

Chulalongkorn University

Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2023

การสร้างสรรคณาฤยศิลป์ไทยในรูปแบขทิพาสีลาศ

นัทธมน ฤยงงา

คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>



Part of the [Dance Commons](#)

Recommended Citation

ฤยงงา, นัทธมน, "การสร้างสรรคณาฤยศิลป์ไทยในรูปแบขทิพาสีลาศ" (2023). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 10285.

<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/10285>

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

การสร้างสรรคนาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2566

THE CREATION OF THAI DANCE IN THE FORM OF DANCE SPORTS



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	การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ
โดย	นางสาวนันทมน ปุยภูงา
สาขาวิชา	นาฏศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณณี บุญเพ็ญ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้บัณฑิตวิทยาลัยเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณณี บุญเพ็ญ)

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

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ศักดิ์กวิน ศิริวัฒน์กุล)

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

นัทธมน ปุญญา : การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ. (THE CREATION OF THAI DANCE IN THE FORM OF DANCE SPORTS) อ.ที่ปรึกษาหลัก :

ผศ. ดร.สุพรรณิ บุญเพ็ง

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการค้นคว้าทางเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และการทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ กีฬาลีลาศมีทั้งความเป็นศิลปะและเป็นกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลีลาศที่มีการนำนาฏศิลป์ไทยมาใช้ในการออกแบบ ได้แก่ จังหวะตะลุง จึงได้ทำการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศจำนวน 2 ประเภท โดยใช้การฟ้อนแบบนีโอล้านนาที่มีลักษณะการรำที่ช้าในจังหวะวอลซ์ เกิดขึ้นเป็น “ล้านนาวอลซ์” และ การแข่งทางภาคอีสานของไทยที่มีลักษณะการรำที่เร็วในจังหวะแซมบ้า เกิดขึ้นเป็น “ภูไทแซมบ้า กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ประกอบด้วยองค์ประกอบ 5 ส่วน ได้แก่ 1. แนวคิด 2. เพลงประกอบ 3. การออกแบบท่าเต้น 4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย และ 5. การนำเสนอ ผลการสร้างสรรค์ ผลการศึกษาพบว่า แนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศคือ การใช้ลักษณะเด่นของนาฏศิลป์ไทยได้แก่ การจีบ การตั้งวง และการกอดเกี้ยวข้าง มาใช้กับส่วนบนของร่างกาย ส่วนการใช้เท้าและการใช้พื้นที่เป็นไปตามแบบลีลาศ ทั้งการฟ้อนแบบนีโอล้านนาและการแข่งทางภาคอีสานของไทย เหมาะสำหรับการออกแบบส่วนบนของร่างกาย การเต้นของวอลซ์และแซมบ้ามีลักษณะการใช้เท้าและขาเหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ส่วนล่าง โดยผู้วิจัยเห็นว่ามีความเป็นไปได้ในการนำนาฏศิลป์ไทยมาออกแบบสร้างสรรค์ในรูปแบบกีฬาลีลาศ และยังสามารถพัฒนาต่อไปได้อีก

สาขาวิชา นาฏศิลป์ไทย

ปีการศึกษา 2566

ลายมือชื่อนิสิต

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. Suphanee 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.

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.สุพรรณิ บุญเพ็ง

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนุกุล โจรจนสุขสมบูรณ์ ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มาลินี อาชายุทธการ กรรมการ อาจารย์ ดร.ศักร์กวิน 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 นายอติต ห่อทอง นายศรันย์ พิบูล นางสาวชนิสรา ภิธาธวร นางสาวภคอร คุ่มต่วน ตลอดจนผู้ที่อยู่ในวงการลีลาศ ที่สนับสนุนข้อมูลและมีส่วนร่วมสำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้

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

ความดีงามและประโยชน์อันพึงมีในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอมอบแต่ บิดา มารดา ครู อาจารย์ ผู้มีพระคุณ เพื่อน ๆ ทุกท่าน ที่ให้ความสนับสนุนจนการศึกษาในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

นัทธมน ปุຍฎา

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....ค	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....ง	ง
กิตติกรรมประกาศ.....จ	จ
สารบัญ.....ฉ	ฉ
สารบัญตาราง.....ช	ช
สารบัญภาพ.....ฌ	ฌ
บทที่ 1 บทนำ..... 1	1
ความเป็นมาและความสำคัญของวิจัย..... 1	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 2	2
วิธีดำเนินการวิจัย..... 2	2
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 3	3
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง..... 4	4
2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น..... 4	4
2.2 หลักการออกแบบดนตรี..... 13	13
2.3 ลักษณะการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย..... 18	18
2.4 ลักษณะการเซิ้งทางภาคอีสานของไทย..... 30	30
2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ..... 40	40
2.6 องค์ประกอบของกีฬาลีลาศสากล..... 66	66
2.7 ท่าเต้น..... 78	78
2.8 เทคนิคการเต้นลีลาศ..... 88	88
2.9 การแข่งขัน..... 96	96

2.10 สถานที่ฝึกซ้อม.....	96
2.11 จังหวะตะลุงหม้อโป.....	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 ข้อเสนอแนะ.....	163
5.1 สรุปผล	163
5.2 ข้อเสนอแนะ	167
บรรณานุกรม	168
ภาคผนวก	171
ประวัติผู้เขียน	182

สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนา.....	114
ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะแซมบ้าและการเซ็ง.....	118
ตารางที่ 3 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบบอลรูม และการฟ้อนนีโอล้านนา.....	121
ตารางที่ 4 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบลาตินอเมริกันและการเซ็ง.....	122
ตารางที่ 5 แสดงรายละเอียดท่าเต้น “ล้านนาวอลซ์”	128
ตารางที่ 6 ตารางแสดงรายละเอียดท่าเต้น “ภูเก็ตแซมบ้า”	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 การเต้นคูไน บัลเลต์มโนราห์ของไทย.....	54
ภาพที่ 11 การเต้นรำมินูเอ็ตในยุคเรอเนซองส์.....	54
ภาพที่ 12 การเต้นรำในยุคโบราณ.....	55
ภาพที่ 13 การเต้นรำแบบวงกลมของบรรดาขุนนาง (Carol).....	55
ภาพที่ 14 การเต้นรำในยุคฟื้นฟู.....	56
ภาพที่ 15 การเต้นรำในยุคโรมันติก.....	56
ภาพที่ 16 การจัดการแข่งขันชิงแชมป์โลกครั้งแรก ณ ประเทศอังกฤษ.....	58
ภาพที่ 17 การแข่งขันกีฬาโอลิมปิกในสมัยปัจจุบัน.....	59
ภาพที่ 18 การลีลาศในประเทศไทย.....	63
ภาพที่ 19 การแข่งขันกีฬาโอลิมปิกในประเทศไทย.....	65
ภาพที่ 20 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทลาติน รุ่นเยาวชน.....	74
ภาพที่ 21 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทสแตนดาร์ด รุ่นเยาวชน.....	75

ภาพที่ 22	แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทลาติน รุ่นเยาวชน	76
ภาพที่ 23	แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทสแตนดาร์ด รุ่นเยาวชน.....	77
ภาพที่ 24	ภาพแสดงทิศทางของการเดินรำ.....	89
ภาพที่ 25	ทิศทางของการเดินรำ.....	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	ภาพแสดงกระบวนการสร้างสรรค์ทำเดิน	124
ภาพที่ 31	ลักษณะท่าอาราเบสในกีฬาลีลาศ.....	125
ภาพที่ 32	ลักษณะท่าเดินที่สร้างสรรค์ชิ้นใหม่ 1.....	125
ภาพที่ 33	ลักษณะท่าเตะขา (Develop Kick) ในกีฬาลีลาศ.....	126
ภาพที่ 34	ลักษณะท่าเดินที่สร้างสรรค์ชิ้นใหม่ 2.....	126
ภาพที่ 35	ลักษณะท่าโถลอะเว (throwaway).....	126
ภาพที่ 36	ลักษณะท่าเดินที่สร้างสรรค์ชิ้นใหม่ 3.....	126
ภาพที่ 37	ลักษณะท่ารับในกีฬาลีลาศ.....	127
ภาพที่ 38	ลักษณะท่าเดินที่สร้างสรรค์ชิ้นใหม่ 4.....	127
ภาพที่ 39	ลักษณะท่าเดินของลีลาศรูปแบบ “ล้านนาวอลซ์”	127
ภาพที่ 40	ลักษณะท่าเดินของ “ภูไทแชมบ้า”	128
ภาพที่ 41	แผนภูมิทิศทางการเดินรำของการแสดงล้านนาวอลซ์	148
ภาพที่ 42	แผนภูมิทิศทางการเดินรำของการแสดงล้านนาวอลซ์ในช่วงหลัง	148
ภาพที่ 43	แผนภูมิทิศทางการเดินรำของการแสดงภูไทแชมบ้า	156
ภาพที่ 44	ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์.....	157
ภาพที่ 45	ลักษณะของปีก(แขน) เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์.....	158

ภาพที่ 46 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายของการแสดงภูไทแชมบัว..... 159

ภาพที่ 47 การนำเสนอ “ล้านนาออลซ์” 160

ภาพที่ 48 การนำเสนอ “ภูไทแชมบัว” 160



บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของวิจัย

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

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

ในการที่จะทำการแข่งขันกีฬาลีลาศให้ได้ดีและประสบความสำเร็จนั้นต้องอาศัยความมานะในการฝึกซ้อม ซึ่งนอกจากความมานะที่ดีแล้ว การมี “ครู” หรือโค้ชผู้ชี้แนะแนวทางก็เป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การแข่งขันเกิดความประสบความสำเร็จ ต้องมีระบบความคิดที่เป็นบวก และต้องมีเทคนิคทางด้าน การเต้น ทั้งด้านศิลปะและการกีฬาที่ดี ในทางนาฏศิลป์ได้มีการสังสรรค์และเกิดตำราต่าง ๆ ถูกถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นจนกลายเป็นตำราการฟ้อนรำที่เป็นที่ยอมรับกับทั่วโลกอย่างหลายฉบับ ตำราเหล่านั้นมีรายละเอียดแตกต่างกันไปในแต่ละชนชาติ และหลาย ๆ อย่างก็มีความคล้ายคลึง เนื่องจากเป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นตัวตน ของมนุษย์เช่นเดียวกัน ในประเทศไทยได้เกิดจังหวะลีลาศจังหวะใหม่ที่ถูกบรรจุเป็นการแข่งขันได้แก่จังหวะตะลุง จากแรงบันดาลใจข้างต้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความจำเป็นที่จะสร้างสรรค์ทดลองลีลาศจังหวะใหม่เพิ่มขึ้นโดยใช้นาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้เห็นถึงความคล้ายคลึงในลักษณะท่าทางของการฟ้อนทางภาคเหนือของไทยกับการเต้นบอลรูม และประเภทลาตินคล้ายคลึงกับการเซ็งของภาคอีสาน จึงน่าจะมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์จังหวะลีลาศจังหวะใหม่ เพื่อเป็นประโยชน์ทางวัฒนธรรมร่วมกันระหว่างวงการนาฏศิลป์และกีฬาลีลาศ ให้พัฒนาได้อย่างต่อเนื่องขึ้นไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ระยะเวลาการศึกษาและการทำวิจัย 4 ภาคการศึกษา
2. ผู้วิจัยศึกษาวิธีการและลักษณะการเต้นของนักกีฬาลีลาศแชมป์ประเทศไทยในเขตกรุงเทพมหานคร ได้แก่ นางสาวชนิสรา ภาธธุวกร, นายศรันย์ พิบูลย์, นางสาวภคอร ค่อยถ้วน, นายอริศ ห่อทอง, นายชินวัตร เลอสัน, นางสาวปรียานุช ปทุมศรีวิโรจน์ นักกีฬาลีลาศแชมป์ประเทศไทย
3. คิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ในรูปแบบไทย โดยสร้างสรรค์ทำเต้นจังหวะในประเภทสแตนดาร์ด 1 จังหวะ และลาติน 1 จังหวะ

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยลีลาศในครั้งนี้ เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ ทฤษฎี และองค์ความรู้เพื่อการพัฒนาทักษะการเต้น รวมไปถึงบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการลีลาศในประเทศไทย 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 ลักษณะการเชิงทางภาคอีสานของไทย
- 2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ

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 การสร้างสรรค์การแสดงลีลาศรูปแบบผสมผสานนาฏศิลป์ไทย

4.1 แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์

4.2 เพลงประกอบการสร้างสรรค์

4.3 การออกแบบท่าเต้น

4.4 เครื่องแต่งกาย

4.5 การคัดเลือกนักแสดง

4.6 วิธีการนำเสนอ

4.7 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ

บทที่ 5 ข้อเสนอแนะและข้อเสนอแนะ

5.1 สรุป

5.2 ข้อเสนอแนะ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

รวบรวมข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และเทคนิคของนักกีฬา คัดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการลีลาศในประเทศไทย

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนั้น จำเป็นจะต้องอาศัยทฤษฎีต่าง ๆ ที่เคยมีขึ้น เพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลและแบ่งหมวดหมู่ของเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องได้ดังนี้

- 2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น
- 2.2 หลักการออกแบบดนตรี
- 2.3 ลักษณะการพ้อนทางภาคเหนือของไทย
- 2.4 ลักษณะการเจี๊ยงทางภาคอีสานของไทย
- 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

2.1 หลักการออกแบบท่าเต้น

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ จำเป็นจะต้องมีหลักการทางทฤษฎีที่สามารถนำมาประกอบการสร้างสรรค์ เพื่อให้ครอบคลุม และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ โดยกระบวนการออกแบบท่าเต้น คือ การออกแบบและสร้างสรรค์ท่าเต้นขึ้นใหม่ โดยอาศัยการปรับปรุง ดัดแปลง เปลี่ยนแปลง รวมถึงการสร้างสรรค์ท่าทางขึ้นใหม่ โดยอาจใช้แรงบันดาลใจจากกระบวนการที่เคยมีมาก่อน สร้างสรรค์ประกอบกับข้อมูลที่สืบค้นได้ จนกลายเป็นกระบวนการท่าชุดใหม่ ซึ่ง สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้คำนิยามของนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า

“นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุง

ผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ทำเดิน การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่อง แต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบ นาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี่ขอเสนอคำใหม่ ว่า “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 ซึ่งจะเป็นแนวทางในการกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกึ่งพหุศาสตร์ในครั้งนี้ โดยแต่ละขั้นตอนมีเนื้อหา ดังนี้

ขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์¹

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในคำนำว่า นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ เพราะเป็นความต้องการให้มีการพ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้ เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ เพื่อพิธีกรรมและพิธีการ เพื่อส่งเสริมกิจกรรม เพื่อเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และเพื่อพัฒนาอาชีพ

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

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

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

เป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้ ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉากเพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยมและเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาทีกกรรมศิลปากรในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่าง ๆ ขึ้นหลายชุดเพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น ชุด มโนห์ราบุชายัญ ในเรื่อง มโนห์ราชุดนพรัตน์ ในเรื่อง สุวรรณหงส์

1.3 เอกลักษณะทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้น ให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ 1. นำนาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏศิลป์ที่แสดงโดยชุมชน ในชุมชนเพื่อ ชุมชนมาปรับเป็นนาฏศิลป์โดยนาฏศิลป์อาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสงเด่นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเช่นสรวงผีปู่ย่าของชุมชนสาวแสบในอีสาน 2. สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของ ท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏศิลป์ เช่น ระบำร้อนแร่ในภาคใต้ แซงกระตูกักในอีสาน ระบำสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากรในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏศิลป์ของสถาบันศึกษานาฏศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อร่วมในงานมหกรรมนาฏศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏศิลป์อาเซียน หรือการประกวดผลงานนาฏยประดิษฐ์สำหรับนักเรียน-ประดิษฐ์รุ่นเยาว์

1.5 พัฒนาอาชีพ กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพกรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงนาฏศิลป์สมัยใหม่ หรือ คอนเทมเพอราไรตันซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุด ใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ชุดใดงดงามและคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏศิลป์คณะอื่น ๆ ให้แพร่หลายออกไป

2. การกำหนดแนวความคิดหลัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

2.1 ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่า นาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร การกำหนดเป้าหมายให้ชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรคานาฏยศิลป์เป็นไปตาม ความต้องการได้มากเพียงนั้น

2.2 ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้น ในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย

3. การประมวลข้อมูล เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วนักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวม ข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใด ๆ ก็ตามมิได้เกิดขึ้นจาก ความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับ นามธรรม หรือ รูปธรรม ให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลมีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็น ข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้และนำมาพิจารณา เพื่อใช้ ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้ง นาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัส อย่างจริงจัง เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้ว เกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์ นึกภาพนาฏยศิลป์ชุดที่ตน ต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น

4. การกำหนดขอบเขต การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะ ครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง การทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดง ขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมีฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จ สมดังจินตนาการ

5. การกำหนดรูปแบบ การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมา ข้างต้นว่าด้วยขั้น ตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ อาจเป็นผู้กำหนด หรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์ มักมีความชำนาญ ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงาน ที่มีรูปแบบอย่างที่เคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีผู้ชอบรูปแบบผลงานของ นักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมีฉะนั้น นักนาฏยประดิษฐ์คนนั้นทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ ๆ บ้างก็ได้ การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ

ได้สี่แนวคือ 5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจาริต 5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจาริต 5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจาริตเดิม 5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจาริต

5.1 การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจาริตนักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์หรือฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การร่ำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ ก็มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม เช่น เพลงสร้อยสนสองชั้น แล้วนักนาฏยประดิษฐ์กำหนดทำรำตีบทจากทำรำไทย ฉบับหลวงมาให้ผู้ปฏิบัติ อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ่มบ้างตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปีพาทย์ทำเพลงร่ำ ผู้นำพานดอกไม้ออกมาโปรย เป็นเครื่องหมายอำนวยการ แล้วเข้าโรงผลงานในทำนองเดียวกันนี้แต่มีคุณสมบัติที่โดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาโดยเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่น นาฏยศิลป์ชุดระบำพริตติในเรื่องสุวรรณหงษ์ ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้องและทำนอง ท่านผู้หญิงแล้วสนิทวงศ์เสนี เป็นนักนาฏยประดิษฐ์

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจาริตนักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจาริตเดิม โดยการนำเอานาฏยจาริตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสมคล้ายการผสมพันธุ์กล้วยไม้ ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ การรำไทยกับคอนเทมโพลาริดานซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัดคือบัลเลต์ เรื่อง มโนห์รา ซึ่งคุณหญิงเจนิเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ คุณหญิงได้ใช้บัลเลต์เป็นนาฏยจาริตหลัก แล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจับการกระดกหลัง ผลก็คือ ประเทศไทยมีบัลเลต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น และได้มีนักนาฏยประดิษฐ์คนต่อ ๆ มา ใช้วิธีการผสมผสานนี้ในการสร้างบัลเลต์จากประวัติศาสตร์และวรรณคดีไทย อาทิ ศรีปราษฎ์ การผสมระหว่างรำไทยกับคอนเทมโพลาริดานซ์ออกจะเป็นสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์นิยมคิดทำมากกว่า เพราะจาริตคอนเทมโพลาริดานซ์ง่ายกว่าบัลเลต์และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งมีรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของรำไทย ทำให้การผสมผสานกันเป็นไปได้ค่อนข้างจะแนบเนียน

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจาริตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนี้นักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายาม บุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเลต์ ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเลต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเต้นคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกัน และการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าว นักนาฏยประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่มีได้มีอยู่ในนาฏยจาริตของบัลเลต์คลาสสิก เพื่อให้ผลงานของเขาดูแปลกใหม่ทันสมัย

แล้วเสริมท่าต่าง ๆ เข้าไปให้แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ต้นตอต้องการ การคิดสร้างสรรค์ ในลักษณะนี้แม้จะมีการนำท่าใหม่เข้ามาใช้แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพโดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

5.4 กำหนดให้อยู่บนนาฏยจารีตเดิม นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหา รูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่าง ๆ เช่น ดนตรี และท่ารำของนาฏยจารีตได้ก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของ ญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทาง นาฏยศิลป์ ที่นักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบ นาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้ แต่อย่างไรก็ตาม การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ในวงการนาฏยศิลป์ เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง และมีการสืบทอดกันเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้นก็ตกเป็น นาฏยจารีตขึ้นอีกชนิดหนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ เช่น เมื่อมีการคิดนาฏยศิลป์ใหม่ขึ้นที่ เรียกว่า โมเดิร์น ดานซ์ เพื่อหนีไปจากบัลเลต์ ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ก็แพร่หลายและพัฒนาามาจนกลายเป็น รูปแบบที่มีมาตรฐานปัจจุบัน เมื่อก้าวถึงโมเดิร์นดานซ์ นักนาฏยประดิษฐ์มักพากันเห็นเป็นของ ล้าสมัย ไม่ควรแม้แต่จะใช้คำว่า “โมเดิร์น” ซึ่งแปลว่าทันสมัย และหันไปใช้คำว่า “คอนเทมเพอรารี” ซึ่งแปลว่า ปัจจุบัน แทนการตามแบบพื้นทาง ซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 เพื่อให้การดูเป็นออกภาษาต่างชาติ ทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้ เช่น การรำออกภาษามอญ การออก ภาษาลาว เป็นต้น จนเกิดมีการรำเสมอ มอญ เสมอลาวฯ ขึ้น ในที่สุดการรำแบบพื้นทางดังกล่าวก็ กลายเป็น รูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป การเกิดนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ แล้วกลายเป็น นาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งที่สุดในที่สุดเช่นนี้ เป็นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบ นาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดแนวคิด หรือ รูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบ เครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและ สำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจอดีตและรูปแบบศิลป์ชุดที่เกิดขึ้น ให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะ ทำได้ และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณ และด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ ทำการออกแบบ และจัดทำทุกอย่างให้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด ในขณะที่เดียวกันนักนาฏยประดิษฐ์ก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหา และข้อเสนอแนะของเขาเหล่านั้นตั้งแต่ ต้น เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสร้างสรรคน้อยที่สุด และงานจะมีเอกภาพ เพราะเป็น ผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดรูปร่าง

หน้าตา บุคลิก และความสามารถของผู้แสดง เพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้อง ทำให้การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง นักนาฏยประดิษฐ์ต้อง กำหนดรูปแบบ ชนิด และแนวทางของดนตรี เพื่อให้สามารถคัดเลือก หรือแต่งเพลง และทำเสียงต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับการใช้นาฏยศิลป์ นอกจากนี้ นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉาก และเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจ และสร้างผลงานสนองความต้องการ ด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพ และมีเอกภาพ

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

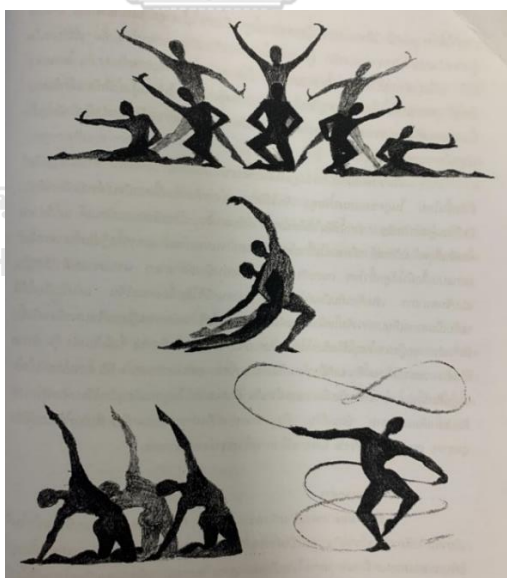
“การออกแบบนาฏยศิลป์คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์ เปรียบเสมือน ปะติมากรรมเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ให้เป็นไปตาม การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น นักนาฏยประดิษฐ์ จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ 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 ผู้สร้างสรรค์ต้อง คำนึง ถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าจะองค์ประกอบต่าง ๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใด แต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือ ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมายจนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้ ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสียง ๆ ขาดเอกภาพโดยสิ้นเชิง ตัวอย่างในทฤษฎีที่ อัจฉริยะมาขยายความตรงนี้ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเลต์ การตั้งวงของรำไทย การเดินเข้ากับ จังหวะกลองของการตนาฏยัม เป็นองค์ประกอบสำคัญ องค์ประกอบอื่น ๆ ในนาฏยจารีตของบัลเลต์

หรือรำไทย หรือการตนาญม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า **เอกลักษณ์ บางอย่างอาจเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ**” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

“ความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่ดี ความสมดุล ก็จะเกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เราเห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล่มสลายเพราะขาดสมดุล สมดุล เกิดจากการจัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางของลำตัว เป็นหลักในการพิจารณา ความสมดุลนี้มีไซ่ ซึ่งเป็นเครื่องซึ่งน้ำหนักที่มีเข้มอยู่ตรงกลาง และมีถาดรับน้ำหนักอยู่ปลายคานทั้งสองข้าง ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่าง ๆ จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูด ความสนใจพอ ๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ 1. ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการแบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ ปกติ 2. ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้าง ของแกนแตกต่างกัน เมื่อนำหลัก แห่งความสมดุลมาใช้ในนาฏศิลป์ ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแกนแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ บนเวทีจะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุตินี้ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วง ควรพิจารณามิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่ง ของมากเกินไปจนดูไม่สมดุล” (สุรพล วิรุฬห์ รัักษ์, 2543)



ภาพที่ 1 ความสมดุล
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รัักษ์

“ความกลมกลืน ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือ การใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความกลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีลักษณะความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นก็อาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือ เข้ากับคนอื่นไม่ได้ เครื่องแต่งกายบัลเลต์ เรื่องสวอนเลค เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาหงส์จะมีรูปแบบที่เด่นแตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเลต์ดูเป็นนาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว ความกลมกลืนทางนาฏยศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเลต์จีน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ที่คิดค้นใหม่ในยุคของเหมาเจ๋อตง จีนได้รับแนวความคิดเรื่องนี้จากบัลเลต์คลาสสิกที่จีนรับอิทธิพลมาจากรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบบเรื่องแทนจิว โดยเลียนแบบบัลเลต์ แต่ใช้ท่าทางของจีนที่ดูคล้ายบัลเลต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่น ท่ากายกรรม ท่าจากจิว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนเต้นอย่างบัลเลต์ ฉากและแสงสีก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเลต์คลาสสิก วงดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีจีน แต่ปรับเสียงให้มีระดับเป็นสากลเทียบเท่าวงซิมโฟนีของดนตรีสากล โดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออุ้งขนาดใหญ่ใช้แทนเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาล เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือ ความประทับใจใน นาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ที่กลมกลืน สอดคล้องกัน ไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษนิยมตำหนิว่า 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 มาเป็นปัจจัยในการสร้างความหลากหลาย อันนำไปสู่ความมหรรศจรรย์ความตระการตาของผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่า เมื่อใดควรจะทำให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบหน่วยใด เวลาใด มากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์

นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนพ้องร่าเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรรษาหรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนักนาฏยประดิษฐ์ ได้กำหนดให้ผู้แสดง แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความ แตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องนำหลักการทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏยศิลป์ และการลงมือปฏิบัติอีกด้วย” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่ โดยอาศัยหลักการทางทฤษฎี ปรชญา และกำหนดองค์ประกอบต่างๆให้เป็นไปตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการ โดยขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ นักนาฏยศิลป์จะมีวิธีทำงานการออกแบบงานแตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน โดยผู้วิจัยจะทำการทดลองสร้างสรรค์งานโดยอิงตามหลักการของ สุรพล 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. เสียง²

เสียงเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดจากวัตถุกระทบหรือเสียดสีกัน เสียงอาจเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้าร้อง ฟ้าผ่า หรือ ฝนลู่ลม หรือเกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้นด้วยการใช้ร่างกายตน เช่น การร้อง การผิวปาก การตบมือหรือกระทบเท้า และเสียงอาจเกิดขึ้นจากมนุษย์สร้างสรรค์โดยใช้วัสดุกระทบกันหรือเสียดสีกัน เช่น การเคาะไม้ การตีกรับและการเคาะหินโพรง มนุษย์สร้างเสียงเหล่านี้ขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์หลายประการ เช่น การสื่อสาร การขับไล่ภัยร้าย และการป้องกันตัว ตลอดจนถึงการใช้เสียงประกอบท่าทางในการพ้อนรำ 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 เสียงซอ และเสียงไวโอลิน

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศครั้งนี้ เนื่องจากกีฬาลีลาศเป็นศาสตร์การเต้นรำที่ต้องอาศัยจังหวะในการแบ่งประเภทในการแข่งขัน มีกฎการสร้างความเร็วของเพลงให้ตรงกับกติกาที่กำหนดไว้ จังหวะจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้สร้างงานต้องคำนึงถึง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2. จังหวะ

จังหวะเป็นตัวกำหนดความสม่ำเสมอของการดำเนินทำนองดนตรี จังหวะมีคุณสมบัติดังนี้

² สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏศิลป์ ปรีทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

2.1 Beat หมายถึง เสียงดนตรีที่ดังและเบาในท้องหนึ่ง หรือวลีหนึ่งของดนตรี ซึ่งเป็นการเน้นเสียงที่สม่ำเสมอ และเป็นรูปแบบเดียวกัน ทำให้นาฏยศิลป์และดนตรีได้เน้นจังหวะพร้อมกัน ภาพและเสียงจึงเคลื่อนไหวไปด้วยกันอย่างมีเอกภาพ

2.2 Tempo หมายถึง ความเร็วของการดำเนินทำนองดนตรี ซึ่งปกติมีลักษณะ ช้า ปานกลาง และเร็ว ช้า คือช่วงพิทห่าง เร็ว คือช่วงถี่ นาฏยศิลป์สามารถเลือกความเร็วให้ เหมาะสมกับกระบวนรำ และอารมณ์ที่ต้องการ ดนตรีที่เร็ว ให้อารมณ์สนุกสนาน ตื่นเต้น ดนตรี ให้อารมณ์สงบ หรือโศกเศร้า ผู้แสดงก็เคลื่อนไหวเร็วหรือช้าไปตามเทมโปเพื่อให้ได้อารมณ์ตามนั้น

2.3 Meter หมายถึง ท้องของดนตรีที่มีชุดพิทสม่ำเสมอคล้ายเสียงเดินของนาฬิกา มิเตอร์ทั่วไปมี 3 แบบ คือ แบบกลุ่มนับ 2 แบบกลุ่มนับ 3 และกลุ่มนับ 4 คนสดับฟังมิเตอร์ได้เพราะดนตรีจะเน้นที่พิทแรกของกลุ่ม 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 ซา ซา ซ่า จะฟังมิเตอร์ได้ชัดเจนจึงจับจังหวะเต้นรำได้ง่าย ถ้าสังเกตวาทยากรวาดมือลงเป็นระยะ ๆ นั้น คือพิทแรกของมิเตอร์ นาฏยศิลป์นิยมทำทำนอง ๆ โดยเริ่มต้นทำพร้อมกันกับพิทแรก และจบลงที่พิทสุดท้ายของมิเตอร์นั่นเอง

2.4 การลงจังหวะ (Rhythm) เกิดจากปัจจัย 2 อย่างคือ

2.4.1 Accent คือ การเน้นที่ความดังพิเศษที่โน้ตตัวใดตัวหนึ่งของ Meter นั้นโดยตลอด จึงเกิดเป็น Rhythm ขึ้น

2.4.2 Duration คือ การจัดเสียงยาวของโน้ตบางตัว ประกอบกับเสียงสั้นของโน้ตบางตัวเป็นสำหรับ เช่น สั้น สั้น ยาว, สั้น สั้น ยาว หรือ ยาว สั้น สั้น ยาว, ยาว สั้น สั้น ยาว Rhythm ของดนตรีสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของขาและเท้าของนาฏยศิลป์ เช่น การย่างเท้าให้ตรงกับแอคเซนต์และสับเท้าให้ตรงกับดูเรชั่น

3. ทำนอง ทำนองดนตรี หมายถึง โทน (Tone) หรือ โน้ตดนตรีที่เรียบเรียงเป็นลำดับ จึงเปรียบได้กับการเรียบเรียงคำเป็นรูปประโยค การจำความคิดของประโยคก็คือการจำคำต่าง ๆ ซึ่งเรียงกันได้อย่างถูกต้อง ดังนั้นการจำเมโลดีก็คือการจำโทนเสียงที่เรียงกันเป็นลำดับได้ เมโลดีมีปัจจัยหลักคือ 1. Rhythm 2. Dimension 3. Direction 4. Progression

4. เสียงประสาน เสียงประสานคือเสียงที่ผสมกันของเมโลดีที่มีเสียงต่างกัน เมื่อพูดถึงเสียงประสานจะหมายถึงเสียงดนตรีในแนวตั้ง ส่วนทำนองและจังหวะเป็นส่วนประกอบของดนตรีในแนวนอน การวางเสียงประสานมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วนคือ โททลลี และ คอร์ด ซึ่งทำให้เกิดเทกเจอร์

อนึ่ง ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไม่จำเป็นต้องใช้เสียงประเภทใดประเภทหนึ่ง โดยเฉพาะ ทั้งนี้ นาฏยศิลป์และนักนาฏยประดิษฐ์สามารถเลือกใช้เทกเจอร์แบบต่าง ๆ ตามความเหมาะสม และตอบสนองความคิดสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดีเทกเจอร์เป็นเรื่องสำคัญมากในการ

สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เพราะการแสดงนาฏศิลป์จะมีทั้งการแสดงเดี่ยวและหมู่ นอกจากนี้ในกลวิธีของนาฏยประดิษฐ์นั้นอาจจำแนกผู้แสดงเป็นกลุ่ม ๆ โดยกำหนดให้แต่ละกลุ่มดำเนินการแสดงตามเทกเจอร์ต่างกัน และมีบางครั้งในแต่ละกลุ่มมารวมกันเป็นกลุ่มใหญ่ และเคลื่อนไหวไปพร้อมกันตามเทกเจอร์ใดเทกเจอร์หนึ่ง หากผู้แสดงเข้าใจความคิดของเพลง และจำแนกเทกเจอร์ได้ชัดเจน การฝึกซ้อมก็ง่าย การแสดงก็ชัดเจนแม่นยำ และการประดิษฐ์ก็ทำได้หลากหลาย

สำหรับการสร้างสรรค์เพลงสำหรับนาฏศิลป์ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ได้กล่าวถึง เพลงสำหรับนาฏศิลป์อาจสร้างสรรค์มี³ 2 วิธีใหญ่ ๆ คือ การใช้เพลงเก่า และ การแต่งเพลงใหม่

การใช้เพลงเก่า คือ การนำเพลงเก่ามาใช้สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ วิธีนี้เป็นที่นิยมทั่วไป เพราะเป็นการสะดวกที่นาฏยศิลปิน หรือนักนาฏยประดิษฐ์จะคิดงานขึ้นโดยสังเขป แล้วหาเพลงที่เหมาะสมกับความคิดเห็นของตนมาใช้ ซึ่งอาจจะนำมาบางส่วนหรือทั้งเพลง หรือนำหลายส่วนจากหลายเพลงมาต่อกัน หรือนำหลาย ๆ เพลงมาต่อเข้าด้วยกัน เพื่อตอบสนองจินตนาการของตนได้อย่างใกล้เคียงเพลงที่มีอยู่ก่อนเหล่านี้ จะเป็นตัวกำหนดรูปลักษณะนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก เพราะนักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินต้องสร้างสรรค์งานของตนตามท่วงทำนอง จังหวะและอารมณ์เพลง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ถูกตีกรอบด้วยเพลงเก่าเหล่านั้น

การแต่งเพลงใหม่ คือ การแต่งเพลงขึ้นใหม่เพื่องานนาฏศิลป์โดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีที่ค่อนข้างยากเพราะนาฏยศิลปินหรือนักนาฏยประดิษฐ์ต้องอาศัยความร่วมมือของนักประพันธ์เพลงหรือนักดนตรี โดยกำหนดปรัชญา สาระ รูปแบบ จุดเด่น ฯลฯ ให้นักดนตรีทราบและเข้าใจอย่างถ่องแท้และบางครั้งนักดนตรีก็มีสิทธิ์ในการออกความเห็นในข้อกำหนดดังกล่าวด้วย วิธีนี้จะประสบความสำเร็จหากทั้งสองฝ่ายมีความรู้ในศิลปะของกันและกันอยู่พอสมควร หมายความว่าฝ่ายดนตรีรู้เรื่องทางนาฏศิลป์บ้าง และฝ่ายนาฏศิลป์รู้เรื่องดนตรีบ้างในระดับที่สามารถสื่อสารกันด้วยศัพท์เทคนิคพอเข้าใจ ทั้งนี้เพราะศิลปะทั้งสองสาขาเป็นเรื่องของการเคลื่อนไหวของเสียงและของภาพซึ่งอธิบายเป็นคำพรรณนาได้ก็เพียงหลักการ เพื่อถึงระดับวิธีการซึ่งศิลปะทั้งสองสาขามีอยู่มากมายก็ต้องอาศัยศัพท์เฉพาะสาขา จึงจะได้รับความชัดเจน มีศัพท์จำนวนไม่น้อยที่ดนตรีกับนาฏศิลป์ใช้ด้วยกัน และต้องเข้าใจร่วมกัน ในงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์หรือนาฏยศิลปินจะต้องอธิบายหรือ ทำความเข้าใจกับนักดนตรีหรือผู้ประพันธ์เพลงเพื่อให้ได้ดนตรีตามที่ตนต้องการ ใน 6 ประเด็น หลัก คือ 1. ทำนองหลัก 2. เอกภาพ 3. การแปรทำนอง 4. ความกลมกลืน 5. ความขัดแย้ง และ 6. ความยาว

³ สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏศิลป์ ปรีทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ทำนองหลัก คือ ความคิดหลักของเพลงที่ถ่ายทอดออกมาเป็นเสียงหรือโน้ตดนตรี อย่างมีคุณลักษณะเฉพาะของเพลง ทำให้คนฟังจำได้และจำแนกได้ว่า เพลงนั้น ๆ มีท่วงทำนองอย่างไร นอกจากนี้ยังจำแนกออกเป็นท่อนหรือเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ ทำนองหลักของเพลงกับนาฏยศิลป์ต้องเป็นหนึ่งเดียวกัน กล่าวคือ เมื่อดนตรีมีทำนองหลักที่โดดเด่น ทำทางของนาฏยศิลป์ก็ต้องมีลักษณะเฉพาะจึงจะทำให้งานสร้างสรรค์นั้นโดดเด่นได้

เอกภาพ เกิดจากการขับร้องหรือการบรรเลงที่ผสมกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว โดยมีทำนองหลักเป็นแกนและบรรเลงให้ได้ยินตลอดเวลา เอกภาพยังหมายถึงรวมถึงรูปแบบของวงดนตรีและวิธีบรรเลงอีกด้วย หากเปรียบดนตรีกับภาษาแล้ว เอกภาพในทางวรรณศิลป์หมายถึงการดำเนินเรื่องหรือการเล่าเรื่องได้อย่างต่อเนื่องด้วยภาษาเดียวกัน มีฉันทลักษณ์ในสกุลเดียวกัน ความสูงต่ำของศัพท์เสมอกัน ไม่มีความใดที่ออกนอกเรื่องให้เสียกระบวนการดำเนินเรื่องหรือทำให้การเล่าเรื่องสะดุด เพลงที่มีเอกภาพย่อมทำให้นาฏยศิลป์จับใจความ รูปลักษณ์และอารมณ์ของเพลงได้ชัดเจนแล้วถ่ายทอดเป็นนาฏยศิลป์ได้อย่างมีเอกภาพเช่นกัน

การแปรทำนอง คือ การบรรเลงทำนองหลัก ให้เกิดความหลากหลายด้วยการปรับเปลี่ยนหรือการแต่งเติม ทำให้เกิดความแปลกใหม่ในรายละเอียดของท่วงทำนอง จังหวะ และระดับเสียง ความหลากหลายของทำนองจะช่วยให้นาฏยศิลป์เกิดความคิด ประดิษฐ์การฟ้อนรำในแต่ละช่วงเพลงที่เปลี่ยนไป โดยแต่งเติมเสริมทำและกระบวนการทำให้แตกต่างออกไปบ้าง ทำให้เกิดสีสันและรสชาติที่หลากหลาย ชวนดู เพราะไม่ซ้ำหรือจำเจในทุก ๆ ช่วง

ความกลมกลืน คือ ความกลมกลืนในภาพรวมของเพลงทั้งหมด ตั้งแต่ความกลมกลืนของความคิด วงดนตรี รูปแบบการบรรเลง ความกลมกลืนในที่นี้ไม่ได้หมายความว่า ทุกอย่างต้องเป็นไปในทิศทางเดียวกันหมด เพราะจะทำให้รสของเพลงจืดชืด ความกลมกลืนเกิดขึ้นได้จากการเลือกใช้คอร์ดในการประสานเสียง และเลือกใช้ศัพท์เสียงได้เหมาะสมกับท่วงทำนองที่แต่งขึ้น รวมถึงการเลือกใช้สีสันของเสียงที่บรรเลงได้เหมาะกับทำนองนั้น ๆ ด้วย เพลงใดมีความกลมกลืนย่อมทำให้ทำนองโดดเด่น น่าสนใจเป็นที่ประทับใจแก่คนฟัง เมื่อนาฏยศิลป์นำมาใช้ก็จะทำให้นาฏยศิลป์ชุดนั้นวิจิตรตระการตาไปด้วย

ความขัดแย้ง คือ ความขัดแย้งกันหรือแตกต่างกัน เช่น การเปลี่ยนทำนองหลักในเพลงเดียวกันความขัดแย้งเป็นตริที่ทำได้ตั้งแต่เกิดการแปรทำนอง ไปจนถึงความขัดแย้งอย่างรุนแรง แต่เมื่อเอาเอกภาพและความกลมกลืนเข้ามากำกับด้วยแล้ว จะพบว่าความขัดแย้งจะมีได้ในระดับที่พอเหมาะ เพื่อให้เกิดความหลากหลายในรสชาติ แต่ไม่ถึงกับทำลายความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเพลง ๆ นั้น เพราะการมีองค์ประกอบที่แตกต่างกัน หลากหลายเกินไป ทำให้ความคิดแตกกระจาย การนำเสนอก็สับสนเป็นไปในคนละทิศละทาง ภาพของการฟ้อนรำบนเวทีก็ไม่อาจสื่อความคิดและอารมณ์ตลอดจนสุนทรีย์รสได้

ความยาวคือ ความยาวของเพลง ๆ หนึ่ง เพลงแต่ละประเภทมีความยาวไม่เท่ากัน เช่น เพลงประเภทซิมโฟนีจะยาวกว่าเพลงประเภทเพลงป๊อป การที่เพลงแต่ละประเภทมีความยาวแตกต่างกัน จึงทำให้โครงสร้างของเพลงแตกต่างกันด้วย เพลงที่มีความยาวมาก มักมีโครงสร้างของเพลงที่สลับซับซ้อนมากกว่าเพลงที่สั้น ความยาวของเพลงมีส่วนในการกำหนดรูปแบบและเนื้อ ดังนั้น การกำหนดว่าการฟ้อนรำจะมีความยาวเท่าใด ก็ขึ้นอยู่กับความยาวของเพลง แต่มีข้อพิจารณาว่าการที่เวลามาก จะเปิดโอกาสให้แสดงเนื้อหาและรูปแบบได้มาก แต่การที่มีเวลานานไม่ใช่สิ่งพึงประสงค์เสมอไป การแสดงทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ เพื่อสื่อความคิดหนึ่ง ๆ นั้น จึงควรกำหนดความยาวให้เหมาะสม หากเวลาน้อยเกินไปก็จะห้วน ด้วยเหตุที่ต้องรวบรัด ไม่มีเวลาแสดงรายละเอียดให้เห็นผลงานอันประณีต หากเวลามากเกินไปก็จะยืดเยื้อ ด้วยเหตุที่ต้องชะลอหรือต้องหาปัจจัยต่าง ๆ มาบรรจุให้มากพอ ส่วนเกินและส่วนซ้ำที่นำมาบรรจุไว้ทำให้ความคิดหลักที่ต้องการสื่อสั้นๆ หรือไม่ให้อารมณ์ ทำให้เกิดความน่าเบื่อหน่ายขึ้นได้

ดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ 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

เนื่องจากผู้วิจัยสังเกตเห็นและคาดการณ์ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ซึ่งในประเภทสแตนดาร์ด จากสมมุติฐาน นาฏศิลป์ไทยภาคเหนือมีความอ่อนช้อย นุ่มนวล สวยงาม มีความเหมาะสม คล้ายคลึง และเป็นไปได้ที่จะนำมาสร้างสรรค์ผสมผสานลีลาศในประเภทสแตนดาร์ด

ในปัจจุบัน เป็นที่ทราบกันดีว่า อาณาจักรล้านนา จะหมายถึงดินแดนในบริเวณทางภาคเหนือของประเทศไทย โดยมีประวัติความเป็นมาดังนี้

ประวัติศาสตร์ล้านนา⁴ ล้านนา หมายถึงดินแดนที่มีน่านับล้าน คือมีที่นาจำนวนมากเป็นคำคู่กับล้านช้าง คือ ดินแดนที่มีช้างนับล้านตัว (สร้อยดี อ่องสกุล, 2539) อาณาจักรล้านนามีความสำคัญ

⁴ พันธุ์ ศักดิ์ ภักดี ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ บทที่ 2 ประวัติศาสตร์ล้านนา CMU Intellectual Repository <http://cmuir.cmu.ac.th>

ทางประวัติศาสตร์ ประกอบด้วยเมืองสำคัญกระจายตามเขตที่ราบลุ่มแม่น้ำสายสำคัญต่าง ๆ จึงประกอบด้วยกลุ่มคนหลายเชื้อชาติเช่น ลัวะ ลื้อ ของ มอญ ม่าน หรือ พม่า เจียวหรือไทยใหญ่ เขิน หรือซิ่น ตรงหรือคง ยางหรือกะเหรี่ยง ถิ่นหรือขม เป็นต้น (สุรพล ดำริห์กุล, 2542) คำว่า “ล้านนา” ปรากฏขึ้นในสมัยพญาเกือนา (พ.ศ. 1898-1928) เนื่องจากความหมายของพระนาม “เกือนา หมายถึง ร้อยล้านนา (ก็อ หมายถึง ร้อยล้าน) ต่อมาคำว่าล้านนาใช้เรียกกษัตริย์ผู้ครองดินแดนล้านนา โดยใช้ “ท้าวล้านนา” หรือ “ท้าวพญาล้านนา” และเรียกประชาชนของรัฐว่า “ชาวล้านนา” ลักษณะ คำดังกล่าวใช้กันแพร่หลายในสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. 1984-2030) นอกจากนั้นยังมีธรรมเนียม การใช้คำ “ล้านนา” นำหน้าชื่อเมือง ซึ่งพบหลักฐานในสมัยพญาสามพระยาฝั่งแกน (พ.ศ. 1945-1984) เช่น ล้านนาเชียงแสน, ล้านนาเชียงใหม่ โดยเห็นว่าเมืองนั้นอยู่ในอาณาจักรล้านนา (สรวิศ อ่องสกุล, 2539) ดินแดนล้านนาอยู่ในเขตภาคเหนือของประเทศไทย ประกอบด้วยเมืองต่าง ๆ แบ่งตาม สภาพภูมิศาสตร์ออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มเมืองล้านนาตะวันตกซึ่งเป็นส่วนสำคัญมีเมือง เชียงใหม่, ลำพูน, ลำปาง, เชียงราย, พะเยา เนื่องจากถูกผนวกเข้าด้วยกัน ตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังราย ตอนต้น จึงมีประวัติความเป็นมาร่วมกัน ในสมัยฟื้นฟูล้านนาเมืองดังกล่าวมีเจ้านายเชื้อสายเจ้าเจ็ดตน แยกย้ายกันเข้าปกครอง จึงมีความสัมพันธ์กันเรื่อยมา และกลุ่มเมืองล้านนาตะวันออก มีเมืองแพร่, น่าน ทั้ง สองเมืองตั้งอยู่บนที่ราบขนาดเล็ก ในสมัยแรกต่างมีฐานะเป็นรัฐอิสระมีราชวงศ์ของตน ซึ่งความ ใกล้ชิดกับอาณาจักรสุโขทัยและถูกผนวกดินแดนได้ในสมัยพระเจ้าติโลกราช จึงไม่ค่อยผูกพัน กับล้านนาเชียงใหม่ ปัจจุบันล้านนาหมายถึง ดินแดน 8 จังหวัดภาคเหนือ ประกอบด้วย จังหวัด เชียงใหม่, - ลำพูน, ลำปาง, เชียงราย, พะเยา, แพร่, น่าน และแม่ฮ่องสอน ซึ่งศูนย์กลางทางการเมือง และวัฒนธรรมของอาณาจักรล้านนา ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน คือ เมืองเชียงใหม่

โดยเครื่องแต่งกายของชาวล้านนา ชัยวัฒน์ ปะสุนะ ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า “วัฒนธรรมเครื่องแต่ง กายของภาคเหนือ⁵ปรากฏหลักฐานตามจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งถ่ายทอดภาพความเข้าใจได้ว่าชาวล้านนา ทั้งชายและหญิงจะไม่นิยมสวมเสื้อ แต่ให้ความสำคัญกับร่างกายส่วนล่างมากกว่าส่วนบน โดยผู้ชาย สมัยอดีตมักเปลือยท่อนบน แล้วนุ่ง “ผ้าเตี่ยว” บ้างเรียก “ผ้าต้อย” รัดช่วงล่างของขาไว้โดยนิยมมัด ให้สูงและแน่น เรียกการมัดเช่นนี้ว่า “นุ่ง เค็ดหม้าม” เพื่อที่จะให้เห็นลวดลายการสีกน้ำหมึกดำตั้งแต่ เอวลงไปถึงเข่า ด้วยลักษณะเช่นนี้ จึงเป็นที่มาให้ชาวสยามเรียกขานผู้คนในภาคเหนือว่า “ลาวพุงดำ” ส่วนผู้หญิงในอดีตจะไม่สวม เสื้อเช่นเดียวกัน นิยมใช้ผ้าคลุมพาดบ่าหลวมไหลตามความชอบส่วนบุคคล แต่จะให้ความสำคัญกับการนุ่งซิ่น เพราะนอกจากจะแสดงถึงสถานภาพทางสังคมแล้ว ยังบ่งบอกถึง ฝีมือของผู้สวม ใส่อีกด้วย ผ้าซิ่นโดยทั่วไปมักเป็นผ้าทอมือทำมาจากผ้าฝ้าย สีย้อมผ้ามักจะไม่ฉูดฉาด เป็นจากสีธรรมชาติ เช่น สีตุ่น ๆ สีน้ำตาลเปลือกไม้ สีคราม ฯลฯ งานศึกษาของทรงศักดิ์

⁵ ชัยวัฒน์ ปะสุนะ วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาราชวิทยาลัย ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2565)

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

นอกจากนั้นศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดเชียงใหม่ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของชาวล้านนาไว้ว่า “การแต่งกายของชาวล้านนาเชียงใหม่ในอดีตได้มีการพัฒนาขึ้นอย่างเป็นลำดับทั้งได้แสดงถึงเอกลักษณ์ของตนเอง และได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมจากทางพม่าในช่วงที่ตกเป็นประเทศราชด้วย ลักษณะของการผสมผสานพวกไทยวน ไทลื้อ ไทเขิน ไทใหญ่ ในช่วงที่ระดมผู้คนเข้ามาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่และจากทางสยาม โดยมีพระราชยาเจ้าดารารัศมีและข้าราชการสยามเป็นผู้นำมาเผยแพร่ตลอดจนได้รับอิทธิพลจากประเทศตะวันตก เช่น อังกฤษที่ได้เข้ามาติดต่อกับเชียงใหม่ ทำให้การแต่งกายของชาวล้านนาเชียงใหม่มีการพัฒนาและเกิดการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว

โดยเอกลักษณ์การแต่งกายของหญิงชาวล้านนาจะนุ่งผ้าขึ้นตีนต่อซึ่งเป็นขึ้นลายขวางต่อเชิงและเอาด้วยผ้าฝ้ายสีดำ ไม่สวมเสื้อแต่ใช้ผ้ายาวคล้ายผ้าแถบพันรอบอกหรือใช้คล้องคอเปลือยกอาจพาดไปข้างหน้าหรือข้างหลังก็ได้ บางครั้งอาจพันแบบสะห้วยแล่ง คือพันเฉียงลำตัวแล้วพาดชายไปด้านหลังทรงผมเกล้ามวยไว้ด้านหลัง

ส่วนผู้ชายชาวล้านนาในอดีตจะนุ่ง ‘ผ้าต้อย’ คือใช้ผ้าฝ้ายทอมือมีสีพื้นหรือใช้ผ้า ‘ตาโก้’ เป็นลายตารางสีดำสลับขาวทำเป็นผ้านุ่งรวบตรงเอว ส่วนชายอีกด้านดึงเหน็บไว้ด้านหลังคล้ายโจงกระเบนไม่ใส่เสื้อจะใช้ผ้าพาดไหล่หรือห่มหากอากาศหนาว และนิยม ‘สักหมึก’ คือการสักยันต์ใช้หมึกดำเมื่อเริ่มเข้าสู่วัยรุ่นโดยสักตั้งแต่เอวลงมือถึงเข่าหรือต่ำกว่าเข่าเล็กน้อย ส่วนเครื่องประดับถ้าเป็นชนชั้นเจ้านายหรือผู้มีฐานะดีก็จะใส่เครื่องประดับที่ทำจากเงิน ทอง และนาก ทั้งหญิงและชายจะนิยมเจาะหูใส่ ‘ลาน’ คือต่างหูขนาดใหญ่มีลักษณะเป็นกระบอกทำด้วยแผ่นเงินหรือทองคำม้วนในระยะต่อมาได้มีการสวมใส่เสื้อ ซึ่งมีอยู่หลายแบบด้วยกันแต่ส่วนใหญ่ผู้หญิงจะใส่เสื้อคอกลมผ่าหน้าตลอดหรือผ่าครึ่งอกผูกเชือกหรือ ‘มะต่อมแต่็บ’ ที่เรียกกันว่ากระดุมแต่็บ เสื้อตัดเย็บโดยใช้ผ้าปานขาวและใช้ผ้าสะห้วยแล่งแขนกระบอกมีกระเป๋าด้านล่างสองข้างและนุ่งขึ้นลายขวางต่อเชิงและ

⁶ ศูนย์มรดกเมืองเทศบาลนครเชียงใหม่-City Heritage Centre Chiang Mai Municipal

เอวรววดตีนจกด้วยลวดลายต่าง ๆ ซึ่งอาจได้อิทธิพลจากพวกไทยวน ไทลื้อ ไทเขิน ไทใหญ่มาผสมผสานด้วย เช่นขึ้นตีนจกแม่แจ่ม ขึ้นก่านขึ้นดำ ขึ้นใหม่สันกำแพง ขึ้นตีนจกสันป่าตอง ขึ้นตีนจกจอมทอง ขึ้นตีนจกฮอด หรือขึ้นน้ำถ้วม นอกจากนี้ยังมีขึ้นใหม่ยกดอกลำพูน ขึ้นลุนตยาอะเซะของพม่า ขึ้นดำไทลื้อ ทรงผมจะเกล้ามวยไว้เหนือท้ายทอยดึงผมด้านหลังดึงเรียบ หรือเกล้าแบบ ‘ซึกหงีบ’ คือด้านหน้าดึงแล้วดึงผมตรงหงีบให้โป่งออกมาเล็กน้อยเสียบมวยด้วย ‘หย่องโลหะ’ ปักปิ่นหรือ ‘ดอกไม้ไหว’ ส่วนชาวบ้านอาจเห็นดอกไม้อื่น ส่วนผู้ชายเริ่มสวมเสื้อฝ้ายคอกลมผ่าหน้าตลอดผูกเชือก ตัดเย็บด้วยผ้าสีชาวดุ่น ๆ หรือย้อมสีหม้อฮ่อมหรือเป็นเสื้อคอกลมผ่าครึ่งอก กางเกงจะมีลักษณะเป็นกางเกงเงินมีทั้งขาสั้นและยาวเรียกว่า ‘เตี่ยวสะตอ’ หากเป็นเจ้านายหรือผู้มีฐานะดีก็จะมีผ้าที่มีราคาสูงและคุณภาพดีกว่าจำพวกผ้าแพรหรือต่วน

ประมาณในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครองรัชกาลที่ 7 ล้านนาได้รับอิทธิพลมาจากหลายแห่งที่เห็นได้ชัดเจนได้แก่ ผู้หญิงจะนิยมเกล้าผมตามแบบของญี่ปุ่น สวมเสื้อลูกไม้แบบฝรั่ง นุ่งขึ้นลายเกาะแบบพม่าที่เรียกว่าขึ้นลุนตยาอะเซะ ผู้ชายนิยมนุ่งกางเกงแพรจีนสีต่าง ๆ และใส่เสื้อ ‘มัสกรี’ เป็นเสื้อผ่าปานมัสลินคอกลมผ่าครึ่งอก และสำหรับชุดพิธีการได้มีการนำวัฒนธรรมของทางสยามมาผสมผสานจะนุ่งผ้าไหม โจงกระเบน ใส่เสื้อราชประแตนมีผ้าไหมคาดเอว สวมถุงเท้ายาวสีขาว รองเท้าคัทชูสีดำ ทรงผมจะเป็นทรงมหาดไทย

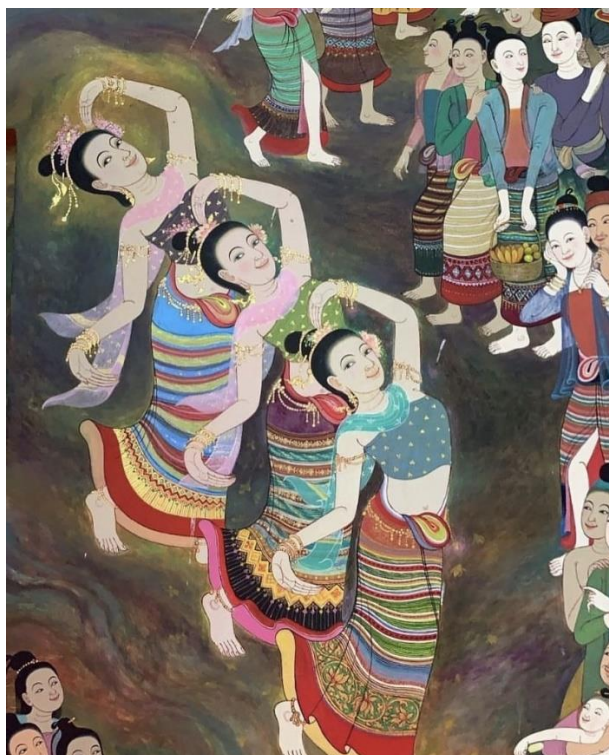
ดังจะเห็นได้ว่าล้านนาได้รับวัฒนธรรมการแต่งกายมาจากหลายแห่งทั้งจากทางสยาม เพราะมีการติดต่อกันในฐานะประเทศราชอยู่กับต่างประเทศ คือประเทศอังกฤษซึ่งมาติดต่อค้าขายและครอบครองพม่าขณะนั้นและประเทศจีนซึ่งมาติดต่อค้าขายและตั้งรกรากอยู่เชียงใหม่เป็นจำนวนมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตามชาวล้านนาก็ยังยึดการแต่งกายตามท้องถิ่นแบบเดิมไว้ไม่ให้อุบายทั้งหมด โดยมีพระราชยาเจ้าดารารัศมี เป็นผู้นำในการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแต่งกายไว้ โดยให้เจ้านายและเหล่าข้าราชการในวังแต่งกายพื้นเมืองทั้งหมด” 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

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทสแตนด์ดาร์ด ผู้สร้างสรรค์นำลักษณะของการฟ้อนนีโอล้านนามาผสมผสานกับลีลาศจังหวะวอลซ์ เนื่องจากลักษณะท่าทางของการฟ้อนนีโอล้านนากับลีลาศจังหวะวอลซ์มีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดย อนุกุลโรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงแนวคิดทฤษฎีการฟ้อนนีโอล้านนาไว้ดังนี้

“การฟ้อนนีโอล้านนา เป็นกระบวนการมากกว่าผลผลิต (Process not Product) กล่าวคือ ผู้ฟ้อนมิได้คิดการฟ้อนนี้เพื่อผลสุทธิให้เกิดการฟ้อนอย่างใหม่ให้เป็นชุดสำเร็จรูปแบบการตีตสร้างสรรค์ระบำทั่ว ๆ ไป (Product) แต่ผู้สร้างสรรค์ใช้ฟ้อนเพื่อเป็นเครื่องมือในการนำเสนอสิ่งที่คนต้นคิด หรือจินตนาการ (Process) ดังนั้น การฟ้อนมีวัตถุประสงค์ให้ยุติตายตัว เป็นแบบนำไปสืบทอดกันต่อ ๆ ไป ในทางตรงข้ามการฟ้อนนีโอล้านนาเปิดโอกาสให้ผู้ฟ้อนแต่ละคน อาศัย รูปแบบการฟ้อนใหม่นี้เป็นหลัก แล้วเติมแต่งความวิจิตรของท่าฟ้อนและกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามจินตนาการของตน ดังนั้นการฟ้อนชุดเดียวกันก็ต่างกันในระยะเอียด ทำให้เกิดความแปลกใหม่

อยู่เสมอ แต่ก็คงไว้ซึ่งกรอบศิลปะวัฒนธรรมล้านนาที่ผู้ฟ้อนได้ศึกษาซึมซาบ ลึกซึ้ง จึงสามารถนำอดีตมาทำให้มีชีวิตชีวา เพื่อล้านนาปัจจุบันได้เป็นอย่างดี” (อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2549)

โดย อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ของการฟ้อนนีโอล้านนา⁷ไว้ดังนี้

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

ฟ้อนนีโอล้านนาได้แนวความคิดมาจากกลุ่มฟ้อน ดังนี้

1. ฟ้อนดั้งเดิม และฟ้อนพื้นเมืองล้านนา สู่อฟ้อนนีโอล้านนา
2. ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป์ สู่อฟ้อนนีโอล้านนา
3. ฟ้อนดั้งเดิม และฟ้อนพื้นเมืองล้านนา - ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป์ สู่อฟ้อนนีโอล้านนา

ฟ้อนนีโอล้านนาได้แนวความคิดมาจากกลุ่มฟ้อนดั้งเดิม และฟ้อนพื้นเมือง ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งแนวความคิดนี้ได้นำมาปรับใช้ตามองค์ประกอบของการฟ้อน เช่น ฟ้อนผ้าแบบนีโอล้านนา เป็นฟ้อนที่ปรับมาจากฟ้อนสาวไหมแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลป์โดยสื่อถึงการเลี้ยงไหม สาวไหม และทอเป็นผืนผ้า ฟ้อนแบบวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้เลียนแบบและถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนสาวไหมมาจากฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นบ้านล้านนาที่ผสมผสานท่าฟ้อนเจิงเมื่อวิทยาลัยนาฏศิลป์นำมาปรับ ใช้เป็นการฟ้อนในหลักสูตรการศึกษาก็กำหนดท่าเฉพาะเครื่องแต่งกายและดนตรีเพื่อให้เป็นมาตรฐาน สำหรับการศึกษในหลักสูตร ดังนั้นฟ้อนสาวไหมแบบวิทยาลัยนาฏศิลป์จะเหมือนกันแทบทุกครั้ง แต่แบบฉบับนีโอล้านนาได้ปรับเครื่องแต่งกายของช่างฟ้อนตามความเหมาะสมของการแสดงทุกครั้งเพื่อต้องการนำเสนอเครื่องแต่งกาย และผ้าพื้นเมือง โดยใช้ฟ้อนสาวไหมที่เรียกว่าฟ้อนผ้าเป็นสื่อในการนำเสนองาน ดังนั้นกระบวนท่าฟ้อนสาวไหมที่เป็นแบบแผนเฉพาะจึงไม่มีความสำคัญในการฟ้อนแบบนีโอล้านนານี้

⁷ อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์. "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชา นาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

การฟ้อนนี้โอล้านนา แม้จะมีเอกลักษณ์แต่มีแนวทางปฏิบัติ 3 ทางคือ

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

2. ในกรณีที่ผู้ฟ้อนที่จะเกิดสุขเวทนา และแสดงความสุขนั้นด้วยการฟ้อน ด้วยภูมิธรรมและความสามารถของตนออกไปอย่างไม่มีขีดจำกัด ประหนึ่งการปลดปล่อยจิตวิญญาณของ ตนให้หลุดพ้นจากโลกมิติ จึงมิได้มุ่งเป็นความงดงามของท่าทาง เพียงหวังให้การฟ้อนเป็นสื่อกำจัด วิญญาณของตนไปสู่มิติใหม่ สามารถสัมผัสได้ในปกติวิสัย

3. ในกรณีที่ผู้ฟ้อนประสงค์จะอวดฝีมือให้ผู้ชมชื่นชอบ ผู้ฟ้อนจะประดิษฐ์ท่าฟ้อนให้มีลวดลายและลีลาอันหลากหลาย ให้ผู้ชมยกย่องว่า ทรงภูมิในภาษาท่าฟ้อนเช่นเดียวกับกวีที่สามารถด้นกลอนสดได้ด้วยพลังภาษาที่สูงส่ง

อนุกุล โรจนสุขสมบุรณ์ ได้กล่าวถึงลักษณะของการฟ้อนนี้โอล้านนาเพิ่มเติมไว้ว่า

“ การฟ้อนนี้โอล้านนาสามารถพัฒนาได้อย่างรวดเร็ว เพราะอาศัยเสรีภาพแห่งการสร้างสรรค์ ภายในกรอบศิลปวัฒนธรรมล้านนา โดยเป็นกระบวนการพัฒนาแบบปลายเปิด คือผู้ฟ้อนสามารถค้นค้น ค้นหาความเป็นล้านนาจากลีลาการฟ้อน จึงเกิดการแตกตัวและแพร่กระจายได้อย่างรวดเร็วในสังคมแบบเอกลักษณ์เช่นปัจจุบัน” (อนุกุล โรจนสุขสมบุรณ์)

ลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป และด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ เช่นเดียวกับการฟ้อนนี้โอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบอก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นทิพย์ คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพื่อฝัน ซึ่ง อนุกุล โรจนสุขสมบุรณ์ ได้กล่าวถึงนาฏยลักษณะของการฟ้อนนี้โอล้านนา ไว้ดังนี้

วิเคราะห์นาฏยลักษณะการฟ้อนนี้โอล้านนา⁸

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

⁸ อนุกุล โรจนสุขสมบุรณ์. "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

ในช่วงนั้น และมักไม่มีการซ้อมการแสดงแต่จะนัดทำที่จะใช้ในการ ซ้อมแต่ละครั้ง “ตะท่า” จำนวน ผู้ฟ้อนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ และสถานที่ในการแสดงเป็นสำคัญ

การใช้พลังในการฟ้อน ความแรงของพลัง การฟ้อนนีโอล้านนา เลื่อนไหวด้วยพลังที่ซ้ำและ เบา แต่มีความหนักแน่น และต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ บางครั้ง รวดเร็วและหยุดนิ่งคล้ายกับว่าสุดกระบวน ท่าฟ้อน แต่ก็ยังตอนต่อไป อย่างช้า ๆ

การเน้นพลัง จังหวะในการฟ้อนมีความสัมพันธ์กับดนตรี กล่าวคือผู้ฟ้อนฟังทำนองเพลง และ จับจังหวะดนตรีขณะฟ้อน มักใช้ดนตรีประกอบการฟ้อนในอัตราจังหวะสองชั้น ไม่เร็วหรือช้าเกินไป การก้าวเท้าพร้อมกันย่อตัวลงเล็กน้อย และยืดตัวขึ้นสุดขึ้น ต้นสะโพกออกข้างลำตัวเป็นการเน้นพลัง ในการฟ้อนแต่ละครั้ง

ลักษณะของการใช้พลังเป็นการฟ้อนที่ฟ้อนอย่างต่อเนื่องจนบางครั้งดูเหมือนว่าไม่มีจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุด ยกแก่การคาดเดา

การใช้พื้นที่ การใช้พื้นที่มีตั้งแต่การลงมาจากที่สูง เช่นฟ้อนลงมาจากบันไดขึ้นฟ้อนบนเสลี่ยง ที่มีคนหาม เสมือนลอยออกมาจากฟ้า และฟ้อนไปในพื้นที่ที่จัดไว้ให้มากที่สุด เพื่อเป็นการอวด ความงามใน การฟ้อน ตำแหน่งในการฟ้อนมีตั้งแต่สูงสุดยืนบนเสลี่ยง จนกระทั่งนั่งโน้มตัวให้ลำตัว ขนานกับพื้น

ทิศทางในการฟ้อน ทิศทางในการฟ้อนผู้ฟ้อนเน้นการฟ้อนเข้าหาผู้ชมเป็นสำคัญ และขึ้นอยู่กับฮอก ในการแสดงแต่ละครั้งเช่นลาน หรือสนามกว้าง ช่วงฟ้อนต้องเคลื่อนตัวไปรอบทิศอวด ความงามไปให้ทั่ว และฟ้อนหันหน้าเข้าหาผู้ชมเป็นหลัก บางครั้งฟ้อนเข้าหาผู้ชม ฟ้อนออกมาจาก กลุ่มผู้ชมที่เรียกว่า “เล่นกับคนดู” ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวความคิดในการจัดการแสดง และรูปแบบของ ฟ้อนแต่ละชุดเป็นสำคัญ

การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการฟ้อน

1. การใช้ศีรษะ

1.1 ศีรษะตั้งตรง การใช้ศีรษะตั้งตรง พบในขั้นตอนแรกของการฟ้อน ในลักษณะท่าออก และ ท่าเริ่มต้น ก่อนที่จะเปลี่ยนในท่าอื่นมักสัมพันธ์กับลำตัวที่ตั้งตรง

1.2 ศีรษะเอียงตามลำตัว การเอียงศีรษะตามลำตัวนี้มักใช้สัมพันธ์กับการเอียงลำตัว เช่น เอียงลำตัวซ้ายศีรษะเอียงซ้าย เอียงลำตัวขวาศีรษะเอียงขวา

2. การใช้ลำตัว

2.1 ลำตัวตั้งตรง ลำตัวตั้งตรงนี้มักพบในขั้นตอนแรกของการฟ้อนรำ หรือท่าเริ่มต้น และ มักเป็นท่าหนึ่ง

2.2 ลำตัวเอนไปด้านข้าง มักพบมากที่สุดในการพอนีโอลันนา ซึ่งจะสัมพันธ์กับการใช้ สะโพกถ่ายน้ำหนักตัว เช่นลำตัวเอนไปทางขวาสะโพกจะดันไปทางซ้าย ลำตัวเอนไปทางซ้ายสะโพก ดันไปทางขวา

2.3 ลำตัวโน้มไปด้านหน้า การใช้ลำตัวโน้มไปด้านหน้าพบในลักษณะของการถ่ายน้ำหนัก ตัว ไปด้านหน้า ลำตัวโน้มแนวขนานกับพื้น พบได้ทั้งกรณียืนพอน และนั่งพอน

2.4 ลำตัวโน้มไปด้านหลัง การใช้ลำตัวโน้มไปด้านหลัง พบในลักษณะของการถ่ายน้ำหนัก ตัวไปด้านหลัง ลำตัวโน้มแนวขนานกับพื้น ที่เรียกว่า “พอนแน่น”

2.5 ลำตัวบิดแนวตั้งจาก การบิดตัวในลักษณะนี้มากที่สุด ในการพอนีโอลันนา ซึ่งการบิดลำตัวในแนวตั้งฉากทางด้านซ้ายและขวา จะสัมพันธ์กับการโน้มลำตัวถ่ายน้ำหนักไป ทางหน้าและหลัง คล้ายกับการเลื้อยไปมา

3. การใช้มือ

3.1 มือตั้งวง การใช้มือตั้งวงในการพอนไม่หักข้อมือ และเกร็งนิ้วมือในการพอน นิ้วหัวแม่มือ งอเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย วงของมือเลยระดับศีรษะ การส่งมือวงเป็นการส่งมือจาก ล่างสู่บน

3.2 มือจับ การจับมือคือการที่นิ้วชี้แตะกับนิ้วหัวแม่มือ และไม่เกร็งนิ้วมือ พบว่ามีการจับ ลักษณะดังนี้ จับหงาย จับคว่ำ และจับส่งหลัง

3.3 พนมมือ การพนมมือ พบในลักษณะการบิดตัว และจบการแสดง โดยที่มือทั้งสอง พนมไหว้ นิ้วชี้ติดกันในระดับอก ระดับข้อมือ ลำตัว ซ้ายและขวา ระดับศีรษะ และเลยศีรษะ

3.4 มือแบหักข้อมือ เป็นลักษณะมือที่แบออกนิ้วหัวแม่มือ หักเข้าฝ่ามือเล็กน้อยไม่เกร็ง นิ้วมือ ปลายนิ้วมือหักลงล่าง

4. การใช้แขน การใช้แขนในการใช้ใน 2 ลักษณะ คือ

4.1 แขนในระดับเดียวกัน คือ การส่งแขนออกนอกลำตัวด้านข้าง และด้านหน้า แนวขนานกับ พื้นเท่ากัน

4.2 แขนต่างระดับกัน คือ การส่งแขนข้างใดข้างหนึ่งเลยระดับศีรษะส่วนแขนอีกข้างหนึ่ง ส่งไปหลัง เพื่อให้เกิดความสมดุลในการเคลื่อนไหว การส่งแขนขึ้นบนนั้นเป็นการม้วนข้อมือเข้าหา ลำตัว

5. การใช้เท้า

5.1 ก้าวเท้า เป็นการก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหน้าให้ปลายเท้าเปิดออก ส่วนเท้าอีกข้าง หนึ่งวางหลังเปิดสันเท้า การก้าวเท้าของการพอนสกุลนี้มักก้าวเท้าไขว้ไปด้านหน้าในแนวตั้งฉาก เพื่อความสมดุลในการถ่ายน้ำหนักตัว

5.2 ยกเท้า เป็นการยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งขึ้น เท้าอีกข้างยืนรับน้ำหนักตัวไว้ มักใช้ในการเปลี่ยนทิศทางในการเคลื่อนไหวจากตำแหน่งหนึ่งไปสู่ตำแหน่งหนึ่งอย่างช้า

6. การนั่ง พบลักษณะการนั่งพื่อนในลักษณะต่อไปนี้

6.1 นั่งคุกเข่า เป็นการนั่งบนส้นเท้าโดยจมูกเท้าวาง อยู่บนพื้น เข่าทั้งสองวางอยู่บนพื้น ห่างกัน เล็กน้อย มักพบในการแสดงช่วงแรก สื่อถึงการอ่อนนวยในการบูชา

6.2 นั่งทับส้น เป็นการนั่งลงส้นเท้าราบไปกับพื้น เข่าทั้งสองห่างกันเล็กน้อยมักพบในการแสดงช่วงแรก สื่อถึงการอ่อนนวยหรือบูชา

6.3 นั่งพับเพียบ เป็นการนั่งพับขาทั้งสองไปด้านใดด้านหนึ่งน้ำหนักตัวอยู่กลางสื่อถึงการอ่อนนวยหรือบูชาเช่นกัน

6.4 นั่งตั้งเข่า เป็นการนั่งบนส้นเท้า จมูกเท้าวางราบอยู่กับพื้น ขาข้างใดข้างหนึ่งยกขึ้นตั้งฉาก

6.5 นั่งคุกเข่ายกกันขึ้น เป็นการนั่งให้เข่าทั้งสองห่างกันเล็กน้อย ยกตัวขึ้น น้ำหนักตัวอยู่ตรงกลาง ทำนี้มักพบในช่วงท้ายการพื่อน สื่อถึงการอัญเชิญ หรือ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ลักษณะท่าพื่อน ผู้วิจัยใช้ศัพท์นาฏศิลป์ภาคกลาง และศัพท์นาฏศิลป์พื้นเมืองล้านนา ในการอธิบายลักษณะ ท่าพื่อนนี้โอล้านนา พบลักษณะท่าที่ใช้ดังนี้

1. พนมมือ คือ มือทั้งสองพนมชิดติดกัน
2. สอดสร้อย คือ มือหนึ่งตั้งวงอีกมือหนึ่งจับ
3. กังหันร่อน คือ มือหนึ่งตั้งวงแขนตั้ง อีกมือหนึ่งจับแขนตั้ง
4. บัวบาน คือ ตั้งวงทั้งสองมือระดับศีรษะ เปิดปลายมือทั้งสองออกข้างตัว
5. บัวชูฝัก คือ มือหนึ่งตั้งวงเลยศีรษะ อีกมือหนึ่งตั้งวงระดับเอว
6. ผาลา คือ มือหนึ่งตั้งวง อีกมือหนึ่งหักข้อมือปลายนิ้วหักลง
7. เกี้ยวเกล้า คือ มือทั้งสองวนเข้าหาลำตัวสลับกันตามตำแหน่งที่กำหนด
8. จับส่งหน้า (ข้างฟาดวง) คือ มือข้างใดข้างหนึ่งจับส่งหน้าอีกมือหนึ่งจับส่งหลัง
9. กระต่ายต้องแฉ่ว คือ มือทั้งสองข้างตั้งวงออกด้านข้างระดับเอว
10. นั่งสุรียา (บังวัน) คือ มือทั้งสองข้างตั้งวงออกด้านข้างระดับไหล่ในทางเดียวกัน
11. ยุงพื่อนหาง คือ มือทั้งสองส่งจับหรือแบมือออกด้านหลัง
12. มหาราชลีลา คือ มือข้างใดข้างหนึ่งตั้งวงระดับอก อีกมือหนึ่งยื่นส่งหลัง

กระบวนท่าดังกล่าวเปลี่ยนไปตามกระบวนท่าพื่อนแต่ละท่า ในขณะที่การยืน ทรงตัว หรือ ฐาน คงเหมือนเดิมในลักษณะเป็นสามมิติเมื่อมองด้านข้างมีลักษณะเป็นตัว S มองจากด้านบนแกนของไหล่ขวางกับลำตัวเป็นรูป + ท่าพื่อนมีลักษณะคล้ายงานประติมากรรม ยืนไขว้เท้าปิดลำตัว ในลักษณะตั้งฉาก เปลี่ยนท่าพร้อมกับปิดลำตัวไปด้านใดด้านหนึ่ง การเปลี่ยนท่าขึ้นอยู่กับดุลยพินิจ

ของช่างฟ้อนแต่ละคน แต่ต้องคำนึงถึงแนวความคิด หลักในการแสดง ว่ากำลังแสดงอยู่ในบทบาทใด ดังนั้นกระบวนการทำจึงไม่กำหนดในเรียงร้อยตายตัว แต่จะมีทำบังคับหรือ ทำเฉพาะแต่ละชุด ลักษณะเป็นรูปลักษณะหนึ่งพัฒนาไปอย่างต่อเนื่องขึ้นอยู่กับ ประสบการณ์ และความสามารถเฉพาะตัวของช่างฟ้อนแต่ละคน ในการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตน แต่ยึดแนวความคิดหลักในการแสดงแต่ละชุดเป็นฐานสำคัญ แล้วแตกตัวให้มีรูปแบบแปลกตาออกไปเป็นระยะ

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายฟ้อนนี้โอล้านนาเลียนแบบจากภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนา งานประติมากรรมล้านนา และเครื่องแต่งกายของกลุ่มชนพื้นเมืองในล้านนา เช่น ไทลื้อ ไทเขิน เป็นต้น การเลียนแบบเครื่องแต่งกายในการฟ้อนนี้ได้กระบวนการเรียนรู้ตามหลักสูตรวิชาศิลปะไทย นักศึกษาลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลแล้วนำมาปรับใช้เลียนแบบลวดลายแล้วลงประดิษฐ์ตัดเย็บเป็นเครื่องแต่งกาย เช่น ชุดฟ้อนเทวดาได้เลียนแบบทั้งภาพจิตรกรรมฝาผนัง และงานประติมากรรม ลายเสื้อผ้า และวิธีการนุ่งผ้าได้เลียนแบบให้ใกล้เคียงกับต้นแบบมากที่สุด ซึ่งบางครั้งการแต่งกายโดยเลียนแบบจากศิลปะต้นแบบ อาจดูไม่เหมาะสมกับการแต่งกายในปัจจุบัน เช่น นุ่งห่มเปิดหน้าท้อง หรือใส่เกาเขนตามต้นแบบดังกล่าว แต่ขัดแย้งกับความเหมาะสมกันตามสถานการณ์ปัจจุบันที่แต่งกายปกปิดเรือนร่าง จึงทำให้ถูกกระแสดต่อต้านในเรื่องความเหมาะสม ประเด็นนี้ อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ มีความคิดว่า เครื่องแต่งกายของฟ้อนนี้โอล้านนามีที่มาที่ไปหรือเหตุผลในการออกแบบที่อยู่ในกรอบของความเป็นล้านนา หากแต่งเกินความพอดี เช่น เสื้อผ้า เครื่องประดับ ออกแบบให้มีขนาดใหญ่หรือ เล็ก คลาดเคลื่อนจากงานต้นแบบและวัตถุประสงค์ของการทำงาน จึงทำให้การออกแบบงานประเภทนี้ กลายเป็นงานที่ดูเหมือนว่าทำลายศิลปะทางด้านนาฏศิลป์

ผู้วิจัยเล็งเห็นและคาดการณ์ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬา ลีลาศ ซึ่งในประเภทสแตนดาร์ด จากสมมุติฐาน นาฏศิลป์ไทยภาคเหนือมีความอ่อนช้อย นุ่มนวล สวยงาม มีความเหมาะสม คล้ายคลึง และเป็นไปได้ที่จะนำมาสร้างสรรค์ผสมผสานลีลาศในประเภทสแตนดาร์ด ซึ่งในปัจจุบันเป็นที่ทราบกันดีว่า อาณาจักรล้านนา จะหมายถึงดินแดนในบริเวณทางภาคเหนือของประเทศไทย มีศูนย์กลางทางวัฒนธรรมอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยลักษณะการฟ้อนของทางภาคเหนือ หรือแถบล้านนา ลักษณะการฟ้อนรำและเครื่องแต่งกายของการฟ้อนนี้โอล้านนา ที่มีกระบวนการเปลี่ยนแปลงไปตามกระบวนการฟ้อนแต่ละท่า ในขณะที่การยืน ทรงตัว หรือฐานคงเหมือนเดิมในลักษณะเป็นสามมิติเมื่อมองด้านข้างมีลักษณะเป็นตัว S มองจากด้านบนแกนของไหล่วางกับลำตัวเป็นรูป + ท่าฟ้อนมีลักษณะคล้ายงานประติมากรรมผสมผสานกับการเต้นลีลาศ จังหวะวอลซ์ ข้อมูลพื้นฐานนี้จะใช้ประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬา ลีลาศ ในประเภทสแตนดาร์ดต่อไป

2.4 ลักษณะการเชิงทางภาคอีสานของไทย

การสร้างสรรคานาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะสร้างสรรคโดยการนำศิลปะการฟ้อนรำของภาคอีสาน มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาดิน จากความคล้ายคลึงกันและความน่าจะเป็นไปได้ของท่าเต้นและจังหวะ โดยศิลปะการแสดงทางภาคอีสาน จะเรียกว่า “การเซิ้ง” จะมีลักษณะและข้อมูลที่เกี่ยวข้องดังนี้

ศิลปะการแสดงภาคอีสาน⁹ พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร กล่าวว่า ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยหรือ “ภาคอีสาน” มีพื้นที่กว้างใหญ่ เป็น ๑ ใน ๓ ของพื้นที่ประเทศไทย ตั้งอยู่บนแอ่งโคราชและแอ่งสกลนครโดยมีเทือกเขาภูพานเป็นสันแบ่งและมีแม่น้ำโขงกั้นเขตทางตอนเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือของภาค ทางด้านใต้จรดชายแดนกัมพูชา ทางตะวันตกมีเทือกเขาเพชรบูรณ์และเทือกเขาตงพญาเย็นเป็นแนวกันแยกจากภาคเหนือและภาคกลาง 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 (สันแบ่งเขตกับภาคกลาง) พื้นที่เป็นที่ราบกว้างใหญ่ลาดเทลงสู่ตอนกลางเป็นแอ่งกระทะ เรียกว่าทุ่งกุลาร้องไห้ในฤดูฝนน้ำจะท่วมขัง ขอบทางด้านทิศใต้เฉียงลาดไปทางทิศเหนือ พื้นที่ราบส่วนใหญ่บางส่วนมีลักษณะเป็นลาวาภูเขาไฟ เกิดจากการเย็นตัวของภูเขาไฟ เช่น เขาพนมรุ้ง ภูอังคาร และเขากระโดงในจังหวัดบุรีรัมย์ แม่น้ำสำคัญของแอ่งโคราชมี ๒ สาย คือน้ำมูลและน้ำชี ซึ่งทั้งสองสายไหลจากทิศตะวันตกไปสู่ทิศตะวันออก รวมกันที่จังหวัดอุบลราชธานีและไหลออกแม่น้ำโขงที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี ๒. แอ่งสกลนคร คือบริเวณตอนเหนือของเทือกเขาภูพานจดแม่น้ำโขง ได้แก่ บริเวณจังหวัดมุกดาหาร สกลนคร นครพนม หนองคาย หนองบัวลำภู และอุดรธานี ลักษณะพื้นที่โดยทั่วไปเป็นที่ราบตามลุ่มน้ำโขงและส่วนน้อยที่ลาดชายขอบเทือกเขา ภูพาน มีหนองน้ำขนาดใหญ่ เช่น หนองหาน โครงสร้างทางธรณีวิทยาไม่ต่างกับแอ่งโคราชมากนัก พื้นที่ลาดเอียงไปสู่ทิศตะวันออกและทิศเหนือ ลักษณะพื้นดินส่วนใหญ่เป็นดินทรายและอีกส่วนหนึ่งเป็นดินตะกอน ลำน้ำที่ทับถมกันนาน แม่น้ำสำคัญในแอ่งสกลนครเป็นแม่น้ำสายสั้น ๆ ไหลลงสู่แม่น้ำ โขง เช่น แม่น้ำห้วยหลวงเกิดจากเทือกเขาภูพานตอนบนบริเวณจังหวัดอุดรธานี ไหลรวม แม่น้ำโขงที่อำเภอพนพิสัย จังหวัดหนองคาย

⁹ พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, ประวัติานาฏศิลป์ไทย : ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2558

แม่น้ำสงครามเกิดจากเทือกเขาภูพานบริเวณจังหวัดสกลนครไหลขึ้นทิศเหนือบริเวณภูทอก ภูวัว จังหวัดบึงกาฬ และไหลลงตะวันออกเฉียงใต้ ออกแม่น้ำโขง บ้านไชยบุรี อำเภอนาทอง จังหวัดนครพนม แม่น้ำกำเนิดจากเทือกเขาภูพานบริเวณจังหวัดสกลนคร ไหลไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ออกสู่อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม ธวัช ปุณโณทก (๒๕๕๐, ๕-๖) ได้กล่าวถึงลักษณะของประชากรในภาคอีสาน ตามลักษณะทางด้านวัฒนธรรม ภาษาพูด ได้เป็น ๓ กลุ่ม คือ ๑) กลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว (อีสานเหนือ) คือชาวอีสานส่วนใหญ่ที่พูดภาษาล้านนา อีสาน ตั้งภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม บึงกาฬ บุรีรัมย์บางส่วน มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ส่วนหนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุตรธานี และอุบลราชธานี กลุ่มวัฒนธรรม ศรีสะเกษบางส่วน สกลนคร สุรินทร์บาง ไทย-ลาวมีกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ด้วยเช่น กลุ่มไทยย้อในจังหวัดสกลนคร และนครพนม กลุ่ม ผู้ไทยในจังหวัดนครพนม และมุกดาหาร กลุ่มไทยแกในอำเภอมือง จังหวัดนครพนม ๒) กลุ่มวัฒนธรรมเขมร-มอญ (อีสานใต้) ๓) กลุ่มเขมร-มอญ ในภาคอีสานมีอยู่ ๔. กลุ่มคือ ได้แก่ประชากรที่มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และ อำเภอบึงโขงหลง จังหวัดบึงกาฬ ๒. กูย (ส่วย) คือประชากรที่มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และบางหมู่บ้านในเขตอำเภอยางชุมน้อย จังหวัดอุบลราชธานี ๓. โส้ หรือ กะโล้ คนทั่วไปมักจะเรียกว่า “ซาโล” เป็นประชากรส่วนใหญ่ของอำเภอกุสุมาลย์ จังหวัด สกลนคร ๔. บาร์ เป็นกลุ่มคนกลุ่มหนึ่ง มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตที่ราบ อำเภอบึงโขงหลง จังหวัดนครราชสีมา และเขตอำเภอนองบัวแดง อำเภอสกลนคร จังหวัด ชัยภูมิ ๓) กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราชพูดภาษาไทยภาค กลางปนกับภาษาอีสานแต่มีสำเนียงเหนือ มีจารีตประเพณีและวัฒนธรรมคล้ายคลึงกับภาคกลาง

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

“1. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ (ดนตรีอีสานเหนือ) เป็นชนกลุ่มใหญ่ที่สุดของภาคอีสานนั้น มีเนื้อที่ครอบคลุม ๑๕ จังหวัด คือกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม บึงกาฬ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย สกลนคร หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุตรธานี และอุบลราชธานี โดยมีการขับร้องที่เรียกว่า “ลำ” โดยมีแคนเป่าประสานเสียง เครื่อง ดนตรีที่นิยมแพร่หลายที่สุดของกลุ่มนี้ก็คือ แทน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องดนตรีที่มีความนิยมรองลงไปได้แก่ พิณ หรือ ซึง และโปงลาง

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

บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมนี้มีทั้งดนตรีประเภทขับร้อง ที่เรียกกันว่าเจี๊ยงต่าง ๆ และดนตรี ประเภทบรรเลง เช่น วงซันตรี วงปี่พาทย์ และวงมโหรี เป็นต้น

3. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมนี้เป็นเพียงกลุ่มวัฒนธรรมเดียวที่มีลักษณะแตกต่างกับ จังหวัดอื่น ๆ ในภาคอีสาน กล่าวคือมีเฉพาะดนตรีประเภทขับร้องที่เรียกว่าเพลงโคราชซึ่ง มีลักษณะคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมเพลงพื้นเมืองภาคกลาง สืบเนื่องมาจากการที่มีพื้นที่ติดกับภาคกลาง เพลงโคราชประกอบด้วยหมอลำเพลงฝ่ายชายสองคน และหมอลำเพลงฝ่ายหญิง สองคนร้องโต้ตอบกันโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบแต่อย่างใด กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชมียังจังหวัดเดียวคือจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งมีภาษาพูดที่มีอัตลักษณ์เรียกกันทั่วไปว่า “ภาษาโคราชหรือภาษาไทยโคราช” นับเป็นภาษาที่มีสำเนียงไพเราะน่าฟัง” (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2558)

ในส่วนของการแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร ได้กล่าวถึงไว้ดังนี้

“การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน ดนตรีพื้นเมืองอีสานนอกจากจะบรรเลงเพื่อความบันเทิงแล้วยังมีบทบาทสำคัญ ในการบรรเลงเดี่ยวและประสมเป็นวงประกอบการแสดงพื้นเมืองอีกด้วย เช่น แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักประกอบการแสดงหมอลำและพิธีกรรม ตรั้วหรือจัดเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเจี๊ยง ส่วนการบรรเลงประสมเป็นวงนั้นก็นิยมเลือกใช้เครื่องดนตรี ที่สามารถสื่ออารมณ์ได้ตามวัตถุประสงค์ของการแสดงนั้น ๆ การแสดงพื้นเมืองอีสานที่ต้องใช้ดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ หมอลำ เซ็งบั้งไฟ เซ็งกระต๊อบ ฟ้อนกลองตุ้ม ลำตัดหวาย หรือฟ้อนทั้งหว่า ฟ้อนผู้ไทย หนังกะโปทัย กะโน้บดิงตอง กันตรึม เรือมอันเร และตุ้มโมง ส่วนเพลงโคราชไม่ได้ใช้ดนตรีประกอบการแสดง” (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2558)

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกวีลีลาศประเภทลาดิน ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้ทำนองเพลง “ลมพัดพร้าว” ซึ่งเป็นทำนองเพลงของการฟ้อนภูไทของภาคอีสาน ประกอบการกำหนดจังหวะเป็นแซมบ้า โดยรายละเอียดของการฟ้อนภูไท ประกอบด้วยดังนี้

ฟ้อนภูไท

ประวัติความเป็นมาของชาวภูไท ชัยบดินทร์ สาลีพันธ์ กล่าวไว้ว่า

“ชาวภูไท อพยพมาจากตอนใต้ของประเทศจีนเข้าสู่เมืองเตียนเบียนฟู บ้านน่าน้อยอ้อยหนู แล้วอพยพต่อมาเรื่อยๆจากพื้นที่ที่มีจำนวนจำกัด การขยายตัวเกิดการขัดแย้ง จึงได้มาตั้งที่ใหม่ บริเวณเมืองวัง เมืองอ่างคำ เมืองเซโปน เมืองพิน เมืองนอง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ต่อมาชาวภูไทในเมืองวัง ได้มีการขัดแย้งในการปกครองระหว่างสายเลือดจึงเกิดการอพยพข้ามฝั่งแม่น้ำโขง ในบริเวณท่าธาตุพนม และ เดินทางต่อไปยังแถบบริเวณหนองหานแต่สภาพอากาศไม่เหมาะสม เนื่องจากปกติเป็นคนที่อยู่ในพื้นที่ที่ไม่มีลมพัดผ่าน ทั้งมีน้ำมาก สภาพอากาศลมชื้นจึงทำให้เด็กและคนชราเกิดอาการป่วยไข้และล้มตายมาก จึงมีแนวคิดว่าจะอพยพกลับอีกฝั่งของแม่น้ำโขง ก่อนจะข้ามแม่น้ำโขงจึงพาชาวบ้านผู้อพยพไปแคว้นมโหรีการพระธาตุพนม ท่านเจ้าอาวาสสมัยนั้นได้สอบถามและก็ได้

ขึ้นนำไปตั้งถิ่นฐานบริเวณใกล้เคียง ณ บ้านดงหวายสายบอกแก ซึ่งอยู่ไม่ไกลจาก ชาติพนม อันมีชัยภูมิที่เหมาะสมกับการตั้งถิ่นฐานใหม่” (ชัยปดินทร์ สาลีพันธ์, 2540 : 280)

“ต่อมาชาวภูไทได้อพยพจากฝั่งซ้ายของแม่น้ำ โขงมากขึ้นเรื่อย ๆ เป็นระลอก ๆ จากสาเหตุต่างกัน แต่เนื่องด้วยพื้นเพของสายเลือดชาวภูไท จึงมีการปฏิสัมพันธ์และในขณะนั้นไม่มีร้านสะดวกซื้อหรือโรงแรมผู้คนที่อพยพมา จากต่างถิ่นจึงต้องจัดการใช้ ชีวิตโดยการทำมาหากินและแบ่งข้าวปลาอาหารเพื่อที่จะไปตั้งถิ่นฐานต่อไปใน พื้นที่ฝั่งขวาของแม่น้ำโขง ดังนั้นพื้นที่เรณูนครจึงเป็นพื้นที่สำคัญในการเป็นเครือข่ายเชื่อมโยงของชาวภูไทในบริเวณที่ข้ามฝั่ง แม่น้ำโขง ชื่อชุมชนแห่งนี้จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เมืองเว” (คำว่าเว หมายถึงการวนกลับในภาษาภูไทซึ่ง ตรงกับการที่คนที่ต้องการ สอบถามข้อมูลถึงแม่ไปต่างพื้นที่แล้วแต่ต้องวนกลับมาถามบุคคลที่ต้องการพบเจอ ชาวภูไทด้วยกันเองในพื้นที่ฝั่งขวาแม่น้ำโขง) โดยเฉพาะเรณูนครถือว่าเป็นศูนย์กลางของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวภูไทในประเทศไทย เพราะการข้ามฝั่งแม่น้ำโขงเข้ามาชาวภูไทส่วนใหญ่จะต้องแวะเวียนเข้ามาหาชุมชนแห่งนี้และ สอบถามพร้อมทั้งแบ่งปัน ข้าวปลาอาหารเพื่อที่จะไปสร้างบ้านแปลงเมืองในพื้นที่ต่าง ๆ ต่อไปโดยในหลาย พื้นที่ ดังปรากฏการณ์ บอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ของชาวภูไทที่อื่น ๆ ว่าชาวเรณูนครเป็นพี่ใหญ่เป็นเชื้อเป็นสายที่ เป็นนับว่าเป็นพี่ ในการแบ่งปันข้าวปลาอาหารแล้วก็แบ่งปันสิ่งต่าง ๆ ไปใช้ในการดำรงชีวิต โดยเฉพาะในพื้นที่หลายพื้นที่เช่นเขาวง กุฉินารายณ์ คำม่วง นาบูลง คำชะอี เป็นต้นหรือหลากหลายที่ของชาวภูไทในประเทศไทย” (นฤปดิษฐ์ สาลีพันธ์, 2564 : 150)

นอกจากนี้ยังปรากฏข้อมูลว่า ชาวภูไท¹⁰ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใหญ่ที่สุดรองลงมาจากกลุ่มไทลาว ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมีแม่น้ำโขงแยกกลุ่มนี้ออกจากภูไทในภาคเหนือของลาว และญวน กลุ่มภูไทกลุ่มใหญ่ที่สุดอาจจะอยู่แถบลุ่มน้ำโขง และแถบเทือกเขาภูพาน เช่น จังหวัดนครพนม ได้แก่อำเภอคำชะอี ชาติพนม เรณูนคร นาแก จังหวัดสกลนคร ได้แก่ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้แก่ อำเภอกุฉินารายณ์ เขาวง สหัสขันธ์ ส่วนภูไทผู้เข้าสู่ภาคกลางในจังหวัดราชบุรี และเพชรบุรี ในย่านนั้นเรียกว่า ‘ลาวโซ่ง’

ชาวภูไทมีลักษณะความเป็นอยู่แบบครอบครัวใหญ่ในบ้านเดียวกัน เป็นกลุ่มคนทำงานที่มีความขยันขันแข็ง มัธยัสถ์ ทำงานได้หลายอาชีพเช่น ทำนา ทำไร่ คำวัว คำควาย นำกองเกวียนบรรทุกสินค้าไปขายต่างถิ่นเรียกว่า ‘นายฮ้อย’ เผ่าภูไทเป็นกลุ่มที่พัฒนาได้เร็วกว่าเผ่าอื่น มีความรู้ความเข้าใจและมีความเข้มแข็งในการปกครอง มีหน้าตาที่สวยงาม ผิวพรรณดี กริยามารยาทเข้มซื่อ มีอัธยาศัยไมตรีในการต้อนรับแขกแปลกถิ่นจนเป็นที่กล่าวขวัญถึง วัฒนธรรมประเพณี เผ่าภูไทมีเอกลักษณ์เป็นจุดเด่นหลายประเภท เช่น การแต่งทำนองดนตรี เรียกว่า ‘ลายเป็นเพลงของภูไท’

¹⁰ <http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109> โครงการพัฒนาเว็บไซต์สำหรับให้ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมผสมผสานมุมมองทางวิศวกรรม มหาวิทยาลัยนครพนม

มีบ้านแบบภูไทคือ มีป่องเอี่ยม เป็นช่องลม มีประตูป่อง หน้าต่างยาวจรดพื้น มีห้องภายในเรือนเป็นห้อง ๆ ที่เรียกว่า ‘ห้องสวม’ นอกจากนั้นยังมีวัฒนธรรมการทอผ้าห่มผืนเล็ก ๆ ใช้สำหรับห่มแทนเสื้อกันหนาวใช้คลุมไหล่ เรียกว่า ผ้าจ่อง นอกจากนี้แล้วยังมีผ้าแพรวา ใช้ห่มเป็นสไบ ซึ่งมีแหล่งใหญ่ที่บ้านโพน อำเภอดำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ และมีผ้าลาย ใช้เป็นผ้ากันห้องหรือห่มแทนเสื้อกันหนาวได้ ซึ่งมีแหล่งใหญ่อยู่บ้านนางอย อำเภอดงอวย จังหวัดสกลนคร ประเพณีที่สำคัญของเผ่าภูไทซึ่งถือกันแต่โบราณ ได้แก่ การลงช่วง พิธีแต่งงาน การทำมาหากิน การถือผี และการเลี้ยงผี วัฒนธรรมการแต่งกาย โดยลักษณะทางสังคม ชาวภูไท(ผู้ไทย) เป็นกลุ่มที่มีความขยัน และอดออมเป็นพิเศษ และมีวัฒนธรรมในเรื่องการถักทอเสื้อผ้าเด่นชัด จึงปรากฏเสื้อผ้าชนิดต่าง ๆ ทั้งผ้าฝ้าย ผ้าไหมในกลุ่มชาวภูไท (ผู้ไทย) โดยเฉพาะผ้าแพรวานับว่ามีวัฒนธรรมเรื่องเสื้อผ้าเด่นชัดมากผ้าชิ้น วัฒนธรรมของกลุ่มภูไทที่เด่นชัด คือ การทอผ้าชิ้นหมีตีนต่อเป็นผืนเดียวกับผ้าผืน เช่น ตีนต่อขนาดเล็ก กว้าง 4 ถึง 5 นิ้ว (มือ) ที่เรียกว่า ตีนเต้า เป็นที่นิยมในหมู่ภูไท ทอเป็นหมีสาด มีหม้อย้อมคราม จนเป็นสีครามเกือบเป็นสีดำ แต่ชาวบ้านเรียกว่าผ้าดำหรือชิ้นดำ ลักษณะเด่นของชิ้นหมีชาวภูไท คือการทอและลวดลาย เช่น ทอเป็นลายขนาดเล็ก ๆ นอกจากนี้มีลายอื่น ๆ เช่น หมีปลา หมีตุ้ม หมีกระจิง หมีซ้อ ทำเป็นหมีคัน มิได้ทอเป็นหมีทั้งผืน แต่หากมีลายต่าง ๆ มากันไว้ สีที่นิยมคือ สีเขียว สีน้ำเงิน สีแดง สีม่วง ฟันมักใช้เครื่องหูกฝ้ายสีเปลือกอ้อย นอกจากนี้ยังพบผ้ามัดหมี่ฝ้ายขาวสลับดำในกลุ่มผู้ไทยเสื้อ 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 เป็นผ้าทอด้วยยืน มีเครื่องลาย เครื่องพื้นหลายแบบนอกจากนี้ยังมีผ้าแพรวานอกจากผ้าจ่องแล้ว ชาวภูไทยังมีผ้าลาย ซึ่งใช้เป็นผ้ากันห้อง หรือใช้ห่มแทนเสื้อกันหนาวหรือต่อกลาง 2 ผืน เป็นผ้าห่มขนาดใหญ่พอสมควร แต่ผ้าลายที่มีชื่อคือผ้าลายบ้านนางอย อำเภอดงอวย จังหวัดสกลนคร การแต่งกายของชาวภูไท ยังนิยมสายสร้อยคอ สร้อยข้อมือ ข้อเท้า (ก้องแขน ก้องขา) ทำด้วยโลหะเงิน เปล้าผมเป็นมวยสูงตั้งตรงในสมัยโบราณใช้ผ้ามนหรือแพรมน ทำเป็นผ้าสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ม้วนผูกมวยผมอวดลายผ้าด้านหลังใน ปัจจุบันใช้ผ้าแถบเล็ก ๆ สีแดงผูกแทนแพรมนทำเป็นผ้าสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ม้วนผูกมวยผมอวดลายผ้าด้านหลังใน ปัจจุบันใช้ผ้าแถบเล็ก ๆ สีแดงผูกแทนแพรมน

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

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

1.1 ภูไทเรณูนคร¹¹ ฟ้อนภูไทเรณูนครมีความยาวนานมากกว่า 60 ปีแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมที่มีความ ชัดเจนในกลุ่มของคนเหล่านี้โดยได้นำเสนอ ในรูปแบบของพัฒนาการออกเป็นข้อ ๆ ดังต่อไปนี้ (นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์, 2564 : 74) พ.ศ. 2498 การกำเนิดฟ้อนภูไทเรณูนครโดยใช้ชื่อชุด “ฟ้อนภูไทขาวแห่ต้นกล้วยฤกษ์” ซึ่งเป็นหนึ่งใน 8 ชุดการแสดง ณ ที่ประทับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถในการเสด็จพระราชกุศลนมัสการองค์พระธาตุพนมในวันที่ 13 พฤศจิกายน ในปีดังกล่าว พ.ศ. 2498-2510 เป็นช่วงบ่มเพาะนาฏศิลป์ของภูไทเรณูนคร เนื่องจาก หลังจากนั้นชาวภูไทเรณูนครได้รับการเลือกไปแสดงในจังหวัดนครพนมและได้นำเอาการเย็บเยื่อนของข้าราชการชั้นผู้ใหญ่เข้ามาในชุมชนทำให้เกิดการแสดงเพิ่มมากขึ้นซึ่งมีการตัดทอนท่วงทำนองเนื่องจากเป็นท่าถวายความเคารพพระมหากษัตริย์ พ.ศ. 2511-2520 เป็นช่วงของการปรับปรุงการแสดงฟ้อนภูไทและนาเอาชุดการแสดงฟ้อนบายศรี และฟ้อนอื่น ๆ อีกประมาณสองถึงสามชุดเพื่อให้ความหลากหลายในการนำเสนอ รูปแบบของการแสดงในพื้นที่ชุมชนเรณูนคร พ.ศ. 2521-2530 เป็นช่วงของการคงรูปช่วงที่หนึ่งซึ่งการแสดงแต่ละการแสดง เป็นรูปแบบคงเดิมไม่มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมแต่ว่ามีลักษณะของการทาช่าและกึ่งนำเสนอในบริบท ทางสังคมในพื้นที่ชุมชนแห่งนี้ อย่างต่อเนื่อง

¹¹ นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธ์ บทบาทนาฏกรรมฟ้อนภูไทต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของผ้าแพรวาในสังคมวัฒนธรรมรัฐชาติไทย : <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JRKS/article/view/258052/173332>

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

ลักษณะการฟ้อนภูไทเรณูนคร¹² ชายหญิงจับคู่เป็นคู่ ๆ แล้วฟ้อนท่าต่าง ๆ ให้เข้ากับจังหวะดนตรี โดยฟ้อนรำเป็นวงกลม แล้วแต่ละคู่จะเข้าไปฟ้อนกลางวงเป็นการโชว์ลีลาท่าฟ้อนหญิงสาวที่จะฟ้อนภูไทเรณูนครต้อนรับแขก จะได้ต้องเป็นสาวโสด ผู้ที่แต่งงานแล้วจะไม่มีสิทธิ์ฟ้อนภูไทเรณูนคร เวลาฟ้อนทั้งชายหญิงจะต้องไม่สวมถุงเท้าหรือรองเท้า และที่สำคัญคือในขณะที่ฟ้อนภูไทนั้น ฝ่ายชายจะถูกเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิงไม่ได้เด็ดขาด (มิฉะนั้นจะผิดผี เพราะชาวภูไทนับถือผีบ้านผีเมือง อาจจะถูกปรับไหมตามจารีตประเพณีได้) โอกาสหรือเวลาที่เล่น นิยมแสดงในเทศกาลต่าง ๆ ที่มีในท้องถิ่น เช่น สงกรานต์ ไหลเรือไฟ งานชาตวันเพ็ญเดือนสาม และต้อนรับแขกผู้ใหญ่ของจังหวัด เช่น นายกรัฐมนตรี รัฐมนตรีและมกุฎราชกุมารของต่างประเทศ ฯลฯ

เครื่องดนตรี แบบดั้งเดิม ประกอบด้วย แคน กลองสองหน้า กลองหาง ซ้องโหม่ง พังฮาด และก๊ับแก๊บ ส่วนในวงโปงลาง ก็ใช้เครื่องดนตรีครบชุดของวงโปงลาง ลายเพลง ใช้ลายลมพัดพร้าว

โดยปรากฏ ท่าฟ้อนภูไทเรณูนคร¹³ มี 16 ท่า ดังนี้คือ

1. ท่าโยกหรือท่าเตรียม (ท่าเตรียมโยกตัวไปมาเป็นการอุ่นเครื่องเพื่อจะไปทำบิน)
2. ท่าบิน หรือท่านกกระทาบินเลียบ
3. ท่าเพลิน หรือท่าลำเพลิน
4. ท่าเซ็ด หรือ ท่ารำเซ็ด
5. ท่าม้วน หรือท่ารำม้วน
6. ท่าสาย หรือท่ารำสายเปิด
7. ท่าลมพัดพร้าว
8. ท่ารำเดี่ยว หรือฟ้อนเล็อกคู่
9. ท่าเสื่อออกเหล่า
10. ท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น
11. ท่าเสื่อลากหาง

¹² <http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109> โครงการพัฒนาเว็บไซต์สำหรับให้ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมผสมผสานมุมมองทางวิศวกรรม มหาวิทยาลัยนครพนม

¹³ <http://en.npu.ac.th/wisdom/?p=109> โครงการพัฒนาเว็บไซต์สำหรับให้ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมผสมผสานมุมมองทางวิศวกรรม มหาวิทยาลัยนครพนม

12. ท่าม้ากระทืบโฮง
13. ท่าจรเข้พาดหาง
14. ท่ามวยโบราณ
15. ท่าถวายพระยาถน หรือท่าหนุมานถวายแหวน
16. ท่ารำเกี้ยว

การแต่งกายของการฟ้อนภูไทเรณูนคร สุดารัตน์ โกพล กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

“ฝ่ายชายจะนุ่งกางเกงขาก๊วย สวมเสื้อสีน้ำเงิน คอตั้งขลิบแดงกระดุมเงิน มีผ้าขาวม้าไหมมัดเอว สวมสายสร้อยเงิน ข้อเท้าทำด้วยเงิน ประแป้งด้วยแป้งขาว มีดอกไม้ทัดหูอย่างสวยงาม

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



ภาพที่ 5 ลักษณะการแต่งกายของการรำภูไทเรณูนคร

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

1.2 ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ การสืบทอดการฟ้อนอีสานของชนเผ่าผู้ไทยวิเคราะห์รูปแบบ กระบวนท่าฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ตามแบบชาวบ้านดั้งเดิม พบว่าชาวผู้ไทยบ้านโพนมีศิลปะการฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในแบบ ชาวบ้านดั้งเดิม และพัฒนาการมาจนถึงปัจจุบันอยู่ 3 ชุดด้วยกัน คือ ฟ้อนละครไทย ฟ้อนผู้ไทย ศิลปะการฟ้อนทั้ง 2 ชุด เป็นการฟ้อนที่ขึ้นในชุมชนบ้านโพน และปัจจุบันยังมีการอนุรักษ์ การค้นอย่างต่อเนื่อง โดยการฟ้อนในงานบุญบั้งไฟ หรือ

งานพิธีการ สำคัญ ซึ่งมีบทบาทในการสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชน และสังคมเป็นอย่างมาก พิธีละคร ภูไท เป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นจากประเพณีบุญบั้งไฟ ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานที่ปรากฏ พิธี ละครภูไท มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ 1) ยุคดั้งเดิม ระหว่าง พ.ศ. 2459 -2512 เป็นการฟ้อนที่ ไม่มีแบบแผนกระบวนท่าที่ชัดเจน 2) ยุคฟื้นฟู ระหว่าง พ.ศ. 2532 -2539 เป็นการฟ้อน อย่างมีรูปแบบ และมีการคิดท่าฟ้อนขึ้นมา 4 ท่า ได้แก่ ท่าเดินทาง ท่ารำลาวละคร ท่าเชิง ละคร และ ท่าสาละวัน 3) ยุคการประยุกต์ ระหว่าง พ.ศ.2539 - ปัจจุบัน รูปแบบการฟ้อนและองค์ประกอบใน การฟ้อน มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนมีแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งมี 5 ท่าประกอบด้วย ท่าเดิน ท่าฟ้อนข้าง ท่าไกวมือสูง ท่าหมุนตัว และท่าลง พิธีผู้ไทย เป็นการฟ้อนที่เกิดจาก ความต้องการของชาวผู้ไทย เพื่อฟ้อนถวายองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ. 2521 ท่าฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นครั้งแรกมี 5 ท่า ได้แก่ ท่าเดินผู้ไทย ท่าฟ้อนข้าง ท่ายิง ท่าม้วนหาง และท่าวงเดือน เอกลักษณะของการฟ้อนจะมีความ สมจริงตามชื่อท่า ปัจจุบันได้มีการคิดท่าฟ้อน เพิ่มเติม 2 ท่าคือ ท่าฟ้อนเฉียง และท่าลง เอกลักษณะการฟ้อน จะเน้นลีลาความอ่อนช้อย และ มีการกำหนดระยะเวลาของการจัดวางท่าอย่างชัดเจน (สุภาพร คำยูธา, 2546 : 93)

ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ สุदारัตน์ โภพล กล่าวถึงลักษณะ การแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

“สวมเสื้อแขนกระบอกสีดำ แนวนปกคอเสื้อและแนวกระดุมตกแต่งด้วยผ้าแถบลายแพรวา สีแดง กั้นขอบลายผ้าด้วยผ้ากั้นสีเหลืองและขาว ประดับด้วยกระดุมเงิน ห่มผ้าสไบไหมแพรวาสีแดง นุ่งผ้าซิ่นมัดหมี่ภูไทมีตีนซิ่นยาวคลุมเข่า ผมนเกล้ามวยมัดมวยผมด้วยผ้าแพรมน หรือผ้าแพรพอย และ สวมเครื่องประดับเงิน” (สุदारัตน์ โภพล, 2555)



ภาพที่ 6 ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์

ที่มา : สุदारัตน์ โภพล [ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ \(phu thai3.blogspot.com\)](http://phu thai3.blogspot.com) (20 ตุลาคม 2566)

1.3 ฟ้อนภูไทสกลนคร ปัจจุบัน มี 2 ประเภท คือ ฟ้อนภูไทในพิธีกรรม และ ไทในงาน เฉพาะกิจ ในพิธีกรรม ปรากฏการฟ้อนในพิธีกรรมบูชาเจ้าเหล็ก ในงานประเพณี ภูไทรำลึก มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ยุค คือ 1. ยุคดั้งเดิม พ.ศ. 2469-2596 เป็นการฟ้อนที่มีรูปแบบอิสระ ทำฟ้อนมี 4 ท่า ได้แก่ท่าเดิน ท่าดอกบัวตูม บัวบาน ท่าลอยน้ำ และท่ายอขาเดียว 2. ยุคฟื้นฟู พ.ศ. 2498-2520 เป็นการนำท่าฟ้อนที่มีอยู่เดิม มาจัด ระเบียบท่าฟ้อนให้มีรูปแบบชัดเจน และประดิษฐ์ท่า ฟ้อนขึ้นใหม่ ซึ่งท่า ฟ้อนเป็นการฟ้อนตีบท 3. ยุคปัจจุบัน พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน พ.ศ. 2547 รูปแบบ และองค์ประกอบการฟ้อน มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนยังคงยึดท่าฟ้อนเดียวกัน เอกลักษณะการฟ้อนภูไทหมู่บ้านวาริชภูมิ คือ การวาดฟ้อนในลักษณะ วงกว้าง ก่อนที่จะหยุดนิ่งใน ท่าฟ้อนแต่ละท่า โดยใช้ศีรษะและลำตัวจะเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับการใช้มือและเท้า ซึ่งลักษณะ การใช้เท้ามี 3 ลักษณะ คือการย่ำเท้าอยู่กับที่ การย่ำเท้าก้าวเดิน ในลักษณะตอสนั้เท้า และการงอขา ข้างเดียว ในส่วนเนื้อ ร้องจะใช้เนื้อร้อง และสำเนียงการร้องเป็น ภาษาภูไท (รัตติยา โกมินทรชาติ, 2549 : 65)

ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทสกลนคร สุตารัตน์ โกพล กล่าวถึงลักษณะ การแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

“เสื้อ นิยมทำเป็นเสื้อแขนกระบอกติดกระดุมธรรมดา กระดุมเงิน หรือเหรียญสตางค์ เช่น เหรียญสตางค์ห้า สตางค์สิบ มาติดเรียงเป็นแถว นิยมใช้เป็นผ้าย้อมครามเข้มจนดำมีผ้าขลิบแดงติด ชายเสื้อ เช่น ที่คอสาบเสื้อ ปลายแขนปัจจุบัน นุ่งผ้าซิ่นพื้นสีดำต่อตีนซิ่นขิดยาวกรอมเท้า ผ้าเป็ยง นิยมใช้ผ้าแพรขิดสีแดง พาดไหล่ซ้ายแล้วไปมัดที่เอวด้านขวา สวมส่วมือยาว(เล็บ)ทำมาจากกระดาษ หรือโลหะพันด้วยด้ายและมีพู่ที่ปลายเล็บสีขาวหรือแดง ผมเกล้ามวยมัดมวยผมด้วยผ้าแดงบางครั้งก็ ทัดผมด้วยดอกไม้สีขาวหรือไม้ฝ้ายภูไท และสวมเครื่องประดับเงิน เช่น สร้อยคอ ต่างหู กำไล ” (สุตารัตน์ โกพล, 2555)



ภาพที่ 7 ลักษณะการแต่งกายของการฟ้อนภูไทสกลนคร

ที่มา : สุดารัตน์ โกพล [ฟ้อนภูไทสกลนคร \(phuthai3.blogspot.com\)](http://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 อุตรดิตถ์และ อุบลราชธานี พรเทพ บุญจันทร์เพชร ยังได้กล่าวถึงกลุ่มดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีในภาคอีสานแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตริ้ม และดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศประเภทลาติน ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้ทำนองเพลง “ลมพัดพร้าว” ซึ่งเป็นทำนองเพลงของการฟ้อนภูไท โดยฟ้อนภูไทเรณูนครนั้นเป็นการฟ้อนรำแบบคู่ของภาคอีสาน ประกอบการกำหนดจังหวะเป็นแซมบ้า

2.5 ความเป็นมาของกีฬาลีลาศ

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

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงกำเนิดและวิวัฒนาการของนาฏยศิลป์ที่ผูกพันกับมนุษย์¹⁴ ดังนี้

“การพ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่านมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีพ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีพ้อนรำ ข้อนี้พึงสังเกตเห็นได้โดยง่าย ดังเช่นสุนัขและไก่กา เป็นต้น เวลาใดสพอารมณ์ของมันเข้า มันก็เต้นโลดกรีดกรายทำกิริยาท่าทางได้ต่าง ๆ ก็คือการพ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั่นเอง ประชาลผู้ผู้ค้นคิดหามูลเหตุแห่งการพ้อนรำจึงเล็งเห็นว่า การพ้อนรำนี้มีมูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาที่ตามหรือทุกข์เวทนาที่ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั่นไ่วได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้เห็นปรากฏ ยกเป็นนิทศอนุหาทรณ์ดังเช่นธรรมดา ทารก เวลาอารมณ์เสวย สุขเวทนาที่เด่นแรงเด่นแฉ่งสนุกสนาน ถ้าอารมณ์เสวยทุกข์เวทนาที่ตื่นโดยโหยให้ แสดงกิริยาปรากฏออกให้รู้ว่าอารมณ์เป็นอย่างไร ยิ่งเติบโตรู้เดียงสาขึ้นเพียงไร กิริยาที่อารมณ์เล่น ออกมาก็ยิ่งมากมายหลายอย่างออกไป จนถึงกิริยาที่แสดงความกำหนดยินดีมีในกามารมณ์ และกิริยาซึ่งแสดงความอาฆาตโกรธแค้น เป็นต้น กิริยาอันเกิดแต่เวทนาเสวยอารมณ์นี้นับเป็นขั้นต้นของการพ้อนรำ

ต่อมาอีกขั้นหนึ่งเกิดแต่คนทั้งหลายรู้ความหมายของกิริยาต่าง ๆ เช่นกล่าวมา ก็ใช้ กิริยาเหล่านั้นเป็นภาษาอันหนึ่ง เมื่อประสงค์จะแสดงให้ปรากฏแก่ผู้อื่น โดยใจจริงก็ดี หรือโดย มายาเช่นในเวลาเล่นหัวก็ดี ว่าตนมีอารมณ์อย่างไร ก็แสดงกิริยาอันเป็นเครื่องหมายอารมณ์อย่างนั้น เป็นต้นว่า ถ้าจะแสดงความเสนาหา ก็ทำกิริยาอ้อมแอ้มกรีดกราย จะแสดงความรื่นเริงบรรเทิงใจก็ ขับร้องพ้อนรำ จำขู่ให้ผู้อื่นกลัวก็ทำหน้าตาถมึงทึงแลโลดเต้นคุกคาม จึงเกิดแบบแผนท่าทางที่แสดง อารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นต้นของกระบวนการพ้อนรำขึ้นด้วยประการนี้ นับเป็นขั้นที่สอง

ต่อมาอีกขั้นหนึ่ง เกิดแต่มีผู้ฉลาดเลือกเอา กิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์ ต่าง ๆ นั้นมา เรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการพ้อนรำให้เห็นงามก็ต้องตาติดใจคน จึงเกิดมีกระบวนการพ้อนรำขึ้น นับเป็นขั้นที่สาม ความเช่นกล่าวมานี้เป็นสามัญแก่มนุษย์ทั้งปวงทั่วทุกชาติทุกภาษา จึงเกิดมีประเพณีการพ้อนรำตามกระบวนการซึ่งพวกของตนเห็นว่างามด้วยกันทุกประเทศ

อันประเพณีการพ้อนรำจะเป็นสำหรับฝึกหัดพวกที่ประกอบกรหาเลี้ยงชีพด้วยเต้น เช่น โขนละครเท่านั้นหาไม่ได้ แต่เดิมม่าย่อมเป็นประเพณีสำหรับบุคคลทุกชั้นบรรดาศักดิ์ และมีที่ใช้ไปจนถึงการยุทและการพิธีต่าง ๆ หลายอย่าง จะยกตัวอย่างแต่ประเพณีการพ้อนรำที่มีมาในสยามประเทศของเรา นี้ ดังเช่นในตำราคชศาสตร์ ซึ่งนับถือว่าเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการรณรงค์สงครามแต่โบราณ ใครหัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดพ้อนรำให้เป็นสง่าราศรีด้วย แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องฝึกหัด

¹⁴ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

มีตัวอย่างมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงศึกษาวิชา คหศาสตร์ต่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาบำราบปรปักษ์ ก็ได้ทรงหัดฟ้อนรำ ได้ยิน เคยทรงรำพระแสงขอบนคอข้างพระที่นั่ง เป็นพุทธรูปชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธรูปตามโบราณ ราชประเพณี เมื่อปีวอก พ.ศ.2414 การฟ้อนรำในกระบวนอุทธร้อยอื่นเช่นที่กระบี่กระบองก็เป็น วิชาที่เจ้านายต้องทรงฝึกหัดมาแต่ก่อน ส่วนกระบวนฟ้อนรำในการพิธี ยังมีตัวอย่างทางหัวเมือง มณฑลภาคพายัพ ถ้าเวลามีนงานบุญให้ทานเป็นการใหญ่ก็เป็นประเพณีที่เจ้านายตั้งแต่เจ้าผู้ครองนคร ลงมาที่จะฟ้อนรำ เป็นการแสดงโสมนัสศรัทธาในบุญทาน เจ้านายฝ่ายผู้หญิงก็ยอมหัดฟ้อนรำและ มีเวลาที่จะหัดฟ้อนรำในการพิธีบางอย่างจนทุกวันนี้ ประเพณีต่าง ๆ ดังกล่าวมา ส่อให้เห็นว่าแต่ โบราณย่อมถือว่าการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษา ซึ่งสมควรจะฝึกหัดเป็นสามัญทั่วทุกชั้น บรรดาศักดิ์สืบมา

การที่ฝึกหัดคนแต่บางจำพวกให้ฟ้อนรำ ดังเช่นระบำหรือละครนั้น คงเกิดแต่ประสงค์ จะใคร่ ดูกระบวนฟ้อนรำว่าจะงามได้ถึงที่สุดเพียงไร จึงเลือกสรรคนแต่บางเหล่าฝึกฝนให้ชำนาญ เฉพาะการฟ้อนรำ สำหรับแสดงแก่คนทั้งหลาย ให้เห็นว่าการฟ้อนรำอาจจะงามได้ถึงเพียงนั้น เมื่อสามารถฝึกหัดได้สมประสงค์ก็เป็นที่ต้องตาตืดใจคนทั้งหลายจึงเกิดมีนักขึ้นเป็นพวกหนึ่งต่างหาก แต่ที่จริงวิชาฟ้อนรำก็มีแบบแผนอันเดียวกับที่เป็นสามัญแก่คนทั้งหลายทุกชั้นบรรดาศักดิ์นั่นเอง”

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงการรวบรวมความหมายของนาฏยศิลป์ว่า “นาฏยศิลป์ (Dance) มาจากคำที่ประกอบกันระหว่าง มนุษย์เป็นสัตว์ คำว่า “นาฏย” ซึ่งมีกล่าวไว้ในพจนานุกรมฉบับราช บัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ว่า เกี่ยวกับการฟ้อนรำ (พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 576) และ ‘ศิลปะ : ศิลป์” “ศิลปะ หมายถึง ฝีมือ หรือ การทำให้วิจิตรพิสดาร (พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน 2542 :1101) เมื่อรวมคำว่าเป็นนาฏยศิลป์แล้ว จะหมายถึงการทำการฟ้อนรำให้วิจิตร พิสดาร คำว่า “ฟ้อน” หมายถึงรำหรือกราย เช่น ฟ้อนแพนในนาฏยศิลป์ไทย (พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 955) ส่วนคำว่า “รำ” นั้น หมายถึงแสดงท่าเคลื่อนไหว โดยมีลีลาและ แบบท่าเข้ากับจังหวะเพลงร้องหรือเพลงดนตรี (พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน 2542 : 810) ซึ่ง ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เมื่อรวมแล้วจะมีความหมายเดียวกันกับต้นระบำซึ่งจะใช้ในวัฒนธรรมอื่นทั่วไป ในขณะที่ฟ้อนรำ จะใช้กับวัฒนธรรมไทย” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548)

ในภาษาอังกฤษ นาฏยศิลป์ มีชื่อเรียกว่า “Dance” นอกจากนี้ นาฏยศิลป์ยังถูกบัญญัติด้วย คำต่าง ๆ มากมาย ที่มีความหมายคล้ายคลึงกัน ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวไว้ดังนี้

¹⁵ คำศัพท์ ปัจจุบันมีคำในภาษาไทยหรือภาษาอื่น ๆ ที่ใช้ปะปนอยู่ในภาษาไทยจนติดปาก และมีความหมายว่า นาฏยศิลป์ อยู่หลายคำ คำแต่ละคำมีความหมายคล้ายกันบ้าง แตกต่างกันบ้าง เช่น ระเบ้า ไร่ เต็น ฟ้อน เซ็ง ซัด เต็นไร่ ลีลาศ ด่านซ์ นาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ ร่ายไร่ ศิลปะ การแสดง ทางเครื่อง นาฏยศิลป์ นาฏกรรม

ระเบ้า มักหมายถึงการที่คนหมู่หนึ่งตั้งแต่สองคนขึ้นไป ทำท่าทางเหมือน ๆ กันบ้างแตกต่างกันบ้าง ในการแสดงชุดหนึ่ง ๆ และอาจมีการแปรแถว หรือตั้งขุมเป็นรูปต่าง ๆ เป็นระยะ ๆ เช่น ระบำดาวดึงส์

“ไร่” มีความหมายคล้ายระเบ้า แต่มักเป็นการแสดงเดี่ยว ที่สำคัญคือเน้นการใช้มือและ แขน ทำท่าต่าง ๆ

“เต็น” มีความหมายถึงการออกท่าทาง โดยเน้นการใช้ขาและเท้า ทำเป็นท่าและจังหวะต่าง ๆ เช่น เต็นโชน เต็นสาก

“ฟ้อน” เป็นคำกลาง ๆ ที่ส่วนใหญ่ใช้แทนสามคำแรกในภาคเหนือและภาคอีสาน เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนภูไท

“เซ็ง” เป็นคำที่มีสองความหมาย ความหมายแรกในอีสานใช้เรียกการแห่ เช่น แห่บั้ง ไฟที่มีการร้องหรือการรำ การแห่บั้งไฟ และการฟ้อนในขบวนแห่นั้น แต่ในภาคกลางนิยมเรียกการฟ้อนต่าง ๆ ของภาคอีสานว่าเซ็ง ยกเว้นการฟ้อนของพวกภูไท การเต้นของพวกแสก การรำของพวกเขมร

“ซัด” เป็นคำเฉพาะที่ใช้ในการรำละครบางท่าของละครชาตรีและโนรา ที่เรียกว่า ซัดชาตรี หรือรำซัด ซึ่งหมายถึงการวาดแขนและมีมืออย่างรวดเร็ว

“เต็นไร่” เป็นคำรวมเพื่อหมายถึงการที่ชายหญิงจับคู่ ออกท่าทางของขาและเท้าผสมผสานกัน โดยมีเพลงจังหวะต่าง ๆ บรรเลงประกอบ เช่น วอลซ์ แทงโก้ ซ่าซ่าซ่า การเต้นรำนี้นั้นบางที่ เรียกว่า ลีลาศ แต่ในบางกรณีคู่เต้นอาจเต้นตามใจชอบ โดยไม่จำเป็นต้องรักษาการเคลื่อนไหวให้เข้าหากัน ซึ่งมักเรียกว่า ดิ้น

“นาฏลีลา” และ “ด่านซ์” เป็นคำที่ใช้แทนกันเพื่อหมายถึงการแสดงสมัยใหม่หรือทางสากล ปัจจุบันคำว่านาฏลีลาไม่ค่อยนิยมใช้เท่าคำว่า ด่านซ์ และพลอยเรียกคนที่เต้นเป็นอาชีพว่า ด่านซ์เซอร์ ซึ่งตรงกับคำไทยอีกคำหนึ่งว่า ทางเครื่อง

“นาฏศิลป์” และ “นาฏยศิลป์” หมายถึงศิลปะการฟ้อนไร่ ทั้งที่เป็นระเบ้า ไร่ เต็น และอื่น ๆ ดังกล่าวแล้ว รวมทั้งละครไร่ โชน หนังใหญ่ ฯลฯ ปัจจุบันมักมีคนคิดชื่อใหม่ให้ดู ทันสมัยคือ

¹⁵ สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปรีทรรณ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

นาฏกรรม สังคีตศิลป์ วิพิธทัศนา และศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกัน เพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรี

การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เป็นการนำ “นาฏศิลป์” แขนงต่าง ๆ ทั้งของไทยและตะวันตกมาสร้างสรรค์ร่วมกัน ท่ามกลางกรอบความคิดและหลักการอันมีความเป็นนาฏกรรมเช่นเดียวกัน กลุ่มวัฒนธรรมทางนาฏศิลป์มีมากมายหลายกลุ่มทั่วโลก และแต่ละกลุ่มมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

จะเห็นได้ว่า นาฏศิลป์เป็นศิลปะทางวัฒนธรรมที่สามารถส่งต่อ ผสมผสาน จนเกิดเป็นรูปแบบและภูมิปัญญาใหม่ ๆ ขึ้นได้ พื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากนาฏศิลป์อินเดีย เช่นเดียวกับกลุ่มวัฒนธรรมในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การลีลาศมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมมาจากการแสดงในราชสำนักจนมีการพัฒนา ผสมผสานกับการเต้นประเภทอื่น ๆ ดังที่เห็นในปัจจุบัน ในที่นี้ผู้วิจัยจึงจะกล่าวถึง หลักการในการทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมตามที่ อมรา พงศาพิชญ์ กล่าวไว้ดังนี้

จุดกำเนิดวิวัฒนาการและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การพิจารณาเรื่อง “ความหลากหลายทางวัฒนธรรม” สอดคล้องกับแนวคิดทางมานุษยวิทยาอย่างน้อยสองสำนัก คือ สำนักวิวัฒนาการและสำนักแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ความแตกต่างของมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ อาจแยกเป็นความแตกต่างทางชีวภาพและความแตกต่างทางวัฒนธรรม ความแตกต่างทางชีวภาพเห็นชัดในความแตกต่างทางเชื้อชาติ (race) ซึ่งในชั้นกว้างที่สุดแยกเป็นกลุ่มนิกรอยด์ มงโกลอยด์ คอเคซอยด์ ออสตราลอยด์ ฯลฯ แต่ภายใต้กลุ่มใหญ่นี้ก็ยังมีกลุ่มย่อย เช่น นิกริโต (negrito) ออสโตรนีเซียน (Austronesian) อินโดนีเซียน (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” ปัจจัยทางวัฒนธรรมที่ใช้พิจารณาคความแตกต่างของกลุ่ม ชาติพันธุ์มีหลายองค์ประกอบ เช่น ภาษาพูด ระบบความเชื่อหรือศาสนา เครื่องมือเครื่องใช้ ฯลฯ การศึกษาเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์และวัฒนธรรมเป็น เรื่องซับซ้อน การเปรียบเทียบวัฒนธรรมโดยพิจารณาองค์ประกอบต่าง ๆ จึงเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้เวลายาวนานใน

การศึกษาและทำความเข้าใจมาก่อน แนวคิดที่จะกล่าวถึงในบทนี้มีสองชุดคือ **แนวคิดวิวัฒนาการ และแนวคิดแพร่กระจายวัฒนธรรม** ผู้เขียนเชื่อว่าเราไม่อาจยึดถือแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งเพราะ แต่ละแนวคิดต่างก็มีปัญหาในการวิเคราะห์เพราะมีข้อมูลไม่สมบูรณ์ การวิเคราะห์เรื่องวัฒนธรรมจึงต้องปรับใช้ทั้งสองแนวคิด แนวคิดในเรื่องวิวัฒนาการ (evolutionism) มองว่าหลังจากสิ่งมีชีวิตได้ผ่านขั้นตอนของวิวัฒนาการทางชีวภาพมาเป็นมนุษย์ (homo sapiens) แล้ว ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม ดังเห็นได้จาก วิวัฒนาการของมนุษย์ผ่าน **ยุคหินเก่า หินกลาง หินใหม่ สัมฤทธิ์ ทองแดง เหล็กและยุคประวัติศาสตร์** ตามลำดับนักโบราณคดีผูุ้ดค้นพบหลักฐานเครื่องมือเครื่องใช้ของมนุษย์สมัยโบราณมักมองความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์ และวัฒนธรรมตามเครื่องมือเครื่องใช้ในระยะแรกนักวิชาการแนววิวัฒนาการ มองการเปลี่ยนแปลงในลักษณะแนวตั้ง (vertical) อย่างเดียว โดยมองว่า สังคมวิวัฒนาการจากรูปแบบของยุคหนึ่งไปสู่อีกรูปแบบหนึ่งของยุคต่อไป ซึ่งเป็นการมองที่แคบว่าสังคมมนุษย์วิวัฒนาการในลักษณะขั้นบันไดเหมือนกับว่า มนุษยชาติมีจุดกำเนิดและขั้นตอนการพัฒนาการเหมือน ๆ กัน แนวคิดนี้ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์มาก ต่อมา นักวิชาการรุ่นหลัง ๆ ได้ปรับแนวคิดมาเป็นแนวที่เน้นเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อม (adaptation) และนำเสนอแนวการวิเคราะห์ใหม่ ทำให้แนวคิดวิวัฒนาการได้รับการยอมรับอีกครั้งหนึ่ง ในช่วงที่แนวคิดวิวัฒนาการตกต่ำนั้นได้มีการศึกษาสังคมวัฒนธรรม ในลักษณะที่ปฏิเสธเรื่องจุดกำเนิดร่วมกันของมนุษยชาติและการเปลี่ยนแปลงสังคมวัฒนธรรมแนวขั้นบันได ในหนังสือเล่มนี้ใช้คำว่าแนวคิดแพร่กระจายวัฒนธรรม (cultural diffusionism) ซึ่งศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมของสังคมต่าง ๆ โดยเฉพาะสังคมข้างเคียงในลักษณะเปรียบเทียบ (cross-cultural comparison) เพื่อดูความเหมือนและความต่างทางวัฒนธรรม แนวคิดนี้ไม่มุ่งหาจุดกำเนิดของวัฒนธรรม แต่มองแก่นกลางวัฒนธรรม (culture core) การแพร่กระจายของวัฒนธรรมและเขตวัฒนธรรม (culture area) เป็นการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมตามแนวราบ (horizontal) แท้ที่จริงแล้วแนวคิดสองแนวนี้ไม่ได้ขัดแย้งกัน เพราะแนวคิด 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 อย่างไรก็ตามการศึกษารื่องเขตวัฒนธรรมและการแพร่กระจาย วัฒนธรรมมี

ปัญหา คือ (1) เขตวัฒนธรรมและศูนย์กลางวัฒนธรรมอาจเปลี่ยนแปลงได้ (2) องค์ประกอบของวัฒนธรรมในแต่ละเขตอาจเปลี่ยนแปลง เมื่อได้รับอิทธิพลจากที่อื่น (3) ในเขตวัฒนธรรมหนึ่งอาจมีองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่ต่างกัน เนื่องจากปัญหาที่กล่าวถึงนี้เกิดจากการเปลี่ยนแปลง การศึกษาทางประวัติศาสตร์เฉพาะถิ่นหรือประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจะช่วยให้ ความกระจ่างในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ แต่การศึกษาเรื่องเขตวัฒนธรรมนี้ เหมาะสำหรับสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมข้างเคียงไม่มาก ในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอกมาก การศึกษาจะซับซ้อนมากขึ้น ข้อสังเกตในเรื่องการแพร่กระจายวัฒนธรรมและเขตวัฒนธรรมที่ควรคำนึงในการศึกษาเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรมคือ 1. สังคมวัฒนธรรมชุดใดชุดหนึ่ง (culture complex) มีศูนย์กลางอยู่ที่จุดใดจุดหนึ่งและแพร่กระจายออกไป ขยายอิทธิพลใหญ่ขึ้น ๆ จนครอบคลุมพื้นที่ในวงกว้าง ในลักษณะของแก่นกลางวัฒนธรรม (culture core) และเขตวัฒนธรรม (culture area) ศูนย์กลางของวัฒนธรรมมีหลายศูนย์กลางและเมื่อต่างฝ่ายต่างขยายอิทธิพลก็อาจเกิดการแลกเปลี่ยนและยอมรับ ซึ่งกันและกันได้ เมื่อใดที่อิทธิพลของศูนย์กลางวัฒนธรรมอ่อนแอหรือเขตวัฒนธรรมกว้างขวางมากและวัฒนธรรมจากศูนย์กลางแพร่กระจายไปได้ไม่เต็มที่ ความเข้มข้นน้อย จะพบว่ามีลักษณะของวัฒนธรรมชายขอบ (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 การเกิดวัฒนธรรมและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีลักษณะเฉพาะตัว เปรียบเทียบกันได้ยาก

3. เมื่อวัฒนธรรมแพร่กระจายจากศูนย์กลาง (cultural diffusion) และไปมีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมข้างเคียงที่มีอยู่แล้ว (cultural interaction) ย่อมมีการเรียนรู้และรับรู้ซึ่งกันและกัน ในระยะแรกอาจรับวัฒนธรรมใหม่ ชั่วคราวที่เรียกว่าการยืมวัฒนธรรม (cultural borrowing) และต่อมาก็รับไว้เป็นของตน (cultural adoption) กระบวนการและปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมีหลายลักษณะ ในกรณีที่วัฒนธรรมมีคุณลักษณะใกล้เคียงกันพอยอมรับซึ่งกันและกันได้ ปฏิสัมพันธ์จะอยู่ในรูปแบบสันติวิธี แต่ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมอาจมีลักษณะของความขัดแย้ง ถ้าวัฒนธรรมสองชุดมีความ แตกต่างกัน ไม่สามารถปรับรับหรือยอมรับกัน และต่างฝ่ายต่างไม่ยอมให้อีกฝ่ายหนึ่งครอบงำ ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมนี้อาจมีผลทำให้เกิดกรณีพิพาทหรือกลายเป็นสงครามได้ กรณีของความขัดแย้งเห็นได้ชัดในความ ขัดแย้งทางชาติพันธุ์หรือความขัดแย้งทางศาสนา ซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องของอำนาจหรือการใช้อำนาจ

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

การพิจารณาปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (cultural interaction) มีทั้งลักษณะที่สอดคล้อง และขัดแย้งและมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน ในการอธิบายกระบวนการที่เกิดขึ้นนี้มีศัพท์ที่ใช้ต่างกันอยู่ หลายคำ เช่น การปรับตัว (adaptation) การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม (acculturation) การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (cultural assimilation) บูรณาการทางวัฒนธรรม (cultural integration) และความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (cultural conflict)

1. การปรับตัว (adaptation) การศึกษาเรื่องการปรับตัวนี้อาจศึกษาจากด้านการปรับตัวทางชีวภาพและการปรับตัวทางวัฒนธรรม ผู้ที่ใช้คำว่าปรับตัวมักจะใช้ในความหมายของความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่ศึกษาซึ่งอาจเป็นมนุษย์และสัตว์กับสภาพแวดล้อมรอบตัวและแหล่งที่อยู่ (habitat) การศึกษาในลักษณะนี้ มักเป็นการพิจารณาเชิงประวัติศาสตร์ว่าได้มี (ก) การเปลี่ยนแปลงเพื่อจัดระบบความสัมพันธ์ให้สอดคล้องกัน (ข) การปรับเปลี่ยนตัวมนุษย์หรือสัตว์เพื่อให้ความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมเป็นความสัมพันธ์ที่เหมาะสม หรือ (ค) การปรับสภาพแวดล้อมเพื่อให้อัดคล้องกับสภาพของมนุษย์หรือสัตว์ การใช้คำว่าปรับตัวจึงมักใช้ในความหมายของการปรับเปลี่ยนส่วนใดส่วนหนึ่ง หรือหลายส่วนเพื่อให้ความสัมพันธ์ลงตัว ถ้าจะพิจารณาเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรมย่อมนิยามความว่า 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

ข้อคิดทั้ง 7 ข้อที่กล่าวถึงนี้ หมายถึงการปรับตัวที่นอกเหนือจากการปรับตัวทางชีวภาพเพื่อความอยู่รอดของเผ่าพันธุ์มนุษย์หรือสัตว์ แต่เป็นการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมหรือกลุ่มคนอื่น ในอดีตมีการตั้งคำถามว่าการปรับตัวนี้เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นทางธรรมชาติโดยสิ้นเชิง หรือเป็นสิ่งที่มนุษย์สามารถกำหนดได้ ควบคุมและบังคับทิศทางได้ ปัจจุบันคงจะต้องยอมรับว่าการปรับตัวนี้เป็นสิ่งที่จำเป็นแต่มนุษย์สามารถควบคุมได้

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

3. บูรณาการทางวัฒนธรรม (cultural integration) และทวีลักษณ์ทางวัฒนธรรม (double ethnic identity) ความคิดเรื่องบูรณาการทางวัฒนธรรม คือการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรมด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกันและไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน ในสังคมปัจจุบันเมื่อเกิดรัฐประเทศ และพบว่ามียุทธศาสตร์หลายกลุ่มตั้งถิ่นฐานอยู่ในอาณาเขตของรัฐประเทศ ถ้าปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมสมัยใหม่มีลักษณะ ยอมรับซึ่งกันและกันย่อมนำมาความว่าเกิดบูรณาการทางวัฒนธรรม 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 และข้อแตกต่างระหว่างกฎระเบียบที่กำหนดไว้เป็นลายลักษณ์อักษรกับการบังคับใช้ในการปฏิบัติจริงเป็นเรื่องที่จะต้องพิจารณาด้วย ตัวอย่าง ของมาเลเซียและสิงคโปร์เป็นตัวอย่างที่รัฐใช้คำว่าพหุวัฒนธรรมเพื่อเป้าหมายทางการเมือง แต่ในทางปฏิบัติวัฒนธรรมชุดหนึ่งยังมีบทบาทในสังคมเหนือ ชุดอื่น ๆ แม้เมื่อรัฐพยายามสนับสนุนให้เกิดการผสมกลมกลืนทาง วัฒนธรรม การผสมกลมกลืนอาจมีได้หลายลักษณะ คนบางกลุ่มรับ วัฒนธรรมหลักของรัฐ (dominant culture) และผสมกลมกลืนกลายเป็นส่วนของวัฒนธรรมหลัก คนกลุ่มนี้มักจะอยู่ใกล้ศูนย์กลางอำนาจและยินดีถูกกลืน โดยกลุ่มอำนาจ แต่กลุ่มที่อยู่ห่างไกลอำนาจรัฐ ความต้องการธำรงวัฒนธรรมเดิมของตนยังมีอยู่ แต่ก็ยอมรับวัฒนธรรมหลักด้วยในบางเรื่อง ในประเทศไทยในช่วงเปลี่ยนผ่านจะพบเห็นคนหลายกลุ่มมีวัฒนธรรมที่ผสมผสานในลักษณะทวิลักษณ์ (double identity) กลุ่มแรกที่มีการกล่าวถึงคือกลุ่มคนจีน ซึ่ง Coughlin (1960) เป็นผู้แรกที่เสนอแนวคิดทวิลักษณ์ในกลุ่มคนจีน ต่อมา มีรายงานรูปแบบทวิลักษณ์ในกลุ่มอื่น ๆ และเห็นชัดในการเรียกชื่อ กลุ่มโดยใช้คำสมาส คือ กลุ่มไทยมุสลิม ไทยเขมร ไทยลาว เป็นต้น

4. ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (cultural conflict) ผสมหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม และการสังสรรค์ทางวัฒนธรรม อาจสร้างความขัดแย้ง ถ้าสมาชิกในกลุ่มไม่ยอมรับซึ่งกันและกัน โดยปกติ กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อและภาษาพูดร่วมกันมักจะไม่มี ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อมีการปะทะสังสรรค์ของวัฒนธรรม ที่ต่างกัน การปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมนี้เกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง หรือทั้งสองชุด ทั้งนี้อาจเกิดจาก (1) การอพยพย้ายถิ่นของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เข้ามาสู่อณาบริเวณที่มี กลุ่มชาติพันธุ์หรือวัฒนธรรมอื่นอยู่แล้ว ถ้าการอพยพ ย้ายถิ่นนี้ไม่ได้รับการยอมรับอย่างเป็นทางการก็จะ เกิดความขัดแย้งได้ (2) การขยายดินแดนของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เพื่อเสริมอาณาเขตของตนซึ่งมีผลใน การรุกรานกลุ่มที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ก่อนแล้ว ทั้งนี้รวมทั้งการยกทัพไปสู้รบกันดังเช่น สงครามในสมัย โบราณ หรือ (3) การล่าอาณานิคมของสังคมตะวันตก โดย กลุ่มที่มีอำนาจสามารถเข้าไปครอบครอง และเผยแพร่วัฒนธรรมของตนด้วย (4) นอกจากนี้ความขัดแย้งทางวัฒนธรรมอาจเกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยการสื่อสาร ถ่ายทอดผ่านสื่อมวลชน ระบบการศึกษา และ เทคโนโลยี ต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม กรณีที่ความแตกต่างระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์มีสูง เพราะสังคมวัฒนธรรมขัดแย้งกัน การปรับรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันไม่เกิดขึ้น ปัญหาเรื่องความขัดแย้งของกลุ่มชาติพันธุ์เกิดจากการที่

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

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้จำแนกกลุ่มวัฒนธรรมทางนาฏศิลป์ทั่วโลกไว้ว่า กลุ่มวัฒนธรรมนาฏศิลป์¹⁶ นาฏศิลป์ของชุมชนหนึ่ง ๆ ถือกำเนิด สืบทอด และพัฒนาขึ้นมาโดยชุมชนนั้น ๆ จึงสะท้อนลักษณะเด่นของชุมชนได้เป็นอย่างดี แต่ชุมชนหนึ่ง ๆ มีได้อยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่ต่างก็พึ่งพาอาศัย ไปมาหาสู่ ค้าขาย หรือทำสงครามแย่งชิงผู้คนและทรัพยากรกันอยู่เสมอ ศิลปะรวมทั้งนาฏศิลป์ จึงมีการถ่ายเทเข้าออกอยู่ตลอดเวลา ยิ่งในภาวะปัจจุบันมีการสื่อสารทันสมัย การถ่ายเทก็ยิ่งเกิดขึ้นได้ง่าย ในขณะที่เดียวกันก็เกิดการระแวงระวัง มิให้นาฏศิลป์ดั้งเดิมอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเสื่อมสลาย ทั้งนี้เพราะเป็นธรรมชาติของชุมชนในการรักษาวัฒนธรรมของเผ่าพันธุ์แห่งตนเอาไว้ เมื่อมีสิ่งแปลกใหม่เข้ามากระทบกับวิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมของตน ก็จะมีกระบวนการกลั่นกรองที่จะมีการยอมรับหรือปฏิเสธ และในการที่จะยอมรับก็เชื่อว่ายอมรับมาทั้งหมด หากปรับปรุงดัดแปลงให้เหมาะสมกับรสนิยมและคตินิยมของตนเสียก่อนจึงจะรับได้ การถ่ายเททางวัฒนธรรมของชุมชนอยู่ตลอดเวลาเช่นนี้ ทำให้การพิจารณาถึงลักษณะเด่นของนาฏศิลป์เป็นเรื่องยาก เพราะจะมีความซ้ำซ้อนและปนเปกันอยู่ อย่างไรก็ดี นาฏศิลป์ในโลกนี้อาจแบ่งเป็นกลุ่มตามความคล้ายคลึงกันได้ 8 กลุ่ม คือ จีน อินเดีย อาหรับ แอฟริกา โพลินีเซีย ยุโรป อเมริกา และมาเลย์

กลุ่มจีน จีนเป็นประเทศที่เก่าแก่อารยธรรมสูงส่ง และมีพัฒนาการทางนาฏศิลป์สูงมาก ตลอดประวัติศาสตร์อันยาวนานหลายพันปีของจีน ได้มีการติดต่อค้าขาย และทำสงครามกับ ประเทศโดยรอบ ชาติที่ได้รับอารยธรรมจากจีน คือ ธิเบต มองโกล แมนจู เกาหลี ญี่ปุ่น และญวน ส่วนจีนเองก็ได้รับอิทธิพลจากอินเดียและอาหรับ ตามเส้นทางแพรไหม เช่น อิทธิพลทางศาสนาพุทธ ศาสนาอิสลามและดนตรี

กลุ่มอินเดีย อินเดียเป็นประเทศเก่าแก่และมีอารยธรรมสูงส่ง อินเดียมีพัฒนาการบ้านนาฏศิลป์และมีตำราฟ้อนรำมานับพันปี อินเดียได้แผ่อิทธิพลเข้าไปในประเทศจีน เกาหลี ญี่ปุ่น เนปาล ปากีสถาน ศรีลังกา พม่า ไทย ลาว เขมร อินโดนีเซีย ส่วนอินเดียเองก็ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มอาหรับที่เข้าไปปกครองอินเดียอยู่นานนับศตวรรษ

¹⁶ สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏศิลป์ปริทรรศน์. 500, พิมพ์ครั้งที่ 1, 2543

กลุ่มอาหรับ อาหรับเป็นกลุ่มชนที่มีถิ่นฐานอยู่ในตะวันออกกลางและรอบ ๆ ทะเลเมดิเตอร์เรเนียน กับตอนเหนือของแอฟริกา อาหรับแม้จะไม่มีประเทศอันยิ่งใหญ่ในปัจจุบัน แต่ก็เคยเป็นกลุ่มชนที่มีมหาอาณาจักรอันยิ่งใหญ่มาหลายครั้ง พวกอาหรับเป็นนักเดินทาง นักรบ นักเผชิญโชค และพ่อค้าที่สำคัญของโลกในอดีต จึงสามารถแผ่อิทธิพลไปตามเส้นทางค้าขายสู่ตอนใต้ของ ยุโรปตอนเหนือของ จีน ในอินเดีย ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และในตอนเหนือของแอฟริกา

กลุ่มแอฟริกา แอฟริกาเป็นทวีปที่กว้างใหญ่มีประชากรมาก แต่ไม่มีอาณาจักรอันรุ่งเรืองมากนัก วัฒนธรรมจึงไม่เป็นปึกแผ่น แม้จะมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่อย่างชัดเจน ชนชาวแอฟริกันเคยถูกปกครองโดยชาวอาหรับและชาวยุโรป และถูกนำไปเป็นทาสในทวีปอเมริกาเป็นจำนวนมาก นาฏยศิลป์ของพวกแอฟริกาจึงไปปรากฏและผสมผสานกับนาฏยศิลป์ลักษณะอื่น ๆ ในทวีปอเมริกาเหนือ และทวีปอเมริกาใต้

กลุ่มโพลินีเซีย โพลินีเซียเป็นชื่อเรียกกลุ่มของเกาะต่าง ๆ ในมหาสมุทรแปซิฟิก 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 ที่เป็นชนพื้นเมืองเดิมของยุโรป และของแอฟริกา นาฏยศิลป์ในอเมริกาเหนือได้รับอิทธิพลจากประเทศทางยุโรปเหนือ เช่น อังกฤษ และฝรั่งเศส ส่วนนาฏยศิลป์ในอเมริกาใต้ก็ได้รับอิทธิพลจากยุโรปใต้ เช่น สเปน และโปรตุเกส

กลุ่มมาเลย์ มาเลย์เป็นชนชาติที่อาศัยอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นจำนวนมาก อาชีพประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย บรูไน กลุ่มมาเลย์ได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดู และอิสลาม ตามลำดับ แต่ก็คงเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์มาเลย์ไว้ได้เป็นอย่างดี

นาฏยศิลป์ เป็นศิลปะที่ใช้ร่างกายและจิตใจ แสดงออกซึ่งเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยกิริยา ท่าทาง ปกติหรือการพ้อนรำ การพูดหรือการขับร้อง และด้วยอารมณ์ของผู้แสดงหรือของตัวละคร มนุษย์ พัฒนาการแสดงออกตามธรรมชาติของตนขึ้นเป็นนาฏยศิลป์ และให้นาฏยศิลป์ทำหน้าที่ต่าง ๆ ในสังคมของตน ทั้งเพื่อตนเอง เพื่อสังคม และเพื่อเทพเจ้า ดังนั้น นาฏยศิลป์จึงเป็นเครื่องบ่งชี้เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของสังคมนั้นได้เป็นอย่างดี เอกลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ในสังคมที่ห่างไกลกันอาจ

คล้ายคลึงกัน ก็เพราะต่างมีสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติด้านวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน หรือสังคมได้มีการติดต่อกัน จึงเกิดการถ่ายทอดทางนาฏศิลป์กันขึ้น นาฏศิลป์เป็นสิ่งที่สัมผัสได้ ขณะมีการแสดงอยู่เท่านั้น นอกนั้นอยู่ในความทรงจำของผู้แสดง และคนดู นาฏศิลป์ชุดเดียวกันในการแสดงแต่ละครั้ง จึงมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นเสมอ นอกจากนี้นาฏศิลป์มีบทบาทในสังคม เมื่อสังคมเปลี่ยนไป นาฏศิลป์ก็ย่อมเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย การนิยามคำว่านาฏศิลป์ให้ครบถ้วนแม่นยำชัดเจน จึงกระทำไต่ยาก

ตามคำกล่าวของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นาฏศิลป์ในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม จะมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง อาจมีความคล้ายคลึงกันได้เนื่องจากสภาพแวดล้อม โดยที่นาฏศิลป์สามารถเกิดการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมขึ้นได้ เนื่องจากสังคมได้มีการติดต่อกัน นาฏศิลป์มีบทบาทในสังคมในหลาย ๆ ด้าน เมื่อสังคมเปลี่ยนจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย กีฬาสีลาศมีประวัติความเป็นมา และมีการพัฒนาเรื่อยมาจากอดีต เริ่มต้นจากกำเนิดนาฏศิลป์ จนกลายเป็นนาฏศิลป์เพื่อความบันเทิง พัฒนาสู่การเป็นกีฬาตามสภาพสังคม นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงภาพรวมของต้นกำเนิดนาฏศิลป์ จนเกิดเป็นอารยธรรม ดังนี้

นาฏศิลป์¹⁷ เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลก ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ นาฏศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (express) ของอารมณ์ความรู้สึก (feeling) ที่แสดงออก มาในรูปแบบของกิจกรรมของมนุษย์ บรรพบุรุษของ มนุษย์ในอดีตกาลเคยลอกเลียนท่าทางของสัตว์และ ธรรมชาติ แล้วจัดเป็นการแสดงขึ้นเพื่อเป็นการเอาใจ หรือแสดงความเคารพต่ออำนาจทางธรรมชาติที่มนุษย์ไม่สามารถจะหาคำตอบได้ในสมัยนั้น ในนาฏศิลป์จะ มีความผูกพันซึ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณของมนุษย์เสมอ นาฏศิลป์มักจะเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ เขตแดนพื้นที่ สงคราม ฤกษ์ปีศาจ ซึ่งจะนำพาไปสู่การ พัฒนาการทางด้านนาฏศิลป์ของตนเอง จนหล่อหลอม ออกมาเป็นอารยธรรม

ในการเต้นบัลเลต์ จะมีการเต้นรำเป็นคู่ซึ่งเรียกว่า พา เดอ เดอซ์ ที่มีความสวยงาม และมีการพัฒนารูปแบบการเต้นผสมผสานนาฏศิลป์จากหลายเชื้อชาติ โดยมีรายละเอียดดังนี้

การเต้นพา เดอ เดอซ์¹⁸ เป็นการเต้นคู่ระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงที่แสดงให้เห็นถึงทักษะ การเต้นคู่ ที่มีความสัมพันธ์กัน ดังนั้นจะเห็นได้จากการนำเสนอเทคนิค ทำเต้นบัลเลต์ ความสมดุล การสื่อสารอารมณ์และเรื่องราวผ่านสรีระร่างกายเคลื่อนไหวได้อย่างมีประสิทธิภาพ ที่ประกอบไปด้วย การพยุงลำตัว การยกตัว การแบกรับลำตัว การหมุน และ การรักษาสมดุลบนปลายเท้าแล้ว หมุนรอบตัวเช่นเดียวกับลีลาศ

¹⁷ นราพงษ์ จรัสศรี. ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

¹⁸ <https://web.facebook.com/watch/?v=473417627208054>

จะเห็นได้ว่า การเต้นพา เดอ เดอซ์ ซึ่งเป็นการเต้นคู่ในนาฏกรรมบัลเลต์ ปรากฏว่า มีการผสมผสานนาฏศิลป์ประเภทอื่นๆนอกจากการเต้นบัลเลต์ ไม่ว่าจะเป็นสเปน 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 บุญชโล 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) ในยุคปัจจุบันวอลซ์จากกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ซึ่งเกิดขึ้นในปลายศตวรรษที่ 17 แต่มิได้เผยแพร่ จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1816 จังหะวอลซ์ได้ถูกนำมาเผยแพร่โดยพระเจ้าออร์ชี่ที่ 4 แม้จะไม่สมบูรณ์นักในขณะนั้น แต่ก็จัดว่าจังหะวอลซ์เป็นจังหะแรกของการลีลาศอย่างแท้จริง เพราะคู่ลีลาศสามารถจับคู่เต้นรำได้

ประมาณปี ค.ศ. 1840 การเต้นรำบางอย่างกลับมาเป็นที่นิยมอีก เช่น โพลก้าจากโบฮีเมียซึ่งเป็นที่นิยมมากในเวียนนา ปารีส และลอนดอน การเต้นมาเซอร์ก้า (Mazurka) จากโปแลนด์ก็เป็นที่นิยมมากในยุโรปตะวันตก

ประมาณกลางศตวรรษที่ 19 การเต้นรำแบบใหม่ ๆ เกิดขึ้นอีกมาก เช่น การเต้นมิลิแทรีชาติส (Military Schottische) การเต้นเค้กวอล์ค (Cakewalks) ซึ่งเป็นการเต้นแบบหนึ่งของคนผิวดำในอเมริกา การเต้นทวูสเตป (Two – Step) การเต้นบอสตัน (Boston) และการเต้นเตอร์กีทรอต (Turky Trot)

ในศตวรรษที่ 20 ปี ค.ศ. 1910 จังหวะแทงโก้จากอาร์เจนตินา เริ่มเผยแพร่ที่กรุงปารีส เป็นจังหวะที่มีแบบการเต้นที่แปลกและเต้นสวยงามมาก

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

ปี ค.ศ. 1918 สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 อังกฤษได้เลือกเฟ้นจังหวะเต้นรำทั้งบอลรูมและลาตินอเมริกันเพื่อเรียบเรียงขึ้นเป็นตำรา วางหลักสูตรของแต่ละจังหวัด ในสมัยนี้ประเภทบอลรูมมีเพียง 4 จังหวะ คือ วอลซ์ คิววอลซ์ สโลว์ฟอกซ์ทรอต และแทงโก้

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

ปี ค.ศ. 1925 จังหวะชาร์ลสตัน (Charleston Murray) เริ่มเป็นที่นิยม รูปแบบการเต้นคล้ายทวูสเตป และในปีเดียวกันนี้ อาร์เธอร์ เมอร์เรย์ (Arthur Murry) ก็ได้ให้กำเนิดการเต้นรำสมัยใหม่ (Modern Dances) ขึ้น การเต้นแบบโมเดิร์นแดนซ์นี้เป็นการเต้นรำที่แสดงออกถึงจินตนาการของแต่ละบุคคล ไม่มีท่าเต้นที่แน่นอนตายตัว บางครั้งมีการนำท่าบัลเลต์เข้ามาผสมผสานด้วย

ในปี ค.ศ. 1927 จังหวะจิตเตอร์บั๊ก (Jitterbug) เริ่มเป็นที่นิยม รูปแบบการเต้นต้องอาศัยทำยิมนาสติก การเบรก และการก้าวเท้าอย่างรวดเร็ว ๆ ในปีเดียวกันนี้อิทธิพลจากเพลงแจ๊ส (Jazz) ของอเมริกาทำให้เกิดจังหวะคิววีสเตปขึ้น 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 จังหวะคิวบันรัมบ้า

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

ปี ค.ศ. 1940 การเต้นคองก้าและแซมบ้าจากบราซิลก็เป็นที่นิยมมาก

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

ปี ค.ศ. 1959 ได้จัดแข่งขันลีลาศชิงแชมป์โลกขึ้นที่ประเทศอังกฤษ โดยจัดทั้งประเภทอาชีพและสมัครเล่นตามกฎเกณฑ์ที่สภาการลีลาศระหว่างชาติกำหนด นอกจากนี้สภาการลีลาศได้กำหนดมาตรฐาน (Standard) ไว้ 4 จังหวะ คือ วอลซ์ ฟอกซ์ทรอต แทงโก้ และควิกสเตป ในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 จังหวะที่จัดแข่งมี วอลซ์แบบอังกฤษหรือสโลว์วอลซ์ ฟอกซ์ทรอต แทงโก้ ควิกสเตป และควิกวอลซ์หรือเวียนนี่สวอลซ์ นอกจากนี้ อเมริกาและอังกฤษได้แนะนำจังหวะ ร็อคแอนด์โรลให้ชาวโลกได้รู้จัก



ภาพที่ 16 การจัดการแข่งขันชิงแชมป์โลกครั้งแรก ณ ประเทศอังกฤษ

ที่มา : ผู้วิจัย

ปี ค.ศ. 1960 มีจังหวะใหม่ ๆ เกิดขึ้นในอเมริกาโดยคนผิวดำ หรือ จังหวะทวิสท์ (Twist) การเต้นจะใช้การบิดลำตัวไปมา เขาโค้งงอ การเต้นจะไม่ต้องแตะตัวกันกับคู่ คือต่างคนต่างเต้น นอกจากนี้ยังมีจังหวะฮัสเซิล (Hustle) และจังหวะบอสซาโนวา (Bosanova) ซึ่งดัดแปลงมาจากแซมบ้าของบราซิล

ปี ค.ศ. 1970 นิยมการเต้นรำที่เรียกว่า ดิสโก้ (Disco) ซึ่งค่อนข้างเต้นได้อย่างอิสระมาก อย่างไรก็ตามในปัจจุบันมีการเต้นรำใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมายหลายแบบ จัดเป็นป๊อปปูลาร์แดนซ์ (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 Olympic 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 ซ่าซ่าซ่า รุมบ้า แซมบ้า พาโซโดเบลล์ และ ไจว์ฟ และเนื่องจากผู้วิจัยได้ทำการทดลองในลีลาศจังหวะวอลซ์และแซมบ้า จึงขอกล่าวถึงรายละเอียดของทั้ง 2 จังหวะ ดังนี้

วอลซ์ (WALTZ)

สำหรับบรรดาผู้เข้าแข่งขัน “วอลซ์” จะเป็นจังหวะแรกเสมอ ที่จะแสดงให้ประจักษ์แก่คณะกรรมการตัดสิน และจะเป็นโอกาสเพียงหนึ่งเดียว ที่จะสร้างความประทับใจ เมื่อแรกเห็น

เมื่อคู่แข่งเริ่มอย่างลงสู่ฟลอร์ กรรมการตัดสินและผู้ชม(ให้ নিজถึงตัวเอง) จะเริ่มกวาดตาเพื่อมองหาคู่แข่งที่เด่นที่สุด หรือแชมป์เปียนในทันที

ประวัติของจังหวัด วอลซ์ ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1910 – 1914 ผุ่จนได้หลังไหลไปที่บอสตันคลับ ที่ตั้งอยู่ ณ กรุงลอนดอน เพื่อตั้งร่ำจังหวะ “บอสตัน วอลซ์” ซึ่งเป็นต้นแบบของวอลซ์ที่ใช้ในการแข่งขันปัจจุบันใน ปี ค.ศ. 1914 จังหวัดบอสตันได้เสื่อมสลายลง เบสิคพื้นฐานได้ถูกเปลี่ยนไปในทิศทางของ “วอลซ์” หลัง สงครามโลกครั้งที่ 1 จังหวัดวอลซ์ ได้เริ่มถูกพัฒนาให้ถูกทางขึ้นด้วยท่าแม่แบบ อย่างเช่น เนชเซอร์ลเทิร์น และ รีเวิร์สเทิร์น และ โคลสเซนจ์ ความก้าวหน้าในการพัฒนา จังหวัด “วอลซ์” เป็นไปอย่างและเชิงซ้ำ ผู้ที่ได้ทุ่มเทกับการพัฒนาจังหวัดนี้เป็นพิเศษ คือ มิส โจสเซฟฟิน แบรดลีย์ วิกเตอร์ ซิลเวสเตอร์ และแม็กซ์เวลล์ สจ๊วตค์ และแพทไซค์ แชมป์เปียนคนแรกของชาวอังกฤษ สถาบันที่ได้สร้างผลงานต่อการพัฒนาแม่แบบต่าง ๆ ให้มีความเป็นมาตรฐานคือ “IMPERIAL SOCIETY OF TEACHERS” (ISTD) ท่าแม่แบบเหล่านี้ บรรดานักแข่งขันยังคงใช้กันอยู่ถึงปัจจุบัน

ลักษณะเฉพาะของจังหวัด วอลซ์

เอกลักษณ์เฉพาะ	สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้งและเร้าอารมณ์
การเคลื่อนไหว	การสวิง ลักษณะแกว่งไกวแบบลูกตุ้มนาฬิกา
ห้องดนตรี	3 / 4
ความเร็วต่อนาที	28-30 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ IDSF
การเน้นจังหวัด	บนจังหวัดที่ 1
เวลาที่ใช้ในการแข่งขัน	1 นาทีครึ่ง ถึง 2 นาทีมหาวิทยาลัย
การขึ้นและลง	เริ่มขึ้นหลังสิ้นสุด 1 ขึ้นต่อเนื่องตอน 2 และ 3 หน่วงลดลง หลังสิ้นสุด 3
หลักพลศาสตร์	ความสมดุลที่สัมพันธ์กับการเลื่อนไหล การใช้น้ำหนัก จังหวัดเวลา และการเคลื่อนไหวที่โล่งอิสระ

ลักษณะเฉพาะของจังหวัดวอลซ์

ที่มา : สมาคมกีฬาลิลาศแห่งประเทศไทย

การสื่อความหมายของจังหวัดวอลซ์ ลักษณะท่าทางอย่างหนึ่ง ที่ต้องมีให้เห็นจากนักแข่งขันไม่ว่าจะระดับไหน คือ ลักษณะแกว่งไกวของลูกตุ้มนาฬิกา เปรียบเทียบได้กับการแกว่งของลูกตุ้มระฆัง จังหวัดวอลซ์ต้องมีการสวิงขึ้น และลงที่มีความสมดุลในระดับที่ถูกต้อง ด้วยการเคลื่อนไหวที่โล่งอิสระ โครงสร้างของท่าเต้นต้องเป็นแบบที่มีการสวิงโยกย้าย นุ่มนวล เคลื่อนเป็นวง ซึ่งบังเกิดผลให้นักเต้นรำเคลื่อนที่ไปอย่างเป็นธรรมชาติ และโล่งอิสระร่วมกับการเปลี่ยนแปลงแรงโน้มถ่วง โดยปกติ

แล้ววอลซ์ ควรประกอบด้วยลวดลายที่สามารถแสดงให้เห็นถึงการควบคุมที่ยอดเยี่ยม และเปี่ยมไปด้วยความมั่นใจ ในหลาย ๆ กฎเกณฑ์ ดนตรีจะมีความโรแมนติก ชวนฝัน ละเอียดย่อน และเปรียบเสมือนกับสตรีเพศ ซึ่งนี่คือข้อที่พึงระมัดระวังถึงของคู่แข่งจำนวนมาก เขาต้องปลดปล่อยให้ความรู้สึกไวต่อการรับรู้ถึงจังหวะและอัตราความเร็วของดนตรีและการเตรียมพร้อมที่จะเดินให้แผ่วเบา อย่างมีขอบเขตและอิสระ เหมือนกับทุก ๆ จังหวะ การเดินจากเท้าส่งจะขาดเสียไม่ได้เลยสำหรับ วอลซ์ แล้ว “ช่วงขณะที่” เมื่อเริ่มยืดขึ้น จากน้ำหนักเท้าส่ง นั้นมีความสำคัญยิ่ง การลดลงพื้นขณะที่หัวลง บนเท้าที่รับน้ำหนัก ตามความต้องการในแบบฉบับของ วอลซ์ ต้องเร่งยืด และควบคุม

แซมบ้า (SAMBA)

จังหวะแซมบ้าเป็นจังหวะที่มีท่วงทำนองมีชีวิตชีวา โดยปกติแล้วจะนำมาซึ่งความตื่นเต้นเร้าใจบนพลอร์ของการแข่งขัน การออกแบบท่าเต้น การมีดุลยภาพร่วมกับการทรงตัวที่หยุดนิ่ง และรูปแบบของการเต้นซิกแซก ที่เคลื่อนไหวไปข้างหน้า โดยทั่วไปแล้วแซมบ้า เป็นการเต้นรำที่เคลื่อนไหวไปข้างหน้าลักษณะ การเคลื่อนไหวควรที่จะสะท้อนถึงลักษณะการเดินพาเหรด เป็นวงกลมในที่ว่าง บางครั้งจะแสดงลีลาอวดผู้ชม โดยการเต้นอยู่กับที่ การเต้นแซมบ้าแบบแข่งขันในปัจจุบันมีความเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบดั้งเดิมของ “บราซิลเลียน แซมบ้า” ไปเป็นอย่างมาก ซึ่งในอดีตนั้น เน้นการกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกที่ลุ่มหลง คลั่งใคล้ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าแซมบ้าจะเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบดั้งเดิมไป โดยละทิ้งลักษณะการเดินแบบพาเหรด และความมีชีวิตชีวา ลงไปบ้างก็มิได้ทำให้เสียภาพลักษณ์ของแซมบ้าแต่อย่างไร สิ่งที่เราต้องการจะเห็นจากคู่แข่งก็คือ การใช้ความยืดหยุ่นของร่างกายเป็นอย่างมาก ท่อนแขนจะมีบทบาทสำคัญรองลงมา โดยใช้เพื่อทำให้เกิดความสมดุลในการใช้ร่างกายเต้นเข้ากับจังหวะ นักเต้นแซมบ้าที่ดี ควรตระหนักถึงการใช้น้ำหนัก และจะต้องไม่เพิ่มเติมความหนักหน่วงลงไปน้ำหนักของการเคลื่อนไหวที่เป็นจริง สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับนักแข่งขันก็คือ ต้องให้ความสำคัญโดยมุ่งประเด็นไปที่ ลักษณะการผ่อนคลายเป็นสำคัญ และการใช้น้ำหนัก, การเน้นเพื่อเพิ่มทัศนคติการต่อสู้บนพลอร์การแข่งขัน เพื่อเชือดเฉือนให้ออกมาเป็นแซมบ้า ที่เปี่ยมไปด้วยชีวิตชีวา

ประวัติของจังหวะแซมบ้า ต้นแบบของแซมบ้ามาจากแอฟริกา แต่ได้รับการพัฒนามากที่สุดที่ประเทศบราซิล ซึ่งจะปรากฏให้เห็นในงานเทศกาลรีนเร็งและตามโรงเรียนสอนจังหวะแซมบ้าในประเทศบราซิล ปี ค.ศ. 1925 จังหวะแซมบ้าได้เริ่ม แพร่หลายเข้าสู่ทวีปยุโรป ถึงแม้ว่า แซมบ้า จะได้รับการยอมรับเป็นจังหวะหนึ่งที่ใช้ในการแข่งขันก็ตามแต่การ บุกเบิกครั้งสำคัญของจังหวะแซมบ้า ได้เกิดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1939 ในงานมหกรรมการแสดงระดับโลกใน นครนิวยอร์ก จังหวะแซมบ้าได้ถูกยอมรับอย่างแท้จริงในปี ค.ศ. 1948/1949 ผู้ที่ได้พัฒนาจังหวะแซมบ้า มาก ที่สุดคือ วอลเล่อร์ แลร์ดและ ลอเรนน์ ซึ่งทั้งสองท่านเป็นอดีตแชมป์เปียนโลก ของการเต้นรำแบบลาตินอเมริกัน ที่มีชื่อเสียงโด่งดังในยุคนั้น

ลักษณะเฉพาะของจิ้งหะ แซมบ้า

เอกลักษณ์เฉพาะ	เบิกบาน มีชีวิตชีวา และ ความพึงพอใจ
การเคลื่อนไหว	แบบซิกแซก , เคลื่อนที่แบบเดินขบวน และ แบบวงกลม เดินในที่โล่งหรือ 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

ลักษณะเฉพาะของจิ้งหะแซมบ้า

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

การสื่อความหมายของจิ้งหะแซมบ้า แบบฉบับท่าทางการยืดหยุ่นขึ้นลงของ แซมบ้า หรือ เบาส์แอคชั่น ก่อให้เกิดการย่อและ การเหยียดตัวของเข่า และ ข้อเท้า ของขาข้างที่รองรับน้ำหนัก อยู่ในแต่ละครั้งของการยืดขึ้นและหน่วงลงใช้เวลาครึ่งปีทของดนตรี ระดับของการใช้ความยืดหยุ่นในท่าเต้นต่าง ๆ ไม่เหมือนกันทั้งหมด บ้างก็มีเพียงเล็กน้อย บ้างก็ไม่มีการขึ้นลงเลยลีลาท่าทางของแซมบ้าควรสะท้อนให้เห็นถึงการเดินพาเหรดเคลื่อนเป็นวงกลมในที่โล่งแสดงอวดผู้ชม บ้างในบางครั้งด้วยการเดินพกอยู่กับที่

การลีลาศในประเทศไทย¹⁹

ในปัจจุบันประเทศไทยก็ได้มีการจัดการแข่งขันกีฬาลีลาศทั้งในระดับหน่วยงาน ภูมิภาค และระดับชาติ โดยประวัติของกีฬาลีลาศในประเทศไทย รุ่งสฤษฎ์ บุญชะลอ ได้กล่าวไว้ ดังนี้

การลีลาศในประเทศไทยเกิดขึ้นเมื่อใดไม่มีใครทราบแน่ชัด แต่สันนิษฐานกันว่าได้เข้ามาเผยแพร่ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) มาแล้ว จากบันทึกของหม่อมแอนนา ลีโอโนเวล ได้เขียนไว้ว่า หลังจากที่หม่อมได้ดูละครที่แสดงกันอยู่ในวังแล้ว ได้พยายามสอนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้พระองค์ได้รู้จักการเต้นรำแบบสุภาพชน ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในประเทศตะวันตก แล้วเลยคุยถึงการเต้นรำพร้อมทั้งแสดงท่าการเต้นรำให้พระองค์ทอดพระเนตร ทูลว่าจิ้งหะวอลซ์นั้นหรรหามาก เขานิมนต์กันในพระราชวังยุโรป พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงนิ่งเฉยไม่ออกความเห็นอะไร แต่ตอนที่หม่อมแอนนาลุกขึ้นแสดงท่าเต้น

¹⁹ รุ่งสฤษฎ์ บุญชะลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

เพื่อถวายการสอนพระองค์ พระองค์กลับสอนว่าไกลเกินไป แขนต้องวางให้ถูกต้อง แล้วพระองค์ก็เดินให้ดูจนหม่อมแอนนางวยง นางจึงทูลถามพระองค์ว่า ใครเป็นคนสอนการเต้นวอลซ์ให้กับพระองค์ แต่พระองค์ก็ทรงนิ่งเสีย จากบันทึกของหม่อมแอนนาไม่อาจทำให้ทราบได้ว่าใครเป็นผู้ถวายการสอนการเต้นวอลซ์ให้พระองค์ แต่สันนิษฐานว่า พระองค์อาจจะศึกษาและฝึกมาจากตำราก็เป็นได้ ในสมัยรัชกาลที่ 5 การเต้นรำมักจะเต้นกันเฉพาะจังหวัดวอลซ์เท่านั้น เจ้าขุนมูลนายพอจะเริ่มเต้นเป็นกันบ้างแล้ว แต่ยังไม่เป็นที่นิยมกว้างขวางนัก บางครั้งก็มีการแทรกการเต้นจังหวัดวอลซ์เข้าไปในการแสดงละครด้วย ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 การเต้นรำเจริญรุ่งเรืองขึ้นมาอีก ทุก ๆ ปีในงานเฉลิมพระชนมพรรษาก็มักจะจัดให้มีการเต้นรำกันในพระราชวัง โดยมีองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป็นองค์ประธาน จัดกันที่พระราชวังจักรี ซึ่งบรรดาทูตานุทูตทั้งหลายต้องเข้าเฝ้ากันหมด ส่วนแขกที่เข้ามานั้นต้องได้รับบัตรเชิญจึงจะเข้าไปในงานได้ ในสมัยรัชกาลที่ 7 การเต้นรำได้ขยายขอบเขตเปิดให้มีการเต้นรำตามสถานที่ต่าง ๆ กันมาก เช่น ที่ก้อยเทียนเหลา แก้วชั้น และคาร์เธย์



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 18 การลีลาศในประเทศไทย

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

ในปีพุทธศักราช 2475 ซึ่งตรงกับปีที่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทย หม่อมเจ้าวรรณไวทยากร วรวรรณ กัณยานายหิบบ ณ นคร ได้ปรึกษากันและจัดตั้งสมาคมที่เกี่ยวกับการเต้นรำชื่อ “สมาคมสมัครเล่นเต้นรำ” โดยมีหม่อมเจ้าวรรณไวทยากร วรวรรณ เป็นองค์ประธาน นายหิบบ ณ นคร เป็นเลขาธิการ และมีคณะกรรมการอีกหลายท่าน เช่น หลวงเฉลิม สุนทรกาญจน์ นายแพทย์ เต็ม บุนนาค พระยาปัทมกลสาร พระยาวิจิต หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ หลวงชาติตระการโกศล สถานที่ตั้งของสมาคมนั้นไม่แน่นอน คือจะวนเวียนกันไปตามบ้านของสมาชิกแล้วแต่จะสะดวก การตั้งเป็นสมาคมครั้งนั้นไม่ได้จดทะเบียนให้ถูกต้องแต่อย่างใด สมาชิกส่วนมากเป็นข้าราชการชั้นผู้ใหญ่

และพายุตรหรือบุตรเข้าฝักหัดด้วย ทำให้มีสมาชิกเพิ่มขึ้นมากอย่างรวดเร็ว มักจัดให้มีงานเต้นรำขึ้นบ่อย ๆ ที่สมาคมคณะราษฎร วังสราญรมย์ และได้จัดการแข่งขันเต้นรำขึ้นครั้งแรกที่วังสราญรมย์นี้ ผู้ชนะเป็นแชมป์เปี้ยนคู่แรกคือ พลเรือตรีเฉียบ แสงชูโต และคุณประนอม สุขุม

ในปี ค.ศ. 2476 คำว่า “เต้นรำ” เมื่อผวนแล้วฟังไม่ไพเราะหู ดังนั้น หม่อมเจ้าวรรณไวทยากร วรวรรณ จึงบัญญัติศัพท์คำว่า “ลีลาศ” –ขึ้นแทนคำว่า “เต้นรำ” นับแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ทำให้สมาคมสมัครเล่นเต้นรำได้สลายตัวไปโดยปริยายกลายเป็น “สมาคมลีลาศแห่งประเทศไทย” โดยมี นายหยิบ ณ นคร เป็นผู้ประสานงาน สามารถส่งนักลีลาศไปแข่งขันยังต่างประเทศได้ หรือให้การต้อนรับนักลีลาศต่างชาติที่มาเยี่ยมเยือนหรือแสดงในเมืองไทย พอเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ขึ้น ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่เข้าร่วมในสงครามโลกด้วย จึงทำให้การลีลาศซบเซาไป

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2488 วงการลีลาศในเมืองไทยก็เริ่มคึกคักมีชีวิตชีวาขึ้นดังเดิม มีโรงเรียนสอนลีลาศเกิดขึ้นหลายแห่งโดยเฉพาะ ประเภทบอลรูมหรือโมเดิร์นบอลรูม อาจารย์ยอด บุรี ซึ่งไปศึกษาที่ประเทศอังกฤษแล้วนำกลับมาเผยแพร่ในเมืองไทย ทำให้การลีลาศในเมืองไทยซึ่งมีศาสตราจารย์ศุภชัย วานิชวัฒนา เป็นผู้นำอยู่ก่อนแล้วก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นเป็นลำดับ

ต่อมาได้มีบุคคลชั้นนำในวงการลีลาศประมาณ 10 ท่าน ส่วนใหญ่เคยเป็นผู้ชนะเลิศในการแข่งขันในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่น คุณกวี กรโกวิท คุณอุไร โทณวนิก คุณจำลอง มาณยมณฑล คุณปัตตานะ เหมะสุจิ โดยมีนายแพทย์ประสพ วรมิตร เป็นผู้ประสานงานติดต่อพบปะหารือ และมีแนวความคิดจะรวมนักลีลาศทั้งหมดให้อยู่ในสมาคมเดียวกันเพื่อเป็นการฝึกกำลังและช่วยกันปรับปรุงมาตรฐานการลีลาศทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ ซึ่งทุกคนเห็นพ้องต้องกัน จึงมีการร่างระเบียบบังคับขึ้นมา ได้ยื่นจดทะเบียนเป็นสมาคมถูกต้องตามกฎหมายเมื่อวันที่ 7 สิงหาคม 2491

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

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

ในสมัยรัฐบาลจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้กำหนดให้โรงเรียนสอนลีลาศต่าง ๆ ต้องสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ และมีการกำหนดหลักสูตรลีลาศขึ้นอย่างมีแบบแผน ทำให้การลีลาศมีมาตรฐานมากขึ้น ปัจจุบันการลีลาศในประเทศไทยได้รับความสนใจในทุกระดับ ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค มีโรงเรียนหรือสถาบันเปิดสอนลีลาศขึ้นแทบทุกจังหวัด ในสถานศึกษาตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษาก็ได้บรรจุวิชาลีลาศไว้ในหลักสูตรการสอนด้วย

สำหรับกีฬาลีลาศ ก็ได้รับความสนใจจากประชาชนมาก มีการเปิดสอนลีลาศในรูปแบบกีฬา ลีลาศอยู่ทั่วไปในแต่ละจังหวัด อาจมีจุดประสงค์ในการเรียนหรือฝึกกีฬาลีลาศแตกต่างกันออกไป เช่น อาจเรียนหรือฝึกกีฬาลีลาศเพื่อสุขภาพพลานามัย หรือเพื่อนันทนาการ หรือเพื่อนำไปใช้ในการแข่งขัน โดยเฉพาะ

กีฬาลีลาศในประเทศไทย ได้รับการยอมรับและสนับสนุนจากองค์การภาครัฐ โดยเฉพาะ การกีฬาแห่งประเทศไทย ได้บรรจุกีฬาลีลาศเข้าเป็นกีฬารายการหนึ่งในการแข่งขันกีฬาเยาวชนแห่งชาติ



ภาพที่ 19 การแข่งขันกีฬาลีลาศในประเทศไทย

ที่มา : ผู้วิจัย

ตามคำกล่าวของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นาฏยศิลป์ในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม จะมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง อาจมีความคล้ายคลึงกันได้เนื่องจากสภาพแวดล้อม โดยที่นาฏยศิลป์สามารถเกิดการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมขึ้นได้ เนื่องจากสังคมได้มีการติดต่อกัน นาฏยศิลป์มีบทบาทในสังคมในหลาย ๆ ด้าน เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย กีฬาลีลาศมีประวัติความเป็นมา และ

มีการพัฒนาเรื่อยมาจากอดีต เริ่มต้นจากกำเนิดนาฏศิลป์ จนกลายเป็นนาฏศิลป์เพื่อความบันเทิง จนพัฒนาสู่การเป็นกีฬา จุดเริ่มต้นการเต้นลีลาศ ได้พัฒนามาจากกระบําของชาวบ้านและระบำในราชสำนักในสมัยเรเนซองส์ มีบัลเลต์เป็นพื้นฐานการเต้น กีฬาลีลาศมีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับการเต้นรำรูปแบบอื่น ๆ การเต้นพื้นเมืองของแต่ละประเทศ มีการผสมผสานวัฒนธรรมการเต้นของประเทศต่าง ๆ เปลี่ยนผ่านตามยุคสมัยและสังคม การลีลาศในประเทศไทยปรากฏหลักฐานขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 จากบันทึกข้อมูลของหม่อมแอนนา ลีโอโนเวล

2.6 องค์ประกอบของกีฬาลีลาศสากล

กีฬาลีลาศเป็นศาสตร์ที่มีทั้งความเป็นศิลปะและกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน ในความเป็นศิลปะ จะมีสุนทรียภาพสอดแทรก และมีหลักการเดียวกันกับนาฏศิลป์ทั่วโลก แต่ในความเป็นกีฬาซึ่งทำให้มีการแข่งขันเกิดขึ้น จึงจำเป็นต้องมีกฎกติกาการตัดสินกลาง เพื่อเป็นมาตรฐานที่ใช้ตัดสินกีฬานิดนี้ องค์ประกอบของลีลาศสากล มีดังนี้

ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับกีฬาลีลาศกีฬาลีลาศมาตรฐานตามหลักสากล²⁰ แบ่งจังหวะลีลาศออกเป็น 2 ประเภท คือ

ประเภทโมเดิร์นหรือบอลรูม การลีลาศประเภทนี้มีลักษณะการเต้นด้วยท่าทางที่สวยงาม นุ่มนวล 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 มีลวดลายท่าเต้นที่ที่ไม่ยุ่งยาก สลับซับซ้อนนัก ในการแข่งขันกีฬาลีลาศจะมีการกำหนดจังหวะและท่าเต้นให้ ใช้แข่งขันในชั้นซี (Class C) และชั้นดี (Class D)

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

²⁰ พิชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2549

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

ประเภทลาตินอเมริกัน (Latin American) การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสิ่งสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน จังหวะลีลาศที่จัดอยู่ในประเภทลาตินอเมริกันและนิยมใช้ในการแข่งขันมี 5 จังหวะ คือ คิวบันรุมบ้า (Cubam Rumba) ในประเทศไทยนิยมอ่านว่า ซ่า ซ่า ซ่า (Cha Cha Cha) ในบางประเทศเรียกว่า ซ่า ซ่า (Cha Cha), แซมบ้า (Samba), พาโซโดเบิล (Paso Doble) ในบางประเทศเรียกว่า พาโซ โดเบิล, ไจฟ์ (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) อเมริกันรัมบ้า (American Rumba) กัวราซ่า (Guaracha) ออฟบีท (Off Beat) ตะลุง เทมโป (Taloong Tempo) โบเลโร (Boreo) แมมโบ้ (Mambo) และร็อกแอนด์โรลล์ (Rock and Roll) เป็นต้น

นาฏยศิลป์ไทยจะมีนาฏยศัพท์เฉพาะ เพื่อเป็นชื่อเรียกของท่าทางระหว่างการฝึกซ้อมอย่างตรงกัน ในกีฬาลีลาศก็จะมีศัพท์ที่ใช้เฉพาะเช่นกันต่อไปนี้

คำศัพท์และความหมายในการลีลาศ²¹

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 รุ่งสฤษฎ์ บุญชลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

5. “Contrary body movement” การใช้สะโพกและ ไหล่ในการหมุนตัวหรือบิดตัว
ธรรมดาใช้ในการหมุนตัวขวาและซ้าย

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

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

8. “Rise and fall-body” การยกตัวให้สูงต่ำ โดยใช้กล้ามเนื้อของขาสัมพันธ์กับลำตัว

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

10. “Alignment” ตำแหน่งทิศทางการเดินลีลาศ แต่ละแบบไปตามพื้นห้องสัมพันธ์กับ
ห้องเต้นรำ

11. “Body Sways” การเหวี่ยงตัวซึ่งใช้การหมุนตัวแต่ เพียงเล็กน้อยไปทางซ้ายและขวา

12. “Leading and following” การเป็นผู้นำและผู้ตาม ส่วนมากขายนำหญิงตาม โดยการ
พาลำตัวหรือหมุนไป และใช้ฝ่า มือขวากดบังคับด้านหลังของผู้ตามให้เดินหน้าหรือถอยหลังไปข้าง ๆ
หมุนตัวทั้งซ้ายและขวา (การปฏิบัติของคนไทย ใช้ฝ่ามือบังคับ เพราะไม่นิยมเข้าเต้นใกล้กัน เนื่องจาก
ขนบธรรมเนียมประเพณี อากาศร้อน และไม่เคยมีความเคยชิน)

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

14. “Time” จำนวนจังหวะในแต่ละชองโน้ต (Bar) ของ ดนตรี มี 2-3-4-6 จังหวะ (Beats
in a bar) โน้ต 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 ต้องอาศัยรองเท้าเป็นส่วนประกอบ
อันสำคัญ

ฟลอร์เต้นรำ เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการแข่งขันกีฬาลีลาศ โดยลักษณะ
ของฟลอร์เต้นรำที่ใช้ในการแข่งขันลีลาศ ดังที่ รังสฤษฎ์ บุญชลอ กล่าวไว้ดังนี้

“ฟลอร์เต้นรำ ฟลอร์ (Floor) หมายถึงพื้นที่ที่ใช้เต้นรำ ฟลอร์นั้นมีหลายแบบและหลายขนาด
ขึ้นอยู่กับลักษณะของการที่จะใช้ฟลอร์ และจำนวนคนที่จะใช้ฟลอร์ ถ้าเป็นงานเต้นรำต้องเป็นฟลอร์ที่
ใช้ สำหรับการเต้นรำและลีลาศโดยเฉพาะ แล้วก็ต้องจะเป็นฟลอร์ ขนาดใหญ่ มีพื้นผิวที่เรียบ ขัดมัน
ซึ่งใช้กับการเต้นรำได้ดี ฟลอร์ลีลาศนั้นโดยทั่วไปเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ก็อาจจะเป็นรูปสี่ เหลี่ยม
จัตุรัส รูปวงกลม หรือรูปวงรีก็ได้ พื้นฟลอร์จะต้องปูด้วย ไม้ผิวเรียบ หรือพื้นปูนขัดมัน การทำพื้น
ฟลอร์โดยใช้ดิน ทราย พื้น หญ้า พื้นยาง หรือพื้นที่ขรุขระ จะไม่เหมาะสมและไม่สะดวกต่อการ เต้นรำ

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

กฎกติกาในการตัดสินกีฬาลีลาศ

กีฬา คือกิจกรรมทางกายที่มีการใช้กล้ามเนื้อและระบบต่าง ๆ ของร่างกายในการแข่งขันหรือการออกกำลังกายเพื่อความสนุกสนาน การแข่งขัน การเสริมสร้างสุขภาพ หรือเป็นกิจกรรมทางสันติภาพเนื่องจากต้องมีการแข่งขัน จึงต้องมีกติกาเพื่อตัดสินการแข่งขันนั้น ๆ กติกาการแข่งขันกีฬามีความสำคัญเพื่อให้การแข่งขันเป็นอยุ่ยุติธรรมและเป็นระเบียบ รังสฤษฎ์ บุญชโล กล่าวถึงกติกาในการแข่งขันกีฬาลีลาศไว้ว่า

เกณฑ์การตัดสินการแข่งขันกีฬาลีลาศ²² (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 ของจังหวะและพื้นฐานจังหวะจะเป็นขั้นตอนแรกที่ใช้ประกอบคำวินิจฉัย ครอบคลุมข้ออื่น ๆ ถ้าคู่แข่งกันทำผิดซ้ำ ๆ กัน ในข้อนี้จะต้องถูกตัดสินให้อยู่ในตำแหน่งที่สุดท้ายในจังหวะนั้น ๆ สำหรับข้อ วินิจฉัย 2 ถึง 5 มีความสำคัญเท่า ๆ กัน ซึ่งไม่มีข้อใดที่มีความ สำคัญมากไปกว่ากัน

B. กฎเกณฑ์พื้นฐาน (Basic Rules)

การวินิจฉัยคู่แข่งกัน จะเริ่มทันทีที่เริ่มเข้าสู่การเตรียมพร้อม ที่จะเต้นและสิ้นสุดเมื่อดนตรีหยุด กรรมการตัดสินจะต้องเช็คผลการ ให้คะแนนที่ได้ให้ไปแล้วทั้งหมด และแก้ไขให้ถูกต้องได้ ถ้าจำเป็น หากคู่แข่งกันไม่ดำเนินการเต้นอย่างต่อเนื่อง จะถูกจัดให้อยู่ในตำแหน่ง สุดท้าย และถ้าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในตอนท้าย คู่แข่งกันจะถูกตัดสิน ว่าขาดคุณสมบัติ (เป็นโมฆะ) คู่แข่งกันจะถูกวินิจฉัยในการแสดงและการเต้นแต่ละจังหวะ แยกออกจากกัน การเต้นของจังหวะที่ได้ตัดสินไปนั้นไม่นำมารวม วินิจฉัยกับจังหวะอื่น กรรมการตัดสินอยู่ภายใต้ข้อบังคับ ไม่ให้ชี้แจง เหตุผล ข้อวินิจฉัยของ

²² รังสฤษฎ์ บุญชโล. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

คู่แข่งที่ได้ให้ไปแล้ว ระหว่างการแข่งขันหรือ เวลาที่หยุดพักช่วงการแข่งขัน กรรมการตัดสินจะไม่วิจารณ์หรือพูด คุยปัญหาต่าง ๆ กับผู้เข้าแข่งขันทั้งสิ้น

c. การอธิบายเกี่ยวกับข้อที่ใช้ประกอบคำวินิจฉัย

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

2. ทรงของลำตัว (Body Line) ทรงหรือแนวเส้นของลำตัว มีความสัมพันธ์ต่อคู่แข่งทั้งสองร่วมกันในระหว่างการเคลื่อนไหว และการทำท่าเต้นต่าง ๆ ของการเต้นในแต่ละจังหวะการวินิจฉัยต่าง 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 แรงสวิงมากกว่าจะได้คะแนนที่สูงกว่าแต่ต้องประกอบด้วยทรงตัว ที่สมดุล (Balance) การเต้นรำในแบบ Latin American การเคลื่อนไหว และการใช้สะโพก (Hip Movement) จะถูกกำหนดให้เป็นหลักในการ ประเมิน

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

5. การใช้เท้า (Foot work) ผู้ให้การวินิจฉัยจะต้องประเมิน จากการใช้ฝ่าเท้าปุมโคน หัวแม่เท้าที่ถูกต้อง รวมถึงการใช้ส้นเท้าและปลายเท้า การเคลื่อนไหวและท่าทางต่าง ๆ เช่น การขีดเท้าและ การควบคุมการเคลื่อนไหวของเท้า

6. การใช้พื้นที่ (Floor Craft) ผู้ให้การวินิจฉัยจะ ต้องประเมินถึงการวางแผนการในการใช้ กลุ่มฟิสิกเกอร์ของตัวเองใน การหลบหลีกเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและไม่สะดุด รวมถึงการไม่ไป รบกวนคู่เต้นคู่อื่นด้วย

การแบ่งระดับชั้นของผู้เข้าแข่งขัน ในกลุ่มนักกีฬาลีลาศที่เข้าร่วมการแข่งขัน ถูกแบ่งออก ตาม อายุ และระบบแบ่งชั้น ถูกจัดให้แล้วแต่ความตกลงใจว่าจะเข้าร่วมในชั้นใด

การแบ่งกลุ่มอายุ (Age Groups)

รุ่นเยาวชน (Juveniles) คือผู้เข้าแข่งขันที่มีอายุไม่เกิน 11 ปี รุ่นเด็ก (Juniors) คือผู้เข้าแข่งขัน ที่มีอายุตั้งแต่ 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 แต่ทุกประเภทมีการ ประเมินการแสดงออกและโปรโมทให้ระดับหรือชั้นสูงขึ้น คำอธิบายข้างล่างให้เป็นระบบการ แบ่งชั้นในบางส่วนของยุโรป คู่แข่งขันเริ่มต้นจากชั้นต่ำที่สุด ชั้น D หรือ C คู่แข่งขันในระดับนี้เต้นได้ แต่สตีปพื้นฐาน เท่านั้น ชั้น A หรือ B การเลื่อนชั้นจะต้องเกิดจากการสะสมคะแนน ที่ได้จากการ แข่งขันเพิ่มพูนมา ชั้น 5 คู่แข่งขันระดับ (S) สูงสุดถือเป็นมาตรฐานระดับ นานาชาติ การแข่งขันชิง ชนะเลิศระดับนานาชาติ (International Championship) ถูกจัดขึ้นทุกปี และผู้ชนะเลิศในแต่ละชั้น จะถูกจัดให้ เลื่อนอยู่ในระดับที่สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ ผู้ชนะเลิศในระดับสูงสุดจะถูกจารึกให้เป็นผู้ชนะเลิศ แห่งชาติ ระดับชั้นของการลีลาศแต่ละแบบจะไม่มีผลต่อการเลื่อนชั้นของแบบ อื่น

ระบบการพิจารณาตรวจเทียบคะแนนของการแข่งขันกีฬาลีลาศ ระบบมาตรฐานของการให้ คะแนนและการวิเคราะห์คะแนน มีความจำเป็นอย่างยิ่งในการแข่งขันกีฬาลีลาศ สภารัฐบาล นานาชาติ ซึ่งควบคุมการแข่งขันของนักกีฬาลีลาศทั้งของอาชีพและสมัครเล่น ระบุว่าควรใช้ระบบ สเก้ตติ้ง (Skating System) พื้นฐานของระบบ คือการใช้เสียงส่วนใหญ่เป็นหลัก และไม่มี ส่วนเกี่ยวข้องกับกีฬาสเก็ตน้ำแข็ง คะแนนตัดสินจากคณะกรรมการจะถูกผ่านไปให้คณะผู้ให้ การพิจารณาตรวจเทียบคะแนน เพื่อจัดอันดับของผู้เข้าแข่งขันให้สมบูรณ์ ต้องมีความระมัดระวัง เพราะไม่ใช่เป็นการตรวจเพียงครั้งเดียว เนื่องจากมีคณะกรรมการหลายคน ซึ่งแต่ละคนต่างใช้ วิจารณ์ญาณของตนเองจึงเกิดให้มีความเห็นที่แตกต่าง จึงมีความเห็นแตกต่างของผู้ตัดสิน รวมทั้งอาจ มีคะแนนที่เท่ากัน ซึ่งต้องใช้รายละเอียดของระบบสเก้ตติ้งเป็นข้อวินิจฉัย ข้อเรียกร้องพิเศษของ การแข่งขันของ สหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ ISDF ถัดในรอบสุดท้ายคะแนนจะต้องเปิดเผย

โดยเกณฑ์อายุนักกีฬา²³สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทยได้กำหนดไว้ 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) และด้านล่างแสดงหน่วยที่ถูกลนับ (ส่วนของเวลาที่ถูกลนับเป็นหน่วยของช่วงเวลาหรือท่อนเสียง)

เทมโปในแต่ละจังหวะที่ใช้ในการแข่งขันกีฬาลีลาศ สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย ได้ให้เกณฑ์การกำหนดจังหวะลีลาศที่จะใช้ในการแข่งขันไว้ ดังนี้

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

เทมโปในแต่ละจังหวะที่ใช้ในการแข่งขันกีฬาลีลาศ

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

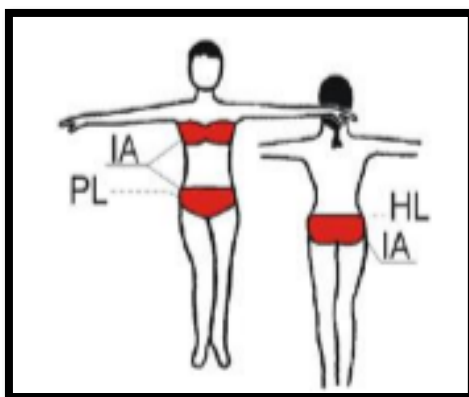
การแต่งกาย

เครื่องแต่งกายในการแสดงเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยให้ผู้แสดงเข้าถึงบทบาทของตัวละคร และทำให้เรื่องราวมีชีวิตและเสมือนจริงขึ้น การเลือกใช้เครื่องแต่งกายที่เหมาะสมมีความสำคัญ ในการนำเสนอตัวละครและสถานที่ในเรื่องรานั้น ๆ แฟชั่นของการแต่งกายจะแตกต่างกันไปตามยุคสมัยแต่รูปแบบของการแต่งกายยังเป็นแบบเดียวกัน โดยการแต่งกายในการแข่งขันกีฬาลีลาศ ก็ได้มีการกำหนดกฎเกณฑ์ เพื่อเป็นระเบียบในการแข่งขัน ดังต่อไปนี้

รูปแบบการตัดเย็บเครื่องแต่งกายของนักกีฬาลีลาศ²⁴ สำหรับการแข่งขันทั้งหมดที่ได้จัดขึ้น โดยสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ สำหรับทุก ๆ เกณฑ์อายุ ส่วนสะโพกของฝ่ายหญิง ต้องปกปิดไว้ให้มิดชิดตลอดเวลา ประธานกรรมการ หรือผู้อำนวยการฝ่ายกีฬา ของสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ มีอำนาจที่จะตัดสิทธิ์คู่แข่งชั้น ที่สวมใส่ชุดแข่งขันที่ไม่เป็นไปตามกฎระเบียบของข้อนี้ นอกเหนือจากนี้แล้ว คณะกรรมการบริหารของสหพันธ์ฯ จะลงโทษทางวินัย ไม่ให้สิทธิ์คู่แข่งชั้น เข้าร่วมการแข่งขันต่าง ๆ ช่วงระยะเวลาหนึ่ง

²⁴สมาคมนักกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย <https://www.tdsa.or.th/showpagesub/>

การแต่งกายสุภาพสตรีประเภท Latin American



ภาพที่ 20 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทลาติน รุ่นเยาวชน

ที่มา : สมาคมกีฬาอีสปอร์ตแห่งประเทศไทย

ความหมายของคำย่อ

IA – บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

PL – ส่วนที่เป็นกางเกงใน

SA – ส่วนที่เป็นส่วนเว้า – ส่วนโค้ง

HL – ส่วนที่เป็นสะโพก

ชุดแข่งขันมาตรฐาน

แถบบริเวณแนวสะโพกและบริเวณสะโพก รวมถึงบริเวณหน้าอกต้องปกปิดให้ มิดชิด (แนวของสะโพกหมายถึง กระดุกสะโพกบน) ไม่อนุญาตให้ใช้ผ้าชีท루 บริเวณนี้ ห้ามใช้ชุด ชั้นในผ้า สูงขึ้น ห้ามผ้าเว้าลึกแนวสะโพกด้านบน แล้วใช้ผ้าชีทรูเสริมทับในชุดชั้นในขณะยืนขึ้นกระโปรงคลุม ชุดชั้นในได้มิดชิด ขณะที่กำลังเดินรำ ชุดชั้นในควรสามารถมองเห็นได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ถ้าเป็นชุด 2 ท่อนท่อนบนต้องไม่เป็นเหมือนเสื้อยกทรงตัวเดียว และขอบกระโปรงด้านหน้าต่ำกว่าสะดือ ได้ไม่เกิน 2 นิ้ว

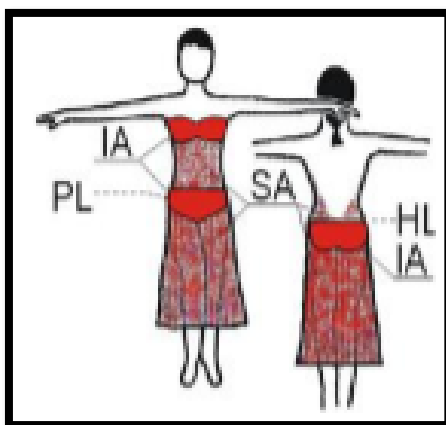
การใช้สี ใช้สีอะไรก็ได้ยกเว้นสีผิวเนื้อหรือสีผิวหนัง ชุดชั้นใน ควรเป็นสีดำหรือสีเดียวกับชุดที่สวมใส่

รองเท้า ไม่บังคับ

ทรงผมและการแต่งหน้า ไม่ควรที่จะแต่งหน้าเกินความจำเป็นและตกแต่งทรงผมพิถีพิถันเกินไป

เครื่องประดับ ประธานเทคนิคมีสิทธิ์ขอให้ ผู้เข้าแข่งขันถอดเครื่องประดับชิ้นใดชิ้นหนึ่งออก หากเห็นว่าอาจก่อให้เกิดอันตรายระหว่างคู่ของตัวเองหรือกับคู่แข่งคนอื่น

การแต่งกายสุภาพสตรีประเภท Standard



ภาพที่ 21 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายประเภทสแตนดาร์ด รุ่นเยาวชน
ที่มา : สมาคมกีฬาอีสปอร์ตแห่งประเทศไทย

ความหมายของคำย่อ

- IA – บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ
- PL – ส่วนที่เป็นกางเกงใน
- SA – ส่วนที่เป็นส่วนเว้า – ส่วนโค้ง
- HL – ส่วนที่เป็นสะโพก

การแต่งกายสำหรับคู่อีสปอร์ตที่เป็นหญิง

- ไม่อนุญาตให้ใช้กางเกงชั้นในที่เว้าลึกไม่คลุมสะโพก
- ไม่อนุญาตให้สวมกางเกงชั้นในสีเนื้อ
- ห้ามคอเสื้อเว้าลึก บริเวณหน้าอกต้องปกปิดให้มิดชิด
- ช่วงห่างของผ้าครอบทรงต้องห่างไม่เกิน 5 ซม.
- ไม่อนุญาตให้ชุดมี 2 ท่อน ห้ามตัดเว้าต่ำกว่าเอว
- ห้ามใช้ผ้า สีทึบ บนบริเวณหน้าอก บริเวณเอวและสะโพก ถ้ากระโปรงเป็นแบบผ่า

จะผ่าได้ จากช่วงเป้า ห้ามสูงเกินเป้า

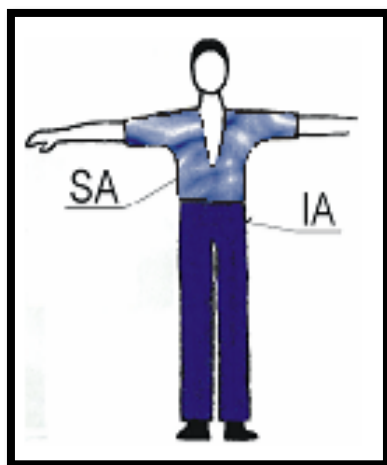
สีชุด สีอะไรก็ได้ยกเว้นสีผิวเนื้อหรือสีผิวหนัง

ทรงผมและแต่งหน้า ไม่ควรที่จะแต่งหน้าเกินความจำเป็น และตกแต่งทรงผมอย่างพิถีพิถันเกินไป

รองเท้า ไม่บังคับ

เครื่องประดับ ประธานเทคนิคมีสิทธิ์ขอให้ ผู้เข้าแข่งขันถอดเครื่องประดับชิ้นใดชิ้นหนึ่งออก หากเห็นว่าอาจ ก่อให้เกิดอันตรายระหว่างคู่ของตัวเองหรือกับคู่แข่งคนอื่น

การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภท Latin American



ภาพที่ 22 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทลาติน รุ่นเยาวชน

ที่มา : สมาคมกีฬาโอลิมปิกแห่งประเทศไทย

ความหมายของคำย่อ

IA – บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

SA – ส่วนที่เป็นส่วนเว้า – ส่วนโค้ง (

- กางเกงขายาวสีดำ หรือสีกรมท่า (ห้ามใช้ผ้าชีท루)

- เสื้อเชิ้ตหรือชุดท่อนบน ใช้สีอะไรก็ได้รวมไปถึงผ้าหลากสี ยกเว้นสีผิวเนื้อหรือสีผิวหนัง สีที่ดูออกเป็นสีเดียวกันกับสีผิวของผู้แข่งขันระหว่างทำการแข่งขัน (ร่วมกับการ ย้อมสีผิว)

- ผ้าชีท루 สามารถใช้ร่วมในการตกแต่งได้ แต่ไม่ใช่ใช้เป็นหลัก

- ผ้าชีท루ที่ใช้ต้องมีไม่เกิน 25 %

- เสื้อเชิ้ตหรือชุดท่อนบนต้องสอดเข้าข้างใน ไม่นอนุญาตให้ใส่เสื้อหรือชุดท่อนบนที่มี

แขนกุด

- เสื้อเชิ้ตเปิดได้ไม่เกินกระดุกหน้าอก

- จะใส่เสื้อก็แจ็กเก็ต หรือแจ็กเก็ตเอวลอยด้วยก็ได้แต่ต้องเป็นสีเดียวกับกางเกงที่ใส่ จะผูกโบว์ไทน์ หูกระต่ายหรือผ้าพันคอด้วยก็ได้

- ถ้าจะผูกผ้าพันคอจะต้องผูกให้กระชับและจะต้องสอดเข้าในเสื้อ

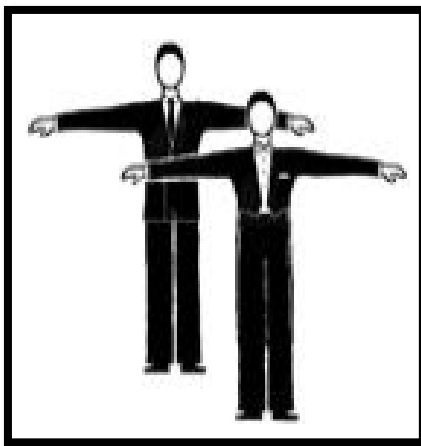
การตกแต่งชุด อนุญาตให้ตกแต่งชุดได้

รองเท้า ไม่บังคับแต่ต้องสวมถุงเท้าสีดำ

ทรงผม ควรเป็นทรงผมสั้น ถ้าเป็นผมยาวให้มัดเป็นหางม้า

เครื่องประดับ ประธานเทคนิคมีสิทธิ์ขอให้ผู้เข้าแข่งขันถอดเครื่องประดับออก หากเห็นว่าเครื่องประดับชิ้นนั้น อาจเป็นอันตรายต่อคู่ของตนเองหรือต่อคู่แข่งขันอื่น

การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภท Standard



ภาพที่ 23 แบบตัวอย่าง : การแต่งกายสุภาพบุรุษประเภทสแตนดาร์ด รุ่นเยาวชน

ที่มา : สมาคมกีฬาโอลิมปิกแห่งประเทศไทย

ชุดหางยาวสีดำ หรือสีกรมท่าพร้อมชุดประดับ (เสื้อเชิ้ต โบว์ไทน์ กระดุม ฯลฯ) สุภาพบุรุษ และสุภาพสตรีไม่อนุญาตให้ใช้สัญลักษณ์ของศาสนาในการตกแต่งชุดหรือใช้แทนเครื่องประดับ ไม่อนุญาตให้มีการสับเปลี่ยนชุด ระหว่างการแข่งขันแต่ละรอบ ยกเว้นความจำเป็นในบางกรณีที่ ชุดประสบปัญหา และเกิดขัดข้องไม่สามารถที่จะใช้สวมใส่ได้

การโฆษณา การโฆษณาให้เป็นไปตามกฎการแข่งขัน ของสหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติ (IDSF)

หมายเหตุ

IA = บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ

- บริเวณส่วนที่เป็นที่ลับ, ส่วนของร่างกายที่จะต้องถูกปกปิดให้มิดชิดด้วยวัสดุที่ทึบ หรือส่วนที่ใช้วัสดุโปร่งใส บดบังด้วยวัสดุที่ทึบ หากใช้สีเนื้อต้องปกปิดด้วยการตกแต่ง ***สีเนื้อหรือสี ผิวหนัง = สีที่ดูออกเป็นสีเดียวกันกับสีผิวของผู้แข่งขันระหว่างทำการแข่งขัน(รวมกับการย้อมสีผิว)

SA = บริเวณส่วนเว้าส่วนโค้งของร่างกาย

- บริเวณส่วนน้อยที่ต้องปกปิดนี้อนุญาตให้ใช้วัสดุหรือผ้าที่โปร่งใสได้ กรณีนี้ใช้สีอะไรก็ได้วัสดุที่ใช้เป็นหลัก

- ที่มีแสงสะท้อน (โลหะ, กากเพชร, เลื่อม)

- ที่ไม่มีแสงสะท้อน

การตกแต่ง

- การใช้สิ่งต่าง ๆ ติดลงบนวัสดุที่เป็นหลัก, บนผม, ผิวหนัง

- ที่มีแสงสะท้อน (พลอยเทียม, เลื่อม, ลูกปัด, มุก)

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

*** ที่หนีบไทด์, กระจุดม, ผ้าพันคอ, หัวเข็มขัด ไม่ถือว่าเป็นสิ่งตกแต่ง

HL = แนวของสะโพก

- ขอบกางเกงชั้นใน (ขนาดของความต่ำ)

- แนวตรงของขอบ, แนวสูงสุดด้านบนอยู่บริเวณกล้ามเนื้อสะโพกต้องไม่ดูโจ่งแจ้ง

PL = แนวกางเกงชั้นใน - ขอบล่างของกางเกงชั้นใน (ขนาดของความสูง)

o ด้านหลัง - ต้องครอบคลุมสะโพกทั้งหมด

o ด้านหน้า - แนวเชื่อมต่อระหว่างง่ามขา - (ช่วงพับระหว่างสะโพกกับลำตัว ระยะห่าง

ระหว่างแนวสะโพกและแนวกางเกงชั้นในบนด้านข้างต้องไม่ต่ำกว่า 5 ซม

2.7 ทำเต็น²⁵

ทำเต็นเป็นหนึ่งในส่วนประกอบของกติกาการแข่งขันกีฬาลีลาศ ทำเต็นลีลาศในประเทศไทย จะใช้ภาษาพูดโดยการทับศัพท์ในภาษาอังกฤษ โดยข้อกำหนดของทำเต็นมาตรฐานที่ใช้สำหรับการแข่งขันในประเทศไทย มีดังนี้

WALTZ

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. โคลสเซนจ์ออนไรท์ฟุต	13. เฮลียะฮ์เซนจ์	25. วิงส์
2. โคลสเซนจ์ออนเลฟฟุต	14. แนชเชอรัลสปินเทิร์น	26. วิงส์ฟรอมพีพี
3. แนชเชอรัลเทิร์น	15. ดับเบิลวีร์สสปิน	27. ครอสเฮลียะฮ์ฟรอมพีพี
4. วีร์สเทิร์น	16. เทเลมาร์ค	28. วีร์สพีเว็ด
5. โพรเกรสซีฟซาสเซ่ทุไรท์	17. เทเลมาร์คทูพีพี	29. ฟอลาเวนชเชอรัลเทิร์น
6. วิสค์	18. วีฟฟรอมพีพี	30. รันนิงวีฟฟรอมพีพี
7. แบควิสค์	19. อิมพิทิส	31. รันนิงสปินเทิร์น
8. เอาท์ไซด์เซนจ์	20. อิมพิทิสทูพีพี	32. โอเวอร์เทิร์นรันนิงสปิน
9. เบสิควีฟ	21. แดรกเฮลียะฮ์เซนจ์	เทิร์น
	22. เอาท์ไซด์สปิน	
	23. แนชเชอรัลเทิร์นนิงลือค	

²⁵สมาคมนักกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย, <https://www.tdsa.or.th/showpagesub>

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
10. ซาสเซ่พรมฟีฟี 11. แบคเว็ดแอนด์ฟอเว็ดลือก 12. โอเฟ่นเนชเซอร์ลเทิร์น	24. รีเวิร์สเทิร์นนึ่งลือก	33. รันนึ่งคอร์สซาสเซ่ 34. ฟอลาเวรีเวิร์สแอนด์สลิบฟี เว็ด 35. เลฟวิสค์ 36. คอนต้าเชค 37. โฮเวอร์คอร์เต้

ทำเต็มมาตรฐานจังหวะวอลซ์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน
 ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

TANGO

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. แท้บอัลเทอเนทีฟอินทรีส์ทูปฟี ฟี 2. โปรเกรสซีฟสเต็ป 3. บรัชแท้บ 4. โปรเกรสซีฟลิ่งค์ 5. โคลสพรมมินเนด 6. โอเฟ่นพรมมินเนด 7. แบคคอร์เต้ 8. เบสิกรีเวิร์สเทิร์น 9. โอเฟ่นรีเวิร์สเทิร์น 10. ลือกออนเลฟฟุด 11. ลือกออนไรท์ฟุด 12. แนชเซอร์ลลือกเทิร์น 13. แนชเซอร์ลทวิสเทิร์นพรม ฟีฟี 14. แนชเซอร์ลเทิร์นพรมฟีฟี	15. พรมมินเนดลิ่งค์เทิร์นทูอาร์ 16. พรมมินเนดลิ่งค์เทิร์นทูแอล 17. แบ็คโอเฟ่นพรมมินเนด 18. ฟอลาเวอินพรมมินเนด 19. วิสค์ 20. แบควิสค์ 21. โปรเกรสซีฟไซด์สเต็ปรีเวิร์ สเทิร์น 22. โฟว์เต็ป 23. ฟอลาเวโฟว์สเต็ป 24. เอาท์ไซด์สวีเวลเมตรดอวัน 25. เอาท์ไซด์สวีเวลเมตรดอทู	27. โฟว์สเต็ปเซนจ์ 28. โฟว์ฟสเต็ป 29. มินิโฟว์ฟสเต็ป 30. ควิกรีเวิร์สเทิร์น 31. ฟอลาเวรีเวิร์สแอนด์สลิบฟี เว็ด 32. เทเลมาร์คทูปฟี 33. โอเฟ่นเนชเซอร์ลเทิร์น 34. เอาท์ไซด์สปิน 35. แนชเซอร์ลทวิสเทิร์น 36. ซาสเซ่ 37. ซาสเซ่อัลเทอเนทีฟเอ็นดิง 38. โอเวอร์สเวย์ 39. ดรอปโอเวอร์สเวย์ 40. โอเวอร์สเวย์อัลเทอเนทีฟ เอ็นดิง 41. คอนต้าเชค 42. รีเวิร์สฟีเว็ด

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
	26. เอาท์ไซด์สวีเวลเมตครอทรี	

ทำเต็มมาตรฐานจังหวะแทงโก้ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน
ที่มา : สมาคมกีฬาลิลาศแห่งประเทศไทย

VIENNESE WALTZ

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. แนชเซอร์ลเทิร์น	8. คอนทินิวอัลสปีน	19. คอนต้าเชค
2. รีเวิร์สเทิร์น	9. รีเวิร์สพีเวด	20. เลฟวิสค์
3. อาร์เอฟฟอร์เวดเซนจ์สตีป แนชเซอร์ลทูรีเวิร์ส	10. เฮลิตะชั่นเซนจ์	21. รันนิงวีฟส์
4. อาร์เอฟฟอร์เวดเซนจ์สตีป แนชเซอร์ลทูนแนชเซอร์ล	11. แดรกเฮลิตะชั่น	22. แนชเซอร์ลเฟลเคอร์ล
5. อาร์เอฟแบคเวดเซนจ์สตีป แนชเซอร์ลทูรีเวิร์ส	12. แนชเซอร์ลสปีนเทิร์น	23. รีเวิร์สเฟลเคอร์ล
6. อาร์เอฟแบคเวดเซนจ์สตีปรี เวิร์สทูนแนชเซอร์ล	13. เทเลมาร์ค	24. เช็คฟอร์มรีเวิร์สทูนแนช เซอร์ลเฟลเคอร์ล
7. ซาสเซ่เซนจ์สตีป	14. แนชเซอร์ลสปีนเทิร์นรีเวิร์ส พีเวด	25. โอเวอร์เทิร์นแนช เซอร์ลสปีนเทิร์น
	15. เซคค์แนชเซอร์ลเทิร์น	26. โทลเวโอเวอร์สเว
	16. แนชเซอร์ลแบคเชค	27. โทลเวโอเวอร์สเวเทคเกิน อาฟเตอร์ 1-3 ออฟรีเวิร์สเทิร์น
	17. เซคค์รีเวิร์สเทิร์น	28. โฮเวอร์รีเวิร์สเทิร์น
	18. รีเวิร์สแบคเชค	29. รันนิงเฟเทอร์
		30. รันนิงเฟเทอร์โอเพนนิ่งทูปพร อมมินด์โพสิชั่น
		31. ดับเบิลรีเวิร์สสปีนโอเวอร์ สปีน

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
		32. รีเวิร์สอิมพิทิสอินทูไรท์ลันจ์ 33. รูดอล์ฟฟอลาเว 34. รอนเดรทวิสเทิร์น 35. ดับเบิลเครอนเดร 36. สวีเวลทูพรวมมิเนดพีเว็ด 37. สวีเวลทูพรวมมิเนดลิงค์

ทำต้นมาตรฐานจังหวะเวียนนี้สาวลซ์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาสีลาศแห่งประเทศไทย

SLOW FOX

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เฟเทอร์สเตบ	15. ดับเบิลรีเวิร์สสปีน	30. แนชเซอร์ลทวิสเทิร์น
2. ทริสเตบ	16. เทเลมาร์ค	31. แนชเซอร์ลทวิสเทิร์นวิท แนชเซอร์ลวีฟ
3. เฟเทอร์ฟินิช	17. เทเลมาร์คทูพีพี	32. แนชเซอร์ลทวิสเทิร์น
4. เฟเทอร์เอ็นดิง	18. โฮเวอร์เทเลมาร์ค	33. แนชเซอร์ลทวิสเทิร์น
5. โฮเวอร์เฟเทอร์	19. โฮเวอร์เทเลมาร์คทูพีพี	วิทอิมพิทิสแอนด์เฟเทอร์ฟินิช
6. แนชเซอร์ลเทิร์น	20. แนชเซอร์ลเทเลมาร์ค	34. แนชเซอร์ลซิคแซกพรวมพี พี
7. รีเวิร์สเทิร์น	21. แนชเซอร์ลโฮลเวอร์เทเล มาร์ค	35. เคิร์ฟทริสตีบ
8. เบสิกวีฟ	22. อิมพิทิส	36. เคิร์ฟเฟเทอร์
9. แนชเซอร์ลวีฟ	23. อิมพิทิสทูพีพี	37. เคิร์ฟเฟเทอร์พรวมพีพี
10. เซนจ์ออฟไคเรคชั่น	24. วีฟพรวมพีพี.	38. แบคเฟเทอร์
11. ฮีลพูลฟินิช	25. โฮเวอร์ครอส	
12. วิสค์	26. ท็อปสปีน	
13. แบควิสค์	27. เอาท์ไซด์สวีเวล	
14. โอเพ่นแนชเซอร์ลเทิร์น		

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
	28. เอาท์ไซด์สปิน 29. รีเวิร์สวีฟ	39. ฟอลาเวรีเวิร์สแอนด์สลิบพี เว็ด 40. เบาท์ฟอลาเววิทวีฟเอ็นดิง 41. รันนิงวีฟพรมพีพี 42. โอเพ่นรีเวิร์สเทิร์น 43. เอ็กซ์เทนรีเวิร์สวีฟ 44. รีเวิร์สวีฟเว็ด

ทำเต็มมาตรฐานจิงหวะสโลว์ฟอกทอทที่ใช้สำหรับการแข่งขัน
ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

QUICKSTEP

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เบสิคมูฟเมนต์ควิกสแต็ป เทิร์นแอนด์ไปรเกรสซีฟซาสเซ่	15. แนชเซอร์ลสปินเทิร์น	32. รีเวิร์สวีฟเว็ด
2. แนชเซอร์ลเทิร์น	16. เฮลิตะซันเซนจ์	33. แนชเซอร์ลเทิร์นนิงล็ค
3. รีเวิร์สเทิร์น	17. ดับเบิลรีเวิร์สสปิน	34. แดรกเฮลิตะซัน
4. ไปรเกรสซีฟซาสเซ่ทูไรท์	18. อิมพิทิส	35. ครอสสวีเวล
5. ไปรเกรสซีฟซาสเซ่ทูเลฟ	19. อิมพิทิสทูพีพี	36. ฟิสเทล
6. ครอสซาสเซ่	20. เทเลมาร์ค	37. รันนิงแนชเซอร์ลเทิร์น
7. ควอร์เตอร์เทิร์นทูไรท์	21. เทเลมาร์คทูพีพี	38. รันนิงครอสซาสเซ่
8. ควอร์เตอร์เทิร์นทูเลฟ	22. วิสค์	39. ซิคควิครัน
	23. แบควิสค์	40. ทิปชี้ทูไรท์
	24. โอเพ่นรีเวิร์สเทิร์น	41. ทิปชี้ทูเลฟ
	25. ซาสเซ่ทูไรท์แอทเดอะควอร์ เตอร์	42. รุมบ้าครอส
	26. ทริปปิลซาสเซ่ทูไรท์อล องไลน์ทูแดนซ์	

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
9. เอาท์ไซด์เซนจ์ 10. แนชเชอรัลพีเว็ด 11. รันนิงฟินิช 12. แบคเวิร์ดล๊อค 13. พอร์เวิร์ดล๊อค 14. โอเพ่นแนชเชอรัลเทิร์น	27. ทริปเปิลชาสเซ่ทูเลฟ 28. โฟว์ควิกรัน 29. ซิคแซค 30. วีซิค 31. เอาท์ไซด์สปิน	43. โฮเวอร์คอร์เต้

ทำเต็มมาตรฐานจังหวะควิกสตีปที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

SAMBA

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. แนชเชอรัลเบสิคมูฟเมนท์ 2. รีเวิร์สเบสิคมูฟเมนท์ 3. โปรเกรสซีฟเบสิคมูฟเมนท์ 4. ไซด์เบสิคมูฟเมนท์ทูเลฟ 5. ไซด์เบสิคมูฟเมนท์ทูไรท์ 6. เอาท์ไซด์เบสิค 7. แคมบัสวิสค์ทูเลฟ 8. แคมบัสวิสค์ทูไรท์ 9. สเตชันแนรีแคมบัสวอร์ค 10. พรอมมินเนดแคมบัสวอร์ค	24. เมย์โพลเลติเทิร์นนึ่งทูไรท์ 25. เมย์โพลเลติเทิร์นนึ่งทูเลฟ 26. คอซาโดสวอลค์ 27. คอซาโดสล๊อค 28. ดรอปไวลด์้า 29. เซอคิลล่าไวลด์้าเทิร์นนึ่งทูไรท์ 30. เซอคิลล่าไวลด์้าเทิร์นนึ่งทูเลฟ 31. เซมฟุตโอบตาไฟโก 32. แคมบัสล๊อคเลดี้ออนเลฟไซด์	35. แนชเชอรัลโรล 36. รีเวิร์สโรล 37. โคลสล๊อค 38. โอเพ่นล๊อค 39. แบคเว็ดล๊อค 40. เพลท 41. คอร์ตาจากา 42. เซมโพลิชันคอร์ตาจากา 43. ดับเบิ้ลสไปรอลเทอร์นฟอร์เลดี้ 44. พรอมมินเนดทูเคาร์ทเตอร์พรอมมินเนดรัน

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
11. ไชด์แชมบัวออล์ค 12. รีเวิร์สเทิร์น 13. พรอมมิเนตทุเคาทเตอร์พรอมมิเนตโบตาไฟโก 14. ไชด์แชมบัวซาสเซ่ 15. ทราเวลลิ่งโบตาไฟโกฟอร์เว็ด 16. ทราเวลลิ่งโบตาไฟโกฟอร์เว็ดทุพีพี 17. คริสครอสโบตาไฟโก 18. คริสครอสโวลต้าทุเลฟ 19. คริสครอสโวลต้าทุไรท์ 20. ทราเวลลิ่งโวลต้าทุไรท์ 21. ทราเวลลิ่งโวลต้าทุเลฟ 22. อันเดอร์อาร์มเทิร์นนิงทุไรท์ 23. อันเดอร์อาร์มเทิร์นนิงทุเลฟ	33. แชมบัวลือคเลตืออนไรด์ ไชด์ 34. เม็ดชอดออฟพุตเซนจ์	45. แตรค 46. โรลลิ่งออฟเดอะอาร์ม 47. คาริโอก้ารัน 48. เซมพุตคาริโอก้ารัน 49. อะเจนทีนคอสเซ่

ทำเต็มมาตรฐานจิงหะแชมบัวที่ใช้สำหรับการแข่งขัน
 ที่มา : สมาคมกีฬาสีลาศแห่งประเทศไทย

CHA CHA CHA จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURE
1. ไทม์สเด็บ 2. โคลสเบสิคมุฟแมนท์ 3. โอเพ่นเบสิคมุฟแมน 4. นิวยอร์คทุไรท์ 5. นิวยอร์คทุเลฟ	23. อัลมาน่า 24. อัลมาน่าพรอมออฟโพสซิ่งโพสิชั่น 25. แนชเชอรัลทือป 26. ครอสเบสิค 27. ครอสเบสิควิทเทิร์น	35. โคลสฮิปทวิสสไปรอล 36. โอเพ่นฮิปทวิสสไปรอล 37. ทรุกิสเทาส์ 38. สวีทฮาร์ท

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURE
6. แอนด์ทูแฮนด์ทูไรท์	28. ครอสเบสิกทูปอเพ่นออฟโพ	39. ฟอโลว์มายลีดเดอร์
7. แอนด์ทูแฮนด์ทูลูเลฟ	สซิ่งโพลิชั่น	40. ซิงโคเพดโอเพ่นฮิปทวิสต์
8. สปอตเทิร์นทูไรท์	29. เม็ดธอดออฟเซนจี้จี้ฟิตซิม	41. โคล
9. สปอตเทิร์นทูลูเลฟ	เปิลฟุตเซนจี้	42. โรบปีสปินนึ่ง
10. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนึ่งไรท์	30. สปริตคิบบันเบรคทูไรท์	43. โอเวอร์เทิร์นล๊อคเอ็นดิง
11. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนึ่งเลฟ	31. ปริตคิบบันปริตคิบบัน	44. คอนทินิวอัสน์โอเวอร์เทิร์นล๊อค
12. ทรีซ่าซ่าซ่าทูไรท์	32. คิบบันเบรคทูไรท์	45. สวีเวลฟรอมโอเวอร์เทิร์นล๊อค
13. ทรีซ่าซ่าซ่าทูลูเลฟ	33. คิบบันเบรคทูลูเลฟ	46. สวีเวลฮิปทวิสต์
14. โซลเดอร์ทูลูเลฟ	34. คิบบันเบรคอะมัลกะเมชั่น	47. สวีเวล
15. อิดด้า		48. วอล์คแอนด์วิสค์
16. แพน		49. แอดวานส์เม็ดธอดออฟเซนจี้จี้ฟิต
17. โอเพ่นฮิปทวิสต์		
18. โอเพ่นฮิปทวิสต์ทูลูเลฟ		
19. โคลฮิปทวิสต์		
20. โคลฮิปทวิสต์ทูลูเลฟ		
21. ฮีคกีสติก		
22. ฮีคกีสติกทูลูเลฟ		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำต้นมาตรฐานจังหวัดหะซ่า ซ่า ซ่าที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาโอลิมปิกแห่งประเทศไทย

RUMBA

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. โคลสเบสิคมุมพเมนท์	19. อัลทอนเนทีฟเบสิคมุมพเมนท์	30. คอนทินิวอัวเซอควิลาฮิปทวิสต์
2. โอเพ่นเบสิคมุมพเมนท์	20. โคลสฮิปทวิสต์	31. ซิงโครเพดโอเพ่นฮิปทวิสต์
3. นิวยอร์คทูไรท์	21. โคลสฮิปทวิสต์ฟินิชทูไซด์	32. แนชเซอร์รัลท้อป
4. นิวยอร์คทูเลฟ	22. อะเลมาน่า	33. รีเวิร์สท้อป
5. แชนด์ทูแชนด์ทูไรท์	23. อะเลมาน่าฟินิชทูไซด์	34. โคล
6. แชนด์ทูแชนด์ทูเลฟ	24. โปรเกรสซีฟฟอร์เวิร์ดวอล์ค	35. โคลฟินิชทูไซด์
7. สปอตเทิร์นทูไรท์	25. โปรเกรสซีฟฟอร์เวิร์ดวอล์คทูแพน	36. สไปรอล
8. สปอตเทิร์นทูเลฟ	26. อิตต้า	37. สไปรอลฟินิชทูไซด์
9. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนึ่งไรท์	27. คอนทินิวอัสทวิสต์	38. สไปรอลทูแพน
10. อันเดอร์อาร์มเทิร์นเทิร์นนึ่งเลฟ	28. คิวบันลือค	39. ทรีอะเลมาน่า
11. ไซด์วอล์คแอนด์สเคดาเฮส	29. เฟนซิงทูลสปิน	40. สไลด์ลิ่งดอร์
12. แพน		41. แอดวานซ์สไลด์ลิ่งดอร์
13. โอเพ่นฮิปทวิสต์		42. ทรีทรีส์
14. โอเพ่นฮิปทวิสต์ฟินิชทูไซด์		43. ทรีทรีส์ทูแพน
15. ฮ็อกกี้สติค		44. โรปสปินนึ่ง
16. ฮ็อกกี้สติคฟินิชทูไซด์		45. สวีเวล
17. โอเพนนึ่งเอาร์ท		46. โอเวอร์เทิร์นเบสิค
18. โซลเดอร์ทูโซลเดอร์		

ทำเต็มมาตรฐานจังหวะรุมบ้าที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

PASO DOBLE

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เบสิคมุมพเมนท์	14. พรอมมิเนตทุเคาท์	23. สวิสต์
2. เซอร์เพลส	เตอร์พรอมมิเนต	24. ซาสเซ่คาเป้
3. ซาสเซ่ทุไรท์	15. แกรนด์เซอร์เคิล	25. ทราเวลลิ่งสปินฟอร์มพรอมมิเนตโพ ลิชั่น
4. แตรค	16. แบนเดอริลล่า	26. ทราเวลลิ่งสปินฟอร์มเคาท์เตอร์พร อมมิเนตโพลิชั่น
5. ซาสเซ่ทุเลฟ	17. ฟอลาเวรีเวิร์ส	27. ซิงโครเพตคูปเดอปีเก้
6. แอทแทค	18. ฟอลาเวริสค์	28. เซพพาเรชั่นวิทเลดี้เคบปี้งวอลล์ค
7. ฮิวท์	19. สเปนนิชไลน์	29. ฟารอล
8. เซพแพเรชั่น	20. ลาพาสเซ่	30. เพรโกลิน่า
9. แนซเซอร์ลทวิสต์เทียร์น	21. ซิงโครเพตซิฟเพเรชั่น	31. เม้ธอดออฟเซนจี้จิ้งฟุต
10. พรอมมิเนต	22. ฟลามิงโก้แท้ปส์	
11. โคลสพรอมมิเนต		
12. พรอมมิเนตลิงค์		
13. ซิกส์ทีน		

ทำเต็มมาตรฐานจังหวะพาไซโดเบลล์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน

ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

JIVE

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
1. เบสิคอินเพลส	11. ฟอลาเวโทลอเว	23. สเปนนิชอาร์ม
2. เบสิคอินฟอลาเว	12. เซนจ้อออฟเพลตฟอร์มไรท์ทุเลฟ	24. ซิคก้านวอลล์ค
3. เซนจ้อออฟเพลตพรอมไรท์ ทุเลฟ	วิทดับเบิลสปิน	25. โรลลิ่งออฟเดอะอาร์ม
4. เซนจ้อออฟเพลตพรอมเลฟทุ ไรท์	13. โอเวอร์เทียร์นเซนจ้อออฟเพลส	26. ซิมเปิลสปิน
5. อเมริกันสปิน	พรอมเลฟทุไรท์	27. ลี้อคทุซิมเปิลสปิน

BRONZE FIGURES	SILVER FIGURES	GOLD FIGURES
6. เซนจ้อออฟเฟลตปีไฮด์เดอะแบค	14. ดับเบิลครอสวิป	28. ฟลิกส์อินทูปเบรค
7. ลิงค์	15. โทลอะเววิป	29. โทลฮิลสวีเวล
8. วิป	16. รีเวิร์สวีป	30. ชูการ์พุช
9. พรอมมินเนดวอล์คสโลว์	17. เคอร์ลี่วิป	31. ไมอามีสเปเชียล
10. พรอมมินเนดวอล์คควิกไฟฟ์	18. โอเวอร์เทิร์นพอลาเวโทลอะเว	32. โซลเดอร์สปิน
	19. สต๊อปแอนด์โก	33. ซ็อคกิ้ง
	20. ฮิปบัม	34. คاتاพุล
	21. วินมิลล์	
	22. มูช	

ทำเต็มมาตรฐานจังหวะไจฟ์ที่ใช้สำหรับการแข่งขัน
ที่มา : สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย

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

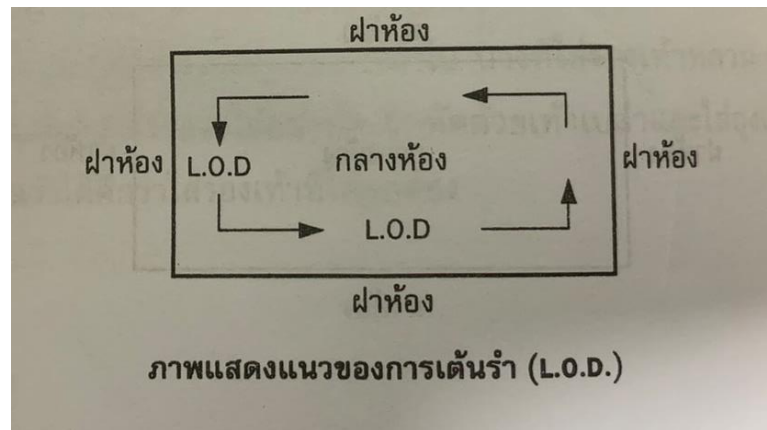
2.8 เทคนิคการเต้นลีลาศ

นาฏศิลป์แขนงต่าง ๆ ต่างต้องมีเทคนิคในการออกลีลาท่าหรือท่าเต้น เพื่อเป็นตัวช่วยให้ลีลานั้น ๆ เกิดความสมบูรณ์สวยงามมากยิ่งขึ้น คำว่า "เทคนิค" อาจมีความหมายหลากหลายตามบริบทที่ใช้แต่ทั่วไปมักหมายถึงวิธีการหรือกลไกที่ใช้เพื่อทำงาน หรือดำเนินการในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เทคนิคส่วนใหญ่มักจะใช้กับงานที่มีความรู้และทักษะเฉพาะด้านที่เกี่ยวข้องกับงานหรือกิจกรรมนั้น ๆ เช่นเดียวกับกีฬาลีลาศ ที่ต้องมีเทคนิคในการเต้นเช่นเดียวกัน ดังเช่น รุ่งสฤษฎ์ บุญชุลอ กล่าวไว้ดังนี้

หลักการในการเต้นรำ²⁶ คู่เต้นรำจะขึ้นมานบนพลอร์ตามด้านฝาห้องด้านใดด้านหนึ่งก็ได้ แต่สิ่งสำคัญที่จะต้องคำนึงถึงเป็นอย่างยิ่งก็คือ เมื่อขึ้นมาแล้วผู้ชายจะหันหน้าไปทางไหน ผู้หญิงจะ

²⁶ รุ่งสฤษฎ์ บุญชุลอ. ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.

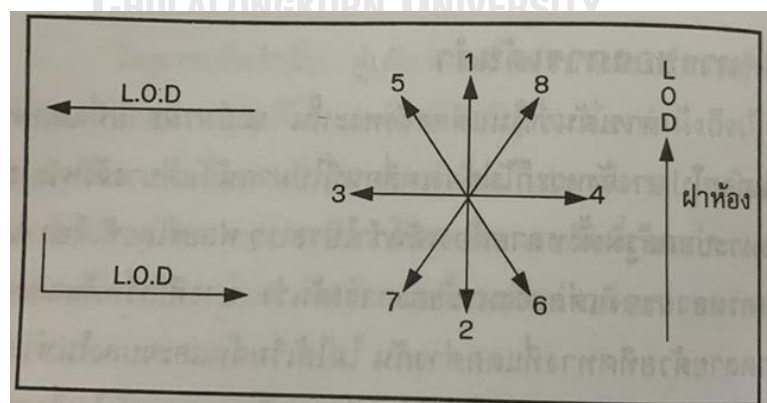
หันหน้าไปทางไหน และจะเต้นรำไปทางไหน หรือที่เรียกว่า แนวเต้นรำจะต้องไปทางไหน ในข้อแรกนี้ จะขอกล่าวถึงแนวของการเต้นรำก่อน



ภาพที่ 24 ภาพแสดงทิศทางของการเต้นรำ

ที่มา : รังสฤษฎี บุญชะลอ

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



ภาพที่ 25 ทิศทางของการเต้นรำ

ที่มา : รังสฤษฎี บุญชะลอ

ทิศทางของการเดินรำมี 8 ทิศ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 1 เรียกว่า หันหน้าตามแนวเดินรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 2 เรียกว่า หันหน้าย้อนแนวเดินรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 3 เรียกว่า หันหน้าเข้ากลางห้อง

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 4 เรียกว่า หันหน้าเข้าฝาห้อง

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 5 เรียกว่า หันหน้าเฉียงกลางห้องตามแนวเดินรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 6 เรียกว่า หันหน้าเฉียงฝาห้องย้อนแนวเดินรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 7 เรียกว่า หันหน้าเฉียงกลางห้องย้อนแนวเดินรำ

ยืนหันลำตัวและปลายเท้าไปตามลูกศรหมายเลข 8 เรียกว่า หันหน้าเฉียงฝาห้องตามแนวเดินรำ 8

เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้วว่า ทิศทางทวนเข็มนาฬิกาเป็นทิศทางของการลีลาศ ดังนั้นผู้เดินรำจะต้องเดินไปตามทิศทางทวนเข็มนาฬิกาซึ่งถือเป็นสากล ทั้งนี้เพื่อความปลอดภัย ความสวยงาม ป้องกันมิให้เดินไปชนกับคู่เดินรำอื่น ทิศทางของการเดินรำโดยเดินทวนเข็มนาฬิกาเรียกว่า “แนวเดิน รำ” ถ้าเรายืนอยู่ที่จุด A แล้วหันหน้าไปตามหมายเลขต่าง ๆ ซึ่งเป็น การหันหน้าไปสู่ทิศทางต่าง ๆ นั่นเอง ทิศทางต่าง ๆ มี 8 ทิศ ดังนี้ 1. หันหน้าตามแนวเดินรำ 2. หันหน้าย้อนแนวเดินรำ 3. หันหน้าสู่กลางฟลอร์ 4. หันหน้าสู่ฝาผนังห้อง 5. หันหน้าเฉียงกลางฟลอร์ตามแนวเดินรำ 6. หันหน้าเฉียงฝาตามแนวเดินรำ 7. หันหน้าเฉียงกลางฟลอร์ย้อนแนวเดินรำ 8. หันหน้าเฉียงฝ้าย้อนแนวเดินรำ ผู้ที่จะฝึกการเดินรำหรือฝึกการลีลาศ จะต้องจดจำทิศทางของการลีลาศนี้ให้ได้ เพราะจะเป็นจุดที่กำหนดในการเริ่มต้น หรือไปในทิศทางใด หรือจบทำในทางทิศทางใด จะได้เดินไปในทิศทางที่ถูกต้อง

จะเห็นได้ว่าทิศทางการเดินรำที่ถูกต้องนั้น จะต้องเดินไปตามแนวเดินรำ (L.O.D) หรือทิศทางทวนเข็มนาฬิกา นอกจากนี้กีฬาลีลาศยังมีการรวบรวมเทคนิคอันเป็นขององค์กรกลาง เรียก “เทคนิค บู้ค” ตามที่สหพันธ์กีฬาลีลาศนานาชาติได้กำหนดและรวบรวมไว้ โดยหนังสือเทคนิคของ WDSF ฉบับแรกถูกตีพิมพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2555 เป็นโครงการที่มีความพยายามในการที่จะสรุปถึงพัฒนาการของการเดินลีลาศในช่วง 100 ปีที่ผ่านมา โดยหนังสือนี้เป็นหนังสือเล่มแรกที่ได้บันทึกความก้าวหน้าของเทคนิคของการเต้น เริ่มตั้งแต่การก้าวและจังหวะรวมไปจนถึงองค์ประกอบโดยรวม โดยมีระดับความยากและความซับซ้อนที่แตกต่างกันออกไป มีการอธิบายถึงกลไกทางวิทยาศาสตร์ของการเคลื่อนไหวร่างกาย ทำให้กลายเป็นข้อมูลอ้างอิงในการศึกษากีฬาลีลาศสมัยใหม่ พัฒนาการของการเดินรำ


ประเภทสแตนดาร์ด มีการเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในเรื่องของ “ไดนามิก” ระดับของการเคลื่อนไหว และภาพรวมของการเต้นในแต่ละครั้ง การพัฒนาที่ชัดเจนที่สุดของนักเต้นสมัยใหม่คือการใช้ส่วนบนของร่างกาย มากกว่าการใช้เท้าและขา การเคลื่อนไหวร่างกายของนักกีฬามีความสำคัญอย่างยิ่ง ซึ่งนอกจากจะช่วยพัฒนาในเรื่องลายเส้นของการเต้นที่ใหญ่และแข็งแรงขึ้นยังสามารถช่วยก่อให้เกิดความสามัคคีกันระหว่างคู่ และทำให้การเต้นเบา โดยจะมีการกล่าวถึงตำแหน่งของการเต้นทั้ง 9 แบบ ดังนี้

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
<p>1. Outside partner position</p> 	<p>ตำแหน่งด้านนอกของคู่ ตำแหน่ง เหมือนตำแหน่งปิดใช้เมื่อคู่เต้นเคลื่อนไปด้านหน้า และ อีกคนจะก้าวด้านนอก ด้วยขาขวา ถ้าก้าวนั้น ใช้ในขั้นที่สูง ข้อแตกต่างจากตำแหน่งปิด คือ ทั้งคู่การหมุนด้านขวาเล็กน้อย การหมุนหนึ่งในแปดระหว่างไหล่และสะโพก สามารถทำให้คู่ที่เคลื่อนที่ไปข้างหน้านั้นสามารถก้าวด้านนอกของคู่เต้นได้ ถ้าเกิดก้าวนั้น ทำตอนจังหวะย่อ สะโพกสามารถไหลเล็กน้อยไปด้านข้างจนกว่ามองของคู่ที่ก้าวไปด้านหน้านั้น อยู่ในตำแหน่งของน้องของคู่ที่เคลื่อนไปด้านหลัง ในตำแหน่งนี้ กระดูกซี่โครงอยู่ด้วยกัน</p>

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
<p data-bbox="432 353 719 389">2.Promenade position</p> 	<p data-bbox="911 353 1398 842">ตำแหน่ง เดิน เป็นจุดที่ตำแหน่งสัมผัสของชายและหญิงนั้น ด้านขวาของผู้ชายสัมผัสด้านซ้ายของผู้หญิง ส่วนใหญ่นั้นใช้ตอนที่ผู้ชาย และ ผู้ชายก้าวไปทิศเดียวกัน โดยทำเป็นรูป ตัววีเพื่อที่จะให้ข้อมูลต่อไป ตัวอย่างต่อไปสามารถนำมาพิจารณาได้ เริ่มต้นจากตำแหน่งตัวปิด การหมุนเล็กน้อยของตัวของทั้งคู่ ร่างกายของทั้งคู่ จะอยู่ในตำแหน่งข้อพับโดยไกลออกของ ตำแหน่งวีเซฟ</p>
<p data-bbox="432 936 683 972">3.Fallaway position</p> 	<p data-bbox="911 936 1398 1146">ตำแหน่ง ถอยหลัง จุดสัมผัสของตำแหน่งนี้ คือ ขวาของผู้ชายและ ซ้ายของผู้หญิง โดยสร้างเป็นรูปตัววีส่วนใหญ่ตำแหน่งนี้ ใช้ในตอนทั้งคู่เคลื่อนไปด้านหลังในทิศเดียวกัน</p>

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
<p data-bbox="432 353 831 389">4.Counter promenade position</p> 	<p data-bbox="911 353 1406 562">ตำแหน่งเดินด้าน จุดสัมผัสของตำแหน่งนี้ คือ ซ้าย ของผู้ชาย สัมผัส ขวาของผู้หญิง สร้างรูปตัววีตำแหน่งนี้ ใช้ตอนที่ ทั้งคู่ เคลื่อนไปด้านหน้าในทิศทางเดียวกัน</p>
<p data-bbox="432 1034 788 1070">5.Counter fallaway position</p> 	<p data-bbox="911 1034 1406 1697">ตำแหน่ง ปีก (ซ้ายกับซ้าย) ตำแหน่งปีก ด้านซ้ายของผู้หญิงสัมผัสกับด้านซ้ายของผู้ชาย ตำแหน่งนี้ ตรงข้ามกับตำแหน่งปิด ตำแหน่ง นี้มี จุดสัมผัสระหว่าง ก้านตรงข้าม ของร่างกายเปรียบเทียบ กับตำแหน่งปิด ไหล่ และ สะโพกขนานกัน ตำแหน่งนี้ผู้ที่ ก้าวขาด้านนอกของคู่เต้น ก้าวด้วยขาซ้าย ตำแหน่งสามารถใช้ได้ในตำแหน่งที่เท่าไรก็ได้ ของการ ใต้ความสูง ตำแหน่งของผู้หญิง นั้นสามารถสไลด์ไปด้านซ้ายของ ผู้ชายได้ ด้วยการไต่การติดกันของศูนย์ซ้ายของผู้ชาย กับศูนย์ซ้ายของผู้หญิง</p>

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
<p data-bbox="432 353 632 389">6.Wing position</p> 	<p data-bbox="911 353 1406 1016">ตำแหน่ง ปีก (ซ้ายกับซ้าย) ตำแหน่งปีก ด้านซ้ายของผู้หญิงสัมผัสกับด้านซ้ายของผู้ชาย ตำแหน่งนี้ ตรงข้ามกับทตำแหน่งปิด ตำแหน่ง นี้มี จุดสัมผัสระหว่างด้านตรงข้ามของร่างกายเปรียบเทียบ กับตำแหน่งปิดไหล่ และ สะโพก ขนานกัน ตำแหน่งนี้ ผู้ที่ก้าวทางด้านนอกของคู่เต้น ก้าวด้วยขาซ้าย ตำแหน่งสามารถใช้ได้ในตำแหน่งที่เท่าไรก็ได้ ของการ ใต้ความสูง ตำแหน่งของผู้หญิงนั้นสามารถสไลด์ไปด้านซ้ายของผู้ชายได้ ด้วยการ ใช้การติดกันของ ศูนย์ซ้ายของผู้ชายกับศูนย์ซ้ายของผู้หญิง</p>
<p data-bbox="432 1034 711 1070">7.Right angle position</p> 	<p data-bbox="911 1034 1406 1240">ตำแหน่ง องศาขวา ตำแหน่งนี้ สะโพก ของผู้หญิงสัมผัสกับ ขาหนีบด้านซ้ายของผู้ชาย การเปิดสะโพกประมาณ 1/8 และ 1/4 หมุนไปทางขวา</p>

ตำแหน่ง	คำอธิบาย
<p data-bbox="432 353 699 389">8.Left angle position</p> 	<p data-bbox="911 353 1401 506">ตำแหน่งองศาซ้าย สะโพกขวาของผู้หญิง สัมผัสกับ ขาหนีบซ้ายของผู้ชาย คล้าย ๆ ตำแหน่ง hinge</p>
<p data-bbox="432 978 639 1014">9.Close position</p> 	<p data-bbox="911 978 1401 1413">ตำแหน่ง ตัวปิด (ขวา ชาย กับ ขวา หญิง อยู่ด้วยกัน) อันนี้เป็นตำแหน่งพื้นฐาน ใช้ ตอนเมื่อเริ่มต้นของแต่ละจังหวะ ตำแหน่ง ปิดนั้น ด้านขวาศูนย์กลางของผู้หญิงนั้น สัมผัส ด้านขวาศูนย์กลางของผู้ชาย ดังนั้น ด้านซ้ายของ ชายและหญิงนั้น ไม่สัมผัสกัน และ ไหล่และ สะโพก ชายและหญิง ขนานกัน</p>

position ของการเดินทั้ง 9 แบบ
ที่มา : WDSF technique book

การเดินลีลาศมีเทคนิคและรายละเอียดครบถ้วนทำเช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ประเภทอื่นๆ โดย
รายละเอียดต่าง ๆ ได้อธิบายไปแล้วข้างต้น

2.9 การแข่งขัน

การแข่งขันลีลาศมีทั้งในระดับนานาชาติ ระดับชาติ ระดับหน่วยงานแยกย่อยกันออกไป แต่ยังไม่ได้รับการบรรจุเป็นกีฬาที่ใช้ในการแข่งขันในกีฬาโอลิมปิก

2.10 สถานที่ฝึกซ้อม²⁷

ห้องซ้อมเต้น เป็นสถานที่ที่นักเต้นใช้ในการฝึกซ้อมและฝึกท่าทางการเต้น ห้องซ้อมเต้นมักมีลักษณะเฉพาะเพื่อสนับสนุนการฝึกซ้อมและการฝึกเต้นในหลายลักษณะ การเต้นลีลาศก็เช่นกัน โคนสถานที่ซ้อมเต้นลีลาศจะเรียกว่า “ฟลอร์” ซึ่งจะมีลักษณะดังนี้

ฟลอร์ หมายถึงพื้นที่ที่ใช้เต้นรำ ฟลอร์นั้นมี หลายแบบและหลายขนาด ขึ้นอยู่กับลักษณะของการที่จะใช้ฟลอร์ และจำนวนคนที่ใช้ฟลอร์ ถ้าเป็นงานเต้นรำต้องเป็นฟลอร์ที่ใช้ สำหรับการเต้นรำและลีลาศโดยเฉพาะ ควรจะเป็นฟลอร์ขนาดใหญ่ มีพื้นผิวที่เรียบ ชัดมัน ซึ่งใช้กับการเต้นรำได้ดี ฟลอร์ลีลาศนั้นโดยทั่วไปเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ก็อาจจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส รูปวงกลม หรือรูปวงรีก็ได้ พื้นฟลอร์จะต้องปูด้วยไม้ผิวเรียบ หรือพื้นปูนขัดมัน การทำพื้นฟลอร์โดยใช้ดิน ทราฟพื้น หญ้า พื้นยาง หรือพื้นที่ขรุขระ จะไม่เหมาะสมและไม่สะดวกต่อการ เต้นรำเป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะทำให้เต้นรำไม่ได้ดีแล้วก็จะทำให้พื้นรองเท้าชำรุดได้อย่างรวดเร็วอีกด้วย ฟลอร์ที่ใช้สำหรับลีลาศและเต้นรำนั้น แบ่งออกเป็น 4 ด้าน พื้นที่กลางฟลอร์ เรียกว่า กลางห้อง ด้านขอบฟลอร์ ทั้ง 4 ด้าน เรียกว่า ข้างฝา หรือผนังห้อง หรือฝาห้อง

สิ่งอำนวยความสะดวก สิ่งอำนวยความสะดวกในชุมชนสามารถใช้ฝึกหรือแข่งขันลีลาศได้ ได้แก่ ศูนย์นันทนาการ โรงเรียนหรือสถาบันการศึกษา ศาลาประชาคม สโมสร ห้องนันทนาการ เป็นต้น ในห้องฝึกลีลาศที่เหมาะสมควรมีขนาดใหญ่พอสมควร ซึ่งประกอบด้วยฟลอร์ลีลาศ กระจกเงา บานใหญ่ ระบบเสียงที่มีคุณภาพ ระบบแสง เครื่องปรับอากาศ บริการเครื่องดื่ม ห้องน้ำห้องส้วม ห้องเปลี่ยนและเก็บเครื่องแต่งกาย โทรศัพท์ เก้าอี้นั่ง โต๊ะทำงาน หรือสิ่งอำนวยความสะดวกอื่น ๆ ตามความจำเป็นฟลอร์ลีลาศควรมีขนาดใหญ่เหมาะสมกับกลุ่ม จะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้าก็ได้ พื้นเนื้อไม้แข็งราบเรียบหรือคอนกรีตขัดมันก็ได้ ไม่มีส่วนทำให้สะดุด หรือเหนียวหรือลื่นเกินไป ต่อไปนี้เป็นเพียงข้อแนะนำเกี่ยวกับฟลอร์ลีลาศ ทำความสะอาดเป็นประจำด้วยไม้ถูพื้น และน้ำยาถูพื้น กรณีที่เป็นฟลอร์เก่า ควรลงพื้นด้วยซีเมนต์เท่าที่จำเป็น เพื่อป้องกันไม่ให้พื้นเหนียวควรมีผลบอลกทาพื้นรองเท้าเพื่อลดความลื่น หรือใช้ไม้ถูพื้นธรรมชาติถูพื้นบ่อย ๆ ใช้วิจารณญาณในการเตรียมฟลอร์ลีลาศให้เหมาะสมที่สุด นอกจากนี้ระบบเสียงนับว่ามีความสำคัญมากถือเป็นหัวใจสำคัญของการฝึกหรือแข่งขันลีลาศ นอกจากเครื่องเสียงจะมีคุณภาพดีแล้ว ระบบเสียงในห้องลีลาศ

²⁷ พิชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2549

จะต้องได้รับการออกแบบจากผู้เชี่ยวชาญ เช่น การติดตั้งลำโพงจะมีที่จุด ติดตั้งที่ใดบ้าง จึงจะได้ยินเสียงไพเราะ ชัดเจน ไม่ก้องกังวานเกินไป นักลีลาศก็สามารถฟังจังหวะเพลงได้ชัดเจน

2.11 จังหวะตะลุงเทมโป²⁸

เนื่องจากผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากลีลาศจังหวะตะลุงเทมโป ซึ่งเป็นลีลาศจังหวะใหม่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย มีการผสมผสานวัฒนธรรมไทยลงไปในการแข่งขันกีฬาลีลาศ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เป็นกระบวนการที่นำศิลปะและการแสดงผลผสมผสานเข้าด้วยกันเพื่อสร้างการแสดงที่สวยงามและมีคุณภาพ เนื่องจากนาฏศิลป์ครอบคลุมหลายประเภทของการแสดงรวมถึงลีลาศ, ดนตรี, ละคร, และภาพยนตร์ ดังนั้นกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อาจมีขั้นตอนและแนวทางที่แตกต่างไปขึ้นอยู่กับลักษณะของการออกแบบ ประวัติความเป็นมาและลักษณะของจังหวะตะลุงเป็นดังนี้

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

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

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

²⁸ สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย <https://www.tdsa.or.th/showpagesub0>

การสื่อความหมายของจังหวะตะลุง ความสำคัญของจังหวะนี้ อยู่ที่การโยกและโยน การใช้กล้ำเนื้อของลำตัว ควบคุมการเคลื่อนไหว เพื่อให้เกิดความยืดหยุ่นของข้อเท้า นักเต้นจังหวะตะลุงที่ดีควรตระหนักถึงการใช้น้ำหนัก โดยไม่พยายามเพิ่มเติมน้ำหนักลงไปในการเคลื่อนไหวที่เป็นจริง โดยมุ่งประเด็นไปที่ลักษณะของการเน้น และควบคุมการโอนถ่ายของน้ำหนักจากเท้าข้างหนึ่งไปยังเท้าอีกข้างหนึ่ง ลักษณะของการยืดหยุ่นก่อให้เกิดการย่อและเหยียดตึง ในแต่ละครั้งของการยืดขึ้นและห้วงลงใช้เวลา 1/2 จังหวะของดนตรี เท้าที่เข้าไปแตะชิดอยู่ที่ครึ่งปีทหลังของดนตรี ลักษณะเฉพาะของจังหวะตะลุง

เอกลักษณ์เฉพาะ มีการยั่วเข้า หยอกล้อ หลอกล้อ เบิกบาน และมีชีวิตชีวา การเคลื่อนไหวแบบการใช้ความยืดหยุ่น โยกและโยน โดยควบคุมด้วยกล้ำเนื้อของลำตัวและความต่อเนื่องห้องดนตรี 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 โดยลอกเลียนและพัฒนาจากศิลปะการเชิดหรือชักหนังตะลุง อันเป็นที่นิยมของชาวภาคใต้ ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะคือ ความมีชีวิตชีวา ยั่วเข้า หยอกล้อ และหลอกล้อ โดยปกติแล้วในท่าพื้นฐานจะใช้การก้าวนำด้วยไหล่ด้านซ้าย ในลักษณะที่เฉียงซ้อนกัน ดนตรีของจังหวะนี้แต่เดิมที่เป็นจุดเด่น คือ การเน้นเสียงดนตรีของฉิ่ง ผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทยอื่น เช่น ซอ กลอง กรับ โหม่ง ฯลฯ ในยุคสมัยที่วงดนตรีสุนทราภรณ์กำลังเป็นที่นิยม สร้างสรรค์เพลงโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูล้วน ควันธรรม โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประยุกต์กับเครื่องดนตรีสากล และได้ประพันธ์บทเพลงขึ้น เพื่อให้ท่วงทำนองสอดคล้องกับการละเล่นของดนตรี ทำให้เกิดความไพเราะสนุกสนานและเร้าอารมณ์จนเป็นที่นิยมและแพร่หลายอย่างมากในสมัยนั้น อาจารย์สง่า ล้อมวงศ์พานิช ปรมาจารย์ทางลีลาศของไทย ได้เริ่มคิดค้นท่าแม่แบบต่าง ๆ ขึ้นเพื่อสามารถลีลาศเข้ากับจังหวะดนตรีของตะลุงจนประสบความสำเร็จ และเริ่มทำการสอนให้กับบรรดาลูกศิษย์กลุ่มหนึ่งขึ้น หลังจากนั้นก็เริ่มมีการเผยแพร่ตามสถานสอนลีลาศต่าง ๆ และได้พัฒนาเรื่อยมาจนมีท่าเต้นที่หลากหลาย ความเป็นมาตรฐานเพิ่มมากขึ้น ในปัจจุบันมีการแข่งขันชิงแชมป์เปียนในจังหวะตะลุงขึ้น จนเป็นที่แพร่หลายไปทั่วซึ่งบรรดาท่าแม่แบบเหล่านั้น เหล่าบรรดานักเต้นจังหวะตะลุงยังใช้กันอยู่ในปัจจุบัน

สรุป

การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในการลีลาศนี้ จำเป็นจะต้องมีหลักการทางทฤษฎีที่สามารถนำมาประกอบการสร้างสรรค์เพื่อให้ครอบคลุมและเป็นไปตามวัตถุประสงค์ กระบวนการออกแบบท่าเต้น คือการออกแบบท่าเต้นขึ้นใหม่โดยอาศัยการปรับปรุง ดัดแปลง เปลี่ยนแปลง รวมถึงการสร้างสรรค์ท่าทางขึ้นใหม่ โดยอาจใช้แรงบันดาลใจจากกระบวนการท่าที่เคยมีมาก่อน ปัจจุบันมีทฤษฎีเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ อยู่หลายกระบวนการซึ่งในท้ายที่สุดขึ้นอยู่กับผู้สร้างสรรค์ว่าจะออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ออกมาเป็นอย่างไร และขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆ รวมถึงสภาพแวดล้อม อาทิเช่น งบประมาณ เวลา สถานที่ ผู้แสดง และองค์ประกอบอื่นๆ โดยการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์จะต้องกำหนดวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ให้ชัดเจน จากนั้นอาศัยการรวบรวมข้อมูลอันเป็นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทั้งข้อมูล ทั้งที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ กำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ให้ชัดเจนว่าจะกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏจารีต ผสมผสานหลายนาฏจารีต ประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม หรือกำหนดให้อยู่นอกนาฏจารีต

นาฏศิลป์เป็นศิลปะทางวัฒนธรรม ที่สามารถส่งต่อผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบและภูมิปัญญาใหม่ใหม่ขึ้นได้ ตามหลักการการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การพิจารณาปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมมีทั้งลักษณะที่สอดคล้อง ขัดแย้ง และมีรายละเอียดที่ต่างกัน วัฒนธรรมหนึ่งอาจส่งต่อไปยังอีกวัฒนธรรมหนึ่ง รวมทั้งผสมผสานกับอีกวัฒนธรรมหนึ่งได้ด้วยปัจจัยหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการพึ่งพาอาศัย การไปมาหาสู่ การค้าขาย การทำสงคราม ทำให้นาฏศิลป์มีการถ่ายเข้าออกตลอดเวลา ยิ่งในสภาวะปัจจุบันที่มีการสื่อสารที่ทันสมัย การถ่ายเทจึงเกิดขึ้นได้ง่าย นักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏศิลป์เคลื่อนที่ไปข้างหน้าตลอดเวลา และเอกลักษณ์บางอย่างอาจเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ โดยการสร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพ ความสมดุลย์ ความกลมกลืน และความแตกต่างของการแสดงในแต่ละนาฏยจารีต

การออกแบบดนตรี เป็นส่วนประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ การสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อการแสดงขึ้นใหม่ประกอบด้วยสองวิธี คือการใช้เพลงเก่าและการแต่งเพลงใหม่ ทั้งนี้การที่นักนาฏยประดิษฐ์จะสามารถสื่อสารกับผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้ดี จำเป็นต้องมีความรู้พื้นฐานในด้านดนตรีเพื่อการสื่อความหมายที่ตรงกัน และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

กีฬาลีลาศเป็นนาฏกรรมและกีฬาที่มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ยุคโบราณ พัฒนาเรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบัน ในการเป็นกีฬาจะต้องมีระเบียบข้อบังคับเป็นมาตรฐานกลางเพื่อใช้ในการตัดสินการแข่งขัน กีฬาลีลาศมีความสัมพันธ์กับการเต้นพื้นเมืองของชนชาติต่างๆแตกต่างกันไปในแต่ละจังหวัด เนื่องจากวัฒนธรรมสามารถส่งผ่านและผสมผสานกันได้ โดยในประเทศไทยปรากฏจังหวัดละลู่ ซึ่งเป็นลีลาศจังหวัดที่มีความเป็นไทยผสมอยู่ด้วย ในการทดลองสร้างสรรค์ลีลาศจังหวัดไทยเพิ่มขึ้นใหม่อาศัยกระบวนการสร้างสรรค์ตามแบบของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรคานาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ” เป็นงานวิจัยเชิงทดลองจัดทำขึ้นเพื่อรวบรวมข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อศิลปะทางด้านนาฏกรรมในประเทศไทย ในด้านการสร้างสรรคานาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ เจาะลึกข้อมูลในส่วนของหลักและวิธีการในการสร้างสรรคานาฏยศิลป์ รวมถึงองค์ประกอบพื้นฐานของกีฬาลีลาศ โดยการศึกษาข้อมูลและวิธีการจากเอกสารต่าง ๆ ที่เคยมีผู้เชี่ยวชาญรวบรวมไว้ นำมาทดลองสร้างสรรคผนวกกับการวิเคราะห์และวิจัยร่วมกับทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ โดยมีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย 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

ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ทำเต็น แสดงรายละเอียดตามตาราง ดังนี้

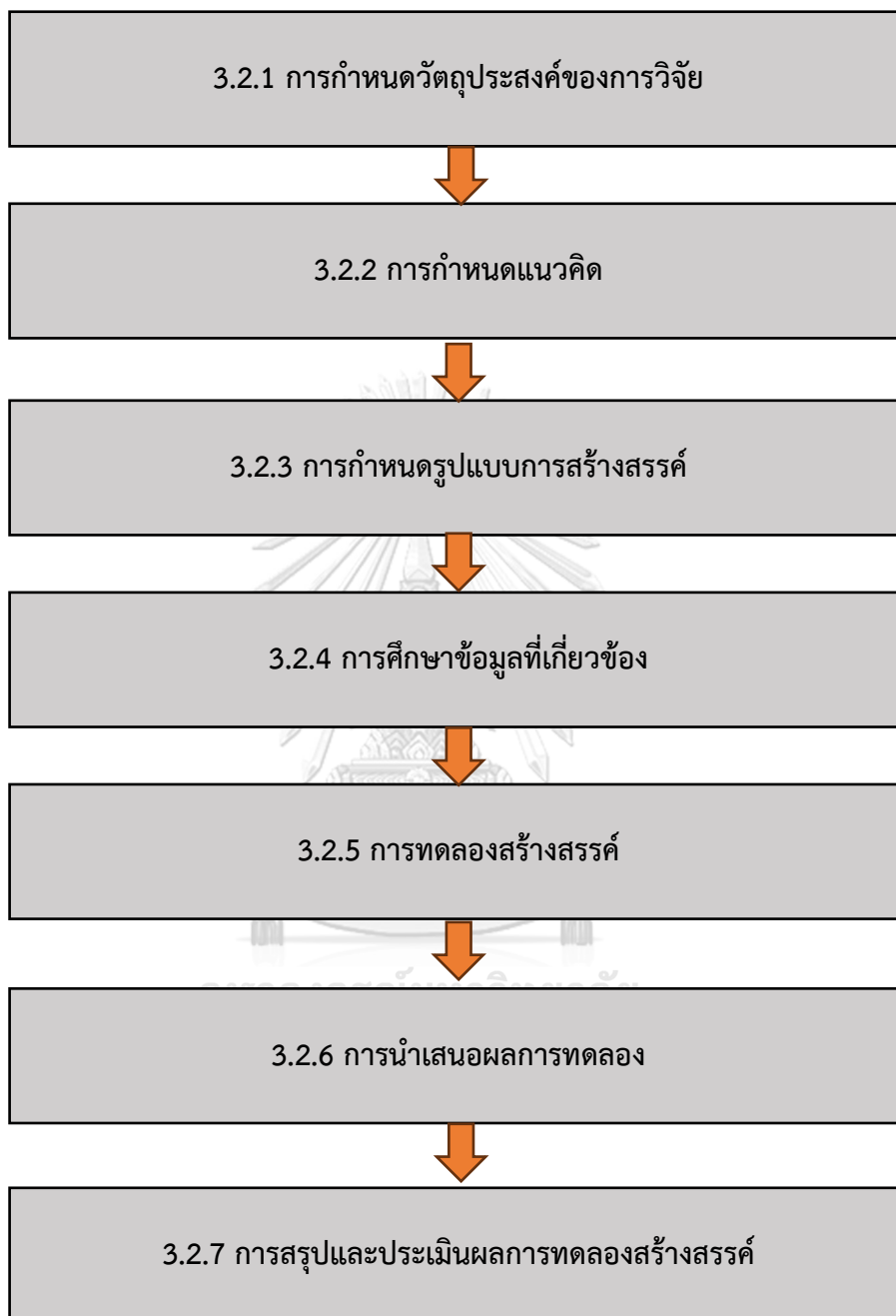
ขั้นตอน	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน
1. กำหนดแนวคิด เพื่อเป็นแนวทางการ สร้างสรรค์	←→					
2.ศึกษาข้อมูลโดย ละเอียดผ่านงานวิจัย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อ การสร้างสรรค์	←→			→		
3.กำหนดขอบเขต และสร้างสรรค์เพลง			←→	→		
4.ทดลองสร้างสรรค์ ทำเต็น		←→			→	
5.ฝึกซ้อมการแสดง ทำเต็น					←→	→
6.นำเสนอในรูปแบบ วีดิทัศน์						←→

ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ทำเต็น

ที่มา : ผู้วิจัย

โดยระยะเวลาในการเริ่มทดลองสร้างสรรค์จนถึงสิ้นสุดอยู่ในระยะเวลาตั้งแต่ เดือนมกราคม - มิถุนายน 2566

3.2 ขั้นตอนวิธีการทดลองสร้างสรรค์



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

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.4.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

โดยข้อมูลที่ได้รับเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ในบทที่ 2 นั้น มีแหล่งที่มาดังนี้

- กิตติยา ทาธิสา, "เพื่อนผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์," วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร (2560).
- คำล่า มุสิกกา, "รูปแบบการสร้างสรรคานาฏยประดิษฐ์อีสานกับสถาบันอุดมศึกษา," วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 12, 2 (2559).
- คำล่า มุสิกกา และ วิชชุดา วุธาพิทย, "แนวความคิดการสร้างสรรคานาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง," วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 6 (2558).
- เฉลิมพล น้อยอิม, จิตอนงค์ ก้าวกสิกรรม และ เฉลิม ชัยวัชรภรณ์, "การศึกษาหาความสัมพันธ์ของการใช้กล้ามเนื้อหลักบริเวณแกนกลางลำตัวในการเต้นลีลาศประเภทละตินอเมริกันของนักกีฬาลีลาศสมัครเล่นด้วยเครื่องวัดคลื่นไฟฟ้ากล้ามเนื้อ," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 17, 2 (2559): 13-26.
- ชญาพิมพ์ อรินหะพันธ์ และ เทพประสิทธิ์ กุลธวัชชัย, "ความต้องการส่วนประสมทางการตลาดของผู้ใช้บริการสถานลีลาศในเขตกรุงเทพมหานคร," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 19, 1 (2561).
- ชมพูนุท พรสิบ, "ความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมลีลาศต่อการจัดการของสำนักงานพัฒนาการกีฬาและนันทนาการ กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา," (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาโท 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, ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- นฤทร์บัณฑิต สาลีพันธ์ สิริยาพร สาลีพันธ์ และ พรสวรรค์ พรดอนก่อ, "บทบาทนาฏกรรมพออนุไทต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของผ้าแพรวาในสังคมวัฒนธรรมรัฐชาติไทย :กรณีศึกษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง," Journal of Roi Kaensarn Academi 7, 8 (สิงหาคม 2565): 508-520.
- พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2558.

- พันธุ์ศักดิ์ ภัคดี, "การวิเคราะห์สัดส่วนวิหารล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่โดยวิธีการทำภาพเชิงซ้อน," (บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2555).
- พิเชิต ภูติจันทร์, กีฬาลีลาศ. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2549.
- ภูวนัย กาพวงศ์ และ วิชิตา วุธาพิทย, "นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี 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 ฉิมพุด, "แนวคิดในการแสดงละครรำเรื่องพระลอ," (ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2561).
- ศูนย์มรดกเมืองเทศบาลนครเชียงใหม่, [Online]. 2566. แหล่งที่มา <https://www.facebook.com/chiangmaicityheritagecentre>
- สมพร พูราจ, Mine ศิลปะท่าทางและहारเคลื่อนไหว. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.
- สมาคมกีฬาลีลาศแห่งประเทศไทย, [Online]. 2019. แหล่งที่มา <https://www.tdsa.or.th/> [21 พ.ย. 2566].
- ———, ประวัติลีลาศ 10 จังหวัด [Online]. 2566. แหล่งที่มา <https://www.tdsa.or.th/showpagesub>
- สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554 [Online]. แหล่งที่มา <https://dictionary.orst.go.th/>
- สุจิตรา เปลี้นรุ่ง, "Ethnic Identity in Cultural Pluralism and Communication," วารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 15, 1 (2565).
- สุตปรารถนา ดวงแก้ว, "การปรับตัวทางสังคมและวัฒนธรรมของคนญี่ปุ่นหลังวัยเกษียณที่พำนักระยะยาวในจังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย," วารสารญี่ปุ่นศึกษา 31, 2 (2557).
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏศิลป์ ปรีทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.
- อนุกุล โรจนสุขสมบุรณ์, "แนวคิดทฤษฎีการพ้อมล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

- โอภาส จำเริญน้อย สิงห์รักษ์, ธวชนี ลาลิน, วิชุดา ทิพย์วิเศษ และ อีสสรภาพ 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," วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยวิทยาเชิงพุทธ (2021).
- Sunet Srihaklang, "Cultural Change and the Language and Dress of the Phu Thai Renu Nakhon Ethnic Group in the Northeast of Thailand," วารสารปรัชญาดุสิตบัณฑิตยสถาน มหาวิทยาลัยรามคำแหง (2019).
- wdsf website, 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.

3.4.2 การสัมภาษณ์

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

นางสาวชนิสรา ภาธรุวกร	นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นางสาวปริยานุช ปทุมศรีวิโรจน์	นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นายศรันย์ พิบูลย์	นักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นายอภิศ ห่อทอง	อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย

นางสาวภคอร ค่อย่วน	อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทย
นายรัชพล สุขดี	กรรมการผู้ตัดสินกีฬาลีลาศ
นางสาวพิมมาลา โสตสถิตย์	ผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ
นายมานิตย์ เพิ่มผาสุก	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

มีการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมจากการแข่งขันกีฬาลีลาศในสนามต่างๆในประเทศไทย และแบบมีส่วนร่วมจากการฝึกฝนลีลาศของผู้วิจัย

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

การนำข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้า การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์ มาเรียบเรียงและวิเคราะห์เป็นรูปเล่มงานวิจัย

สรุป

ในการจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่องลีลาศ (dance sport) จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลทั้งในด้านทฤษฎี และทางปฏิบัติ ร่วมกับการสังเกตการณ์ โดยการสัมภาษณ์บุคคลที่มีประสบการณ์และเกี่ยวข้อง โดยตรง เพื่อที่จะได้ข้อมูลที่ถูกต้องและแม่นยำขั้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์ มีการอ้างอิงจากหนังสือ “นาฏศิลป์ปริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยหลักการกำหนดองค์ประกอบในการทดลอง สร้างสรรค์จะอ้างอิงจากข้อมูลจากตำราและเอกสารที่เกี่ยวข้อง สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานโดย ผู้วิจัยมีการอธิบายไว้ในบทที่ 4 และมีการนำเสนอแก่ผู้เชี่ยวชาญด้านการแข่งขันกีฬาลีลาศ มีการทำแบบสอบถามเพื่อประเมินและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ ทดลองสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลออกมาเป็นรูปเล่มวิจัย เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

บทที่ 4

กระบวนการสร้างสรรค์และบทวิเคราะห์

การแสดงการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ท่าหลักในส่วนล่างของกีฬาลีลาศ และทำส่วนบนของนาฏศิลป์ไทย ทดลองสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ตามหลักการของการกำหนดนาฏยลักษณ์ และการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่จำนวน 2 จังหวะ ได้แก่ “ล้านनावอลซ์” 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

ตามหลักการคิดให้มีนาฏศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดให้การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เพื่อให้มีบทบาทในการเป็นความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ แนวคิดหลักในระดับเป้าหมายเพื่อคิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการลีลาศในประเทศไทยและการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ โดยทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบลีลาศขึ้นมาใหม่จำนวน 2 ประเภทได้แก่ คือสแตนดาร์ดและลาติน ประเภทละ 1 จังหวะ ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต ประเภทสแตนดาร์ด : ใช้ลีลาศจังหวะวอลซ์ ผสมผสมกับการฟ้อนนิโอล้านนาของภาคเหนือ ประเภทลาติน : ใช้ลีลาศจังหวะแซมบ้า ผสมผสมกับศิลปะการเข้ และการฟ้อนภูไทเรณูนครในภาคอีสาน กำหนดให้ใช้ระยะเวลาในการแสดงแต่ละจังหวะไม่ต่ำกว่า 1.30 นาที ตามกติกาการแข่งขันในกีฬาลีลาศ โดยผู้วิจัยได้ตั้งชื่อว่า “ล้านनावอลซ์” และ “ภูไทแซมบ้า”

ผู้วิจัยได้นำขั้นตอนการสร้างสรรค์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยแบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ออกเป็น 7 ขั้นตอนดังที่กล่าวไปในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำมาปรับใช้ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศ ได้ดังนี้

4.1.1 การคิดให้มีนาฏศิลป์

การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้การแสดงชุดนี้มีขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการ ส่งเสริมกิจกรรม เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และเพื่อการพัฒนาอาชีพ

4.1.2 การกำหนดความคิดหลัก

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวความคิดหลักเป็น 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์ การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ในระดับเป้าหมาย ผู้วิจัยกำหนดให้ เพื่อเป็นการพัฒนาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของประเทศไทยให้ดียิ่ง ๆ ขึ้นไป และในระดับวัตถุประสงค์ เพื่อเป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ ๆ ของประเทศไทย เพื่อใช้ในการแข่งขันและการแสดงต่อ ๆ ไป

4.1.3 การประมวลข้อมูล

จากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนด์ดาร์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์ มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนีโอล้านนา ทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป และด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1 เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบอก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพื่อฝัน

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกัน ผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทางภาคอีสานของไทย ที่เรียกว่า “การเซิ้ง” มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกันในจังหวะ “แซมบ้า” เนื่องจากลักษณะจังหวะของการแสดงทั้งสองประเภทนี้ จะมีความเร็วของเพลงที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ เช่นเดียวกัน ลักษณะการเซิ้งของภาคอีสานจะมีการใช้ช่วงเอวบิดไปมาคล้ายกับการใช้สะโพกในลีลาศประเภทลาตินอเมริกัน

4.1.4 การกำหนดขอบเขต

การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ จัดทำขึ้นเพื่อค้นหาคำตอบเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ของไทย เป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการต่อยอดในการสร้างสรรค์ในการผลักดันสู่การบรรจุเป็นแข่งขันกีฬาลีลาศในจังหวะของไทยต่อไป

4.1.5 การกำหนดรูปแบบ

กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีตมุ่งแหวกแนวไปจากจารีตเดิม โดยนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกัน โดยเป็นการผสม การรำไทยกับการเต้นลีลาศ เข้าด้วยกัน

4.2 เพลงประกอบการสร้างสรรค์

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงจะใช้วิธีการใช้เพลงเก่า โดยมีการปรับเปลี่ยนจังหวะและความเร็วของเพลงให้เป็นไปตามกฎการแข่งขันกีฬาลีลาศ

ล้านนาวอลซ์ : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” เนื่องจากลักษณะดนตรีของจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนี้โอล้านนามีลักษณะซ้ำและนุ่มนวลคล้ายคลึงกัน ผู้วิจัยมีการเทียบเคียงกับจังหวะมาตรฐานการเต้นรำแข่งขันในจังหวะวอลซ์ โดยผสมทำนองดนตรีล้านนาร่วมสมัยเป็นทำนองหลักในการประยุกต์เพลงขึ้นมาใหม่ มีคือเอกลักษณ์เฉพาะ สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เหมาะกับการเคลื่อนไหว เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้ง และเร้าอารมณ์ ผสมผสาน เอกลักษณ์ความเป็นล้านนา ห้องดนตรี 3 / 4 ความเร็วต่อนาที 28-30 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎการแข่งขันลีลาศ มีการเน้นจังหวะบนปีที่ 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

4.3 การออกแบบท่าเต้น

4.3.1 ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา การเต้นวอลซ์และการฟ้อนนี้โอล้านนามีลักษณะความคล้ายคลึงกันคือ ศีรษะ ลำตัว และลักษณะพิเศษ แต่ก็มีความแตกต่างกันในส่วนของท่านางของแขนและขา ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น ผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบพลอร์เต้นรำได้ง่ายกว่า และมีการนำการจับ การตั้งวงช่วงบนของร่างกายมาใช้เป็นท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา เนื่องจากต้องการนำเสนอความเป็นนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์

ท่าทางการเคลื่อนไหวได้มากกว่าโฮล โดยคอนเนคชันระหว่างคู่อาจมีการแยกออกจากกันได้
ในบางจังหวะ ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวลูเอชัน

วิเคราะห์ลักษณะการเต้นก่อนการสร้างสรรค์

จากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนด์ดาร์ด
ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้
ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของ
การฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์ มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อน
นีโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่าง
ลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัว
ทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป ด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันใน
ระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1
เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัว
ด้านบนขึ้นที่สูง คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพื่อฝึน ดังที่ อนุกุล โรจนสุข
สมบูรณ์ ได้กล่าวถึงนาฏยลักษณะของการฟ้อนนีโอล้านนา

ลักษณะการเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะคล้ายคลึงและแตกต่างกัน
หลายอย่าง โดยเปรียบเทียบเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนา

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การฟ้อนนีโอล้านนา
ลำตัว	บอดีแอคชั่น(Body Action) คือ การกระทำทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับ ส่วนบนของร่างกาย มีการ เคลื่อนไหวร่างกายส่วนบน 3 แบบ ได้แก่ การหมุน (Rotation) , การแกว่ง (Sway) และ การยืด ออก (Extension) ของลำตัว	<ul style="list-style-type: none"> - ลำตัวตั้งตรง - ลำตัวเอนไปด้านข้าง - ลำตัวโน้มไปด้านหน้า - ลำตัวโน้มไปด้านหลัง - ลำตัวบิดแนวตั้งฉาก
ขาและเท้า	<p>หลักการท่าเต้นของเท้า (Foot work principle) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 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) - การไล่ (Chasse) - การข้าม (Crossing) - การหมุนบิด (Twist turn) 	มีการก้าวเท้าพร้อมกับย่อตัวลงเล็กน้อย และยืดตัวขึ้นสุด

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การพอนีโอล้านนา
	<ul style="list-style-type: none"> - การบิดลำตัว (CBMP) - การนำไปด้านข้าง (Side Leading) - การหมุนปลายเท้า (Toe pivot) - การหมุนสลับเท้า (Swivel) 	
แขน	โบล (Hand hold)	<ul style="list-style-type: none"> - มือตั้งวง, มือจับ, พนมมือ, มือแบหักข้อมือ - แขนในระดับเดียวกัน, แขนต่างระดับกัน
ศีรษะ	<p>Head position :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 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). 	<ul style="list-style-type: none"> - ศีรษะตั้งตรง - ศีรษะเอียงตามลำตัว

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การพอนีโอล้านนา
	<ul style="list-style-type: none"> - 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) 	

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะวอลซ์ (Waltz)	การฟ้อนนิโอสัณนา
Connection	การเข้าคู่ (Cople connection) : - ท่าโคลส (Close position) - ท่าเอาที่ไซด์พาร์ทเนอร์ (Outside partner position) - ท่าพรมมิเนต (Promenade position) - ท่าฟออะเว (Follaway position) - ท่าเคาท์เตอร์พรมมิเนต (Counterpromenade position) - ท่าเคาท์เตอร์ฟออะเว (Counter fallaway position) - ท่าวิงส์ (Wings position) - ท่าไรท์แองเกิล (Right angle position) - ท่าเลฟแองเกิล (Left angle position)	-
ลักษณะพิเศษ	- การเคลื่อนไหว สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้งและเร้าอารมณ์ ลักษณะกว้างไกลแบบลูกตุ้มนาฬิกา มีการใช้น้ำหนักตามจังหวะเวลา การเคลื่อนไหวที่โล่งอิสระ	-เคลื่อนไหวด้วยพลังที่เข้าและเบาแต่มีความหนักแน่นและต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ บางครั้งรวดเร็วและหยุดนิ่งคล้ายกับว่าสุดกระบวนท่าฟ้อน แต่ก็ยังฟ้อนต่อไป ลักษณะการใช้พลังเป็นการฟ้อนอย่างต่อเนื่องจนบางครั้งดูเหมือนว่าไม่มีจุดเริ่มต้นและสิ้นสุดยากแก่การคาดเดา

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุยภูงา

จากตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่าการเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะความคล้ายคลึงกันคือ ศีรษะ ลำตัว และลักษณะพิเศษ แต่ก็มีความแตกต่างกันในส่วนของการท่าทางของแขนและขา ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบฟลอร์เต้นรำได้ง่ายกว่า และมีการนำการจับ การตั้งวงช่วงบนของร่างกายมาใช้เป็นท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา เนื่องจากต้องการนำเสนอความเป็นนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวได้มากกว่าโพล โดยคอนเนตชันระหว่างคู่อาจมีการแยกออกจากกันได้ในบางจังหวะ

4.3.2 ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน ลายลมพัดพร้าวเป็นการรำคู่ในการฟ้อนภูไทเรณูนคร ซึ่งการฟ้อนเรณูนครนี้จะไม่เน้นการใช้สะโพกแบบการเซ็งมากนัก ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มอัตลักษณ์ของการเซ็งแบบอื่นๆเข้าไป เพื่อให้เน้นการใช้สะโพกมากขึ้น การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน มีการใช้ฟูตเวิร์คของลีลาศ ผสมผสานการจับ ตั้งวง กระดกเท้าแบบนาฏยศิลป์ไทย ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวลูเอชัน

ลักษณะการเต้นแซมบ้าและการเซ็งมีลักษณะคล้ายคลึงและแตกต่างกันกันหลายอย่าง ลักษณะการเซ็งของทางภาคอีสาน มีความคล้ายคลึงกันในส่วนของจังหวะและสะโพก ที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว และมีการบิกสะโพกออกจากตัวไปด้านข้างโดยเปรียบเทียบเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบลักษณะท่าเต้นของลีลาศจังหวะแซมบ้าและการเซ็ง

ร่างกาย	จังหวะแซมบ้า (Samba)	การเซ็ง
ลำตัว	บอดีแอคชั่น คือการกระทำทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับส่วนบนของร่างกาย มีการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนบน 3 แบบ ได้แก่ การหมุน(Rotation) , การแกว่ง (Sway) และการยืดออกของลำตัว (Extension) ของลำตัว	มีการกอดเอว กดไหล่ เอียงซ้ายขวาตามแบบฉบับนาฏยศิลป์ไทย สะโพกบิดออกด้านข้าง







ตารางที่ 2 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะแซมบ้า (Samba)	การเชิง
ขาและเท้า	<p>หลักการท่าทางของเท้า (Foot work principle) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - การก้าวเท้า (Step) - การหมุน (Pivot) - การหมุนต่อเนื่อง (Continuous spin) - การไล่ (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

ตารางที่ 2 (ต่อ)

ร่างกาย	จังหวะแซมบ้า (Samba)	การแข็ง
แขน	มีการจับคู่แบบแยก และตัวไม่ชิดกัน	- มือตั้งวง, มือจับ, พนมมือ, มือแบหักข้อมือ - แขนในระดับเดียวกัน, แขนต่างระดับกัน
ศีรษะ	ทิศทางการหันหน้าแบบอิสระ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม การออกแบบท่าเต้น และความสวยงาม	- ศีรษะตั้งตรง - ศีรษะเอียงตามลำตัว - ศีรษะเอียงสวนทางกับลำตัว
Connection	มีการเข้าคู่แบบแยกออกจากกัน ลำตัวมักจะไม่ชิดกัน	-
ลักษณะพิเศษ	มีจังหวะการเคลื่อนที่และการใช้กล้ามเนื้อที่ค่อนข้างรวดเร็วตามจังหวะ อารมณ์ การเต้น สนุกสนาน	มีจังหวะการเคลื่อนที่และการใช้กล้ามเนื้อที่ค่อนข้างรวดเร็วตามจังหวะ อารมณ์การเต้น สนุกสนาน คล้ายคลึงกัน

ตารางที่ 3 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบบอลรูม และการฟ้อนนีโอล้านนา

ร่างกาย	นีโอล้านนา	วอลซ์	รายละเอียด
ศีรษะ			<p>มีการเอียงซ้ายขวา โดยลักษณะการมองจะเน้นมองขึ้นด้านบนคล้ายคลึงกัน</p>
ลำตัว			<p>ลำตัวบิดสวนทางกับขาข้างที่เดิน มีลักษณะคล้ายคลึงกันกับการบิดตัว + ของการฟ้อนนีโอล้านนา</p>
แขน			<p>- (นาฏยศิลป์ไทย เน้นจับและวง ลักษณะการแสดงออกของน้ำหนักจะเน้นที่ข้อมือถึงปลายมือ ลีลาศเป็น นาฏยศิลป์แบบ ตะวันตกที่ไม่เน้น การใช้มือเท่าทาง ตะวันออก)</p>

ตารางที่ 3 (ต่อ)





ร่างกาย	นีโอลันนา	วอลซ์	รายละเอียด
การใช้เท้า			มีการก้าวเท้าไปข้างหน้า ก้าวถอยหลัง มีการหมุนตัวเช่นเดียวกัน มีการนอนเท้าในบางท่า แต่จะแตกต่างกันไปตามลักษณะการเดิน

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุยภูงา

ตารางที่ 4 ลักษณะท่าที่คล้ายคลึงกันของการเต้นรำแบบลาตินอเมริกันและการเซ็ง

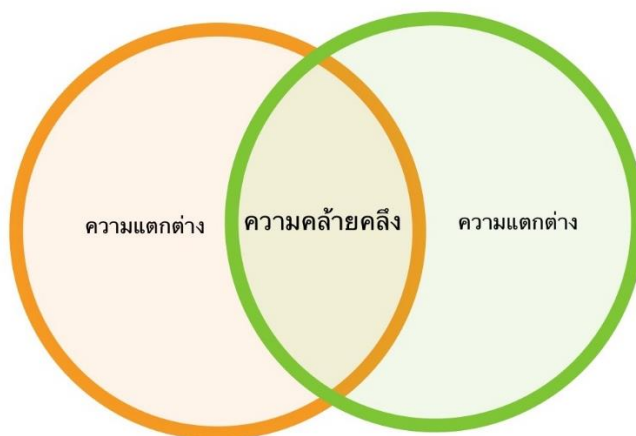
ร่างกาย	การเซ็ง	แซมบ้า	รายละเอียด
ศีรษะ			มีการเอียงซ้ายขวา โดยลักษณะของสีหน้า ท่าทางจะมีความสนุกสนาน และรวดเร็วไปตามจังหวะเพลงคล้ายคลึงกัน
ลำตัว			มีการเน้นบิดสะโพกไปทางด้านข้างลำตัว คล้ายคลึงกัน

ตารางที่ 4 (ต่อ)

ร่างกาย	การเชิง	แซมบ้า	รายละเอียด
แขน			<p>- (นาฏยศิลป์ไทยเน้น จีบและวง ลักษณะการ แสดงออกของน้ำหนักร จะเน้นที่ข้อมือถึงปลาย มือ ลีลาศเป็น นาฏยศิลป์แบบ ตะวันตกที่ไม่เน้นการ ใช้มือเท่าทาง ตะวันออก)</p>
การใช้เท้า			<p>มีการก้าวเท้าไป ข้างหน้า ก้าวถอยหลัง เช่นเดียวกัน แต่จะ แตกต่างกันไปตาม ลักษณะการเดิน การ เดินแซมบ้าเน้นใช้ ปลายเท้าในการเดิน ในขณะที่การเชิงจะใช้ สันเท้าในการก้าว</p>

แหล่งที่มา : นัทธมน ปุญญา

กระบวนการในการทดลองสร้างสรรค์ จะใช้การหาส่วนที่คล้ายคลึงกันเป็นตัวเชื่อมของ
สองนาฏยลักษณะที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ และในส่วนที่แตกต่างกันจะแบ่งลักษณะ
ทางกายภาพเป็น 2 ด้าน ด้านบน ตั้งแต่สะดือขึ้นไป (Upper body) ใช้การเต้นแบบนาฏยศิลป์ไทย
และด้านล่าง ตั้งแต่สะดือลงมา (Lower body) ใช้การเต้นแบบลีลาศ



ภาพที่ 30 ภาพแสดงกระบวนการสร้างสรรค์ทำต้น

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศคือ การใช้ลักษณะเด่นของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ การจีบ การตั้งวง และการกอดเกี้ยวข้าง มาใช้กับส่วนบนของร่างกาย ส่วนการใช้เท้าและการใช้พื้นที่เป็นไปตามแบบลีลาศ ทั้งการฟ้อนแบบนีโอล้านนาและการเชิงทางภาคอีสานของไทย เหมาะสำหรับการออกแบบส่วนบนของร่างกาย การเด่นของวอลซ์และแซมบ้ามีลักษณะการใช้เท้า และขาเหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ส่วนล่าง ส่วนที่คล้ายคลึงคือช่วงตัวของวอลซ์และนีโอล้านนา และช่วงเอวของแซมบ้าและการเชิง

จากการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดทำได้อีกต่อไปนี้



ภาพที่ 31 ลักษณะท่าอาราเบสในกีฬาลีลาศ

ที่มา : นัทธมน ปุยญา, 2566

ภาพที่ 32 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 1

ที่มา : นัทธมน ปุยญา, 2566

ชาย :

ลำตัว : Sway และ Extension / ลำตัวบิดแนวตั้งฉาก (นีโอล้านนา) ขา : ยืนบนขาซ้ายและ pointing ขาขวาไปด้านหลัง มือ : Hand hold มือขวา มือซ้ายจับคล้องกับฝ่ายหญิงระดับเหนือคิ้ว

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 จับมือซ้าย มือ

ขวาจับคล้องกับฝ่ายหญิงระดับเหนือคิ้ว ศีรษะ : Chin approximately 2-3 cm to the left of

sternum./ศีรษะเอียงตามตัว Cople connection : Close position



ภาพที่ 33 ลักษณะท่าเตะขา (Develop Kick)

ในกีฬาลีลาศ

ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566



ภาพที่ 34 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 2

ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566



ภาพที่ 35 ลักษณะท่าโถลอะเว (throwaway)

ในกีฬาลีลาศ

ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566



ภาพที่ 36 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 3

ที่มา : นัทธมน ปุยภูงา, 2566



ภาพที่ 37 ลักษณะท่ารับในกีฬาลีลาศ
ที่มา : นัทธมน ปุຍฎງາ, 2566

ภาพที่ 38 ลักษณะท่าเต้นที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 4
ที่มา : นัทธมน ปุຍฎງາ, 2566



ภาพที่ 39 ลักษณะท่าเต้นของลีลาศรูปแบบ “ล้านนาบอลส์”
ที่มา : นัทธมน ปุຍฎງາ, 2566



ภาพที่ 40 ลักษณะท่าเต้นของ “ภูไทแชมบ้า”

ที่มา : นันทมน ปุยญาติ, 2566


4.3.1 ผลการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้น

1. ล้านนาวอลซ์

ตารางที่ 5 แสดงรายละเอียดท่าเต้น “ล้านนาวอลซ์”

ภาพ	คำอธิบาย
<p>1.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าเตรียมตัว ยืนตัวตรง มือขวาฝ่ายหญิง มือและจับมือฝ่ายหญิง</p> <p>หญิง : อยู่ในท่าเตรียมตัว ยืนตัวตรง มือขวาชาย ซ้ายยื่นมือและจับมือฝ่ายชาย</p>


ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>2.</p> 	<p>ชาย : ก้มตัวโค้งค้ำับ มือซ้ายวางไว้หน้าตัว เป็นการแสดงความเคารพคู่เต้น</p> <p>หญิง : มือทั้งสองทำท่า “บิตบัวบาน” หมุนรอบตัวไปด้านซ้ายแล้วถอนสายบัว เป็นการแสดงความเคารพคู่เต้น</p>


ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>3.</p> 	<p>ชาย : เข้าคู่อยู่ในโคลสโพทิตซ์ัน หันหน้าเฉียงเข้าหาฟลอร์ มือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง หน้ามองตรง</p> <p>หญิง : เข้าคู่อยู่ในโคลสโพทิตซ์ัน หันหลังเฉียงเข้าหาฟลอร์ มือขวาจับหางระดับโบล</p>


ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>4.</p> 	<p>ชายและหญิง : เต็มทำรันทิ้งคลอส ในโพทیشنเดิม เมื่อจบก้าวสุดท้ายของไซด์คลอสฝ่ายชายตั้งมือซ้ายขึ้นเป็นวงระดับเหนือศีรษะ ฝ่ายหญิงปล่อยมือจับด้านขวาเป็นวงระดับเหนือศีรษะ</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
5. 	ชายและหญิง : เดินท่าทัมเบลเทิร์น มือขวาของผู้หญิงปล่อยลงเป็นจิบส่งหลัง

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>6.</p> 	<p>ชาย : ก้าวสุดท้ายในท่าโกลเว มือซ้ายปล่อย ออกเป็นตั้งวงระดับเหนือศีรษะ มือขวาหงาย มือเป็นผาลา หน้ามองผู้หญิง</p> <p>หญิง : ก้าวสุดท้ายในท่าโกลเว มือขวาปล่อย ออกเป็นตั้งวงระดับเหนือศีรษะ มือซ้ายหงาย มือเป็นผาลา หน้ามองทางด้านซ้าย</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>7.</p> 	<p>ชาย : เข้าคูโนโคลสโพทิกซ์ เต็นท่าซาสเซ่ ทิศ ทิศทางการเดินเฉียงเข้าหากลางฟลอร์</p> <p>หญิง : เข้าคูโนโคลสโพทิกซ์ ทิ้งหัวกลับมาทาง ด้านซ้าย เต็นท่าซาสเซ่ ทิศทางกลางเดินหัน หลังเฉียงเข้าหากลางฟลอร์</p>



ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>8.</p> 	<p>ชาย : เข้าคูโนโคลสโพทิกชั่น เต็มท่าซาสเซ่ ทิศ ทางการเดินเฉียงเข้าหากลางฟลอร์</p> <p>หญิง : เข้าคูโนโคลสโพทิกชั่น ทิ้งหัวกลับมาทาง ด้านซ้าย เต็มท่าซาสเซ่ ทิศทางกลางเดินหัน หลังเฉียงเข้าหากลางฟลอร์</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

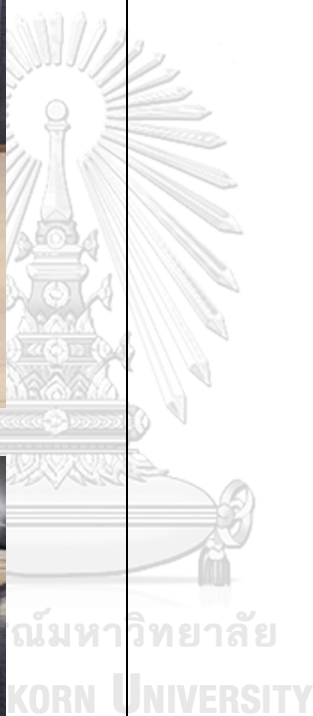
ภาพ	คำอธิบาย
<p>9.</p> 	<p>ชายและหญิง : หมุนตัวเข้ามาในท่าไฮไลท์ และจบด้วยท่าไลกันซ์</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>10.</p> 	<p>ชาย : นั่งคุกเข่าต่อจากท่าไลลันซ์ มือขวาโอบเอวผู้หญิง มือซ้ายเปิดมือออกเป็นตั้งวง หญิง : สิ้นสุดท่าไลลันซ์ จากนั้นซาสเซ่ พ้อยขาซ้าย เปิดมือออกเป็นท่าพาลา มือบนสูงกว่าระดับศีรษะ หน้ามองซ้าย</p>
<p>11.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : รวบมือลงเป็นท่าปฐุม จากนั้นวิ่งเฉียงเข้ากลางฟลอร์มายังอีกด้านของมุมฟลอร์</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

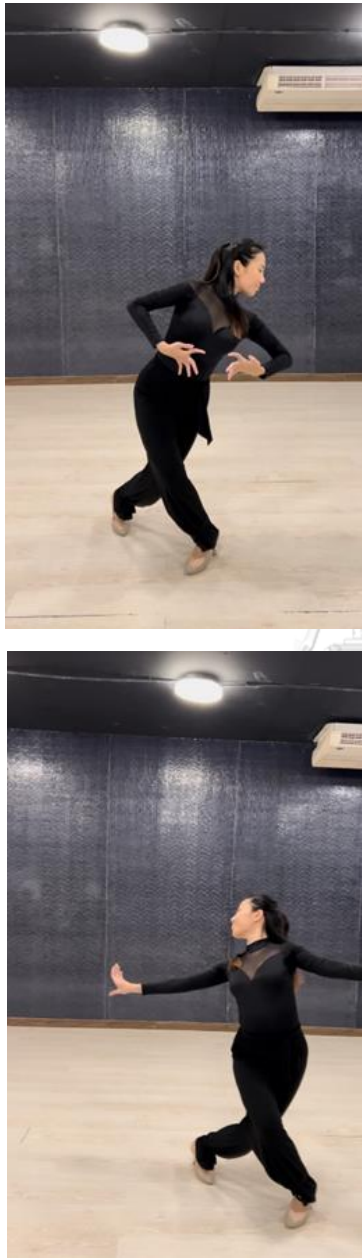
ภาพ	คำอธิบาย
<p>12.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : เปิดมือออกขึ้นด้านบนพร้อมกับหมุนตัว ไปทางด้านซ้ายกลับมายังหน้าตรง ก้าวไขว้ขา ขวาแล้วรวบมือจับหงายไขว้ไว้ระดับหน้าอก</p>



ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>13.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : ก้าวไขว้ขาขวา มือขวาปิดออกเป็นวง ด้านบนระดับเหนือศีรษะ แล้ววาดลงมาตั้งวง ล่างหน้าตัว จากนั้นสลับวาดมือซ้ายขึ้นด้านบน ระดับเหนือศีรษะ แล้ววาดลงมาเป็นจีบหาง ระดับชายพก</p>


ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>14.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าเดิม หน้ามองตามผู้หญิง หญิง : ก้าวไขว้ขาขวา มือทั้งสองจับเข้าหาตัว ระดับเอวหน้ามองไปทางด้านซ้าย แล้วสลับ ด้านปล่อยมือออกเป็นตั้งวงกลาง หน้ามองไป ทางด้านขวาไปที่ผู้ชาย</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>15.</p> 	<p>ชาย : หมุนตัวทำพิเวดเฉียงเข้ากลางฟลอร์ มายังตำแหน่งที่ผู้หญิงยืนอยู่ แล้วใช้มือขวา คล้องเอวผู้หญิง หมุนพร้อมกันเป็นวงในทิศทาง ตามเข็มนาฬิกา หน้ามองไปที่ผู้หญิง หญิง : หน้ามองไปที่ผู้ชาย แล้วหมุนตัวพร้อม กันในทิศทางทวนเข็มนาฬิกา</p>


ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>16.</p> 	<p>ชาย : หมุนพร้อมกันเป็นวงในทิศทางตามเข็มนาฬิกา หน้ามองไปที่ผู้หญิง ค่อยตั้งแขนขึ้นเป็นโคลสโพทิชัน</p> <p>หญิง : หมุนพร้อมกันเป็นวงในทิศทางตามเข็มนาฬิกา หน้ามองไปที่ผู้ชาย ค่อยตั้งแขนขึ้นเป็นโคลสโพทิชัน</p>



ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>17.</p> 	<p>ชาย : มือขวาจับมือผู้หญิง พ้อยขาขวา หน้ามองไปที่ผู้หญิง จากนั้นดึงผู้หญิงหมุนกลับมาลงในท่าไฮไลต์</p> <p>หญิง : มือซ้ายจับมือผู้ชาย ก้าวขาขวาออกไปด้านนอกผู้ชายพ้อยขาซ้าย จากนั้นเปิดมือออกเป็นตั้งวงแล้วหมุนตัวกลับมาลงในท่าไฮไลต์</p>

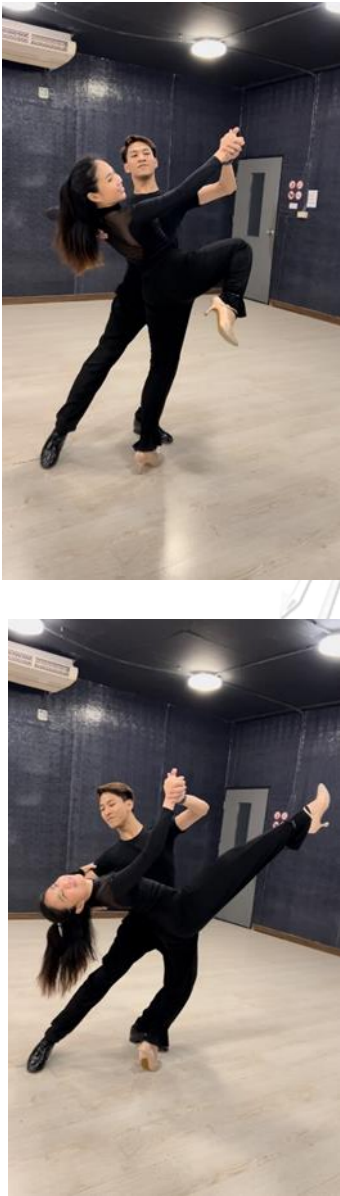
ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>18.</p> 	<p>ชาย : กลับมาในโคลสโพทیشن ก้าวขาซ้ายไป ด้านหน้าแล้วทำท่า คอนต้าเชค</p> <p>หญิง : กลับมาในโคลสโพทیشن ถอยขาขวาไป ด้านหลังแล้วทำท่า คอนต้าเชค</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>19.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าฟออะเวโพทิจั้น เพื่อที่จะส่งผู้หญิงกลับตัวเป็นท่า รอนเดอร์ จากนั้นกลับมาเข้าคูในโคลสโพทิจั้น</p> <p>หญิง : อยู่ในท่าฟออะเวโพทิจั้น ก้าวขาซ้ายไปทางด้านหลังผู้ชายแล้วกลับตัวเป็นท่า รอนเดอร์ จากนั้นกลับมาเข้าคูในโคลสโพทิจั้น</p>
<p>20.</p> 	<p>ชาย : ค่อย ๆ ตั้งมือขึ้นเป็นแฮนด์โฮล หมุนรอบตัวพร้อมกันในทิศทางทวนเข็มนาฬิกา</p> <p>หญิง : ค่อย ๆ ตั้งมือขึ้นเป็นแฮนด์โฮล หมุนรอบตัวพร้อมกันในทิศทางทวนเข็มนาฬิกา</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

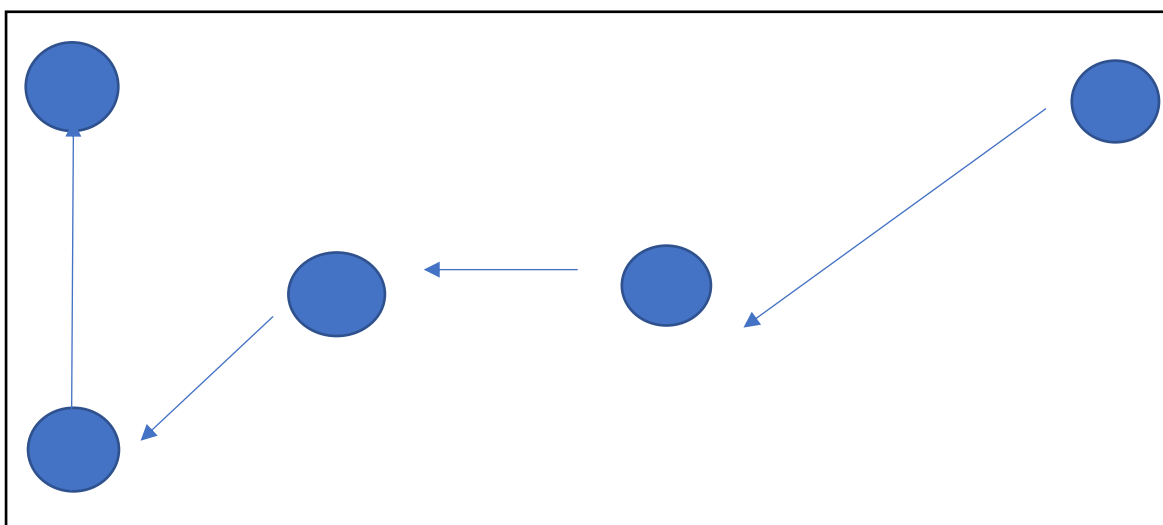
ภาพ	คำอธิบาย
<p>21.</p> 	<p>ชาย : อยู่ในท่าไรท์แองเกิล ย่อตัวลงส่งผู้หญิง ทำท่าเดเวลอปคิก หน้ามองผู้หญิง หญิง : อยู่ในท่าไรท์แองเกิล ย่อตัวลงทำท่าเด เวลอปคิก</p>

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ภาพ	คำอธิบาย
<p>22.</p> 	<p>ชาย : หมุนจบและโค้งค้ำับผู้ชม หญิง : หมุนจบแล้วถอนสายบัวค้ำับผู้ชม</p>

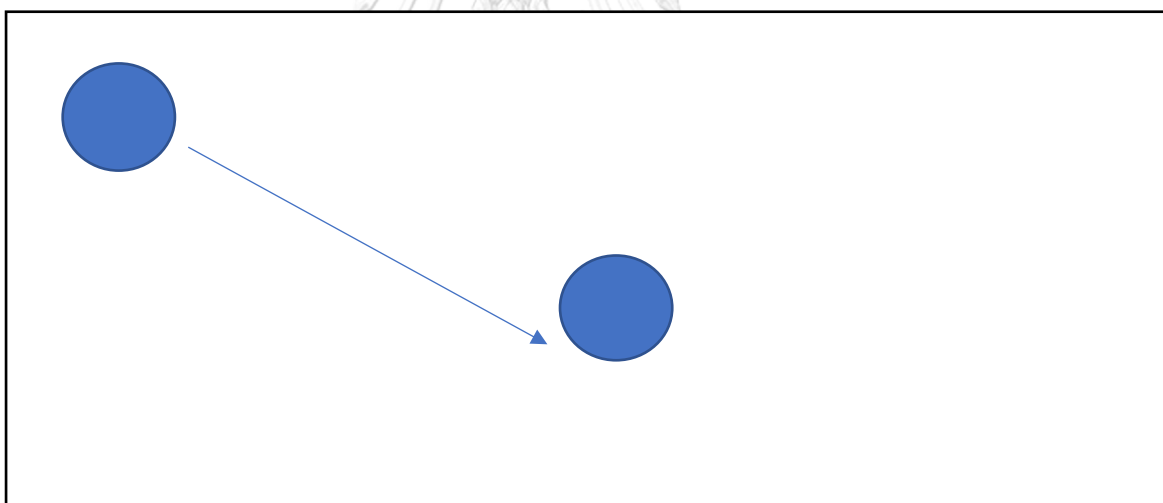
ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิแสดงทิศทางการเดินร่ำ : ล้วนनावอลซ์



ภาพที่ 41 แผนภูมิติศทางการเดินร่ำของการแสดงล้วนनावอลซ์

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 42 แผนภูมิติศทางการเดินร่ำของการแสดงล้วนनावอลซ์ในช่วงหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย

ทิศทางการเดินร่ำของการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศชุด “ล้วนनावอลซ์” จะมีการเดินร่ำแบบทวนเข็มนาฬิกาไปตามแนวเดินร่ำ เป็นไปตามหลักการสากลของ กีฬาลีลาศ

2. ภูเก็ตแชมบ้า

เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แชมบ้า” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภท ลาติน โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมอีสาน มีท่าเต้นดังนี้

ตารางที่ 6 ตารางแสดงรายละเอียดท่าเต้น “ภูเก็ตแชมบ้า”

ท่าเต้น	คำอธิบาย
<p>1.</p> 	<p>ชาย : เต้นท่าแชมบ้าโรล มือขวาโอบเอวผู้หญิง มือซ้ายชูมือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง หมุนรอบตัวทวนเข็มนาฬิกา</p> <p>หญิง : เต้นท่าแชมบ้าโรล มือขวาจับชายพก มือซ้ายชูขึ้นเป็นวงบนระดับเหนือศีรษะ แล้วม้วนตัวลงหมุนรอบตัวทวนเข็มนาฬิกา</p>


ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
	
<p>2.</p>  	<p>ชาย : ก้าวขาขวาไขว้ไปด้านซ้ายออกจากคู่จากตำแหน่งที่ยืนด้านซ้าย ขาหลังเหยียดตรง มือขวาจับมือผู้หญิง จากนั้นใช้แรงส่งเพื่อสลับด้านมายืนด้านขวา ก้าวขาซ้ายไขว้ออกจากคู่เต้น มือขวาชูขึ้น</p> <p>หญิง : ยืนด้านขวา ก้าวขาซ้ายไขว้ออกจากคู่เต้น มือขวาจับชูขึ้นเหนือศีรษะ จากนั้นรอแรงส่งจากผู้ชายสลับมายืนด้านซ้าย ก้าวขาขวาไขว้ไปด้านซ้ายออกจากคู่จากตำแหน่งที่ยืนด้านซ้าย ขาหลังเหยียดตรง มือขวาจับประข้างชูเหนือศีรษะ</p>

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
<p>3.</p> 	<p>ชาย : ยืนด้านหลังผู้หญิง มือขวาโอบเอวผู้หญิง มือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง จากนั้นก้าวขาซ้ายขึ้นมา ยืนข้าง ๆ ผู้หญิงมือขวาโอบไหล่ มือซ้ายจับข้อมือผู้หญิง หน้ามองที่ผู้หญิง</p> <p>หญิง : ยืนพ้อยขาซ้าย จากนั้นลากขาซ้ายมาชิด ขาขวา แล้วพ้อยขาขวา มือซ้ายตั้งวงกลาง มือขวาจับหางระดับชายพก แล้วสลับมาเป็น มือซ้ายตั้งวงล่างระดับเอว มีแขวตั้งวงบน พร้อมกับจังหวะการเปลี่ยนขา หน้ามองหาผู้ชาย</p>

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
<p>4.</p> 	<p>ชาย : เดินท่าเบสิควอร์คแซมบ้า ค่อย ๆ ปรคองผู้หญิงเพื่อย้ายตำแหน่งการยืนเล็กน้อย หญิง : เดินท่าเบสิควอร์คแซมบ้า มือขวาทำ สะเอว มือซ้ายจับระดับชายพก สลับแขนตาม ก้าวที่เดิน</p>



ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
<p>5.</p> 	<p>ชาย : ยืนด้านซ้าย เต้นท่า ขาขวาก้าวไป ด้านหน้า มือซ้ายจับหงายระดับชายพก มือขวา โอบไหล่ผู้หญิง จากนั้นสลับด้านกับผู้หญิง ก้าวขา ซ้ายไปด้านหน้า มือขวาตั้งวงกลางออกข้างตัว หน้ามองผู้หญิง</p> <p>หญิง : ยืนด้านขวา เต้นท่า เต้นท่าเดียวกันสลับ ทิศทางกับผู้ชาย</p>

ตารางที่ 6 (ต่อ)

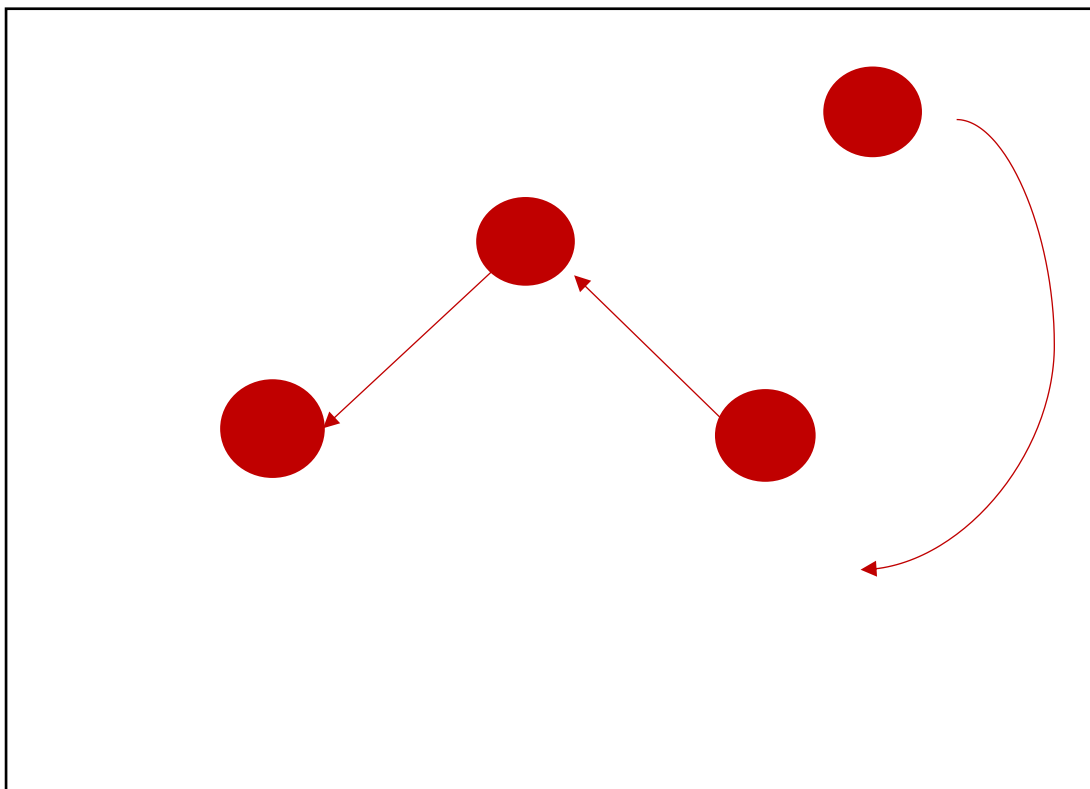
ท่าเต้น	คำอธิบาย
<p>6.</p> 	<p>ชาย : ยืนด้านขวา ก้าวขาขวาไขว้มาด้านหน้า เขย่งปลายเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายงอเข้าหาตัว มือขวาส่งออกข้างลำตัว</p> <p>หญิง : ยืนด้านซ้าย ก้าวขาขวาไขว้มาด้านหน้า เขย่งปลายเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงบนชูขึ้น เหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือขึ้นข้างลำตัว</p>
<p>7.</p> 	<p>ชาย : ยืนด้านซ้าย ก้าวข้างขาซ้ายมือซ้ายตั้งวง มือขวาโอบไหล่ผู้หญิง จากนั้นยืนขาซ้ายกระดก ข้างขวา มือทั้งสองกำมือ ด้านขวางอขาเข้าหา ลำตัวระดับอก มือซ้ายปล่อยไว้ข้างตัว หน้ามอง ผู้หญิง</p> <p>หญิง : ยืนด้านขวา ก้าวไขว้ขาขวา มือซ้ายจับ หงายหน้าตัว มือขวาตั้งวงล่าง จากนั้นยกหน้าขา ขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงด้านข้างระดับ เอว หน้ามองผู้ชาย</p>

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ท่าเต้น	คำอธิบาย
	
<p>8.</p> 	<p>ชาย : ยืนทางด้านขวา ก้าวขวาขวาไขว้ไปทางปู้ หญิง มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจับที่ข้างแก้ม ผู้หญิง หน้ามองผู้หญิง</p> <p>หญิง : ยืนทางด้านซ้าย ก้าวขวาขวาไขว้ไป ด้านหน้า มือซ้ายจับคว่ำแขนตั้งระดับหน้าตัว มือ ขวาป้องไว้ที่แก้ม</p>

ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิแสดงทิศทางการเดินรำ



ภาพที่ 43 แผนภูมิทิศทางการเดินรำของการแสดงภูไทแชมป์

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทิศทางการเดินรำของการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศชุด “ล้านนาบอลล์” จะมีการเดินรำแบบทวนเข็มนาฬิกาไปตามแนวเดินรำ เป็นไปตามหลักการสากลของกีฬาลีลาศ

4.4 เครื่องแต่งกาย

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

การออกแบบเครื่องแต่งกายของ “ล้านนาวอลซ์” จะมีการประยุกต์เครื่องแต่งกายล้านนาโบราณ ตามภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดมิ่งเมือง จังหวัดน่าน โดยการสวมผ้าพันอก มีการใช้ผ้าพาดบ่าปล่อยชายลงไปด้านหลัง สวมสังวาล ผสมผสานกับ ชุดเดินรำในราชสำนักที่มีการสวมกระโปรงยาว สวมถุงมือยาว สีที่ใช้เป็นสีขาวล้วน จากการเลียนแบบการเดินรำในราชสำนักที่นิยมใช้สีขาว และการฟ้อนที่มีลักษณะความเป็นทิพย์ตั้งนางฟ้าในการฟ้อนนีโอล้านนา มีการเสริมชายผ้าในส่วนองแขนเพื่อความพลิ้วไหวในการแสดง และประดับด้วยลูกปัดไข่มุก ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่นิยมใช้ในราชสำนักแบบตะวันตก ทรงผมมวยต่ำ โดยมีรูปแบบเครื่องแต่งกายโดยภาพรวม ดังนี้



ภาพที่ 44 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายล้านนาวอลซ์

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 45 ลักษณะของปีก(แขน) เครื่องแต่งกายล้านนาออลซ์

ที่มา : ผู้วิจัย

4.4.2 ภูเก็ตแซมบ้า : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทลาติน โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมอีสาน ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทลาตินอเมริกัน มีการใช้ผ้าไหมแท้มัดหมี่ ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของภาคอีสาน นำมาเป็นส่วนเติมเต็มในช่วงอก และชายกระโปรง โดยมีการเย็บติด และประดิษฐ์ดอกไม้ใหม่เล็ก ๆ ประดับชายกระโปรง ทรงผมมวยข้างประดับใหม่ตามแบบอีสาน โดยมีภาพรวมของเครื่องแต่งกายดังนี้



ภาพที่ 46 ภาพด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องแต่งกายของการแสดงภูไทแชมบ้า
ที่มา : ผู้วิจัย

4.5 การคัดเลือกนักแสดง

การทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ ผู้แสดงจำเป็นจะต้องมีทักษะด้านการเต้นลีลาศและนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างดี ผู้วิจัยต้องการเห็นภาพการแสดงที่มีความสมบูรณ์แบบทางท่าเต้น และการฝึกหัดนักแสดงในการเต้นลีลาศระดับแควรีเอชั่นขั้นใหม่จำเป็นจะต้องใช้เวลานานเนื่องจากกีฬาลีลาศเป็นกีฬาที่ต้องอาศัยระยะเวลาในการทำความเข้าใจกับร่างกายระหว่างคู่เต้น การทรงตัว และท่าทางการเต้นที่ลื่นไหลเหมือนกับเป็นคน ๆ เดียวกัน โดยผู้แสดงได้แก่

1. นายศุภฤกษ์ อุดมา (นักกีฬาลีลาศและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ)
2. นายอทิต ห่อทอง (อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทยและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ)
3. นางสาวนัทธมน ปุยงูงา (ผู้วิจัย)

4.6 วิธีการนำเสนอ

นำเสนอในรูปแบบวิดีโอทัศน์ และมีการประเมินคุณภาพและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญและกลุ่มตัวอย่างผู้ที่สนใจในกีฬาลีลาศ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย



ภาพที่ 47 การนำเสนอ “ล้านนาบอลซ์”
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 48 การนำเสนอ “ภูไทแซมบ้า”
ที่มา ; ผู้วิจัย

4.7 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ

4.7.1 ความเห็นจากคณาจารย์

- บทบาทของนักเต้นฝ่ายหญิงมีมากกว่าฝ่ายชาย ควรเพิ่มบทบาทให้นักเต้นฝ่ายชายมากกว่านี้ ในส่วนของช่วงที่นักเต้นชายเต้นเดี่ยว สามารถใส่ท่าทางเข้าไปได้อีก

- เครื่องแต่งกายของฝ่ายชายน่าจะมีการเพิ่มรายละเอียดความเป็นอัตลักษณ์วัฒนธรรมเข้าไป เครื่องแต่งกายของฝ่ายหญิงในชุด “ล้านนาวอลซ์” ในส่วนแขนเป็นอุปสรรคต่อการเต้นมากเกินไป และสามารถนำอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของแต่ละชุดใส่เข้าไปในรายละเอียดของชุดให้ชัดเจนได้มากขึ้น

- สร้างสรรค์ผลงานออกมาได้ดี สวยงาม ควรพัฒนาปรับปรุงการแสดงต่อไป

4.7.2 ความเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นลีลาศ

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

- “เป็นการเต้นรูปแบบผสม ระหว่างนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากลได้อย่างลงตัว แต่อยากให้มีการผสมผสานในเรื่องของ ชุด ให้มีสีสัน หรืออาจจะมีการประดับเข้ามาใส่ เพื่อเป็นรูปแบบของกีฬาลีลาศมากขึ้น” (ศรัณย์ พิบูลย์)

- “เป็นการผสมผสานนาฏศิลป์ และลีลาศเข้าด้วยกัน ไอเดียดีมาก ๆ เป็นการผสมผสานที่ลงตัว สามารถเพิ่มท่ารำไทยเข้าไปได้อีกให้สวยงาม” (ชนิสรา พิธาภูวกร)

- “รูปแบบดีมีความคิดสร้างสรรค์ในแบบประยุกต์” (มานิตย์ เพิ่มผาสุก)

- ดุติ เป็นการพัฒนาต่อการเต้นลีลาศและนาฏศิลป์ไทยในระดับสากลต่อไป” (ศุภฤกษ์ อดิตมา)

โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

สรุป

กีฬาลีลาศ (Dance Sports) มีหลักการที่เป็นทั้งกีฬาและนาฏศิลป์ในศาสตร์เดียวกัน และมีความเกี่ยวข้องกันอย่างแยกจากกันไม่ได้ จากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนดาร์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนิโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนิโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป ด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1 เช่นเดียวกับการฟ้อนนิโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็นเครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นทิพย์ คล้ายคลึงกับลีลาศจังหวะวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพื่อฝัน และในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกา ผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทางภาคอีสานของไทย ที่เรียกว่า “การเซิ้ง” มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาตินอเมริกาในจังหวะ “แซมบ้า” เนื่องจากลักษณะจังหวะของการแสดงทั้งสองประเภทนี้จะมีเพลงที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ เช่นเดียวกัน ลักษณะการเซิ้งของภาคอีสานจะมีการใช้ช่วงเอวบิดไปมากคล้ายกับการใช้สะโพกในลีลาศประเภทลาตินอเมริกา ผลการสร้างสรรค์พบว่ามีความเป็นไปได้ในการที่จะพัฒนางานต่อไปให้มีความสมบูรณ์ สวยงามมากขึ้น นำเสนอในรูปแบบวิดีโอ และมีการประเมินคุณภาพและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

บทที่ 5

ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผล

กีฬาลีลาศ (Dance sports) เป็นกีฬามีทั้งความเป็นศิลปะและเป็นกีฬาอยู่ในศาสตร์เดียวกัน จากกรณีศึกษาของจังหวัดตะลุม ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจและความเป็นไปได้ที่จะสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบกีฬาลีลาศขึ้นมาใหม่ การวิจัยลีลาศจังหวัดวอลซ์และการฟ้อนแบบนีโอล้านนามีลักษณะที่คล้ายคลึงกันหลายอย่าง แต่ก็ยังมีลักษณะเด่นของร่างกายแต่ละส่วนแตกต่างกัน ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาศมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบพโลเต้นรำได้ง่ายกว่า มีการนำการจับ การตั้งวง และช่วงบนของร่างกายมาใช้ประกอบท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา จากการทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในรูปแบบ “ล้านนาวอลซ์” พบว่ามีความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวัดใหม่ โดยผู้วิจัยจะนำผลการทดลองนี้ไปสร้างสรรค์ในรูปแบบฉบับเต็มในเล่มวิทยานิพนธ์ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ” นาฏยศิลป์เป็นศิลปะทางวัฒนธรรมที่สามารถส่งต่อ ผสมผสาน จนเกิดเป็นรูปแบบและภูมิปัญญาใหม่ ๆ ขึ้นได้ พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์อินเดีย เช่นเดียวกับกลุ่มวัฒนธรรมในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การลีลาศมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมมาจากการแสดงในราชสำนักจนมีการพัฒนา ผสมผสานกับการเต้นประเภทอื่น ๆ ดังที่เห็นในปัจจุบัน วัฒนธรรมสามารถแพร่กระจายและส่งต่อกันได้ ตามหลักการของความหลากหลายทางวัฒนธรรมจุดเริ่มต้นการเต้นลีลาศ ได้พัฒนามาจากระบำของชาวบ้านและระบำในราชสำนักในสมัยเรเนซองส์ มีบัลเลต์เป็นพื้นฐานการเต้น กีฬาลีลาศมีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับการเต้นรำรูปแบบอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็น การเต้นพื้นเมืองของแต่ละประเทศ การเต้นบัลเลต์ มีการผสมผสานวัฒนธรรมการเต้นของประเทศต่าง ๆ เปลี่ยนผ่านตามยุคสมัยและสังคม ขึ้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์ มีการอ้างอิงจากหนังสือ “นาฏยศิลป์ปริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กระบวนการในการทดลองสร้างสรรค์ จะใช้การหาส่วนที่คล้ายคลึงกันเป็นตัวเชื่อมของสองนาฏยลักษณ์ที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ และในส่วนที่แตกต่างกันจะแบ่งลักษณะทางกายภาพเป็น 2 ด้าน ด้านบน ตั้งแต่สะดือขึ้นไป ใช้การเต้นแบบนาฏยศิลป์ไทย และด้านล่าง ตั้งแต่สะดือลงมา ใช้การเต้นแบบลีลาศ โดยหลักการกำหนดองค์ประกอบในการทดลองสร้างสรรค์จะอ้างอิงจากข้อมูลจากตำราและเอกสารที่เกี่ยวข้อง สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงาน และมีการนำเสนอแก่ผู้เชี่ยวชาญด้านการแข่งขันกีฬาลีลาศมีการทำแบบสอบถามเพื่อประเมินและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ

แนวคิดประกอบการสร้างสรรค์ ตามหลักการคิดให้มีนาฏศิลป์ ผู้วิจัยกำหนดให้การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศนี้ เพื่อให้มีบทบาทในการเป็นความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์แนวคิดหลักในระดับเป้าหมายเพื่อคิดค้นทดลองสร้างลีลาศจังหวะใหม่ของไทยเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการลีลาศในประเทศไทยและการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ โดยทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบลีลาศขึ้นมาใหม่ ในประเภทสแตนด์การ์ดและลาติน ประเภทละ 1 จังหวะ กำหนดรูปแบบให้เป็นการผสมหลายนาฏยาริต ประเภทสแตนด์การ์ด : กำหนดให้ใช้ลีลาศจังหวะวอลซ์ ผสมผสานกับการฟ้อนนีโอล้านนาของภาคเหนือ ประเภทลาติน : กำหนดให้ใช้ลีลาศจังหวะแซมบ้า ผสมผสานกับศิลปะการเซ็ง และการฟ้อนภูไทเรณูนครในภาคอีสาน กำหนดให้ใช้ระยะเวลาในการแสดงแต่ละจังหวะไม่ต่ำกว่า 1.30 นาที ตามกติกาการแข่งขันในกีฬาลีลาศ กำหนดชื่อเป็น “ล้านนาวอลซ์” และ “ภูไทแซมบ้า” ตามหลักการคิดให้มีนาฏศิลป์ การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้การแสดงชุดนี้มีขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการส่งเสริมกิจกรรมให้เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เพื่อความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และเพื่อการพัฒนาอาชีพ การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์ การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศนี้ ในระดับวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยกำหนดให้ เพื่อเป็นการพัฒนาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของประเทศไทยให้ดียิ่ง ๆ ขึ้นไป และในระดับวัตถุประสงค์ เพื่อเป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะใหม่ ๆ ของประเทศไทย เพื่อใช้ในการแข่งขันและการแสดงต่อ ๆ ไป การประมวลข้อมูล การทดลองสร้างสรรค์ทั้งสองประเภทนั้นนอกจากความเหมาะสมในการเลือกประเภทจังหวะและนาฏศิลป์ไทยในการสร้างสรรค์แล้วยังพบว่า ในอารยธรรมของมนุษย์มีการกระจายตัวทางวัฒนธรรมที่ผสมผสานกันไปตามปัจจัยทางสภาพแวดล้อม สังคม และเศรษฐกิจ และนาฏศิลป์สามารถส่งผ่านและผสมผสานกันได้ในระหว่างเชื้อชาติ แม้กระทั่งในประวัติศาสตร์ของกีฬาลีลาศ ในสังคมโลกปัจจุบันมีการติดต่อกันแบบไร้พรมแดน มีเทคโนโลยีที่ทำให้สามารถเข้าถึงองค์ความรู้แบบต่าง ๆ มากขึ้น จึงอนุมานได้ว่า จะไม่มีการแบ่งแยกทางวัฒนธรรมที่เป็นช่องว่างมากเท่าสมัยอดีต และจากการรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ ในประเภทสแตนด์การ์ด ผู้วิจัยได้นำลีลาศจังหวะวอลซ์ มาผสมผสานกับการฟ้อนทางภาคเหนือของไทย โดยกำหนดให้ใช้ส่วนล่างของการเต้น ใช้ท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์เป็นหลัก ส่วนบนของการเต้นใช้ท่าเต้นของการฟ้อนแบบนีโอล้านนา เนื่องจากท่าเต้นของลีลาศจังหวะวอลซ์ มีความคล้ายคลึงกับการฟ้อนนีโอล้านนาทางภาคเหนือของไทย จึงมีความเป็นไปได้ในการที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาได้อย่างลงตัว โดยการเต้นทั้งสองประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกัน โดยลักษณะของการเต้นวอลซ์จะมีการบิดตัวทั้งด้านบนตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป ด้านล่างตั้งแต่สะโพกลงมาถึงขา ทั้งสองด้านจะมีการบิดสวนทางกันในระหว่างที่เคลื่อนไหว เพื่อให้เป็นไปตามท่าทางที่

ต้องการ การเน้นจังหวะจะเน้นบนจังหวะที่ 1 เช่นเดียวกับการฟ้อนนีโอล้านนาที่จะมีการบิดลำตัวเป็น เครื่องหมายบวก พร้อมกับมีการยืดลำตัวด้านบนขึ้นที่สูง ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นทิพย์ คล้ายคลึง กับลีลาท่วงท่าของวอลซ์ที่มีความสวิง นุ่มนวล เพื่อฝึกฝน ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยใน รูปแบบกีฬาลีลาศ ประเภทลาตินอเมริกัน ผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทางภาคอีสานของไทย ที่เรียกว่า “การเซิ้ง” มาผสมผสานกับการเต้นลีลาศประเภทลาตินอเมริกันในจังหวะ “แซมบ้า” เนื่องจากลักษณะจังหวะของการแสดงทั้งสองประเภทนี้จะมีความเร็วของเพลงที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ เช่นเดียวกัน ลักษณะการเซิ้งของภาคอีสานจะมีการใช้ช่วงเอวบิดไปมาคล้ายกับการใช้ฮิป หรือสะโพก ในลีลาศประเภทลาตินอเมริกัน การกำหนดขอบเขต การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬา ลีลาศในครั้งนี้ จัดทำขึ้นเพื่อ ทดลอง สร้างสรรค์ค้นหาความเป็นไปได้ในหารสร้างสรรค์ลีลาศจังหวะ ใหม่ของไทย เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ แนวทางการวิจัย และเพื่อริเริ่มการ สร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการต่อยอดในการสร้างสรรค์ในการผลักดันสู่การบรรจุเป็นแข่งขันกีฬาลีลาศใน จังหวะของไทยต่อไป การกำหนดรูปแบบ กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีตมุ่งแหวกแนว ไปจากจารีตเดิม โดยนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกัน โดยเป็นการผสม การรำไทย กับการเต้นลีลาศ เข้าด้วยกัน เพลงประกอบการสร้างสรรค์ เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงจะใช้วิธีการใช้ เพลงเก่า โดยมีการปรับเปลี่ยนจังหวะและความเร็วของเพลงให้เป็นไปตามกฎการแข่งขันกีฬาลีลาศ ล้านนาวอลซ์ : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้าง เพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” เนื่องจากลักษณะดนตรีของจังหวะวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามี ลักษณะช้าและนุ่มนวลคล้ายคลึงกัน ผู้วิจัยมีการเทียบเคียงกับจังหวะมาตรฐานการเต้นรำแข่งขันใน จังหวะวอลซ์ โดยผสมทำนองดนตรีล้านนาร่วมสมัยเป็นทำนองหลักในการประยุกต์เพลงขึ้นมาใหม่ มีคือเอกลักษณ์เฉพาะ สวิง และเลื่อนไหล นุ่มนวล เหมาะกับการเคลื่อนไหว เคลื่อนเป็นวง ซาบซึ้ง และเร้าอารมณ์ ผสมผสาน เอกลักษณ์ความเป็นล้านน ห้องดนตรี 3 / 4 ความเร็วต่อนาที 28-30 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ IDSF มีการเน้นจังหวะที่เวลาที่ใช้ในการแข่งขัน 1 นาทีครึ่ง ถึง 2 นาที ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน (Latin American) การลีลาศประเภท นี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน กำหนดจังหวะ 50-52 บาร์ต่อนาที สอดคล้องกับกฎของ IDSF การออกแบบท่าเต้น ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนอง เพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของ เครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา การเต้นวอลซ์และการฟ้อนนีโอล้านนามีลักษณะ ความคล้ายคลึงกันคือ ศีรษะ ลำตัว และลักษณะพิเศษ แต่ก็มีแตกต่างกันในส่วนของท่าทางของ

แขนและขา ในการทดลองสร้างสรรค์ท่าเต้นผู้วิจัยได้นำท่าเต้นช่วงล่างของลีลาสมาใช้เป็นท่าหลัก เนื่องจากทำให้สามารถเคลื่อนไหวรอบฟลอร์ดนร้าได้ง่ายกว่า และมีการนำการจับ การตั้งวงช่วงบนของร่างกายมาใช้เป็นท่าทางในการนำเสนอความเป็นล้านนา เนื่องจากต้องการนำเสนอความเป็นนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวได้มากกว่าโฮลโดย คอนเนคชั่นระหว่างคู่อาจมีการแยกออกจากกันได้ในบางจังหวะ ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวลูเอชัน ภูไทแซมบ้า : ใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ประเภทลาตินอเมริกัน ลายลมพัดพร้าวเป็นการรำคู่ในการฟ้อนภูไทเรณูนคร ซึ่งการฟ้อนเรณูนครนี้จะไม่เน้นการใช้สะโพกแบบการเซ็งมากนัก ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มอัตลักษณ์ของการเซ็งแบบอื่นๆเข้าไป เพื่อให้เน้นการใช้สะโพกมากขึ้น การลีลาศประเภทนี้จะมีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะเน้นการใช้สะโพก เอว เข่า และข้อเท้าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจสนุกสนาน มีการใช้ฟุตเวิร์คของลีลาศ ผสมผสานการจับตั้งวง กระทบเท้าแบบนาฏศิลป์ไทย ฟิกเกอร์ที่ใช้เป็นระดับแวลูเอชัน การคัดเลือกนักแสดง การทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ ผู้แสดงจำเป็นจะต้องมีทักษะด้านการเต้นลีลาศและนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี ผู้วิจัยต้องการเห็นภาพการแสดงที่มีความสมบูรณ์แบบทางท่าเต้น และการฝึกหัดนักแสดงในการเต้นลีลาศระดับแวลูเอชันขั้นใหม่จำเป็นจะต้องใช้เวลาานเนื่องจากกีฬาลีลาศเป็นกีฬาที่ต้องอาศัยระยะเวลาในการทำ ความเข้าใจกับร่างกายระหว่างคู่เต้น การทรงตัว และท่าทางการเต้นที่ลื่นไหลเหมือนกับเป็นคน ๆ เดียวกัน โดยผู้แสดงได้แก่ 1.นายศุภฤกษ์ อุดมา (นักกีฬาลีลาศและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ) 2.นายทิต ห่อทอง (อดีตนักกีฬาลีลาศทีมชาติไทยและครูผู้ฝึกสอนลีลาศ) 3.นางสาวนัทธมน ปยุภงา (ผู้วิจัย) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ล้านนาวอลซ์ : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ล่องแม่ปิง” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือมาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “วอลซ์” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทสแตนดาร์ด โดยในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นล้านนา ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทสแตนดาร์ดการออกแบบเครื่องแต่งกายของ “ล้านนาวอลซ์” จะมีการประยุกต์เครื่องแต่งกายล้านนาโบราณ ตามภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดมิ่งเมือง จังหวัดน่าน โดยการสวมผ้าพันอก มีการใช้ผ้าพาดบ่าปล่อยชายลงไปด้านหลัง สวมสังวาล ผสมผสานกับ ชุดเต้นร่าในราชสำนักที่มีการสวมกระโปรงยาว สวมถุงมือยาว สีที่ใช้เป็นสีขาวล้วน จากการเลียนแบบการเต้นร่าในราชสำนักที่นิยมใช้สีขาว และการฟ้อนที่มีลักษณะความเป็นทิพย์ตั้งนางฟ้าในการฟ้อนนิโอล้านนา มีการเสริมชายผ้าในส่วนของแขนเพื่อความพลิ้วไหวในการแสดง และประดับด้วยลูกปัดไข่มุก ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่นิยมใช้ในราชสำนักแบบตะวันตก ทรงผมมวยต่ำ ภูไทแซมบ้า : เนื่องจากใช้ทำนองเพลงหลัก “ลมพัดพร้าว” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสาน มาสร้างเพลงใหม่ในจังหวะ “แซมบ้า” ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบฉบับกฎกติกาของกีฬาลีลาศประเภทลาติน โดยใน

รายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีการผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมอีสาน ชุดของผู้ชายใช้ตามแบบมาตรฐานของการแข่งขันประเภทลาตินอเมริกัน มีการใช้ผ้าไหมแท้มัดหมี่ ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของภาคอีสาน นำมาเป็นส่วนเติมเต็มในช่วงอก และชายกระโปรง โดยมีการเย็บติด และประดิษฐ์ดอกไม้เล็ก ๆประดับชายกระโปรง ทรงผมมวยข้างประดับใหม่ตามแบบอีสาน โดยมีภาพรวมของเครื่องแต่งกายดังนี้ วิธีการนำเสนอ นำเสนอในรูปแบบวิดีโอทัศน์ และมีการประเมินคุณภาพและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ พบว่ามีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน คือควรมีการส่งเสริมและพัฒนาในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศต่อไป และมีความพึงพอใจในผลงานการทดลองสร้างสรรค์มากกว่าไม่พอใจ ถือว่าการทดลองสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความเป็นไปได้ และบรรลุในวัตถุประสงค์การวิจัย

5.2 ข้อเสนอแนะ

ในการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในกีฬาลีลาศในครั้งนี้ ยังอยู่ในขั้นการทดลองหาแนวทางการสร้างสรรค์ ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้สามารถต่อยอดและสร้างสรรค์เป็นการแสดงฉบับเต็มที่มีเนื้อหาและรายละเอียดครบถ้วนต่อไปได้ จากการค้นคว้าข้อมูลพบว่าการพัฒนาอารยธรรมหรือองค์ความรู้ใหม่จำเป็นต้องใช้เวลาและปัจจัยด้านต่าง ๆ ส่งเสริมอย่างเหมาะสม นอกจากนี้ยังมีรายละเอียดอื่น ๆ ปลีกย่อยที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ศึกษาค้นคว้าอย่างลึกซึ้งในประเด็นอื่น ๆ เช่น ประวัติความเป็นมาของเครื่องแต่งกายลีลาศ องค์การการแข่งขันกีฬาลีลาศที่มีหลาย ๆ องค์กรในทางสากล และในประเทศไทย รองเท้าลีลาศ และส่วนประกอบอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงขอแนะนำให้ผู้ที่ได้อ่านงานวิจัยเล่มนี้ได้ต่อยอดในส่วนที่ผู้วิจัยยังไม่ได้รวบรวมข้อมูลต่อไป เพื่อเป็นประโยชน์ทางด้านวิชาการและด้านการพัฒนานาฏศิลป์ต่อไป

บรรณานุกรม

- กิตติยา ทาธิสสา, "เพื่อนผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์," วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร (2560).
- คำล่า มุสิกกา, "รูปแบบการสร้างสรรคานาฏยประดิษฐ์อีสานกับสถาบันอุดมศึกษา," วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 12, 2 (2559).
- คำล่า มุสิกกา และ วิชชุตตา วุธาติตย์, "แนวความคิดการสร้างสรรคานาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง," วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 6 (2558).
- เฉลิมพล น้อยอ้อม, จิตอนงค์ ก้าวกสิกรรม และ เฉลิม ชัยวัชรภรณ์, "การศึกษาหาความสัมพันธ์ของการใช้กล้ามเนื้อหลักบริเวณแกนกลางลำตัวในการเต้นลีลาศประเภทละตินอเมริกันของนักกีฬาลีลาศสมัครเล่นด้วยเครื่องวัดคลื่นไฟฟ้ากล้ามเนื้อ," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 17, 2 (2559): 13-26.
- ชญาพิมพ์ อรินหะพันธ์ และ เทพประสิทธิ์ กุลธวัชชัย, "ความต้องการส่วนประสมทางการตลาดของผู้ใช้บริการสถานลีลาศในเขตกรุงเทพมหานคร," วารสารวิทยาศาสตร์การกีฬาและสุขภาพ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 19, 1 (2561).
- ชมพูนุท พรสิบ, "ความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมลีลาศต่อการจัดการของสำนักงานพัฒนาการกีฬาและนันทนาการ กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา," (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาโทบริหารศึกษาศาขารจัดการนันทนาการ, 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.
- นฤทร์บดีรินทร์ สาลีพันธ์ สิริยาพร สาลีพันธ์ และ พรสวรรค์ พรตอณก่อ, "บทบาทนาฏกรรมพออนุไทต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของผ้าแพรวาในสังคมวัฒนธรรมรัฐชาติไทย :กรณีศึกษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ 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 กาพวงค์ และ วิชุดา วุฑฒิตย์, "นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532," วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 3, 1.
- รังสฤษฎ์ บุญชลอ, ประวัติและการลีลาศ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด, 2545.
- ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชันส์, 2546.
- รุ่งนภา ฉิมพุม, "แนวคิดในการแสดงละครรำเรื่องพระลอ," (ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2561).
- ศูนย์มรดกเมืองเทศบาลนครเชียงใหม่, [Online]. 2566. แหล่งที่มา <https://www.facebook.com/chiangmaicityheritagecentre>
- สมพร ฟูราช, Mine ศิลปะท่าทางและहारเคลื่อนไหว. 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, หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.
- อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, "แนวคิดทฤษฎีการฟอมล้านนาแบบใหม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).
- โอกามา จำแกะ, จำเนียนน้อย สิงหะรักษ์, ธวัชณี ลาลิน, วิชุดา ทิพย์วิเศษ และ อิศราพร อ่อนบุญ,

- "กระบวนการจัดการความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นของศูนย์หัตถกรรมผ้าปักชาวเขา ตำบลคลองลานพัฒนา อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร," มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร, 2558).
- โอภาส เกาไศยาภรณ์, "เครือข่ายสังคมเชิงเสมือนกับการพัฒนาการจัดการศึกษาในสังคมพหุวัฒนธรรม," วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 10, 1 (2555).
- Apiwut Kaewsong, **วัฒนธรรมและประเพณี ของชาวภูไท** [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," วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยวิทยาเชิงพุทธ (2021).
- Sunet Srihaklang, "Cultural Change and the Language and Dress of the Phu Thai Renu Nakhon Ethnic Group in the Northeast of Thailand," วารสารปรัชญาดุสิตบัณฑิตทางสังคมศาสตร์ 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.



ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

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

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นายรัชพล ธรรมการการตัดสินกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

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

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

นางสาวพิมมาลา นักกีฬาและผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

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

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Chulalongkorn University

นางสาวปริยานุช ปทุมศรีวิโรจน์ นักกีฬาทีมชาติไทยและผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

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

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

นางสาวชนิสรา ภิหาธวักร นักกีฬาทีมชาติไทยและผู้ฝึกสอนกีฬาลีลาศ

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

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

ข้อคิดเห็น... ผู้กรออกแบบท่าเต้น ที่ดีมาก มีทิวทัศน์ที่สวยงาม
 จังหวะ Waltz และผสมกับลีลา เป็นท่าเต้นที่แปลกตาออกมา
 ทำได้สวยงาม ทาเต้นสวยถูกต้องตามหลักลีลาศ โฉมหน้าไพเราะ
 ท่วงท่าแบบของ Waltz และอ่อนช้อยในท่าเต้น ลีลาศแบบลีลาศ
 ควรส่งเสริมให้พัฒนาการ และสร้างสรรค์ผลงานอื่นๆ แบบนี้อีกต่อไป

ชื่อ... ณัฐ ใจมั่นคง ... หน่วยงาน... นักกีฬาทีมชาติไทย

อาจารย์ สุธาส์ ลีลาศ/ สิมหาลัย
 6000000000

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลิลาศ

หัวข้อการประเมิน	ดีมาก	ดี	ปานกลาง	แย	แยมาก	หมายเหตุ
แนวคิด		✓				
การออกแบบท่า			✓			
การออกแบบดนตรี			✓			
ภาพรวม		✓				
ส่งเสริมให้พัฒนาการ สร้างสรรค์ต่อไปหรือไม่		✓				

ข้อคิดเห็น.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ชื่อ นางสาวภาคอร คัญชวน หน่วยงาน อัสสัมชัญวิทยาลัยราชภัฏวชิรวิทยาคาร

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลิลาศ

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

ข้อคิดเห็น เป็นกรมสงพรานชาญศิลป์ หรือ วิสาฬห์ เทอิสงใน โทเธิงอ์องาก
เป็นกรมสงพราน ที่ลวสิว

ชื่อ ฝนวิภา นีรานฎากร หน่วยงาน ผู้ฝึกสอนวิสาฬห์
สมาชิกวิสาฬห์ทีมชาติไทย

แบบประเมินคุณภาพการทดลองสร้างสรรค์นฏยศิลป์ไทยในรูปแบบกีฬาลีลาศ

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

ข้อคิดเห็น.....ไปแนวตั้งตามชื่อวิชาคร่ำครวญในบทประพันธ์

ชื่อ.....นางฉวีรัตน์ กิ่งแก้ว..... หน่วยงาน.....อุบลราชธานี

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

นางสาวนัทธมน ปุยภูงา

วุฒิการศึกษา

พ.ศ.2564 ปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ (เกียรตินิยมอันดับสอง)



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY