่มีจุดเริ่มต้นและสิ้นสุดยากแก่การคาดเดา

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุยภูงา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่าการเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะความคล้ายคลึงกันคือ ศีรษะ ลำตัว และลักษณะพิเศษ แต่ก็มีความแตกต่างกันในส่วนของท่าทางของแขนและขา ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบฟลอเต้นรำได้ง่ายกว่า และมีการนำการจีบ การตั้งวงช่วงบนของร่างกายมาใช้เป็นท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา เนื่องจากต้องการนำเสนอความเป็นนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวได้มากกว่าโฮล โดยคอนเนตชั่นระหว่างคู่อาจมีการแยกออกจากกันได้ในบางจังหวะ

4.3.2 ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน ลายลมพัดพร้าวเป็นการรำคู่ในการฟ้อนภูไทเรณูนคร ซึ่งการฟ้อนเรณูนครนี้จะไม่เน้นการใช้สะโพกแบบการเชิ้งมากนัก ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มอัตลักษณ์ของการเชิ้งแบบอื่นๆเข้าไป เพื่อให้เน้นการใช้สะโพกมากขึ้น การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน มีการใช้ฟุตเวิร์คของลีลาศ ผสมผสานการจีบ ตั้งวง กระดกเท้าแบบนาฏยศิลป์ไทย ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวริเอชั่น

ลักษณะการเต้นแซมบ้าและการเชิ้งมีลักษณะคล้ายคลึงและแตกต่างกันกันหลายอย่าง ลักษณะการเชิ้งของทางภาคอีสาน มีความคล้ายคลึงกันในส่วนของจังหวะและสะโพก ที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว และมีการบิกสะโพกออกจากตัวไปด้านข้างโดยเปรียบเทียบเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะแซมบ้าและการเชิ้ง

ร่างกาย	จังหวะแซมบ้า (Samba)	การเชิ้ง
ลำตัว	บอดี้แอคชั่น คือการกระทำทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับส่วนบนของร่างกาย มีการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนบน 3 แบบ ได้แก่ การหมุน(Rotation) , การแกว่ง (Sway) และการยืดออกของลำตัว (Extension) ของลำตัว	มีการกดเอว กดไหล่ เอียงซ้ายขวาตามแบบฉบับนาฏยศิลป์ไทย สะโพกบิดออกด้านข้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะแซมบ้า (Samba)	การเชิ้ง
ขาและเท้า	หลักการทำงานของเท้า (Foot work principle) : - การก้าวเท้า (Step) - การหมุน (Pivot) - การหมุนต่อเนื่อง (Continuous spin) - การไถ (Chasse) - การข้าม (Crossing) - การหมุนบิด (Twist turn) - การบิดลำตัว (CBMP) - การนำไปด้านข้าง (Side Leading) - การหมุนปลายเท้า (Toe pivot) - การหมุนสลับเท้า (Swivel Actions), - การเลี้ยงท่า (Alignment action) - การหมุนคุณภาพ (Quality of turn), - การใช้เท้า (Foot action) - การม้วนเท้า (The Foot-Roll principle) - เวลา (Timing)	มีการก้าวเท้าพร้อมกับย่อตัวลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

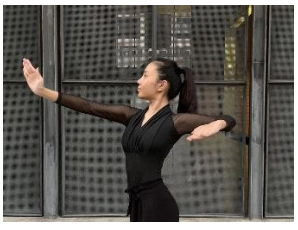
ตารางที่ 2 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะแซมบ้า (Samba)	การเชิ้ง
แขน	มีการจับคู่แบบแยก และตัวไม่ชิดกัน	- มือตั้งวง, มือจีบ, พนมมือ, มือแบหักข้อมือ - แขนในระดับเดียวกัน, แขนต่างระดับกัน
ศีรษะ	ทิศทางการหันหน้าแบบอิสระขึ้นอยู่กับความเหมาะสม การออกแบบท่าเต้น และความสวยงาม	- ศีรษะตั้งตรง - ศีรษะเอียงตามลำตัว - ศีรษะเอียงสวนทางกับลำตัว
Connection	มีการเข้าคู่แบบแยกออกจากกัน ลำตัวมักจะไม่ชิดกัน	-
ลักษณะพิเศษ	มีจังหวะการเคลื่อนที่และการใช้กล้ามเนื้อที่ค่อนข้างรวดเร็วตามจังหวะ อารมณ์การเต้นสนุกสนาน	มีจังหวะการเคลื่อนที่และการใช้กล้ามเนื้อที่ค่อนข้างรวดเร็วตามจังหวะ อารมณ์การเต้นสนุกสนาน คล้ายคลึงกัน

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุยภูงา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบบอลรูม และการฟ้อนนีโอล้านนา

ร่างกาย	นีโอล้านนา	วอลซ์	รายละเอียด
ศีรษะ			มีการเอียงซ้าย ขวา โดยลักษณะการมองจะเน้นมองขึ้นด้านบนคล้ายคลึงกัน
ลำตัว			ลำตัวบิดสวนทางกับขาข้างที่เดิน มีลักษณะคล้ายคลึงกันกับการบิดตัว + ของการฟ้อนนีโอล้านนา
แขน			- (นาฏยศิลป์ไทยเน้นจีบและวง ลักษณะการแสดงออกของน้ำหนักจะเน้นที่ข้อมือถึงปลายมือ ลีลาศเป็นนาฏยศิลป์แบบตะวันตกที่ไม่เน้นการใช้มือเท่าทางตะวันออก)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 3 (ต่อ)

ร่างกาย	นีโอล้านนา	วอลซ์	รายละเอียด
การใช้เท้า			มีการก้าวเท้าไปข้างหน้า ก้าวถอยหลัง มีการหมุนตัวเช่นเดียวกัน มีการนอนเท้าในบางท่าแต่จะแตกต่างกันไปตามลักษณะการเดิน

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุยฝูงา

ตารางที่ 4 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบลาตินอเมริกันและการเชิ้ง

ร่างกาย	การเชิ้ง	แซมบ้า	รายละเอียด
ศีรษะ			มีการเอียงซ้าย ขวา โดยลักษณะของสีหน้าท่าทางจะมีความสนุกสนาน และรวดเร็วไปตามจังหวะเพลงคล้ายคลึงกัน
ลำตัว			มีการเน้นบิดสะโพกไปทางด้านข้างลำตัวคล้ายคลึงกัน

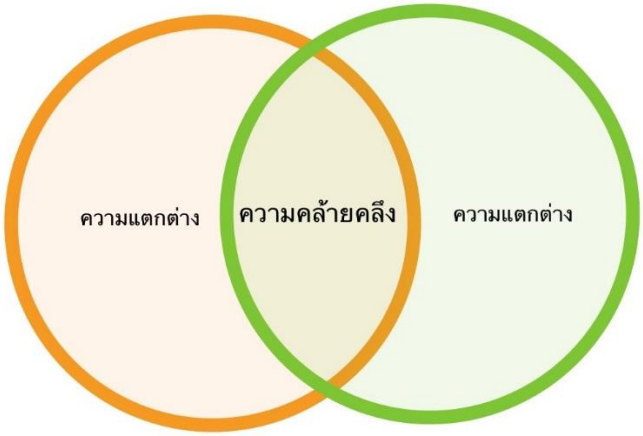
ตารางที่ 4 (ต่อ)

ร่างกาย	การเชิ้ง	แซมบ้า	รายละเอียด
แขน			- (นาฏยศิลป์ไทยเน้นจีบและวง ลักษณะการแสดงออกของน้ำหนักจะเน้นที่ข้อมือถึงปลายมือ ลีลาศเป็นนาฏยศิลป์แบบตะวันตกที่ไม่เน้นการใช้มือเท่าทางตะวันออก)
การใช้เท้า			มีการก้าวเท้าไปข้างหน้า ก้าวถอยหลังเช่นเดียวกัน แต่จะแตกต่างกันไปตามลักษณะการเดิน การเต้นแซมบ้าเน้นใช้ปลายเท้าในการเดินในขณะที่การเชิ้งจะใช้ส้นเท้าในการก้าว

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุยภูงา

กระบวนการในการทดลองสร้างสรรค์ จะใช้การหาส่วนที่คล้ายคลึงกันเป็นตัวเชื่อมของสองนาฏยลักษณ์ที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ และในส่วนที่แตกต่างกันจะแบ่งลักษณะทางกายภาพเป็น 2 ด้าน ด้านบน ตั้งแต่สะดือขึ้นไป (Upper body) ใช้การเต้นแบบนาฏยศิลป์ไทย และด้านล่าง ตั้งแต่สะดือลงมา (Lower body) ใช้การเต้นแบบลีลาศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 30 ภาพแสดงกระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้น

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศคือ การใช้ลักษณะเด่นของนาฏยศิลป์ไทย ได้แก่ การจีบ การตั้งวง และการกดเกลียวข้าง มาใช้กับส่วนบนของร่างกาย ส่วนการใช้เท้าและการใช้พื้นที่เป็นไปตามแบบลีลาศ ทั้งการฟ้อนแบบนีโอล้านนาและการเซิ้งทางภาคอีสานของไทย เหมาะสำหรับการออกแบบส่วนบนของร่างกาย การเต้นของวอลซ์และแซมบ้ามีลักษณะการใช้เท้าและขาเหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ส่วนล่าง ส่วนที่คล้ายคลึงคือช่วงตัวของวอลซ์และนีโอล้านนาและช่วงเอวของแซมบ้าและการเซิ้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดท่าได้ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 31 ลักษณะท่าอาราเบสในกีฬาลีลาศ
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 32 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 1
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ชาย :

ลำตัว : Sway และ Extension / ลำตัวบิดแนวตั้งฉาก (นีโอล้านนา) ขา : ยืนบนขาซ้ายและ pointing ขาขวาไปด้านหลัง มือ : Hand hold มือขวา มือซ้ายจีบคล้องกับฝ่ายหญิงระดับเหนือคิ้ว ศีรษะ : Chin approximately 2-3 cm to the right of sternum./ศีรษะตั้งตรง (นีโอล้านนา) Cople connection : Close position

หญิง :

ลำตัว : Sway และ Extension / ลำตัวบิดแนวตั้งฉากและเอนไปด้านหลัง (นีโอล้านนา) ขา : ยืนบนขาขวาและ ยกขาซ้ายไปด้านหลังคล้ายท่าแอททิจูดในบัลเลต์ มือ : Hand hold จีบมือซ้าย มือขวาจีบคล้องกับฝ่ายหญิงระดับเหนือคิ้ว ศีรษะ : Chin approximately 2-3 cm to the left of sternum./ศีรษะเอียงตามตัว Cople connection : Close position

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 33 ลักษณะท่าเตะขา (Develop Kick) ในกีฬาลีลาศ
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 34 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 2
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 35 ลักษณะท่าโทลอะเว (throwaway) ในกีฬาลีลาศ
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 36 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 3
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 37 ลักษณะท่ารับในกีฬาลีลาศ
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 38 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 4
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 39 ลักษณะท่าเต้นของลีลาศรูปแบบ “ล้านนาวอลซ์”
ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

ภาพที่ 40 ลักษณะท่าเต้นของ “ภูไทแซมบ้า”

ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566

4.3.1 ผลการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น

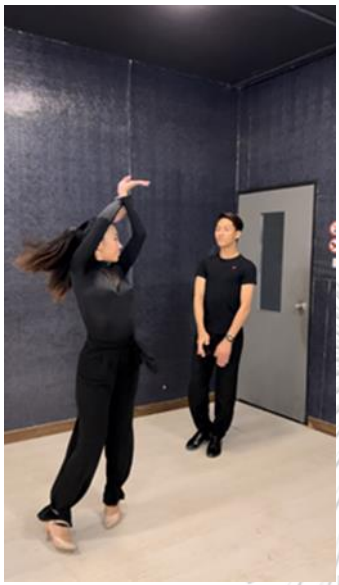
1. ล้านนาวอลซ์

ตารางที่ 5 แสดงรายละเอียดท่าเต้น “ล้านนาวอลซ์”

ภาพ	คำอธิบาย
1.	ชาย : อยู่ในท่าเตรียมตัว ยืนตัวตรง มือขวาผายมือและจับมือฝ่ายหญิง หญิง : อยู่ในท่าเตรียมตัว ยืนตัวตรง มือขวาซ้ายยืนมือและจับมือฝ่ายชาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
2.  	ชาย : ก้มตัวโค้งคำนับ มือซ้ายวางไว้หน้าตัว เป็นการแสดงความเคารพคู่เต้น หญิง : มือทั้งสองทำท่า “บิดบัวบาน” หมุนรอบตัวไปด้านซ้ายแล้วถอนสายบัว เป็นการแสดงความเคารพคู่เต้น

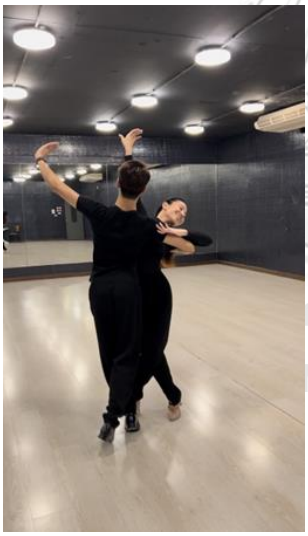
รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
3. 	ชาย : เข้าคู่อยู่ในโคลสโพทิชั่น หันหน้าเฉียงเข้าหาฟลอร์ มือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง หน้ามองตรง หญิง : เข้าคู่อยู่ในโคลสโพทิชั่น หันหลังเฉียงเข้าหาฟลอร์ มือขวาจีบหงายระดับโฮล

รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
4. 	ชายและหญิง : เต้นท่ารันนิ่งคลอส ในโพทิชั่นเดิม เมื่อจบก้าวสุดท้ายของไซด์คลอสฝ่ายชายตั้งมือซ้ายขึ้นเป็นวงระดับเหนือศีรษะ ฝ่ายหญิงปล่อยมือจีบด้านขวาเป็นวงระดับเหนือศีรษะ

กรณ์มหาวิทยาลัย
NGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
5. 	ชายและหญิง : เต้นท่าทัมเบิลเทิร์น มือขวาของผู้หญิงปล่อยลงเป็นจีบส่งหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
6.	ชาย : ก้าวสุดท้ายในท่าโทลอเว มือซ้ายปล่อยออกเป็นตั้งวงระดับเหนือศีรษะ มือขวาหงายมือเป็นผาลา หน้ามองผู้หญิง หญิง : ก้าวสุดท้ายในท่าโทลอเว มือขวาปล่อยออกเป็นตั้งวงระดับเหนือศีรษะ มือซ้ายหงายมือเป็นผาลา หน้ามองทางด้านซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
7. 	ชาย : เข้าคู่ในโคลสโพทิชั่น เต้นท่าชาสเซ่ ทิศทางการเดินเฉียงเข้าหากลางฟลอร์ หญิง : เข้าคู่ในโคลสโพทิชั่น ทิ้งหัวหลับมาทางด้านซ้าย เต้นท่าชาสเซ่ ทิศทางกลางเดินหันหลังเฉียงเข้าหากลางฟลอร์

ณ์มหาวิทยาลัย
KORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
8. 	ชาย : เข้าคู่ในโคลสโพทิชั่น เต้นท่าชาสเซ่ ทิศทางการเดินเฉียงเข้าหากลางฟลอร์ หญิง : เข้าคู่ในโคลสโพทิชั่น ทิ้งหัวหลับมาทางด้านซ้าย เต้นท่าชาสเซ่ ทิศทางกลางเดินหันหลังเฉียงเข้าหากลางฟลอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
9. 	ชายและหญิง : หมุนตัวเข้ามุมในท่าไฮไลท์ และจบด้วยท่าไลลันช์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
10. 	ชาย : นั่งคุกเข่าต่อจากท่าไลลันช์ มือขวาโอบเอวผู้หญิง มือซ้ายเปิดมือออกเป็นตั้งวง หญิง : สิ้นสุดท่าไลลันช์ จากนั้นชาสเช่ พ้อยขาซ้าย เปิดมือออกเป็นท่าผาลา มือบนสูงกว่าระดับศีรษะ หน้ามองซ้าย
11. 	ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : รวบมือลงเป็นท่าปฐม จากนั้นวิ่งเฉียงเข้ากลางฟลอร์มายังอีกด้านของมุมฟลอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
12. 	ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : เปิดมือออกขึ้นด้านบนพร้อมกับหมุนตัวไปทางด้านซ้ายกลับมายังหน้าตรง ก้าวไขว้ขาขวาแล้วรวบมือจีบหงายไขว้ไว้ระดับหน้าอก

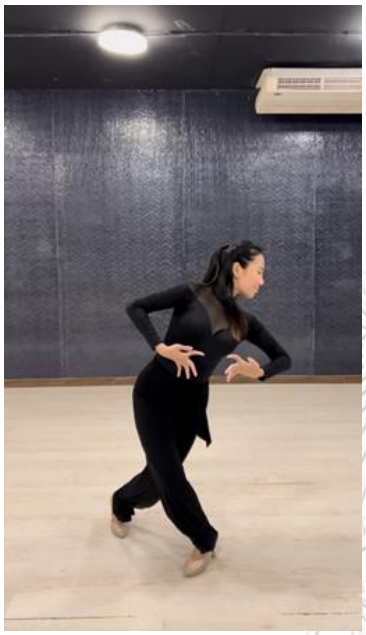
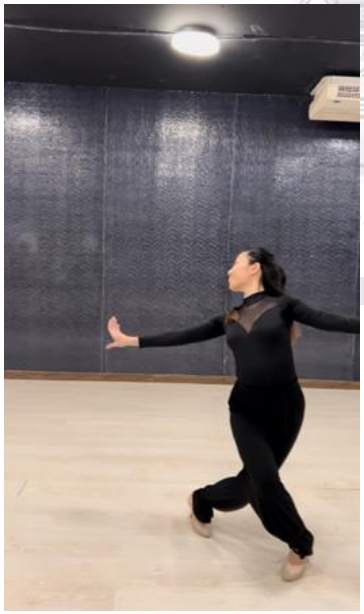
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
13. 	ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : ก้าวไขว้ขาขวา มือขวาปิดออกเป็นวงด้านบนระดับเหนือศีรษะ แล้ววาดลงมาตั้งวงล่างหน้าตัว จากนั้นสลับวาดมือซ้ายขึ้นด้านบนระดับเหนือศีรษะ แล้ววาดลงมาเป็นจีบหงายระดับชายพก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
14.  	ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : ก้าวไขว้ขาขวา มือทั้งสองจีบเข้าหาตัว ระดับเอวหน้ามองไปทางด้านซ้าย แล้วสลับด้านปล่อยมือออกเป็นตั้งวงกลาง หน้าหมองไปทางด้านขวาไปที่ผู้ชาย

ณ์มหาวิทยาลัย
KORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
15. 	ชาย : หมุนตัวท่าพิเวิดเฉียงเข้ากลางฟลอร์มายังตำแหน่งที่ผู้หญิงยืนอยู่ แล้วใช้มือขวาคล้องเอวผู้หญิง หมุนพร้อมกันเป็นวงในทิศทางตามเข็มนาฬิกา หน้ามองไปที่ผู้หญิง หญิง : หน้ามองไปที่ผู้ชาย แล้วหมุนตัวพร้อมกันไปในทิศทางทวนเข็มนาฬิกา

รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
16. 	ชาย : หมุนพร้อมกันเป็นวงในทิศทางตามเข็มนาฬิกา หน้ามองไปที่ผู้หญิง ค่อยตั้งแขนขึ้นเป็นโคลสโพทิชั่น หญิง : หมุนพร้อมกันเป็นวงในทิศทางตามเข็มนาฬิกา หน้ามองไปที่ผู้ชาย ค่อยตั้งแขนขึ้นเป็นโคลสโพทิชั่น

รณ์มหาวิทยาลัย
NGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
17. 	ชาย : มือขวาจับมือผู้หญิง พ้อยขาขวา หน้ามองไปที่ผู้หญิง จากนั้นดึงผู้หญิงหมุนกลับมาลงในท่าไฮไลท์ หญิง : มือซ้ายจับมือผู้ชาย ก้าวขาขวาออกไปด้านนอกผู้ชายพ้อยขาซ้าย จากนั้นเปิดมือออกเป็นตั้งวงแล้วหมุนตัวกลับมาลงในท่าไฮไลท์

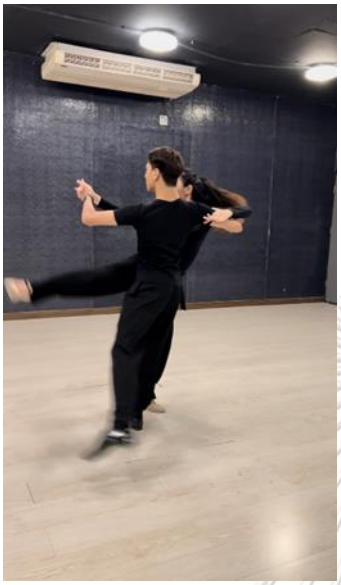
รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
18. 	ชาย : กลับมาในโคลสโพทิชั่น ก้าวขาซ้ายไปด้านหน้าแล้วทำท่า คอนต้าเชค หญิง : กลับมาในโคลสโพทิชั่น ถอยขาขวาไปด้านหลังแล้วทำท่า คอนต้าเชค

รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
19. 	ชาย : อยู่ในท่าฟออะเวโพทิชั่น เพื่อที่จะส่งผู้หญิงกลับตัวเป็นท่า รอนเดร์ จากนั้นกลับมาเข้าคู่ในโคลสโพทิชั่น หญิง : อยู่ในท่าฟออะเวโพทิชั่น ก้าวขาซ้ายไปทางด้านหลังผู้ชายแล้วกลับตัวเป็นท่า รอนเดร์ จากนั้นกลับมาเข้าคู่ในโคลสโพทิชั่น
20.	ชาย : ค่อย ๆ ตั้งมือขึ้นเป็นแฮนด์โฮล หมุนรอบตัวพร้อมกันในทิศทางทวนเข็มนาฬิกา หญิง : ค่อย ๆ ตั้งมือขึ้นเป็นแฮนด์โฮล หมุนรอบตัวพร้อมกันในทิศทางทวนเข็มนาฬิกา

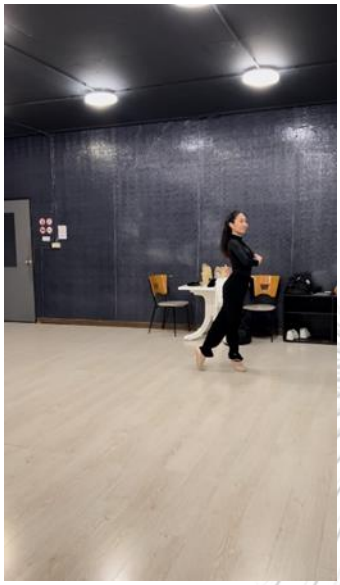
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
21. 	ชาย : อยู่ในท่าไรท์แองเกิล ย่อตัวลงส่งผู้หญิงทำท่าเดเวอลอปคิค หน้ามองผู้หญิง หญิง : อยู่ในท่าไรท์แองเกิล ย่อตัวลงทำท่าเดเวอลอปคิค

รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

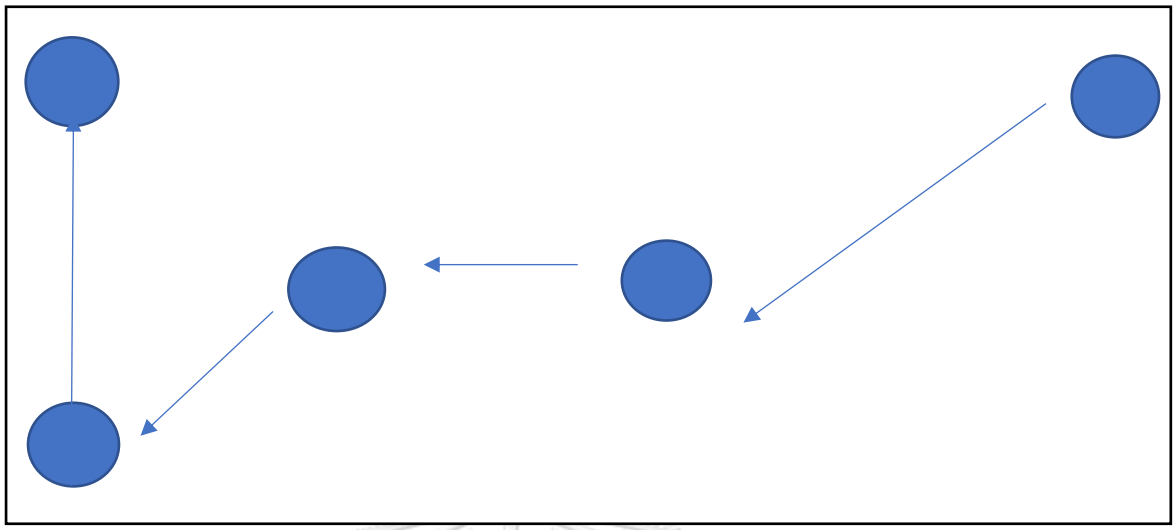
ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
22.  	ชาย : หมุนจบและโค้งคำนับผู้ชม หญิง : หมุนจบแล้วถอนสายบัวคำนับผู้ชม

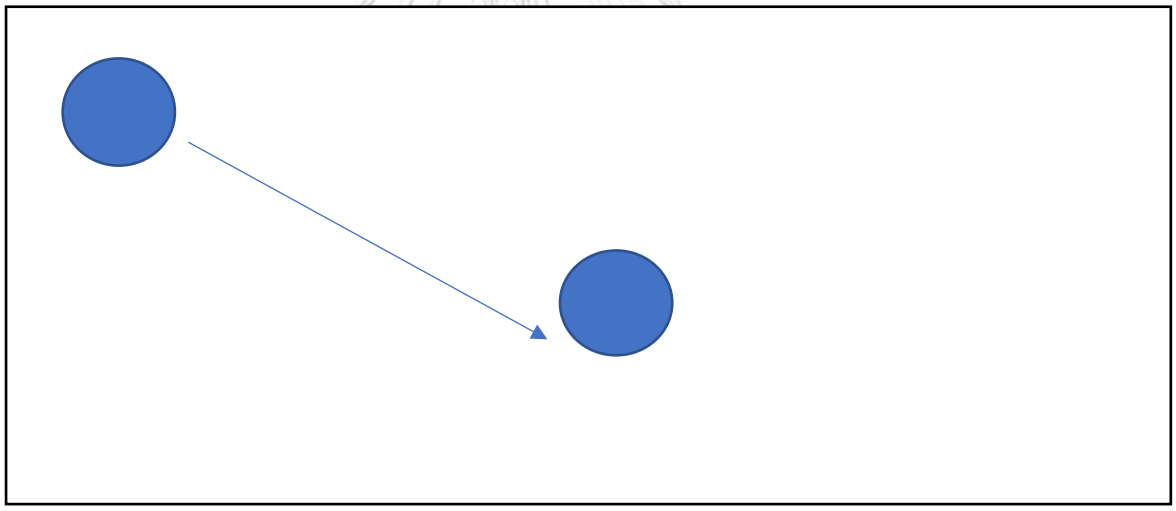
ที่มา : ผู้วิจัย

รณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

แผนภูมิแสดงทิศทางการเต้นรำ : ล้านนาวอลซ์



ภาพที่ 41 แผนภูมิทิศทางการเต้นรำของการแสดงล้านนาวอลซ์
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 42 แผนภูมิทิศทางการเต้นรำของการแสดงล้านนาวอลซ์ในช่วงหลัง
ที่มา : ผู้วิจัย

ทิศทางการเต้นรำของการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศชุด “ล้านนาวอลซ์” จะมีการเต้นรำแบบทวนเข็มนาฬิกาไปตามแนวเต้นรำ เป็นไปตามหลักการสากลของกีฬาลีลาศ

2. ภูไทแซมบ้า

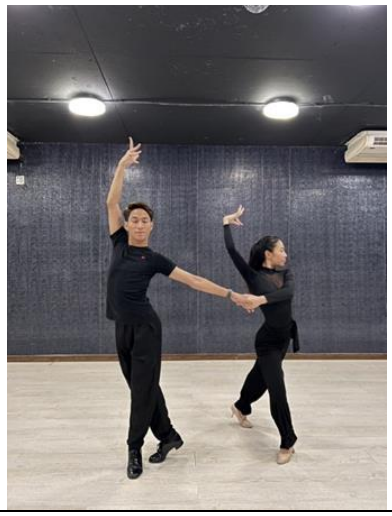
เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีลาลีลาศประเภทลาติน โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมอีสาน มีท่าเต้นดังนี้

ตารางที่ 6 ตารางแสดงรายละเอียดท่าเต้น “ภูไทแซมบ้า”

ท่าเต้น	คำอธิบาย
1. 	ชาย : เต้นท่าแซมบ้าโรล มือขวาโอบเอวผู้หญิง มือซ้ายชูมือขึ้ยจับข้อมือผู้หญิง หมุนรอบตัวทวนเข็มนาฬิกา หญิง : เต้นท่าเซมบ้าโรล มือขวาจีบชายพก มือซ้ายชูขึ้นเป็นวงบนระดับเหนือศีรษะ แล้วม้วนตัวลงหมุนรอบตัวทวนเข็มนาฬิกา

มหาวิทยาลัย
ORN UNIVERSITY

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
2. 	ชาย : ก้าวขาขวาไขว้ไปด้านซ้ายออกจากคู่จากตำแหน่งที่ยืนด้านซ้าย ขาหลังเหยียดตรง มือขวาจับมือผู้หญิง จากนั้นใช้แรงส่งเพื่อสลับด้านมายืนด้านขวา ก้าวขาซ้ายไขว้ออกจากคู่เต้น มือขวาชูขึ้น หญิง : ยืนด้านขวา ก้าวขาซ้ายไขว้ออกจากคู่เต้น มือขวาจีบชูขึ้นหนือศีรษะ จากนั้นรอแรงส่งจากผู้ชายสลับมายืนด้านซ้าย ก้าวขาขวาไขว้ไปด้านซ้ายออกจากคู่จากตำแหน่งที่ยืนด้านซ้าย ขาหลังเหยียดตรง มือขวาจีบประข้างชูขึ้เหนือศีรษะ

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
3. 	ชาย : ยืนด้านหลังผู้หญิง มือขวาโอบเอวผู้หญิง มือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง จากนั้นก้าวขาซ้ายขึ้นมายืนข้าง ๆ ผู้หญิงมือขวาโอบใหล่ มือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง หน้ามองที่ผู้หญิง หญิง : ยืนพ้อยขาซ้าย จากนั้นลากขาซ้ายมาชิดขาขวา แล้วพ้อยขาขวา มือซ้ายตั้งวงกลาง มือขวาจีบหงายระดับชายพก แล้วสลับมาเป็น มือซ้ายตั้งวงล่างระดับเอว มือแขวาตั้งวงบน พร้อมกับจังหวะการเปลี่ยนขา หน้ามองหาผู้ชาย

มหาวิทยาลัย
N UNIVERSITY

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
4.	ชาย : เต้นท่าเบสิควอร์คแซมบ้า ค่อย ๆ ประคองผู้หญิงเพื่อย้ายตำแหน่งการยืนเล็กน้อย หญิง : เต้นท่าเบสิควอร์คแซมบ้า มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบระดับชายพก สลับแขนตามก้าวที่เดิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
5. 	ชาย : ยืนด้านซ้าย เต้นท่า ขาขวาก้าวไปด้านหน้า มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาโอบใหล่ผู้หญิง จากนั้นสลับด้านกับผู้หญิง ก้าวขาซ้ายไปด้านหน้า มือขวาตั้งวงกลางออกข้างตัวหน้ามองผู้หญิง หญิง : ยืนด้านขวา เต้นท่า เต้นท่าเดียวกันสลับทิศทางกับผู้ชาย

มหาวิทยาลัย
RN UNIVERSITY

ตารางที่ 6 (ต่อ)

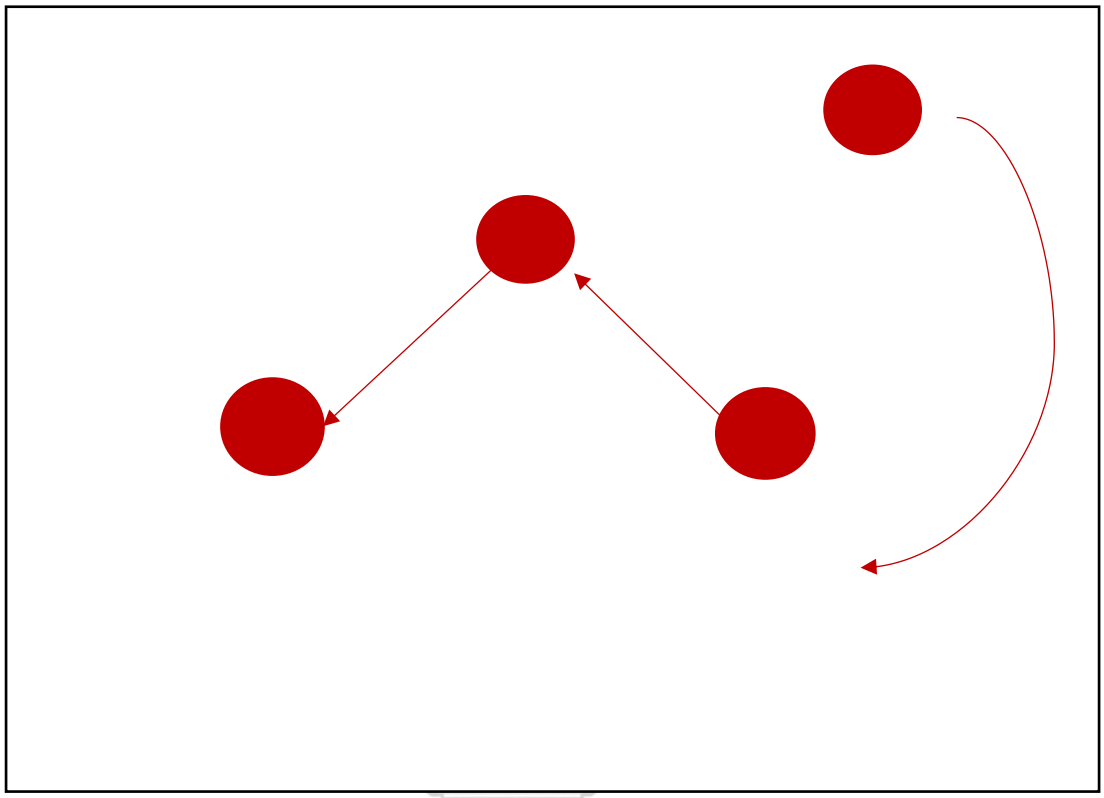
ท่าเต้น	คำอธิบาย
6.	ชาย : ยืนด้านขวา ก้าวขาขวาไขว้มาด้านหน้า เขย่งปลายเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายงอเข้าหาตัว มือขวาส่งออกข้างลำตัว หญิง : ยืนด้านซ้าย ก้าวขาขวาไขว้มาด้านหน้า เขย่งปลายเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงบนชูขึ้นเหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือขึ้นข้างลำตัว
7.	ชาย : ยืนด้านซ้าย ก้าวข้างขาซ้ายมือซ้ายตั้งวง มือขวาโอบใหล่ผู้หญิง จากนั้นยืนขาซ้ายกระดกข้างขาขวา มือทั้งสองกำมือ ด้านขวางอขาเข้าหาลำตัวระดับอก มือซ้ายปล่อยไว้ข้างตัว หน้ามองผู้หญิง หญิง : ยืนด้านขวา ก้าวไขว้ขาขวา มือซ้ายจีบหงายหน้าตัว มือขวาตั้งวงล่าง จากนั้นยกหน้าขาขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงด้านข้างระดับเอว หน้ามองผู้ชาย

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
8. 	ชาย : ยืนทางด้านขวา ก้าวขาขวาไขว้ไปทางปู้หญิง มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจับที่ข้างแก้มผู้หญิง หน้าหมองผู้หญิง หญิง : ยืนทางด้านซ้าย ก้าวขาขวาไขว้ไปด้านหน้า มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับหน้าตัว มือขวาป้องไว้ที่แก้ม

ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิแสดงทิศทางการเต้นรำ



ภาพที่ 43 แผนภูมิทิศทางการเต้นรำของการแสดงภูไทแซมบ้า

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทิศทางการเต้นรำของการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศชุด “ล้านนาวอลซ์” จะมีการเต้นรำแบบทวนเข็มนาฬิกาไปตามแนวเต้นรำ เป็นไปตามหลักการสากลของกีฬาลีลาศ

4.4 เครื่องแต่งกาย

4.4.1 ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทสแตนดาร์ด

การออกแบบเครื่องแต่งกายของ “ล้านนาวอลซ์” จะมีการประยุกต์เครื่องแต่งกายล้านนาโบราณ ตามภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดมิ่งเมือง จังหวัดน่าน โดยการสวมผ้าพันอก มีการใช้ผ้าพาดบ่าปล่อยชายลงไปด้านหลัง สวมสังวาล ผสมผสานกับ ชุดเต้นรำในราชสำนักที่มีการสวมกระโปรงยาว สวมถุงมือยาว สีที่ใช้เป็นสีขาวล้วน จากการเลียนแบบการเต้นรำในราชสำนักที่นิยมใช้สีขาว และการฟ้อนที่มีลักษณะความเป็นทิพย์ดั่งนางฟ้าในการฟ้อนนิโอล้านนา มีการเสริมชายผ้าในส่วนของแขนเพื่อความพริ้วไหวในการแสดง และประดับด้วยลูกปัดไข่มุก ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่นิยมใช้ในราชสำนักแบบตะวันตก ทรงผมมวยต่ำ โดยมีรูปแบบเครื่องแต่งกายโดยภาพรวม ดังนี้

ภาพที่ 44 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 45 ลักษณะของปีก(แขน) เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์
ที่มา : ผู้วิจัย

4.4.2 ภูไทแซมบ้า : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทลาติน โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมอีสาน ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทลาตินอเมริกัน มีการใช้ผ้าไหมแท้มัดหมี่ ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของภาคอีสาน นำมาเป็นส่วนเติมเต็มในช่วงอก และชายกระโปรง โดยมีการเย็บติด และประดิษฐ์ดอกไหมเล็ก ๆ ประดับชายกระโปรง ทรงผมมวยข้างประดับไหมตามแบบอีสาน โดยมีภาพรวมของเครื่องแต่งกายดังนี้

ภาพที่ 46 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายของการแสดงภูไทแซมบ้า

ที่มา : ผู้วิจัย

4.5 การคัดเลือกนักแสดง

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ ผู้แสดงจำเป็นจะต้องมีทักษะด้านการเต้นลีลาศและนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างดี ผู้วิจัยต้องการเห็นภาพการแสดงที่มีความสมบูรณ์แบบทางท่าเต้น และการฝึกหัดนักแสดงในการเต้นลีลาศระดับแวริเอชั่นขึ้นใหม่จำเป็นจะต้องใช้เวลานาน เนื่องจากกีฬาลีลาศเป็นกีฬาคู่ที่ต้องอสศัยระยะเวลาในการทำความเข้าใจกับร่างกายระหว่างคู่เต้น การทรงตัว และท่าทางการเต้นที่ลื่นไหลเหมือนกับเป็นคน ๆ เดียวกัน โดยผู้แสดงได้แก่

1. นายศุภฤกษ์ อุตมา (นักกีฬาลีลาศและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ)
2. นายอทิต ห่อทอง (อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทยและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ)
3. นางสาวนัทธมน ปุยภูงา (ผู้วิจัย)

4.6 วิธีการนำเสนอ

นำเสนอในรูปแบบวีดิทัศน์ และมีการประเมินคุณภาพและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญและกลุ่มตัวอย่างผู้ที่สนใจในกีฬาลีลาศ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

ภาพที่ 47 การนำเสนอ “ล้านนาวอลซ์”
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 48 การนำเสนอ “ภูไทแซมบ้า”
ที่มา ; ผู้วิจัย

4.7 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ

4.7.1 ความเห็นจากคณาจารย์

- บทบาทของนักเต้นฝ่ายหญิงมีมากกว่าฝ่ายชาย ควรเพิ่มบทบาทให้นักเต้นฝ่ายชายมากกว่านี้ ในส่วนของช่วงที่นักเต้นชายเต้นเดี่ยว สามารถใส่ท่าทางเข้าไปได้อีก

- เครื่องแต่งกายของฝ่ายชายน่าจะมีการเพิ่มรายละเอียดความเป็นอัตลักษณ์วัฒนธรรมเข้าไป เครื่องแต่งกายของฝายหญิงในชุด “ล้านนาวอลซ์” ในส่วนแขนเป็นอุปสรรคต่อการเต้นมากเกินไป และสามารถนำอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของแต่ละชุดใส่เข้าไปในรายละเอียดของชุดให้ชัดเจนได้มากขึ้น

- สร้างสรรค์ผลงานออกมาได้ดี สวยงาม ควรพัฒนาปรับปรุงการแสดงต่อไป

4.7.2 ความเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นลีลาศ

- “มีการออกแบบท่าเต้นที่ดีมากๆ มีทั้งการเต้นลีลาศในจังหวะวอลซ์ และผสมกับล้านนา เป็นการเต้นประยุกต์ออกมาได้ลงตัวมากๆ ท่าเต้นสวยงามถูกต้องตามหลักลีลาศ ดนตรีไพเราะ หวานในแบบของ waltz และอ่อนช้อยในการรำตั้งวงแบบล้านนา ควรส่งเสริมให้พัฒนาการและสร้างสรรค์ผลงานดีๆแบบนี้ต่อไป” (อทิศ ห่อทอง)

- “เป็นการเต้นรูปแบบผสม ระหว่างนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากลได้อย่างลงตัว แต่อยากให้มีการผสมผสานในเรื่องของ ชุด ให้มีสีสัน หรืออาจจะมีเครื่องประดับเข้ามาใส่ เพื่อเป็นรูปแบบของกีฬาลีลาศมากขึ้น” (ศรันย์ พิบูลย์)

- “เป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์ และลีลาศเข้าด้วยกัน ไอเดียดีมากๆ เป็นการผสมผสานที่ลงตัว สามารถเพิ่มท่ารำไทยเข้าไปได้อีกให้สวยงาม” (ชนิสรา พิธาภูวกร)

- “รูปแบบดีมีความคิดสร้างสรรค์ในแบบประยุกต์” (มานิตย์ เพิ่มผาสุก)

- ดูดี เป็นการพัฒนาต่อการเต้นลีลาศและนาฏศิลป์ไทยในระดับสากลต่อไป” (ศุภฤกษ์ อุตมา)

โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

สรุป

กีฬาลีลาศ (Dance Sports) มีหลักการที่เป็นทั้งกีฬาและนาฏยศิลป์ในศาสตร์เดียวกัน และมีความเกี่ยวข้องกันอย่างแยกจากกันไม่ได้ จากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนดาร์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนีโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป ด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นทิพย์ คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพ้อฝัน และในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกัน ผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทางภาคอีสานของไทยที่เรียกว่า “การเซิ้ง” มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาตินอเมริกันในจังหวะ “แซมบ้า” เนื่องจากลักษณะจังหวะของการแสดงทั้งสองประเภทนี้จะมีเพลงที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ เช่นเดียวกัน ลักษณะการเซิ้งของภาคอีสานจะมีการใช้ช่วงเอวบิดไปมาคล้ายกับการใช้สะโพกในลีลาศประเภทลาตินอเมริกันผลการสร้างสรรค์พบว่ามีความเป็นไปได้ในการที่จะพัฒนางานต่อไปให้มีความสมบูรณ์สวยงามมากขึ้น นำเสนอในรูปแบบวีดิทัศน์ และมีการประเมินคุณภาพและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

บทที่ 5
ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผล

กีฬาลีลาศ (Dance sports) เป็นกีฬามีทั้งความเป็นศิลปะและเป็นกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน จากกรณีศึกษาของจังหวะตะลุง ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจและความเป็นไปได้ที่จะสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบกีฬาลีลาศขึ้นมาใหม่ การวิจัยลีลาศจังหวะวอลซ์และการฟ้อนแบบนีโอล้านนามีลักษณะที่คล้ายคลึงกันหลายอย่าง แต่ก็ยังมีลักษณะเด่นของร่างกายแต่ละส่วนแตกต่างกัน ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบฟลอเต้นรำได้ง่ายกว่า มีการนำการจีบ การตั้งวง และช่วงบนของร่างกายมาใช้ประกอบท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา จากการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในรูปแบบ “ล้านนาวอลซ์” พบว่ามีความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ โดยผู้วิจัยจะนำผลการทดลองนี้ไปสร้างสรรค์ในรูปแบบฉบับเต็มในเล่มวิทยานิพนธ์ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ” นาฏยศิลป์เป็นศิลปะทางวัฒนธรรมที่สามารถส่งต่อ ผสมผสาน จนเกิดเป็นรูปแบบและภูมิปัญญาใหม่ ๆ ขึ้นได้ พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์อินเดีย เช่นเดียวกับกลุ่มวัฒนธรรมในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การลีลาศมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมมาจากการแสดงในราชสำนักจนมีการพัฒนา ผสมผสานกับการเต้นประเภทอื่น ๆ ดังที่เห็นในปัจจุบัน วัฒนธรรมสามารถแพร่กระจายและส่งต่อกันได้ ตามหลักการของความหลากหลายทางวัฒนธรรมจุดเริ่มต้นการเต้นลีลาศ ได้พัฒนามาจากระบำของชาวบ้านและระบำในราชสำนักในสมัยเรเนซองซ์ มีบัลเลต์เป็นพื้นฐานการเต้น กีฬาลีลาศมีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับการเต้นรำรูปแบบอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็น การเต้นพื้นเมืองของแต่ละประเทศ การเต้นบัลเลต์ มีการผสมผสานวัฒนธรรมการเต้นของประเทศต่าง ๆ เปลี่ยนผ่านตามยุคสมัยและสังคม ขั้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์ มีการอ้างอิงจากหนังสือ “นาฏยศิลปริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กระบวนการในการทดลองสร้างสรรค์ จะใช้การ**หาส่วนที่คล้ายคลึงกันเป็นตัวเชื่อมของสองนาฏยลักษณ์ที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์** และในส่วนที่แตกต่างกันจะแบ่งลักษณะทางกายภาพเป็น 2 ด้าน ด้านบน ตั้งแต่สะดือขึ้นไป ใช้การเต้นแบบนาฏยศิลป์ไทย และด้านล่างตั้งแต่สะดือลงมา ใช้การเต้นแบบลีลาศ โดยหลักการกำหนดองค์ประกอบในการทดลองสร้างสรรค์จะอ้างอิงจากข้อมูลจากตำราและเอกสารที่เกี่ยวข้อง สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงาน และมีการนำเสนอแก่ผู้เชี่ยวชาญด้านการแข่งขันกีฬาลีลาศมีการทำแบบสอบถามเพื่อประเมินและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ

แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์ ตามหลักการคิดให้มีนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดให้การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เพื่อให้มีบทบาทในการเป็นความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์แนวคิดหลักในระดับเป้าหมายเพื่อคิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ของไทยเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการลีลาศในประเทศไทยและการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ โดยทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบลีลาศขึ้นมาใหม่ ในประเภทสแตนดาร์ดและลาติน ประเภทละ 1 จังหวะ กำหนดรูปแบบให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต ประเภทสแตนดาร์ด : กำหนดให้ใช้ลีลาศจังหวะวอลซ์ ผสมผสานกับการฟ้อนนีโอล้านนาของภาคเหนือ ประเภทลาติน : กำหนดให้ใช้ลีลาศจังหวะแซมบ้า ผสมผสานกับศิลปะการเชิ้ง และการฟ้อนภูไทเรณูนครในภาคอีสาน กำหนดให้ใช้ระยะเวลาในการแสดงแต่ละจังหวะไม่ต่ำกว่า 1.30 นาที ตามกติกาการแข่งขันในกีฬาลีลาศ กำหนดชื่อเป็น “ล้านนาวอลซ์” และ “ภูไทแซมบ้า” ตามหลักการคิดให้มีนาฏยศิลป์ การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้การแสดงชุดนี้มีขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการส่งเสริมกิจกรรมให้เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และเพื่อการพัฒนาอาชีพ การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์ การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ในระดับวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยกำหนดให้ เพื่อเป็นการพัฒนาการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ของประเทศไทยให้ดียิ่ง ๆ ขึ้นไป และในระดับวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ ๆ ของประเทศไทย เพื่อใช้ในการแข่งขันและการแสดงต่อ ๆ ไป การประมวลข้อมูล การทดลองสร้างสรรค์ทั้งสองประเภทนั้นนอกจากความเหมาะสมในการเลือกประเภทจังหวะและนาฏยศิลป์ไทยในการสร้างสรรค์แล้วยังพบว่าในอารยะธรรมของมนุษย์มีการกระจายตัวทางวัฒนธรรมที่ผสมผสานกันไปตามปัจจัยทางสภาพแวดล้อม สังคม และเศรษฐกิจ และนาฏยศิลป์สามารถส่งผ่านและผสมผสานกันได้ในระหว่างเชื้อชาติ แม้กระทั่งในประวัติศาสตร์ของกีฬาลีลาศ ในสังคมโลกปัจจุบันมีการติดต่อกันแบบไร้พรมแดน มีเทคโนโลยีที่ทำให้สามารถเข้าถึงองค์ความรู้แบบต่าง ๆ มากขึ้น จึงอนุมานได้ว่า จะไม่มีการแบ่งแยกทางวัฒนธรรมที่เป็นช่องว่างมากเท่าสมัยอดีต และจากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนดาร์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์ มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนีโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป ด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่

ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นทิพย์ คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพ้อฝัน ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกัน ผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทางภาคอีสานของไทยที่เรียกว่า “การเซิ้ง” มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาตินอเมริกันในจังหวะ “แซมบ้า” เนื่องจากลักษณะจังหวะของการแสดงทั้งสองประเภทนี้จะมีความเร็วของเพลงที่ค่อนข้างเร็ว กระชับเช่นเดียวกัน ลักษณะการเซิ้งของภาคอีสานจะมีการใช้ช่วงเอวบิดไปมาคล้ายกับการใช้ฮิป หรือสะโพกในลีลาศประเภทลาตินอเมริกัน การกำหนดขอบเขต การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ จัดทำขึ้นเพื่อ ทดลอง สร้างสรรค์ค้นหาความเป็นไปได้ในหารสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ แนวทางการวิจัย และเพื่อริเริ่มการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการต่อยอดในการสร้างสรรค์ในการผลักดันสู่การบรรจุเป็นแข่งขันกีฬาลีลาศในจังหวะของไทยต่อไป การกำหนดรูปแบบ กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีตมุ่งแหวกแนวไปจากจารีตเดิม โดยนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกัน โดยเป็นการผสม การรำไทยกับการเต้นลีลาศ เข้าด้วยกัน เพลงประกอบการสร้างสรรค์ เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงจะใช้วิธีการใช้เพลงเก่า โดยมีการปรับเปลี่ยนจังหวะและความเร็วของเพลงให้เป็นไปตามกฎการแข่งขันกีฬาลีลาศ ล้านนาวอลซ์ : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” เนื่องจากลักษณะดนตรีของจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะช้าและนุ่มนวลคล้ายคลึงกัน ผู้วิจัยมีการเทียบเคียงกับจังหวะมาตรฐานการเต้นรำแข่งขันในจังหวะวอลซ์ โดยผสานทำนองดนตรีล้านนาร่วมสมัยเป็นทำนองหลักในการประยุกต์เพลงขึ้นมาใหม่ มีคือเอกลักษณ์เฉพาะ สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เหมาะกับการเคลื่อนไหว เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้ง และเร้าอารมณ์ ผสมผสาน เอกลักษ์ความเป็นล้านน ห้องดนตรี 3 / 4 ความเร็วต่อนาที 28-30 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ IDSF มีการเน้นจังหวะที่เวลาที่ใช้ในการแข่งขัน 1 นาทีครึ่ง ถึง 2 นาที ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสานมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน (Latin American) การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน กำหนดจังหวะ 50-52 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ IDSF การออกแบบท่าเต้น ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา การเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะความคล้ายคลึงกันคือ ศีรษะ ลำตัว และลักษณะพิเศษ แต่ก็มีความแตกต่างกันในส่วนของท่าทางของ

แขนและขา ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบฟลอเต้นรำได้ง่ายกว่า และมีการนำการจีบ การตั้งวงช่วงบนของร่างกายมาใช้เป็นท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา เนื่องจากต้องการนำเสนอความเป็นนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวได้มากกว่าโฮลโดย คอนเนคชั่นระหว่างคู่อาจมีการแยกออกจากกันได้ในบางจังหวะ ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวริเอชั่น ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน ลายลมพัดพร้าวเป็นการรำคู่ในการฟ้อนภูไทเรณูนคร ซึ่งการฟ้อนเรณูนครนี้จะไม่เน้นการใช้สะโพกแบบการเชิ้งมากนัก ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มอัตลักษณ์ของการเชิ้งแบบอื่นๆเข้าไป เพื่อให้เน้นการใช้สะโพกมากขึ้น การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน มีการใช้ฟุตเวิร์คของลีลาศ ผสมผสานการจีบตั้งวง กระดกเท้าแบบนาฏยศิลป์ไทย ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวริเอชั่น การคัดเลือกนักแสดงการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ ผู้แสดงจำเป็นจะต้องมีทักษะด้านการเต้นลีลาศและนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างดี ผู้วิจัยต้องการเห็นภาพการแสดงที่มีความสมบูรณ์แบบทางท่าเต้น และการฝึกหัดนักแสดงในการเต้นลีลาศระดับแวริเอชั่นขึ้นใหม่จำเป็นจะต้องใช้เวลานาน เนื่องจากกีฬาลีลาศเป็นกีฬาคู่ที่ต้องอสศัยระยะเวลาในการทำความเข้าใจกับร่างกายระหว่างคู่เต้นการทรงตัว และท่าทางการเต้นที่ลื่นไหลเหมือนกับเป็นคน ๆ เดียวกัน โดยผู้แสดงได้แก่ 1.นายศุภฤกษ์ อุตมา (นักกีฬาลีลาศและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ) 2.นายอทิต ห่อทอง (อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทยและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ 3.นางสาวนัทธมน ปุยภูงา (ผู้วิจัย) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทสแตนดาร์ดการออกแบบเครื่องแต่งกายของ “ล้านนาวอลซ์” จะมีการประยุกต์เครื่องแต่งกายล้านนาโบราณ ตามภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดมิ่งเมือง จังหวัดน่าน โดยการสวมผ้าพันอก มีการใช้ผ้าพาดบ่าปล่อยชายลงไปด้านหลัง สวมสังวาล ผสมผสานกับ ชุดเต้นรำในราชสำนักที่มีการสวมกระโปรงยาว สวมถุงมือยาว สีที่ใช้เป็นสีขาวล้วน จากการเลียนแบบการเต้นรำในราชสำนักที่นิยมใช้สีขาว และการฟ้อนที่มีลักษณะความเป็นทิพย์ดั่งนางฟ้าในการฟ้อนนีโอล้านนา มีการเสริมชายผ้าในส่วนของแขนเพื่อความพริ้วไหวในการแสดง และประดับด้วยลูกปัดไข่มุก ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่นิยมใช้ในราชสำนักแบบตะวันตก ทรงผมมวยต่ำ ภูไทแซมบ้า : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทลาติน โดยใน

รายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมอีสาน ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทลาตินอเมริกัน มีการใช้ผ้าไหมแท้มัดหมี่ ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของภาคอีสาน นำมาเป็นส่วนเติมเต็มในช่วงอก และชายกระโปรง โดยมีการเย็บติด และประดิษฐ์ดอกไหมเล็ก ๆ ประดับชายกระโปรง ทรงผมมวยข้างประดับไหมตามแบบอีสาน โดยมีภาพรวมของเครื่องแต่งกายดังนี้ วิธีการนำเสนอ นำเสนอในรูปแบบวีดิทัศน์ และมีการประเมินคุณภาพและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

5.2 ข้อเสนอแนะ

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ ยังอยู่ในขั้นการทดลองหาแนวทางการสร้างสรรค์ ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้สามารถต่อยอดและสร้างสรรค์เป็นการแสดงฉบับเต็มที่มีเนื้อหาและรายละเอียกครบถ้วนต่อไปได้ จากการค้นคว้าข้อมูลพบว่าการพัฒนาอารยะธรรมหรือองค์ความรู้ใหม่จำเป็นต้องใช้เวลาและปัจจัยด้านต่าง ๆ ส่งเสริมอย่างเหมาะสม นอกจากนี้ยังมีรายละเอียดอื่น ๆ ปลีกย่อยที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ศึกษาค้นคว้าอย่างลึกซึ้งในประเด็นอื่น ๆ เช่น ประวัติความเป็นมาของเครื่องแต่งกายลีลาศ องค์กรการแข่งขันกีฬาลีลาศที่มีหลาย ๆ องค์กรในทางสากล และในประเทศไทย รองเท้าลีลาศ และส่วนประกอบอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงขอแนะนำให้ผู้ที่ได้อ่านงานวิจัยเล่มนี้ได้ต่อยอดในส่วนที่ผู้วิจัยยังไม่ได้รวบรวมข้อมูลต่อไป เพื่อเป็นประโยชน์ทางด้านวิชาการและด้านการพัฒนานาฏยศิลป์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กิตติยา ทาธิสา, "ฟ้อนผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์," วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร (2560).

คำล่า มุสิกา, "รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานกับสถาบันอุดมศึกษา," วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 12, 2 (2559).

คำล่า มุสิกา และ วิชชุตา วุธาทิตย์, "แนวความคิดการสร้างสรรค์นายประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง," วารสารมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 6 (2558).

เฉลิมพล น้อยอิ่ม, จิตอนงค์ ก้าวกสิกรรม และ เฉลิม ชัยวัชราภรณ์, "การศึกษาหาความสัมพันธ์ของการใช้กล้ามเนื้อหลักบริเวณแกนกลางลำตัวในการเต้นลีลาศประเภทละตินอเมริกันของนักกีฬาลีลาศสมัครเล่นด้วยเครื่องวัดคลื่นไฟฟ้ากล้ามเนื้อ," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 17, 2 (2559): 13-26.

ชญาพิมพ์ อรินหมะพันธ์ และ เทพประสิทธิ์ กุลธวัชวิชัย, "ความต้องการส่วนประสมทางการตลาดของผู้ใช้บริการสถานลีลาศในเขตกรุงเทพมหานคร," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 19, 1 (2561).

ชมพูนุท พรสิบ, "ความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมลีลาศต่อการจัดการของสำนักงานพัฒนาการกีฬาและนันทนาการ กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา," (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการนันทนาการ, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549).

ชัยวัฒน์ ปะสุนะ, "วัฒนธรรมเครื่องแต่งกายของภาคเหนือ," วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย 5, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2565).

ธนานันต์ ศรีประภาพงศ์, "The Creation of Contemporary Isan Folk Dance of Roiet College of Dramatic Arts," วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ (2564).

นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์ สิริยาพร สาลีพันธ์ และ พรสวรรค์ พรดอนก่อ, "บทบาทนาฏกรรมฟ้อนภูไทต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของผ้าแพรวาในสังคมวัฒนธรรมรัฐชาติไทย :กรณีศึกษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมมาราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง," Journal of Roi Kaensarn Academi 7, 8 (สิงหาคม 2565): 508-520.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2558.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พันธ์ศักดิ์ ภักดี, "การวิเคราะห์สัดส่วนวิหารล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่โดยวิธีการทำภาพเชิงซ้อน," (บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2555).

พิชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2549.

ภูวนัย กาฬวงศ์ และ วิชุตา วุธาทิตย์, "นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532," วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 3, 1.

รังสฤษฎ์ บุญชลอ, ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ตซินดิเคท จำกัด, 2545.

ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ, "แนวคิดในการแสดงละครรำเรื่องพระลอ," (ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2561).

ศูนย์มรดกเมืองเทศบาลนครเชียงใหม่, [Online]. 2566. แหล่งที่มา https://www.facebook.com/chiangmaicityheritagecentre

สมพร ฟูราจ, Mine ศิลปะท่าทางและหารเคลื่อนไหว. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.

สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย, [Online]. 2019. แหล่งที่มา https://www.tdsa.or.th/ [21 พ.ย. 2566.

———, **ประวัติลีลาศ 10 จังหวะ** [Online]. 2566. แหล่งที่มา https://www.tdsa.or.th/showpagesub

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554** [Online]. แหล่งที่มา https://dictionary.orst.go.th/

สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, "Ethnic Identity in Cultural Pluralism and Communication," วารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 15, 1 (2565).

สุดปรารถนา ดวงแก้ว, "การปรับตัวทางสังคมและวัฒนธรรมของคนญี่ปุ่นหลังวัยเกษียณที่พำนักระยะยาวในจังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย," วารสารญี่ปุ่นศึกษา 31, 2 (2557).

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อมล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

โอกามา จ่าแกะ, จำเนียนน้อย สิงหะรักษ์, ธวชินี ลาลิน, วิยุดา ทิพย์วิเศษ และ อิสสราพร อ่อนบุญ,

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"กระบวนการจัดการความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นของศูนย์หัตถกรรมผ้าปักชาวเขา ตำบลคลองลาน พัฒนา อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร," มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร, 2558).

โอภาส เกาไศยาภรณ์, "เครือข่ายสังคมเชิงเสมือนกับการพัฒนาการจัดการศึกษาในสังคมพหุวัฒนธรรม," วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 10, 1 (2555).

Apiwut Kaewsong, **วัฒนธรรมและประเพณีของชาวภูไท** [Online]. 2018. http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109

Bangkok Dance Academy, **อะไรเอ่ย? Pas De Deux พา เดอ เดอซ์ คืออะไร** [Online]. 2021. https://www.facebook.com/watch/?v=473417627208054 &_rdc=1&_rdr

Sanchai Duangbung, "Adaptation Music of Phu-Tai Ethnic Group in the Mekong River Basin Duangbung, Sanchai," วารสารสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเชิงพุทธ (2021).

Sunet Srihaklang, "Cultural Change and the Language and Dress of the Phu Thai Renu Nakhon Ethnic Group in the Northeast of Thailand," วารสารปรัชญาดุษฎีบัณฑิตทางสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง (2019).

wdsf webside, **About Dance Sport** [Online]. 2566. https://www. worlddancesport.org

wikipedia, **Pas De Deux** [Online]. 2023. https://en.wikipedia. org/wiki/Pas_de_deux

World dance sport federation, Wdsf Technique Books (Waltz). Germany: 2018.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	/					
การออกแบบท่า	/					
การออกแบบดนตรี	/					
ภาพรวม	/					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่		/				

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นายรัชพล กรรมการการตัดสินกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	/					
การออกแบบท่า		/				
การออกแบบดนตรี	/					
ภาพรวม	/					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	/					

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นางสาวพิมมาลา นักกกีฬาและผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	/					
การออกแบบท่า	/					
การออกแบบดนตรี	/					
ภาพรวม	/					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	/					

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นางสาวปริยานุช ปทุมศรีวิโรจน์ นักกีฬาทีมชาติไทยและผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	/					
การออกแบบท่า		/				
การออกแบบดนตรี	/					
ภาพรวม	/					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	/					

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นางสาวชนิสรา ภิทาธุวกร นักกีฬาทีมชาติไทยและผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	/					
การออกแบบท่า	/					
การออกแบบดนตรี	/					
ภาพรวม	/					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	/					

ข้อคิดเห็น มีการออกแบบท่าเต้นที่ดีมากๆ มีท่าเต้นลีลาศในจังหวะ Waltz และผสมกับล้านนา เป็นการเต้นที่ประยุกต์ออกมาได้ลงตัวมากๆ ท่าเต้นสวยงามถูกต้องตามหลักลีลาศ ดนตรีไพเราะหวานในแบบของ Waltz และอ่อนช้อยในการรำตั้งวงแบบล้านนา จะส่งเสริมให้พัฒนาการและสร้างสรรค์ผลงานต่อๆ ไปครับ

ชื่อ เอกสิทธิ์ หน่วยงาน นักกีฬาทีมชาติไทย
อาจารย์สอนลีลาศมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด		✓				
การออกแบบท่า			✓			
การออกแบบดนตรี			✓			
ภาพรวม		✓				
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่		✓				

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ชื่อ นางสาวภคอร คุ้ยส่วน หน่วยงาน ออสตินดีฟาร์มชาติไทย

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	✓					
การออกแบบท่า	✓					
การออกแบบดนตรี	✓					
ภาพรวม	✓					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	✓					

ข้อคิดเห็น ควรมีการเก็บรูปแบบผสม ระหว่าง ลีลาศไทย กับ นาฏศิลป์ตะวันตก.
ตัวอย่างเช่น แต่งยากขึ้น มีการผสมผสาน ท่วงทำนอง ที่มีลีลาศรรค์
เช่น ตาซะ มีเครื่องประกอบ เข้ามาใช้ เพื่อ เป็น รูปแบบ ของสัมผัส ลีลาศมากขึ้น

ชื่อ สุวิณี พิบูย์ หน่วยงาน ผู้ฝึกสอนวิ่งลาศ,
นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	✓					
การออกแบบท่า		✓				
การออกแบบดนตรี	✓					
ภาพรวม		✓				
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	✓					

ข้อคิดเห็น เป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์ กะ ลีลาศ เข้าด้วยกัน ได้เสียสวยมาก. เป็นการผสมผสานที่ลงตัว.

ชื่อ ธนิสรา นิธานกุกร หน่วยงาน ผู้ฝึกสอนลีลาศ. นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	✓					
การออกแบบท่า	✓					
การออกแบบดนตรี	✓					
ภาพรวม	✓					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	✓					

ข้อคิดเห็น รูปแบบที่สร้างสรรค์ในการประยุกต์

ชื่อ นายวชิรพงษ์ สีมหาศักดิ์ หน่วยงาน ครูดนตรีไทย

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย่	แย่มาก	หมายเหตุ
แนวคิด	✓					
การออกแบบท่า	✓					
การออกแบบดนตรี		✓				
ภาพรวม	✓					
ส่งเสริมให้พัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่	✓					

ข้อคิดเห็น ควรเป็นการพัฒนาต่อการเต้นลีลาศ แบบนาฏยศิลป์ไทย และระดับสากลต่อไป

ชื่อ ศิวกร ดุลยา หน่วยงาน ผู้ชำนาญลีลาศ

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นางสาวนัทธมน ปุยภูงา

วุฒิการศึกษา พ.ศ.2564 ปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต
สาขาวิชา นาฏยศิลป์ (เกียรตินิยมอันดับสอง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY