บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ความสำคัญข้อหนึ่งของการสื่อสารในการแสดงคือการที่ผู้ชมสามารถเข้าใจและซาบซึ้งไปตามเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึกที่ผู้แสดงกำลังถ่ายทอดมาสู่ รูปแบบหนึ่งที่สามารถรับรู้ได้ง่ายและมักปรากฏในศิลปะการแสดงประเภทละคร คือ "ภาษา" ซึ่งมีทั้งส่วนที่เป็นภาษาพูดคือวัจนภาษา ที่สื่อแสดงออกมาเป็นบทสนทนาระหว่างตัวละคร และภาษาที่ไม่ใช้คำพูด หรืออวัจนภาษา ได้แก่ ภาษาท่าทาง อารมณ์ที่ปรากฏบนดวงหน้า การเคลื่อนไหว ฉาก แสงและเสียงที่ประกอบขึ้นเพื่อมุ่งสร้างการรับรู้ในสุนทรียรสของการแสดง

ไม่เพียงแต่ศิลปะการละครตะวันตกเท่านั้นที่มีองค์ประกอบของภาษาในลักษณะนี้ แม้ในมหรสพไทย หากวิเคราะห์และพิจารณาจะเห็นได้ว่ามีองค์ประกอบในเชิงภาษาเช่นนี้อยู่อย่างบริบูรณ์ ซ้ำยังมีความลึกซึ้งละเอียดอ่อนจนบางครั้งก็ยากแก่การทำความเข้าใจ และที่น่าพิศวงยิ่งขึ้นกว่านั้นคือ ภูมิปัญญาที่คิดค้นภาษาศิลป์เช่นนี้ได้ก่อเกิดขึ้นเป็นเวลายาวนานไม่ยิ่งหย่อนไปกว่านาฏยศิลป์สกุลใดในโลก การได้ทำการศึกษาลักษณะทางภาษาที่ปรากฏในศิลปะการแสดงละครแบบประเพณีของไทย จึงเป็นการบูรณาการองค์ความรู้ที่มีอยู่แต่ดั้งเดิมแล้วนำเสนอแนวคิดวิธีการให้เป็นประโยชน์ในเชิงวิชาการและนำเสนอสู่สังคมปัจจุบันให้มีความเข้าใจในศิลปะการฟ้อนรำเพิ่มมากขึ้น

แนวคิดและทฤษฎี

อาจเป็นการยากที่จะนำแนวคิดและทฤษฎีทางนิเทศศาสตร์ตามแนวทางต่างๆ ที่เคยนำมาใช้ศึกษาภาษาเพื่อการสื่อสารนั้นมาอธิบายรูปแบบการสื่อสารของภาษาท่ารำ งานวิจัยฉบับนี้จึงเป็นการศึกษาที่เชื่อมโยงเอาแนวคิดทางศิลปกรรมศาสตร์และนิเทศศาสตร์เข้ามาผสมผสานกันซึ่งอาจอธิบายกระบวนการสื่อสารด้วยวิธีการทางศิลปะได้ สอดคล้องกับแนวคิดของสาขาวาทวิทยาที่เปิดโอกาสให้มีการศึกษา (Area of concentration) ในส่วนของศิลปะการแสดงที่ถือว่าเป็นการสื่อสารของมนุษย์ (Human communication) อย่างหนึ่ง การศึกษานี้จึงเป็นแนวทาง

หนึ่งที่ใช้แนวคิดและมุมมองแบบมนุษยศาสตร์ (Humanity) มาศึกษารูปแบบการสื่อสารที่เกี่ยวเนื่องด้วยอารมณ์ ความรู้สึก จินตนาการ ที่อยู่เหนือความเป็นตรรกะ เหตุผล ข้อมูลเชิงวิทยาศาสตร์ ฯลฯ ทั้งนี้ควรเปิดกว้างทางความคิดและเข้าใจว่าหลักแห่งนิเทศศาสตร์นั้นเกิดขึ้นใหม่และสอดคล้องกับแนวคิดแบบสังคมศาสตร์มาก จนบางครั้งนักศิลปะ นักสุนทรียศาสตร์กลับมองเห็นว่า สื่อนั้นเป็นเรื่องใหม่และปราศจากความยิ่งใหญ่ไม่ทรงคุณค่าเมื่อเทียบกับศิลปะชั้นสูง[1]

เมื่อศิลปะเป็นการสื่อสารในลักษณะหนึ่ง ที่มีทั้งเนื้อหา (Content) และรูปแบบ (Form) หากแต่การศึกษาในส่วนของรูปแบบที่มาพร้อมกับตัวสารนั้นยังได้รับการพิจารณาเป็นส่วนน้อย ดังการศึกษาในเรื่องภาษาท่ารำนี้จะได้สะท้อนถึงรูปแบบของสารที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์แห่งสารเองและวัฒนธรรมที่ประกอบสร้างสารนั้นขึ้นมาด้วย ซึ่งจะทำให้ทราบได้ว่าเหตุใดศิลปะจึงต้องมีการแสดงออก (Expression) เพื่อสื่อทั้ง "สาร" และ "อารมณ์" ทั้งภายในตัวงานศิลปะเอง ระหว่างศิลปินกับผู้ชม และระหว่างศิลปินกับศิลปิน การศึกษาการสื่อสารของศิลปะจึงเป็นการอธิบายว่าการนำเสนอศิลปะนั้นถ่ายทอดไปยังผู้รับสารอย่างไร การส่งสารเป็นอย่างไร การรับสารเป็นอย่างไร ซึ่งจะนำไปสู่ผลที่เกิดขึ้นต่อผู้รับสาร ความสัมพันธ์อันนอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้วยังมีความสัมพันธ์ที่อิงอยู่กับบริบทในเรื่องราวที่แสดง ความสัมพันธ์นอกเรื่องที่แสดง ซึ่งสามารถตีความสัญญะที่สื่อออกมาได้ทั้งสิ้น[2] ศิลปะในฐานะที่เป็นการสื่อสาร จึงประกอบด้วยองค์ 4 ดังนี้

1. การแสดงออก (Expression)
2. รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (Significant form)
3. ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร (Relationship) ผ่านสื่อประเภทใด ผู้รับสารรับในลักษณะใด
4. วัฒนธรรม (Culture) ซึ่งหมายรวมถึงความเข้าใจในภาษา หรือสัญญะของศิลปะนั้นๆ

---

[1] ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, "สุนทรียนิเทศศาสตร์ : เอกภาคในทวิภาคแห่งองค์ความรู้การสื่อสาร " ใน **สุนทรียนิเทศศาสตร์ การศึกษาการสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี**. พิมพ์ครั้งที่ 2, (กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 5.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

เพื่อแสดงให้เห็นถึงการนำเอาแนวคิดและทฤษฎีการสื่อสารมาทำความเข้าใจระบบการสื่อความของงานศิลปะ จะได้อธิบายถึงแนวคิดต่างๆ ที่จะนำประกอบการศึกษาเรื่องภาษาท่ารำ ดังต่อไปนี้

2.1 **แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์** (Aesthetics)

สุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของคุณวิทยา (Axiology) เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องความงามหรือสิ่งที่มีความงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งความงามในศิลปะ และยังรวมไปถึงเรื่องรสนิยมและมาตรฐานสำหรับตัดสินคุณค่าทางศิลปะ นอกจากนี้สุนทรียศาสตร์ยังว่าด้วยทฤษฎีศิลปะและท่าทีหรือความรู้สึกนึกคิดที่มนุษย์มีต่อศิลปะด้วย ทั้งนี้เนื่องจากคุณค่าและประโยชน์ของศิลปะนั้นเป็นเรื่องของจิตใจและอารมณ์ เป็นเรื่องที่ทุกคนควรต้องเรียนรู้และขวนขวาย โดยฝึกฝนให้มีความชำนาญ ความซาบซึ้งในคุณค่าแห่งศิลปะ (Art appreciation) มีอยู่ในใจมนุษย์เท่านั้น สุนทรียภาพเป็นคุณค่าและสิ่งจำเป็นประการหนึ่งที่มนุษย์ปรารถนาเป็นอาหารใจโดยได้รับรู้ได้ทางอายาตนะ

Aesthetics มาจากภาษากรีกว่า Aistheticos หรือคำกิริยาว่า Aisthanomai แปลว่ารู้ด้วยประสาทสัมผัส บ้างก็ว่า Aesthetics มาจากภาษาเยอรมันว่า aesthetikos ซึ่งมีความหมายว่า perceptive (เห็นได้, เข้าใจได้) โบมการ์เดน (Baumgarten) เป็นผู้ใช้คำนี้เป็นคนแรก โดยให้ความหมายว่า เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความรู้สึกที่เกิดจากความรู้สึก ซึ่งมีความงามเป็นเป้าหมาย อันเป็นศาสตร์ที่ตรงข้ามกับตรรกศาสตร์ ซึ่งมีความจริงเป็นเป้าหมาย Aesthetics จึงแปลว่าการศึกษาเรื่องความงาม หรือปรัชญาความงาม หรือรับรู้ด้วยผัสสะ (Sense) ต่อมาค้านท์ (Kant) ได้นำเอาคำนี้มาเรียกส่วนหนึ่งของปรัชญาของเขา คือ Transcendental Aesthetics ซึ่งหมายถึงหลักอันมีก่อนอยู่แล้วเกี่ยวกับประสบการณ์ที่สามารถรู้สึกได้ (A priori principles of sensible experience) และต่อมาเฮเกล (Hegel) ได้นำคำนี้มาใช้อีกและได้ทำให้คำนี้มีความหมายดังที่รู้จักกันอยู่ในปัจจุบัน คือ ทฤษฎีว่าด้วยความงาม

เมื่อสุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยความงาม ซึ่งอาจเป็นความงามตามธรรมชาติหรือความงามจากผลผลิตที่มนุษย์สร้างขึ้นในรูปแบบของศิลปกรรมประเภทต่างๆ มนุษย์มีความรู้สึกตอบรับและชื่นชมต่อความงามเหล่านี้ ไม่ว่าจะเป็นรูปปั้น ภาพแกะสลัก ภาพเขียน สถาปัตยกรรม ดนตรี การละคร นาฏยศิลป์ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความงาม ความน่าทึ่ง เป็นสิ่งที่ถูกผลิตโดยวัตถุประสงค์เพื่อให้มีความงาม เรียกว่า "ศิลปะ" ความสุขเมื่อได้

ชมความงามเหล่านี้จึงเป็นความพึงพอใจในความงาม แตกต่างจากความสุขหรือความพอใจในเรื่องอื่นๆ เรียกว่า **ความพึงพอใจทางสุนทรียศาสตร์** (Aesthetics pleasure)

สุนทรียศาสตร์มีขั้นตอนการเรียนรู้เป็นลำดับ เพื่อให้ได้มาซึ่งประสบการณ์ของความซาบซึ้งทางสุนทรียะ (Aesthetic appreciation) คือ

1. ระดับการรำลึก (Recognitive)
2. ผ่านขั้นตอนความคุ้นเคย (Acquaintive)
3. นำเข้าสู่ความซาบซึ้ง (Appreciative)

คำสำคัญที่ใช้เป็นแนวทางสำหรับการเรียนรู้เกี่ยวกับความงามนี้ได้แก่ สุนทรียศาสตร์ สุนทรียะ และสุนทรียภาพ ซึ่งมีผู้ให้ความหมายของคำไว้หลายท่านดังตัวอย่างต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2532 ให้ความหมายของคำว่า **สุนทรียศาสตร์** ว่าเป็นปรัชญาสาขาหนึ่ง ที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติโดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่าอะไรงาม อะไรไม่งาม

กีรติ บุญเจือ แบ่งประเภทของ **สุนทรียธาตุ** (Aesthetics Elements) มีอยู่ 3 อย่างคือ ความงาม (Beauty) ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) และความน่าทึ่ง (Sublimity)

สุนทรียภาพ หมายถึงความรู้สึกในความงาม ภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง (Image of beauty) ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือรับความงามได้ต่างกัน ความงามที่เกิดจากภาพ จากเสียง จากจินตนาการ จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัสอื่นๆ

วิรุณ ตั้งเจริญกล่าวว่า สุนทรียะหรือความงาม อาจเป็นความงามของศิลปกรรม ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม รวมทั้งความประณีตงดงามของจิตใจ ความประณีตงดงามของการใช้ชีวิตส่วนตัวและชีวิตส่วนรวม ศิลปกรรม (Fine arts) จึงหมายความรวมถึงทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม

ในโลกของศิลปะมีวิธีศึกษาการรับรู้ในอีกแนวทางหนึ่ง ซ้ำยังเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นก่อนที่โลกวิทยาศาสตร์จะเข้ามามีบทบาทกับชีวิตมนุษย์ เรียกว่า**ปรัชญาที่ว่าด้วยความงาม** (Philosophy of Beauty) พัฒนากลายเป็นศาสตร์สาขาหนึ่งในสามสาขาของปรัชญาหลัก ได้แก่

อภิปรัชญา (Metaphysics) จริยศาสตร์ (Ethics) และสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) ซึ่งล้วนกล่าวถึงแก่นสำคัญ 3 ประการ ที่มนุษย์เกี่ยวข้อง คือ ความจริง ความดี และความงาม

อเล็กซานเดอร์ กอตตรีบ โบมการ์เด้น (Alexander Gottrib Baumgaten) นักปรัชญาชาวเยอรมันกล่าวไว้ว่า

1. สุนทรียศาสตร์ เป็นความรู้จากประสบการณ์ (Conceptual knowledge) ซึ่งเป็นการนำเอาเหตุผลมาตัดสินความงาม
2. สุนทรียศาสตร์ เป็นความรู้โดยตรง (Intuitive knowledge) เป็นความรู้ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน หรือเรียกว่าการหยั่งรู้เป็นความรู้ที่สูงกว่าปกติและเป็นการนำความรู้ที่ใช้มาตัดสินความงาม โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยเหตุผลอื่นมาเกี่ยวข้อง

สุนทรียศาสตร์ จึงหมายถึงศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวกับความงาม ตามแนวคิดของชาวตะวันตกแล้ว สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญา มีรากเหง้ามาจากปรัชญากรีกโบราณที่เป็นการแสวงหาหรือความรักในภูมิปัญญา (Love of wisdom)

ปรัชญากรีกที่มุ่งแสวงหาความจริง ความดี และความงาม การแสวงหาความจริงที่มีวิวัฒนาการมาสู่วิทยาศาสตร์ (Science) ความดีที่เกี่ยวข้องกับจริยศาสตร์ (Ethics) และความงามที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) ปรัชญาหรือสุนทรียศาสตร์อาจเป็นเรื่องความเชื่อ เรื่องของทรรศนะ หรือเรื่องของเหตุผล ในบริบทความคิดในความคิดหนึ่ง ในช่วงเวลา เวลาหนึ่ง หรือของนักปรัชญาหรือนักสุนทรียศาสตร์คนใดคนหนึ่ง

พระราชวรมุนี (ประยูร ธมฺมจิตฺโต) ได้อธิบายถึงความรู้ที่ได้จากถึงสุนทรียภาพว่า

> *สุนทรียภาพ คือสาขาปรัชญาที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าของความงาม และมาตรการตัดสินใจว่า อะไรงามอะไรไม่งาม การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ได้ 3 ลักษณะคือ ความสวยงาม ความติดตาติดใจ ความเลอเลิศ...*

> ...***สุนทรียภาพสุนทรียศาสตร์เชิงปรัชญา*** *(Philosophical Aesthetics) เป็นการเรียนรู้โดยการสนทนา ถกเถียง บรรยาย อาศัยเรื่องความจริงที่สัมผัสได้ (Reality) ข้อเท็จจริงที่อธิบายได้ (Fact) และความจริงที่ไม่เปลี่ยนแปลง (Truth) ส่วน* ***สุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม*** *(Psychological Aesthetics) เป็นการปฏิบัติให้เกิดประสบการณ์สุนทรียะ เป็นการเรียนรู้ด้วยการฝึกฝน*

ความรู้ทั้ง 2 แบบนี้ต้องอาศัยสุนทรียวัตถุ (Aesthetics objects) ทั้งวัตถุทางธรรมชาติ (Natural object) และวัตถุทางศิลปกรรม (Artistic object) แล้วนำประสบการณ์ตรงมาเป็นรูปแบบของการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ฐานศาสตร์ คือ

1. **ฐานศาสตร์ทางการเห็น** (The art of imagery) ว่าด้วยเรื่องเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น
2. **ฐานศาสตร์ทางการได้ยิน** (The art of sound) ว่าด้วยเรื่องของดนตรี การใช้เสียงอย่างมีระบบ เกี่ยวเนื่องกับตัวโน้ต
3. **ฐานศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว** (The art of movement) ว่าด้วยเรื่องละครและการแสดงต่างๆ เป็นเรื่องเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวโดยใช้ความคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์

การสร้างสรรค์เป็นความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ในผลงานทาง ศิลปะ มีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ศิลปะ เป็นเครื่องมือที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อผ่อนคลาย หรือบันทึกความรู้สึกทั้งที่เป็นความกลัวความเงียบเหงา ความประทับใจ ความเชื่อ รวมทั้งเป็นส่วนหนึ่งการดำรงชีวิต และความรู้สึกอื่นๆ โดยการสร้างสรรค์เหล่านี้ เบื้องต้นได้รับแรงกระตุ้นจากการรับรู้สิ่งแวดล้อมรอบตัว (Perception) เรียกว่าเกิดจากสิ่งเร้าภายนอกของศิลปิน แล้วพัฒนามาเป็นจินตนาการ (Imagination) และประสบการณ์ (Experience) เรียกว่าเกิดจากสิ่งเร้าภายในตัวศิลปินเอง

งานสร้างสรรค์ศิลปะเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยมีธรรมชาติเป็นแหล่ง บันดาลใจเบื้องต้นที่สำคัญที่สุด หากจะนับว่า "ธรรมชาติ" (Nature) เป็นแหล่งผลิตงานออกแบบ ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด จะเห็นได้ว่าธรรมชาติ ได้สร้างสรรค์พันธุ์ไม้ สิงสาราสัตว์และสิ่งอื่นๆ ในจักรวาลขึ้นด้วย

รูปทรง (Form) ที่ไม่ซ้ำแบบกันเป็นรูปทรงเฉพาะตนของวัตถุแต่ละชิ้นที่สวยสดงดงาม มีโครงสร้างเหมาะสม แข็งแรง และสนองประโยชน์ใช้สอยได้ดีเยี่ยม

จากรูปทรงในธรรมชาติเหล่านี้ มนุษย์ได้ใช้เป็นแบบอย่างในการแก้ไข ดัดแปลง เพิ่มเติมโดยอาศัยกฎเกณฑ์ในธรรมชาติผสมกับพิจารณาญาณ สามัญสำนึกของนักศิลปะแต่ละคน ประกอบกันเป็นงานศิลปะ ฉะนั้น ศิลปะในเบื้องแรกก็คือความรู้สึกนึกคิดทางด้านจัดวางมวลสิ่งต่างๆ ให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม ซึ่งความคิดเหล่านี้เป็นผลมาจากสังเกต ต่อสรรพสิ่งรอบกายในธรรมชาติ

การตัดสินความงามนี้เรียกว่า **การตัดสินเชิงสุนทรียะ** (Aesthetics judgment) มีนักทฤษฎีต่างๆ พยายามที่จะศึกษาการตัดสินความงามนี้ ซึ่งอาจแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

1. **กลุ่มอารมณ์นิยม** (Emotionalism) กล่าวว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียะมาจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ใต้จิตสำนึก เช่น ความต้องการทางเพศ การดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด การดิ้นรนเพื่อความเป็นใหญ่
2. **กลุ่มเหตุผลนิยม** (Rationalism) กล่าวว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียะมาจากการเห็นความรู้สึกกลมกลืนไม่รู้สึกขัดแย้งในใจ
3. **กลุ่มสร้างสรรค์** (Creativist) กล่าวว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียะมาจากความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์ เช่น นักอัตถิภาวะนิยม (Existentialist) อธิบายว่าข้อตัดสินดังกล่าวเกิดจากความสามารถชนะสภาวะเดิมของตน

การศึกษาเรื่องภาษาท่ารำด้วยสุนทรียศาสตร์นี้มีความเกี่ยวข้องในแง่ของประสบการณ์ทางสุนทรียะในการรับรู้ความงามและมาตรฐานแห่งความงาม การที่จะกำหนดว่าท่าทางต่างๆ นั้นมีความงามหรือไม่ หรือมีมากน้อยเพียงใด ใช้เกณฑ์ใดมาเป็นตัวกำหนด และการตัดสินความงามนี้จะอยู่ที่ผู้คิดค้นสาร ผู้ส่งสาร หรือผู้รับสาร เป็นแนวคิดที่อาจดูขัดกับการศึกษาแบบประจักษ์นิยมที่มีเหตุผลและเกณฑ์เชิงตรรกะมาตัดสิน ซึ่งสุนทรียศาสตร์อาจสามารถอธิบายได้ถึงความรู้สึกในความงาม และเกณฑ์ในเชิงสุนทรียะได้ดีกว่าเหตุผลเชิงประจักษ์ การนำเอาแนวคิดนี้มาอธิบายการสื่อสารและปรากฏการณ์ในนาฏยศิลป์จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจไม่น้อย

ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience)

เราเกิดความรู้สึกประทับใจในศิลปะได้เหมือนกับที่เราเกิดความรู้สึกในเรื่องอื่นๆ เพราะศิลปะก็เป็นเรื่องธรรมดาๆ บ้างก็ว่า ศิลปะเป็นเรื่องของสัญชาตญาณที่มีพร้อมอยู่แล้วในตัวมนุษย์ ฉะนั้น ความรู้สึกที่มนุษย์มีต่อศิลปะ จึงเป็นไปตามสัญชาตญาณหรือตามธรรมชาติของมนุษย์เช่นเดียวกับรู้สึกหิว รู้สึกกลัว แต่บางท่านถือว่า ความประทับใจในศิลปะนั้น มิใช่เป็นเพียงความรู้สึกธรรมดาๆ อย่างความรู้สึกทั่วไป แต่เป็นความรู้สึกพิเศษที่เกิดจากอัจฉริยภาพของมนุษย์เช่นเดียวกับงานศิลป์ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดจากอัจฉริยภาพของมนุษย์เช่นกัน ฉะนั้น การที่จะเข้าถึงผลงานอันสร้างจากอัจฉริยภาพ ก็จำเป็นจะต้องใช้อัจฉริยภาพเช่นกัน อย่างไรก็ดี ประสบการณ์ทางสุนทรียะก็มีลักษณะเฉพาะตัว และแตกต่างไปจากประสบการณ์ในเรื่องอื่นๆ กล่าวโดยสรุปได้ดังนี้

1. อยากดู อยากเห็น เพื่อสนองความอยากดู อยากฟังเท่านั้น ไม่มุ่งหวังผลอย่างอื่น
2. สนใจลักษณาการที่ปรากฏ (Appearance) ของสิ่งที่ดูที่ชมมากกว่าประโยชน์
3. ทำให้เกิดความพึงพอใจ (Feeling of pleasure or impression)
4. ทำให้ลืมเหตุการณ์ในชีวิตจริง (Practical activity) ได้ชั่วขณะ เป็นเหตุให้ได้รับความผ่อนคลายทางอารมณ์
5. ทำให้เกิดความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันหรือเห็นอกเห็นใจกัน (Empathy) และความคิดล่องลอย (Psychic distance)

นักสุนทรียศาสตร์เชื่อว่า อารมณ์ทางสุนทรียะไม่เหมือนกับความรู้สึกธรรมดาโดยทั่วไป ฉะนั้น อารมณ์หรือความรู้สึกทางสุนทรียะจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่าง ซึ่งอย่างน้อยก็จะต้องมีสิ่งเหล่านี้คือ

1. มีความเข้าใจเรื่องสุนทรียศาสตร์อย่างถ่องแท้ และใช้ประสาทสัมผัสในส่วนที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เรากำลังสนใจอยู่นั้นได้อย่างเต็มที่
2. มีความสามารถที่จะสร้างอารมณ์ให้เป็นภาพขึ้นมาได้ หรือกล่าวอีกหนึ่งก็คือ ต้องมีความสามารถสร้างมโนภาพได้เป็นอย่างดี
3. มีเพทนาการ (sensation) ช่วยถ่ายทอดความหมายของสิ่งที่เรากำลังดูหรือฟังอยู่

4. มีความรู้สึกต่อสิ่งที่เรากำลังสนใจดูหรือฟัง เช่น (ภาพเขียน ดนตรี) นั้น เหมือนดูของจริงๆ หรือธรรมชาติจริงๆ
5. ต้องมีความรู้สึกตัวอยู่เสมอว่า เรากำลังสนใจอะไรอยู่ในขณะนั้น

ฉะนั้นในการที่จะเกิดความรู้สึกหรืออารมณ์ทางสุนทรียะได้ อวัยวะรับรู้หรืออวัยวะสัมผัส จึงมีส่วนสำคัญในประสบการณ์ทางสุนทรียะเหมือนกัน อวัยวะที่มีส่วนสำคัญในประสบการณ์ทางสุนทรียะมากที่สุด ก็คือ **จักขุนทรีย์** (อวัยวะในการเห็น) กับ**โสตินทรีย์** (อวัยวะในการฟัง) หรือว่าการดูกับการฟังนั่นเอง ส่วนอวัยวะในการดมกับอวัยวะในการชิมรสหรือลิ้มรส (จมูกกับลิ้น) มีส่วนเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ทางสุนทรียะน้อยที่สุด ทั้งนี้เพราะความรู้สึกถ่ายทอดได้ดีทางตาและทางหู การดูการฟังสามารถกระทำได้ทั้งระยะใกล้และระยะไกลและสร้างความประทับใจได้ดีกว่าและนานกว่าเพทนาการอื่นๆ

ขั้นตอนการเกิดประสบการณ์ทางสุนทรียะมีอยู่ 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นแรกเป็นเพียงสัญชาน (Perception) หรือการรับรู้ ในลักษณาการของวัตถุ คือ สี เสียง ท่าทาง ปฏิกิริยาทางกายอันซับซ้อนมากมาย มีขั้นตอนที่ยากยิ่งที่จะนิยามลงไปได้

ขั้นที่สองเป็นการจัดลำดับสัญชานเหล่านั้นเข้าเป็นรูปลักษณ์ที่พึงใจพึงตาขึ้นมา อาจกล่าวได้ว่า อารมณ์ความรู้สึกในสุนทรียภาพมักจะสิ้นสุดลงภายในขบวนการทั้งสองขั้นนี้ แต่ก็อาจจะมีขั้นที่สามตามมาอีก ในเมื่อการจัดลำดับของสัญชานเหล่านั้นให้มีความสัมพันธ์กับสภาพของความสะเทือนอารมณ์หรือความรู้สึกที่มีอยู่ก่อน

กล่าวได้ว่าอารมณ์หรือความรู้สึกนั้นๆ ก่อให้เกิดการแสดงออก ข้อนี้เป็นความจริงที่ว่าศิลปะก็คือการแสดงออก (Art is expression) การแสดงออกโดยนัยนี้เป็นขบวนการสุดท้ายที่ต้องอาศัยขบวนการซึ่งเกิดขึ้นมาล่วงหน้าแล้วเกี่ยวกับการรับรู้ ทั้งการจดลำดับสิ่งที่รับรู้มานั้นก็ต้องมีแบบแผน และเป็นที่พึงพอใจ การแสดงออกอาจไม่มีวิธีจัดอย่างไม่เป็นไปตามแบบแผนก็ได้ แต่ทว่าเป็นการจัดอย่างไม่มีความสัมพันธ์กันมากเกินไปก็ไม่บังควรเรียกว่า "งานศิลปะ"[3] ศิลปะจึงมีคำจำกัดความอย่างง่ายและเป็นธรรมดาที่สุด คือ พยายามที่จะสร้างสรรค์รูปลักษณ์

---

[3] เฮอร์เบิร์ต รีด, กระทรวงศึกษาธิการ, แปล, **ความหมายของศิลปะ**. (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2530), หน้า 24-25.

ความพึงพอใจขึ้นมา และรูปลักษณ์นั้นก่อให้เกิดอารมณ์รู้สึกในความงาม อารมณ์รู้สึกในความงามนั้นเป็นที่พึงพอใจได้ก็ต่อเมื่อประสาทสัมผัสของเราชื่นชมในเอกภาพ (Unity) หรือความประสมกลมกลืนกัน (Harmony) ในความสัมพันธ์อันมีระเบียบแบบแผน

คำถามที่ว่า ความงามอยู่ที่ไหน (The locus of beauty) ถือว่าเป็นปัญหาสำคัญปัญหาหนึ่งทางสุนทรียศาสตร์ ความงาม อาจหมายถึง เอกภาพของความสัมพันธ์อันมีระเบียบของรูปลักษณ์ ที่ปรากฏต่อประสาทสัมผัสของเรา ไม่มีความงามเยี่ยมยอดใดๆ ที่ปราศจากความแปลกประหลาดพิสดารบางประการอยู่ในสัดส่วนของมัน นักสุนทรียศาสตร์ได้ให้ทรรศนะไว้ต่างกัน และทรรศนะที่แตกต่างกันนี้เองที่ก่อให้เกิดทฤษฎีความงามขึ้นมากมายหลายทฤษฎี ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเพียง 4 ทฤษฎีคือ

1. **ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ** (Beauty as the quality of an object) ทฤษฎีนี้เป็นทฤษฎีของกลุ่มสัจนิยม (Realists) ซึ่งถือว่า ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ เป็นสิ่งที่มีอยู่ในเนื้อวัตถุมาแต่เริ่มแรกและจะมีอยู่ตลอดไป ไม่ว่าจะมีใครสนใจหรือไม่สนใจ ความงามอันนี้ก็คงมีอยู่ เราสนใจวัตถุเพราะมันมีความงาม มิใช่เพราะสนใจมัน วัตถุจึงมีความงามขึ้นมา เพราะฉะนั้นวัตถุเท่านั้นที่เป็นแหล่งของความงาม ความงามตามทฤษฎีนี้จึงเป็น**วัตถุวิสัย** (Objective)

ทฤษฎีนี้มีผู้วิจารณ์ไว้ว่า ธรรมชาตินั้นโดยตัวของมันเองแล้วไม่มีความงามหรือไม่งาม แต่กลายเป็นสิ่งงามหรือไม่งามนั้น เพราะความรู้สึกของมนุษย์เอง ความงามกับคุณสมบัติของวัตถุไม่ใช่สิ่งเดียวกัน เพราะว่าคุณสมบัติ เช่น สี ทรวดทรง เป็นต้น ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามความรู้สึกของคน แต่ความงามหรือไม่งามเปลี่ยนไปได้ตามความรู้สึกของคน ฉะนั้น การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะจึงไม่ใช่ตัดสินกันด้วยข้อเท็จจริงหรือมิใช่ตัดสินกันที่ข้อเท็จจริง

2. **ความงามคือความรู้สึกพึงพอใจ** (Beauty as the feeling of pleasure) ตามทฤษฎีนี้ถือว่า บุคคลเท่านั้นที่เป็นแหล่งของความงาม เพราะว่าความงามขึ้นอยู่กับความสนใจของคน วัตถุจะมีหรือไม่มีคุณสมบัติอย่างไรไม่สำคัญ เมื่อบุคคลมีความสนใจต่อวัตถุนั้น ความงามของวัตถุก็มีขึ้น ทฤษฎีนี้บางทีก็เรียกว่า The Interest theory of value (คุณค่าอยู่ที่ความสนใจ) ฉะนั้นตามทฤษฎีนี้ความงามเป็นจิตวิสัย (Subjective) แต่จิตวิสัยในความหมายของของทฤษฎีนี้ลักษณะเป็นสากล มิใช่ปัจเจก คือเชื่อว่าทุกคนจะเกิดความรู้สึกความงามได้เหมือนกันหรือตรงกัน มิใช่แต่ละคน ก็เห็นว่างามไปคนละอย่าง นักปรัชญาที่เสนอทรรศนะแบบนี้ เช่น จอร์จ ซันตายาน่า (George Santayana) อาร์ บี เพอรี (R. B. Perry) เป็นต้น

ทฤษฎีนี้ก็เช่นเดียวกับทฤษฎีก่อน คือมีผู้วิจารณ์ว่า ยังมีข้อบกพร่องอยู่มาก เช่น คุณสมบัติของวัตถุก็มีส่วนสำคัญต่อคุณค่า เพราะว่าวัตถุมีคุณค่าก็เพราะมันมีคุณสมบัติบางอย่างให้ความสำคัญแก่เหตุผลน้อยกว่าอารมณ์ในการศึกษาคุณค่าของวัตถุ เพราะถือว่าคุณค่าเกิดจากความสนใจ หรืออารมณ์ของคนอย่างเดียว

3. **ความงามเป็นสิ่งสัมพัทธ์** (Beauty as relation) มีนักปรัชญาบางคนคิดว่า ความงามมิใช่เป็นจิตวิสัยโดยสิ้นเชิง ทั้งมิใช่วัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงด้วย แต่เป็นภาวะสัมพัทธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุ หรือ กัตตากับกรรม (Subject & Object) เช่น เอ็ม พิคาร์ด (M.Picard) ถือว่า คุณค่าเป็นภาวะสัมพัทธ์ระหว่างกัมมันตภาพของจิตกับสิ่งแวดล้อมนี้ก็หมายความว่า พอตาตกกระทบ หรือตาเห็นดอกไม้เท่านั้นก็เกิดสิ่งที่เรียกว่า "รูปงาม" "ดอกไม้งาม" ขึ้นมาทันที เท่ากับเป็นการถือว่าตัวความสัมพันธ์คือการกระทบหรือการเห็นนั่นเองเป็นความงาม ทฤษฎีนี้มีผู้คัดค้านกันมากว่าอธิบายความงามไม่ถูกจุดและไม่ถูกต้อง

4. **ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่** (Beauty as emergent) ทฤษฎีนี้เป็นการประนีประนอมทรรศนะทั้งสามดังกล่าวข้างต้นเข้าด้วยกัน ตามทฤษฎีนี้ถือว่า ความงามจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยกระบวนการคือ

- ต้องมีวัตถุที่มีคุณสมบัติหรือมีความงามสำหรับให้พิจารณาตัดสิน
- ต้องมีบุคคลที่มีความรู้ความเข้าใจเรื่องคุณค่าให้ความสนใจต่อวัตถุนั้น และมีความสามารถในการรับรู้ความรู้สึกทางสุนทรียะได้เป็นอย่างดีด้วย
- วัตถุกับบุคคลจะต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม เช่น เห็นได้ถนัด ฟังได้ชัดเจน เป็นต้น
- จะต้องมีหลักเกณฑ์บางอย่างสำหรับให้บุคคลนั้นใช้เป็นมาตรฐานในการตัดสินคุณค่าของวัตถุนั้นด้วย
- วัตถุนั้นจะต้องมีคุณสมบัติเข้าหลักเกณฑ์ดังกล่าวนั้นจึงจะเรียกได้ว่ามีคุณค่า คือความงาม

จึงสรุปได้ว่า ตามทฤษฎีนี้ถือว่า ความงามเกิดจากกระบวนการหาคุณค่า ใช่เป็นสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้ว หรือว่าเกิดขึ้นได้โดยไม่ผ่านกระบวนการ

แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ดังกล่าวมานั้นจะช่วยให้สามารถศึกษาเรื่องความเข้าใจในภาษาท่ารำโดยเฉพาะในแง่ที่เกี่ยวกับการรับรู้ที่เรียกว่า "สัญชาน" (Perception) ซึ่งเป็นกระบวนการรับรู้งานศิลปะโดยเฉพาะ มีเงื่อนไขที่ใช้ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience) มาเป็นเครื่องมือให้การรับรู้นั้นเกิดภาวะที่ผู้ชมสามารถเข้าใจในความหมายของสาร แล้วใช้เกณฑ์การตัดสินทางสุนทรียศาสตร์เป็นตัวชี้วัดว่าสิ่งที่ได้รับรู้ความหมายมาแล้วนั้นมีส่วนที่เรียกว่า "ความงาม" หรือไม่ ดังจะได้วิเคราะห์ตามแนวทางนี้ในบทวิเคราะห์ต่อไป

2.2 ทฤษฎีการรับรู้ (Theory of Perception)

โดยทั่วไป หากพูดถึงการรับรู้โดยทั่วไป นักการสื่อสารมักจะนึกถึงกระบวนการทางจิตวิทยาที่เกิดจากการที่อายาตนะหรือประสาทสัมผัสทั้ง 5 ที่ทำหน้าที่สัมพันธ์กับสิ่งรอบข้าง เป็นกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ที่สามารถศึกษาได้โดยการทดลอง โดยเฉพาะเมื่อกระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์เข้ามามีบทบาท ทำให้การศึกษาการรับรู้ต้องสามารถวัดผลและประเมินได้ โดยพยายามศึกษาในเรื่องของการเรียนรู้ สิ่งเร้า และปฏิกิริยาต่างๆ โดยอธิบายการรับรู้เหล่านั้นด้วยการทดลองกับสิ่งมีชีวิต เช่น หนู ลิง แล้วตัดสินเป็นผลเชิงพฤติกรรรมของมนุษย์ว่า เมื่อมีสิ่งเร้าเข้านั้น จะทำให้ได้ผลเช่นนี้ แนวคิดเชิงพฤติกรรมศาสตร์นี้ได้รับการยอมรับจากนักการสื่อสารและนักจิตวิทยา เพราะสามารถอธิบายถึงสภาพของมนุษย์ได้อย่างชัดเจน หากแต่เรากำลังมองข้ามว่า เกณฑ์ทางพฤติกรรมศาสตร์นั้น จะสามารถอธิบายการรับรู้ที่เป็นอารมณ์ความรู้สึกอันเกิดจากการชมงานศิลปะได้มากน้อยเพียงใด

หากอธิบายตามแนวคิดเชิงพฤติกรรมศาสตร์ในหัวเรื่องจิตวิทยาการรับรู้ก็จะต้องกล่าวว่า มนุษย์มีอวัยวะในการรับสัมผัส (Sense organ) ก่อให้เกิดการรับรู้ขึ้นกับจิตในรูปของกระบวนการ กระบวนการในการรับรู้เป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนและสลับซับซ้อน

กระบวนการรับรู้เป็นผลเนื่องมาจากการรับสัมผัสโดยประสาทสัมผัสของมนุษย์ อวัยวะรับสัมผัสจะรับข้อมูล อันได้แก่ สิ่งเร้า (Stimulus / Stimuli) แล้วเป็นกระแสประสาทเดินทางขึ้นสู่สมอง การรับรู้นี้เป็นกระบวนการทางจิตวิทยา ซึ่งสามารถอธิบายโยงใยไปได้ว่ามนุษย์เรานั้นเข้าใจภาษาได้อย่างไร เข้าใจความหมายของภาษาพูดภาษาเขียนได้อย่างไร ดมกลิ่นและแยกแยะได้อย่างไร มองเห็นสิ่งต่างๆ ได้อย่างไร การรับรู้ทางจิตวิทยาถือว่าเป็นกระบวนการชั้นสูง ตามแนวทาง

พฤติกรรมศาสตร์กล่าวว่า **"ถ้าไม่มีอวัยวะรับความรู้สึกจะเกิดการรับรู้ขึ้นไม่ได้ และถ้ามีอวัยวะรับความรู้สึก แต่ไม่มีการตีความออกมาก็ไม่เกิดการรับรู้ขึ้น"**[4]

ในทางสุนทรียศาสตร์ได้กล่าวถึงการรับรู้ความงามของมนุษย์โดยเชื่อว่า มนุษย์มีการรับรู้ (Perception) หมายถึง การรับรู้ที่เกิดจากประสาทสัมผัสหรือจิต เป็นการรับรู้โดยตรงโดยไม่ผ่านกระบวนการคิด คำนี้ตรงกันข้ามกับวิจักษณ์ (Apperception) คือ อาการที่จิตกำหนดรู้ภาวะภายในของตน จึงทำให้เกิดทฤษฎีเพื่อศึกษาการรับรู้ขึ้น เพราะเกี่ยวข้องกับการเสพศิลปะทุกประเภท ทุกแขนงเกิดกระบวนการรับรู้ที่มีลักษณะพิเศษที่นอกเหนือจาก จิตสำนึก (Consciousness) หรือการรับรู้ด้วยตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ

การรับรู้ทางการเห็น (Visual perception) มีส่วนสำคัญต่อการเรียนรู้ทางศิลปะ การรับรู้ทางการเห็นเป็นกระบวนการเลือกสรรสิ่งที่เห็นมาเป็นข้อมูลของการรับรู้ แล้วป้อนเข้าสู่ความรู้สึกนึกคิดทางสมองและจิตใจเป็นตัวแปรออกมาให้เป็นความหมายจากสิ่งที่เห็นว่าเป็นอะไร หรือหมายถึงอะไรในชั่วขณะที่เห็น กระบวนการรับรู้ทางการเห็นและการตีความหมาย จึงมีความสำคัญต่อการเรียนรู้คุณค่าทางความงามของศิลปะ ทั้งผู้สร้างสรรค์ศิลปะและผู้ชมศิลปะต่างเห็นคุณค่าและแปรความหมายของผลงานแต่ละชิ้นออกมาไม่เหมือนกัน ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับศักยภาพในการรับรู้ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของประสบการณ์ทางการเห็น (Visual experience) ของแต่ละบุคคลเป็นสำคัญ แล้วพัฒนาเป็นการรับรู้สะสม (Funded perception) และนำไปสู่การมีประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience) ขั้นของการมองเห็นในช่วงนี้จะเห็นถึงความสัมพันธ์ของส่วนละเอียด และหรือเห็นทะลุปรุโปร่งแบบรู้แจ้งเห็นจริง

ในทางปรัชญาศิลปะหรือสุนทรียศาสตร์ก็มีกล่าวถึงการรับรู้ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับการรับรู้ทางจิตวิทยา เรียกว่า จิตสำนึก (Consciousness) หมายถึง การรับรู้ทางตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ (พึงสังเกตว่ามีเรื่องของการรับรู้ทางใจเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย) ซึ่งในทางพุทธปรัชญา เรียกสิ่งนี้ว่า วิญญาณ (เช่น การรับรู้ทางตา เรียกว่า จักขุวิญญาณ) และยังมีการรับรู้อีกประเภทหนึ่งที่ได้กล่าวแล้วว่าการรับรู้เกี่ยวกับความงามหรือการรับรู้ทางสุนทรียะ ที่อาจไม่ใช่กระบวนการทางจิตวิทยาหรือไม่ได้รับการยอมรับทางจิตวิทยา อาจถือได้ว่าเป็นการรับรู้พิเศษเช่นเดียวกับการรับรู้โดยประสาทสัมผัสที่หก หรือเรียกว่า ESP การรับรู้เชิงสุนทรียะ (Perception) จึงมีลักษณะแตกต่างไปจากการศึกษาในเชิงจิตวิทยา

---

[4] รัจรี นพเกตุ , "การรับรู้" ใน **จิตวิทยาทั่วไป**. พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพ : ภาควิชาจิตวิทยา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543), หน้า 157.

การรับรู้ของมนุษย์มีมาแต่กำเนิด โดยรับรู้จากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ การรับรู้ มีความแตกต่างกันไปตามภูมิหลังและประวัติศาสตร์ เช่น มนุษย์ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ตระหนกตกใจต่อปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ซึ่งเชื่อว่าสิ่งเหล่านั้น เกิดจากภูตผีปีศาจ หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์

การรับรู้เช่นนี้ ก่อให้เกิดกิจกรรม งานสร้างสรรค์ และสิ่งประดิษฐ์ที่หลากหลาย เช่น สิ่งประดิษฐ์เพื่อการดำรงชีพ การสร้างรูปเคารพ พิธีกรรมต่าง ๆ กิจกรรมบางอย่างได้ถูกแปรเปลี่ยนมาเป็นต้นกำเนิดผลงานทางศิลปะมาจนทุกวันนี้

ยังมีคำอีกคำหนึ่งในทางสุนทรียศาสตร์ที่เป็นปัจจัยก่อให้เกิดการรับรู้เรียกว่า "เพทนาการ"หรือ "ผัสสาการ" (Sensation) ซึ่งหมายถึง การรับรู้ทางประสาทสัมผัส ได้แก่ การเห็น การได้ยิน การได้กลิ่น การรู้รส การสัมผัส และกล่าวถึง "ผัสสะ" (Sense) อันเป็นตัวการที่ทำให้เกิดเพทนาการ ผัสสะหรือประสาทสัมผัส เป็นสิ่งที่ทำให้สามารถเกิดการรับรู้ได้โดยกายภาพ (Physical world) คือ ตา ทำให้เห็น หู ทำให้ได้ยิน จมูก ทำให้ได้กลิ่น ลิ้น ทำให้รู้รส และ กายทำให้รู้สึกการสัมผัส วัตถุจะมีคุณค่าทางสุนทรียะหรือไม่ก็ย่อมขึ้นอยู่กับว่ามีสิ่งที่ก่อให้เกิดผัสสะหรือไม่ และผู้ชมเกิดผัสสะเมื่อได้เสพงานนั้นๆ หรือไม่

นอกจากนี้ยังมีหลักของทฤษฎีการรับรู้สมัยใหม่ที่เกิดขึ้นภายหลังทฤษฎีการรับรู้หรือสัญชานข้างต้น เรียกเป็นภาษาไทยว่า ทฤษฎีการรับรู้เช่นเดียวกัน แต่ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า Reception theory ซึ่งเป็นผลมาจากการศึกษาด้านวรรณคดีวิจารณ์และคำถามที่ว่า เราสามารถสร้างความรู้สึกจากการรับชมภาพยนตร์ การอ่านวรรณกรรมหรือการฟังดนตรีได้อย่างไรและเราได้ความหมายอะไรจากสื่อเหล่านั้น ภายใต้แนวคิดนี้ ผู้รับสารอยู่จึงในฐานะเป็นผู้กระทำ (Active audience) มากกว่าที่จะเป็นผู้รับสารที่อยู่เฉย (Passive audience) มีหน้าที่เพียงซึมซับความหมายแบบธรรมดาแต่เพียงอย่างเดียว กล่าวคือ ผู้รับสารย่อมมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับสารโดยตรงไม่ว่าจะเป็นกระบวนการคิด การสร้างความหมาย (Meanings) การตีความ (Interpretations) และการประเมิน (Evaluations) ดังนั้นการที่ผู้ส่งสารพยายามคิดว่าสารที่ถูกออกแบบไว้เป็นอย่างดีแล้วนั้นจะสามารถโน้มน้าวให้ผู้รับสารตีความหมายตามที่ผู้ส่งสารต้องการสื่อได้ อาจไม่สมบูรณ์ในการปฏิบัติทั้งหมด เพราะเสรีภาพทางความคิดและประสบการณ์ รวมทั้งปัจจัยอื่นๆ ย่อมทำให้กระบวนการรับสารของมนุษย์แต่ละคนมีความแตกต่างกันไป กลยุทธ์การตีความเหล่านี้เป็นที่ถกเถียงของนักวิชาการด้านภาษา โดยเริ่มจากการศึกษาการรับและตีความภาษาพื้นเมือง ภาษาท้องถิ่น หรือภาษาธรรมดาที่ใช้กันในชีวิตประจำวัน แล้วพัฒนาใช้ทฤษฎีการรับรู้นี้กับสื่ออื่น เช่น วรรณกรรม ภาพยนตร์ และโฆษณา

โดยสรุป ทฤษฎีการรับรู้จึงให้นิยามโดยสังเขปได้ว่า แม้ผู้รับสาร (Audience) คนเดียวกันได้รับสารอย่างเดียวกัน แต่สามารถรับรู้และตีความสารไปได้ในหลายทิศทาง ฉะนั้น ผู้รับสารที่มีปริมาณมากขึ้นย่อมรับรู้และตีความสารอย่างเดียวกันได้ไม่เหมือนกัน

ทฤษฎีการรับรู้ ได้รับแนวคิดจากสจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) ซึ่งได้คิดค้นวิธีวิทยาที่จะวิเคราะห์ตัวบท (Text) โดยมีมาตรวัดจากผู้รับสารทั้งในทางตรงและทางตรงข้าม มีสาระสำคัญว่า ผู้รับสารไม่ว่าจะอยู่ในฐานะ ผู้ดู ผู้อ่าน ผู้ชม หรือผู้สังเกตการณ์ ไม่เพียงแต่รู้ความหมายโดยตรงดังที่ผู้ส่งสารพึงประสงค์ หากแต่ผู้รับสารเหล่านั้นได้โต้ตอบ (Negotiate) ความหมายในสื่อนั้น ผู้รับสารกำลังคาดคะเนความหมายที่ฝังอยู่ภายใต้สารหรือสื่อเหล่านั้น และพยายามอนุมานความหมายตัวบทด้วยความเข้าใจของตัวเอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม บางคนอาจรับสารจากสื่อได้มาก แต่บางคนกลับปฏิเสธสารอย่างสิ้นเชิง ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจที่จะอ่านตัวบทนั้นๆ

สจ๊วต ฮอลล์ ได้อธิบายแบบจำลองการเข้ารหัสและถอดรหัสสื่อ (Encoding-Decoding) ที่ปรากฏในรูปแบบวาทกรรม การให้ความหมายสำหรับตัวบทหรือสารที่มีปริมณฑลอยู่ระหว่างผู้ผลิตและผู้อ่านสาร (Producer VS Reader) ที่ถูกตีกรอบ (เมื่อเข้ารหัส) โดยผู้ผลิตในเชิงบังคับ เมื่อผู้อ่านถอดรหัสความหมายแตกต่างออกไปตามพื้นฐานของปัจเจก ความหมายที่หลากหลายจึงเกิดขึ้นตามสถานการณ์ทางสังคมและกรอบแห่งการตีความหมายนั้น

ในขั้นตอนของการรับสาร (Decode) ซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายของกระบวนการสื่อสารนั้น เป็นวิธีการที่จะพยายามนำความเข้าใจจากสารที่มีลักษณะเป็นข้อมูลแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการชมภาพจิตรกรรม ฟังดนตรีหรือชมการแสดง แล้วพิจารณาว่าตัวสารเหล่านั้นกำลังหมายถึงอะไรและมีความหมายอันเป็นแก่นแท้หรือไม่ ความหมายอาจผันแปรไปตามสภาพผู้อ่านสารว่าใครจะเป็นผู้อ่านสารนั้น ในกาลเทศะ (Time & Space) อย่างไร มีความคิดหรือประสบการณ์เพียงใดในการทำความเข้าใจสารนั้น ผลของการอ่านสารจึงอาจเอนเอียงไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง ทำให้เกิดความหมายที่แตกต่างกันไปตามบรรทัดฐานของแต่ละบุคคล ทั้งนี้ต้องวิเคราะห์ถึงปัจจัยในการพยายามสร้างความหมายสารนั้นๆ ในบริบทที่สารนั้นถูกครอบงำอยู่ด้วยเสมอ

การศึกษาเรื่องการรับรู้และตีความภาษาท่ารำนี้จึงได้นำเอาปัจจัยในการพิจารณาในส่วนผู้รับสารนี้มาขยายต่อ เพื่อชี้ให้เห็นกระบวนการสื่อสารของภาษาท่ารำ ซึ่งมีวิธีวิทยาที่อาจศึกษาเรื่องผู้รับสารนี้ได้มากมาย เป็นแนวคิดใหม่ของสื่อสารแสดงของไทยในการให้ความสำคัญกับผู้รับสาร ที่ผิดแผกไปจากการศึกษารูปแบบในดั้งเดิมที่มุ่งเน้นที่จะศึกษาอิทธิพลของผู้สร้างงาน (The auteur approach) และบริบททางสังคมเมื่อผลงานนั้นถูกผลิตขึ้นเท่านั้น การหันมาให้

ความสนใจการรับรู้ของผู้สื่อในยุคสมัยแห่งกาลเวลาที่แตกต่างกัน จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจและอาจให้คำตอบสำหรับสร้างแนวทางการพัฒนาสื่อสารการแสดงของไทยในรูปแบบอื่นๆ ได้

บางครั้งการศึกษาสื่อแต่เฉพาะผู้สร้างงานและบริบทนั้นอาจถูกล้มล้างหรือไม่ประสบความสำเร็จทางการสื่อสาร เพียงเพราะผู้สร้างงานและผู้รับสารนั้นไม่อาจเข้าใจความหมายที่ต้องการสื่อได้ต้องตรงกัน เป็นวิวาทะกันในหมู่นักวิชาการศิลปะและนักการสื่อสารในหลายประเด็น เช่น ศิลปะที่ดีนั้นต้องสามารถสื่อความตั้งใจของผู้สร้างงานไปยังผู้รับสารได้สมบูรณ์ใช่หรือไม่ รวมถึงประเด็นการซาบซึ้งทางสุนทรียะและรสนิยมที่แต่ละปักเจกบุคคลย่อมมีไม่เท่าเทียมกัน และการพยายามทำลายกำแพงที่แบ่งชั้นศิลปะชั้นสูงและชั้นล่างได้ถูกกระทำแล้วหรือไม่

ทฤษฎีเกี่ยวกับการทำความเข้าใจผู้รับสารเกิดขึ้นมากมายในแวดวงการสื่อสาร เช่น ทฤษฎีการวิเคราะห์ผู้รับสาร (Audience analysis theory) ที่เกิดขึ้นเพื่อรับรองการสื่อสารมวลชนหากรับรู้และเข้าใจลักษณะผู้รับสารได้มากเพียงไร ก็สามารถที่จะสร้างสารที่มีประสิทธิภาพในการโน้มน้าวได้มากเพียงนั้น

ความหมายต่างๆ ที่ถูกผลิตขึ้นมานั้น ผู้อ่านทั้งหมดล้วนได้รับความหมายที่ต่างกันไป การอ่านใดๆ ก็ตามอาจเป็นการเก็บเอาไว้สำหรับปัจเจกบุคคลโดยเฉพาะเท่านั้น ดังนั้นความพยายามที่จะค้นหาความหมายเจาะจงสำหรับสารอันหนึ่ง แต่มีผู้รับสารมากกว่าหนึ่ง จึงต้องมีเกณฑ์ทั่วไปในการตัดสินความหมายโดยไม่ให้ลดทอนของความหมายแท้จริงมากจนเกินไป (Over reductive) ถึงกระนั้นก็ดีอาจมีข้อแย้งว่าเหตุผลที่จะใช้ตรวจสอบสารต่างๆ จำเป็นจะต้องมีบริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ประกอบด้วยเสมอ และบางครั้งก็อาจมีปัจจัยเรื่องของ "ความชื่นชอบ" ในสารเข้ามาประกอบด้วย

วิธีวิทยาที่จะนำมาศึกษาการรับรู้สื่อจึงมุ่งเน้นว่าผู้รับสารให้การยอมรับ บริบท ปฏิบัติการ และกระบวนการเกี่ยวกับการรับรู้เป็นส่วนสำคัญในการสร้างความหมายเทียบเท่ากับบริบทของการสร้างความหมายในสารเอง (Message) และสื่อ (Medium) ซึ่งสารได้ถ่ายทอดออกมา ตัวอย่างของวิธีวิทยาที่รู้จักและได้รับการยอมรับ เช่น การศึกษาเกี่ยวกับการรับรู้ (Reception studies) ซึ่งศึกษาการใช้และการสร้างความพึงพอใจ การตีความ (Hermeneutics) และทฤษฎีผู้ดู (Spectator Theory) ที่ใช้แบบจำลองทางจิตวิเคราะห์มาเป็นต้นแบบ

การศึกษาผู้รับสารอาจทำความเข้าใจได้ในสองทางคือ 1) ศึกษาในเรื่องผล (Effects studies) และ 2) ศึกษาในเรื่องการรับรู้ (Perception) ในด้านการศึกษาผลนั้นจะดูว่าผลที่จะเกิดขึ้นกับผู้รับสารว่ามีผลกระทบอย่างไร ต่อมามีการพัฒนาส่วนนี้ไปสู่การวิจัยผู้รับสาร

(Audience research) เพื่อผลทางการตลาด และสามารถขยายผลเป็นธุรกิจการทำวิจัยผู้รับสาร เพื่อมุ่งหาผลสำเร็จทางการค้า และทดสอบผลิตภัณฑ์ใหม่ ก่อให้เกิดนักวิจัยสื่อสารการตลาดที่พยายามตามล่าความสนใจผู้คนในสังคม (Cool hunters) หรือผู้ค้าประชานิยม (Merchants of cool) กลายเป็นศาสตร์หรือกลวิธีแบบใหม่ที่ใช้การสร้างความหมายใหม่ การออกแบบบรรจุภัณฑ์ และการสร้างภาพลักษณ์ทางการตลาด เพื่อให้เป็นที่ดึงดูดและพึงพอใจต่อผู้รับสารที่เรียกว่า "ผู้บริโภค" การวิจัยในลักษณะนี้จึงกระทำกันในสองทางทั้งเชิงปริมาณและคุณภาพ ในเชิงปริมาณนั้น (Quantitative research) จะมองไปที่เรื่องของจำนวนที่นิยมชมชอบสื่อนั้น เช่น การวัดจำนวนคนดูหรือเรตติ้ง (Rating research) ส่วนในเชิงคุณภาพ (Qualitative research) นั้น ก็จะมุ่งค้นหาปฏิกิริยาโต้ตอบที่มีต่อสื่อ เช่น ความพึงพอใจและทัศนคติ มุมมองในแง่บวกและลบ ความตั้งใจในการเปิดรับสื่อ เป็นต้น ซึ่งการวิจัยในขอบข่ายเชิงคุณภาพนี้เองได้ถูกจัดให้อยู่ในพื้นที่การศึกษาเกี่ยวกับการรับรู้ (Reception studies area)

จากทฤษฎีการรับรู้เหล่านี้ สามารถนำมาศึกษาภาษาท่ารำในแง่ของการตีความหมาย (Interpretation) ของท่ารำที่เกิดขึ้น เพราะเชื่อว่าแม้ในท่ารำที่เป็นสัญญะอย่างเดียวกัน ผู้รับสารก็อาจรับรู้และตีความหมายได้ไปในหลายทาง

2.3 แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์ผู้ชม (Audience Analysis)

ในกระบวนการสื่อสารโดยเฉพาะแบบจำลองกระบวนการสื่อสารในยุคแรก ได้แสดงให้เห็นว่า นักการสื่อสารมองภาพผู้รับสารว่าเป็น "ผู้ชม" (คำว่า Audience ที่ใช้ในแบบจำลองการสื่อสารก็แสดงให้เห็นว่าเป็นผู้เข้ามาชมการแสดง การละเล่น หรือกิจกรรมต่างๆ) ผู้ชมอาจมีน้อยหรือมากก็ได้ หากมีมากกลุ่มบุคคลเหล่านี้จะมารวมตัวกันในสถานที่ เวลาเดียวกัน ด้วยความเต็มใจที่จะร่วมประสบการณ์เดียวกัน

ในยุคต่อมาเมื่อการสื่อสารมวลชนพัฒนามากขึ้น เริ่มจากการผลิตหนังสือพิมพ์ได้เป็นครั้งแรก ภาพชม "ผู้ชม" ในอดีตจึงเปลี่ยนไป ผู้รับสารไม่ได้ถูกจำกัดให้อยู่สถานที่และเวลาเดียวกัน หากแต่เป็นใครก็ได้ในหมู่ประชากรที่สื่อสามารถเข้าถึงตัวได้ ความหมายของคำว่า "ผู้รับสาร" (Audience) จึงเปลี่ยนแปลงไป และเมื่อการสื่อสารได้พัฒนามาจนถึงปัจจุบัน ความหมายของผู้รับสาร ในกระบวนการสื่อสารก็ได้ถูกตีความต่างๆ ตามแต่ขอบเขตและการศึกษาค้นคว้าของนักวิชาการสื่อสารในแง่มุมต่างๆ

ผู้รับสารเป็นองค์ประกอบประการสุดท้ายในกระบวนการสื่อสาร และเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ไม่ยิ่งหย่อนกว่าองค์ประกอบประการอื่นๆ ทั้งนี้เพราะการสื่อสารใดๆ ก็ตามจะไม่ประสบผลสำเร็จเลย หรืออาจประสบผลสำเร็จไม่เต็มที่ ถ้าผู้รับสารไม่เข้าใจหน้าที่และบทบาทของตนเองที่มีต่อการสื่อสาร ดังที่แม็คเควล (McQuial) ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับผู้รับสารว่านักวิชาการสื่อสารมองผู้รับสารแตกต่างกันไปหลายในหลายฐานะ ซึ่งจะพอสรุปออกมาได้เป็น 4 แนวคิดด้วยกันคือ

1. ผู้รับสารในฐานะบุคคลโดยรวม (Aggregates)
2. ผู้รับสารในฐานะมวลชน (Mass)
3. ผู้รับสารในฐานะสาธารณชน (Public) หรือกลุ่มสังคม (Social group)
4. ผู้รับสารในฐานะตลาด (Market)

เช่นเดียวกับที่คลอส (Clausse) ได้แบ่งผู้รับสารออกเป็น 4 ประเภทตามลำดับความเข้มที่ได้รับสาร คือ

1. ประชาชนทั่วไปหรือประชาชนที่มีโอกาสได้รับสาร (Potential receiver)
2. ประชาชนที่สื่อเข้าถึงจริงๆ (Effective receiver)
3. คนที่ได้รับสารที่ต้องการให้ได้รับ (Particular receiver)
4. ผู้รับสารที่สารนั้นๆ มีผลกระทบต่อ (Affected receiver)

แนวคิดที่กล่าวมานี้ ต่างก็ได้รับการท้าทายจากความเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบและเนื้อหาของสื่อและสารในยุคสมัยใหม่ ความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนที่สุดคือความเปลี่ยนแปลงด้านความหลากหลายของสื่อ ซึ่งปัจจุบันมีให้เลือกรับได้อย่างมากมาย โดยเฉพาะสื่อสารการแสดงที่ไม่ได้ถูกบีบบังคับให้รับชมเหมือนๆ กัน หมด เหมือนการมีอยู่อย่างจำกัดของสื่อการแสดงในยุคก่อนๆ จึงเป็นการยากลำบากยิ่งขึ้นในปัจจุบันที่จะทำนายได้ว่าใครเป็นผู้ส่งสารอะไรให้แก่ผู้รับสาร และสื่ออะไรที่เป็นผู้นำสารไปยังผู้รับสาร หรือผู้รับสารได้รับสารอะไรบ้าง[5]

---

[5] ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ, **การวิเคราะห์ผู้รับสาร**. (กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.), น.21-25.

แนวคิดด้านการวิเคราะห์คนดูนี้ จะสามารถตอบคำถามถึงสภาวะการชมสื่อนาฏยศิลป์ไทยในยุคสมัยที่มีความหลายทางวัฒนธรรม และอยู่ในสังคมบริบททางสังคมที่แตกต่างไปจากยุคที่สื่อประเภทนี้ถือกำเนิดขึ้น หากสามารถเข้าใจถึงความมุ่งหมายอันแท้จริงของผู้ที่มาชมสื่อนาฏยศิลป์ไทยก็จะทำให้สามารถสรรหากลยุทธ์เพื่อตอบสนองความต้องการรับรู้สื่อจากผู้ชมในยุคปัจจุบันนี้ได้ ทั้งยังจะสามารถคาดการณ์สภาพความอยู่รอดของสื่อจารีต (Traditional media) ในสังคมไทยได้

จากแนวคิดทั้งสามสามารถนำไปสู่กระบวนการค้นคว้าเกี่ยวกับภาษาท่ารำที่ต้องอาศัยความสัมพันธ์จากทั้งสามแนวคิดนี้ หากมองจากมุมใดมุมหนึ่งเพียงมุมเดียว สมดุลระหว่างศาสตร์ทั้งศิลปะและการสื่อสารคงไม่อาจเกิดขึ้นได้ ซึ่งวิธีการวิจัยจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

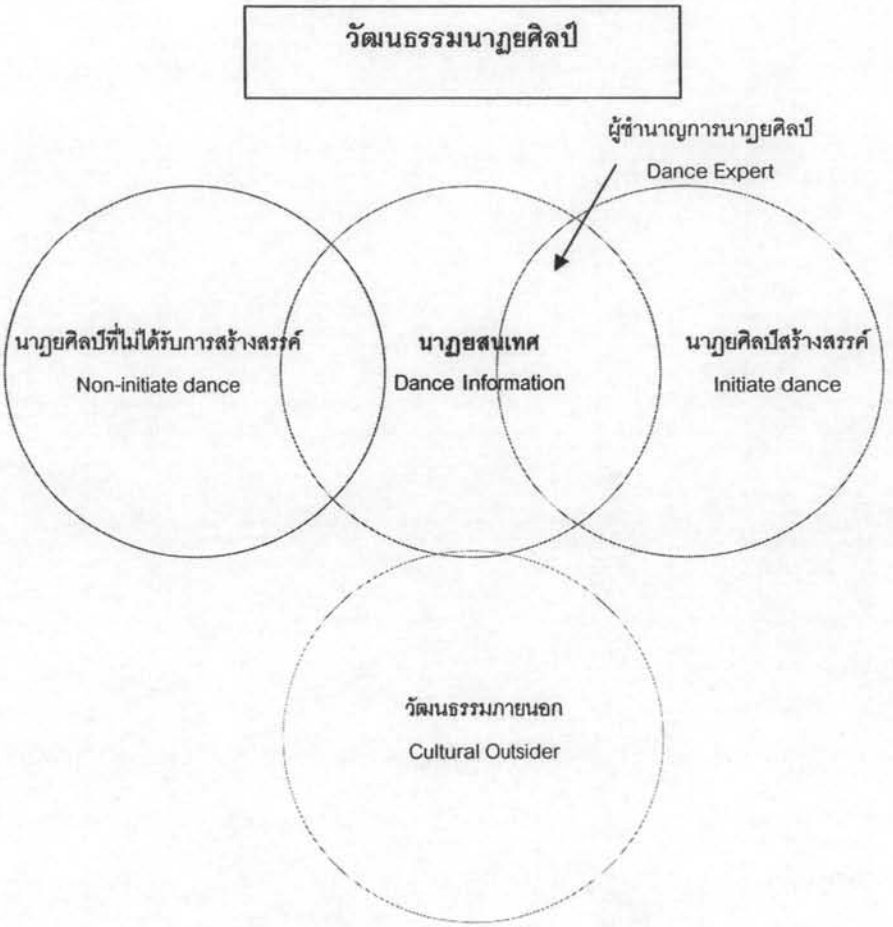
ต่อไปจะได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์หรือการฟ้อนรำของไทยโดยภาพรวม เพื่อสร้างความเข้าใจในสื่อประเภทนี้ต้องตรงกัน ดังนี้

การฟ้อนรำของไทยมีลักษณะโครงสร้างของท่ารำคล้ายคลึงกับนาฏยศิลป์จากดินแดนชมพูทวีป ท่ารำไทยจึงประกอบไปด้วยการใช้ร่างกายส่วนต่างๆ ประกอบกันทั้ง ศีรษะ ลำตัว แขน มือ ขา เท้า แม้กระทั่งดวงตาที่ต้องสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ ท่ารำเหล่านี้เมื่อปฏิบัติแล้วจะเกิดความหมายสื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจถึงการกระทำและความรู้สึกของตัวละคร ท่ารำไทยประกอบขึ้นจากท่าพื้นฐาน เช่น จีบ ตั้งวง ยกเหลี่ยม กระดกเท้า เอียงศีรษะ ปรมาจารย์ได้นำท่าเหล่านั้นมาจัดวางองค์ประกอบให้ได้ความงาม แล้วกำหนดชื่อเรียกเฉพาะเพื่อให้ง่ายต่อการจดจำและการถ่ายทอด เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ก็เกิดจากการเลียนกิริยาของชาวไทยที่นิยมการร้อยหรือกรองดอกไม้ให้เป็นอุบะมาลัย หรือนำเอาวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตประจำวันมาผสานสร้างเป็นท่ารำต่างๆ เช่น ท่าเทพนม หมายถึง การเคารพ บูชา สักการะ หรือใช้กับนามเฉพาะ เช่น พระมหากษัตริย์ บิดามารดา ท่าพรหมสี่หน้า หมายถึง ความยิ่งใหญ่ มโหฬาร หรือการสวมใส่ศิราภรณ์ เช่น มงกุฎ และยังใช้แทนการกล่าวถึงพระพรหมด้วย (ท่าทั้งสองสะท้อนอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียที่นับถือเทพและพรหมว่าเป็นผู้สร้าง) ท่าเฉิดฉิน หมายถึง ความสวยงาม ดีงาม

ท่ากวางเดินดง ใช้เป็นท่าเฉพาะของตัวละครที่แสดงเป็นกวาง (ใช้มือเลียนแบบเขาของกวาง) ท่าหงส์บิน ใช้เป็นท่าที่แสดงถึงสัตว์ที่มีปีก เช่น นก ไก่ นกยูง หงส์ กินรี กินรา เป็นต้น

ในปัจจุบันแม้ว่าศิลปะการฟ้อนรำมิได้มีบทบาทต่อคนในสังคมโดยตรงเหมือนเช่นสังคมไทยในอดีตสมัยเทวราชาหรือสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ทว่าวิถีชีวิตของคนไทยก็ยังมีความผูกพันกับนาฏยศิลป์อยู่บ้าง เช่น การได้มีโอกาสชมการแสดงโขนหรือลิเก การเข้าใจในความหมายของภาษาท่ารำทำให้สามารถเข้าถึง "สาร" ที่ตัวละครกำลัง "สื่อ" อยู่ได้มากขึ้น เป็นการได้รับอรรถะจากการแสดงนอกเหนือไปจากความบันเทิงที่ได้รับที่มีอยู่เป็นลำดับแรก

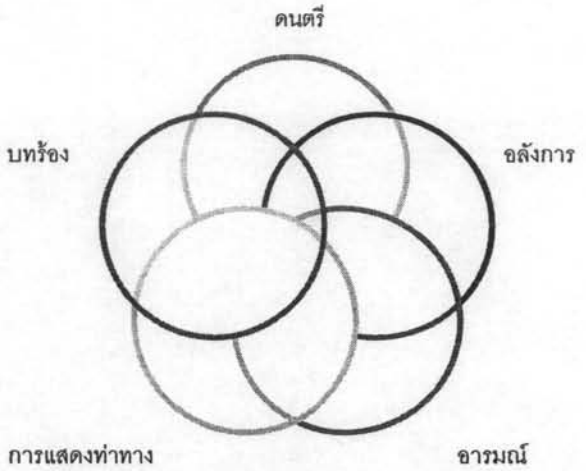
ภายใต้ปริมณฑลของการศึกษาวัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์ ที่ประกอบไปด้วยสมาชิกในหลายระดับ ก่อให้เกิดรูปแบบของ**นาฏยสนเทศ** (Dance information) ที่มีความเฉพาะตัวสำหรับแต่ละวัฒนธรรม โดยมีรูปแบบทั้งที่ไม่ได้เกิดจากความจงใจที่จะสร้างสรรค์ขึ้น เกิดเป็นการเต้นหรือฟ้อนรำตามสัญชาตญาณ (Non-initiate dance) และอีกส่วนหนึ่งมี**เจตนา**เพื่อสร้างสรรค์อย่างมีจารีตหรือแบบแผน (Initiate dance) มีผู้ชำนาญการ (Dance expert) ทำหน้าที่คิดค้น ประดิษฐ์ท่าทาง จัดวางองค์ประกอบและกำหนดเป็นรูปแบบขึ้น โดยมีวัฒนธรรมภายนอก (Cultural outsider) เป็นตัวขัดเกลาให้มีลักษณะเฉพาะ เกิดเป็นนาฏยศิลป์สกุลต่างๆ อาจแสดงได้ตามแผนภูมิ



แผนภูมิที่ 1 : ปริมณฑลแห่งการศึกษานาฏยศิลป์และวัฒนธรรม
(Realm of dance understanding)[6]

---

[6] Hanna, Judith Lynne, **To Dance is Human: A Theory or Nonverbal Communication**. (London: The University of Chicago Press, 1987), P.27



แผนภูมิที่ 2 : องค์ประกอบของนาฏยศิลป์ไทย

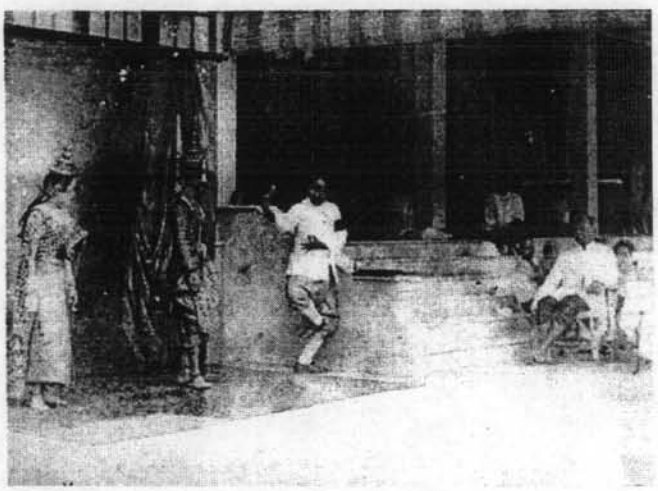
นาฏยศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ที่มีองค์ประกอบศิลปะหลากหลาย (Mixed art) ที่ต่างผสมผสานจนกลายเป็นงานศิลปะ เช่น เรื่องของเนื้อหาที่ปรากฏผ่านบทร้อง การแสดงท่าทางที่ใช้เป็นสื่อถ่ายทอดร่วมกับการแสดงอารมณ์ เพลงดนตรีที่ควบคุมลักษณะของรูปแบบ และอลังการ (Production) เช่น เสื้อผ้า อุปกรณ์ต่างๆ ที่ทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมเติมเต็มให้เข้าถึงการแสดงได้มากยิ่งขึ้น ลักษณะเช่นนี้ปรากฏในรูปนาฏยศิลป์ประเภทต่างๆ เช่น โขน ละครรำ ละครร้อง นาฏยศิลป์พื้นเมือง ฯลฯ เอกลักษณ์ที่โดดเด่นอย่างหนึ่งของนาฏยศิลป์ไทย คือ การใช้ท่ารำที่มีความงามในเชิงทัศนศิลป์ (Visual art) มีความสัมพันธ์กับดนตรี และมีหน้าที่ใช้สื่อความหมาย นาฏยศิลป์จึงสามารถสื่อความหมายผ่านทั้งทางวัจนภาษาและอวัจนภาษา ได้แก่

1. ภาษาท่าทาง การรำ
2. ภาษาจากการแสดงออกทางสีหน้า
3. ภาษาของบทร้อง
4. ภาษาของทำนองเพลง เช่น เพลงหน้าพาทย์
5. ภาษาจากการแต่งกาย

ภาษาที่แสดงออกมาด้วยกิริยาท่าทางหรือการรำนั้น มีการใช้ในการแสดงมากเท่าภาษาที่มีการเปล่งเสียงออกมาเป็นภาษาพูด และบางท่าได้รับการแต่งเติมให้วิจิตรพิสดารยิ่งกว่าภาษาพูด มีความวิจิตรละเอียดอ่อน สะท้อนลักษณะชีวิตและความเป็นอยู่อย่างไทย เช่น

1. ท่าซึ่งใช้แทนคำพูด เช่น รับ ปฏิเสธ สั่ง เรียก ฯลฯ
2. ท่าซึ่งเป็นอิริยาบถและการแสดงกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน นั่ง นอน เคารพ ฯลฯ
3. ท่าซึ่งแสดงอารมณ์ภายใน เช่น รัก โกรธ ดีใจ เสีย โศกเศร้า ร่าเริง ฯลฯ

ท่ารำในนาฏยศิลป์ไทยนั้นมีมาแต่โบราณและมีพัฒนาการมาโดยลำดับ ท่ารำในนาฏยศิลป์ไทยถือเป็นแบบฉบับที่ฝึกสอนสืบเนื่องกันมา มีการเปลี่ยนแปลงน้อยมาก เพราะนาฏยศิลปินส่วนใหญ่จะนับถือครูอาจารย์มากจนยากที่จะคิดดัดแปลงหรือแก้ไขสิ่งที่ครูถ่ายทอดมาให้ หากจะมีการประดิษฐ์หรือปรับปรุงท่ารำขึ้นใหม่ ก็มักจะรักษาลักษณะอันเป็นหลักของนาฏยศิลป์แบบฉบับไว้



ภาพที่ 1 : ภาพถ่ายการกำหนดท่ารำให้สอดคล้องตามภาพลายเส้นตำรารำ

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพโปรดให้ข้าราชการกรมมหรสพเป็นผู้แสดงแบบ โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ควบคุมและกำกับท่า)

การสื่อความในนาฏยศิลป์ไทย

หนึ่งในเครื่องมือสำคัญที่ใช้สำหรับควบคุมระยะระหว่างบุคคลนั้น คือ **ภาษา** ที่เชื่อมต่อและสร้างความเข้าใจด้วยสัญลักษณ์ที่ทำให้คนสองฝ่ายเข้าใจในสิ่งที่อ้างถึงอย่างเดียวกัน เข้าใจในความหมายเดียวกัน สิ่งต่างๆ ถูกทำให้แตกต่างกันโดยไวยากรณ์ของภาษาที่ต่างกัน

เมื่อละครของสังคมใดย่อมสะท้อนความนึกคิดของสังคมนั้น[7] ทางหนึ่งของการศึกษาสื่อนาฏยศิลป์ก็คือการวิเคราะห์กระบวนการสื่อความหรือถ่ายทอดความนึกคิดหรือภาษาของคนในสังคมที่ปรากฏอยู่ในนาฏยศิลป์ โดยที่นาฏยศิลป์สื่อความโดยอาศัยภาษาร่างกายตามจังหวะทำนอง และอาศัยภาษาถ้อยคำที่ผ่านทางเนื้อร้อง บทพากย์ เจรจา ดังนั้นการสื่อสารด้วยท่าทางในนาฏยศิลป์ไทยจึงล้วนประกอบไปด้วยความหมาย ดังเช่นที่เด่นดวง พุ่มศิริ กล่าวไว้ว่า "ท่าทางการแสดงก็เหมือนละครรำ อันไม่ใช่อาการในชีวิตจริง กิริยาท่าทางกรีดกรายร่ายรำนั้นมีความหมาย เฉพาะผู้ชมที่เคยชินจะเข้าใจ"[8]

เมื่อมองนาฏยศิลป์ในแง่ของการสื่อที่เปรียบได้กับภาษา คือมีระดับการใช้เปลี่ยนแปลงไปตามผู้รับที่มีความหลากหลาย ดังที่นิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวถึงรูปแบบการสื่อความของนาฏยศิลป์ (นิธิ ใช้คำว่า นาฏกรรม) ว่าสามารถจำแนกประเภทของนาฏกรรมตามลักษณะการสื่อความ[9] ดังนี้

1. **นาฏกรรมที่สื่อความแก่ผู้ชม** ซึ่งหมายความรวมไปถึง พระเจ้าแผ่นดิน ชาววัง ไปจนถึงสามัญชนในตลาด เช่น การแสดงลำตัด หรือรำแก้บน อาจเรียกนาฏกรรมประเภทนี้ได้ว่า **นาฏกรรมเชิงละคร**

---

[7] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **ลิเก**. (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2539), น.227.

[8] เด่นดวง พุ่มศิริ, "ละครตามแบบละครและละครตามแบบชีวิตจริง" ใน **ภาษาและหนังสือ ฉบับพิเศษว่าด้วยวรรณกรรมละครไทย**. กุสุมา รักษมณี, บรรณาธิการ. (กรุงเทพฯ : สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย, 2545) หน้า57.

[9] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "นาฏกรรมกับการสื่อความและอนาคต" ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ, **เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย**. (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534), น.151-160.

2. **นาฏกรรมที่สื่อความกับผู้ที่ร่วมแสดงนาฏกรรม** ส่วนใหญ่จะปรากฏในนาฏกรรมที่ประกอบในเพลงพื้นบ้าน เช่น รำโทน ระบำชาวไร่ หรือเต้นกำรำเคียว เป็นต้น มีความมุ่งหมายที่จะร่ายรำให้คู่รำของตนดูมากกว่ารำให้ผู้ชมดู ความที่สื่อผ่านนาฏกรรมประเภทนี้จะเป็น**ความรู้สึก**มากกว่า**ความหมาย** จึงใช้ภาษามาแทน "ความ" ในนาฏกรรมได้น้อย เช่น สีหน้าที่ยิ้มกริ่ม คอที่เอียง และการเคลื่อนตัวอย่างกระชั้นเข้าใกล้คู่รำในเต้นกำรำเคียวนั้น ไม่สามารถแทนด้วยถ้อยคำที่แสดงความรู้สึกในใจของผู้รำได้

3. **นาฏกรรมที่สื่อความแก่กลุ่ม** ให้ความสนใจแก่ผู้ชมน้อยลงกว่าประเภทที่สองลงไปอีก ปรากฏในพิธีกรรมที่เกี่ยวกับผีบรรพบุรุษ เช่น ฟ้อนผีมดผีเม็งในภาคเหนือ ซึ่งกลุ่มเครือญาติมาร่ายรำในลักษณะกึ่งตกอยู่ในภวังค์ นาฏกรรมประเภทนี้มักเกี่ยวข้องกับการละลายตัวเองให้หายไปในกลุ่ม จะหายไปเพราะสร้างอาการทางจิตขึ้น เช่น รำแม่ศรี หรือการเต้นรำในสถานบันเทิงในปัจจุบัน ความที่สื่อในนาฏกรรรมประเภทนี้แทบจะไม่มีความหมายเลย

ในวัฒนธรรมไทยแต่เดิมนั้น ดูเหมือนว่าจะไม่มีนาฏกรรรมที่มุ่งจะสื่อความแก่ตัวผู้ร่ายรำเพียงคนเดียว เพราะตัวนาฏกรรมไม่ได้ถูกพัฒนาขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องมือสำหรับการพูดกับตัวเองเพียงอย่างเดียว แต่ยังพัฒนาขึ้นเพื่อสื่อสารสภาพความเป็นอยู่ของชาวไทย**ในอดีต**ด้วย[10] เช่น จริตกิริยาของสตรีไทยในอดีตที่จะต้องเก็บตัวและระมัดระวังกิริยาอยู่ตลอดเวลา เมื่อถ่ายทอดผ่านนาฏกรรมประเภทละครใน ตัวละครที่เป็นสตรีสูงศักดิ์หรือเป็นชาววังเมื่อต้องการจะกระทำกิริยาชมดชม้อยต่อผู้อื่นเพื่อสื่อความถึงความรู้สึกภายในจิตใจ คงมิอาจทำได้อย่างโจ่งแจ้งเหมือนอย่างสตรีในปัจจุบัน ดังนั้นกิริยาที่ปรากฏในภาษาท่าของนาฏยศิลป์จึงสะท้อนวิธีการพูดหรือสื่อสารกับผู้อื่นที่ถูกจำกัดด้วยวัฒนธรรมอันมีแบบอย่างอันหนึ่ง บริบทที่แตกต่างกันทางเวลาจึงแสดงให้เห็นว่า หากผู้ชมไม่สามารถเข้าใจตัวละครที่แสดงแทนเวลาและวัฒนธรรมเหล่านั้นได้ ก็จะไม่สามารถเข้าใจในสิ่งที่ตัวละครกำลังสื่ออยู่ได้ การทำความเข้าใจการสื่อสารในนาฏยศิลป์ไทยจึงต้องมีประสบการณ์และเข้าใจในบริบทด้านเวลาของเนื้อหาด้วย[11]

---

[10] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "นาฏกรรมกับการสื่อความและอนาคต" ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ, **เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย**. (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534), น.154.

[11] ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, **คีตะ-นาฏกรรมไทยบนทางเปลี่ยนแห่งยุคสมัย**. เอกสารบันทึกการเสวนาอาศรมความคิดครั้งที่ 3, 15 พฤศจิกายน พ.ศ.2543 ณ ห้องประชุมชั้น 4 อาคาร 1 คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, น.31.

ดังนั้น เมื่อนาฏยศิลป์พัฒนาขึ้นจากการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวันของคนๆ หนึ่งในวัฒนธรรมหนึ่ง จึงพัฒนาการเคลื่อนไหวนั้นให้มีความงดงามเป็นแบบแผนขึ้น หากเปรียบเทียบกับการเคลื่อนไหวร่างกายในภาษานาฏยศิลป์จึงเทียบได้กับ **ฉันทลักษณ์** เพราะฉันทลักษณ์พัฒนาขึ้นมาจากภาษาที่ใช้ในสังคมสมัยหนึ่งๆ แต่ตั้งข้อกำหนดที่เชื่อว่าจะทำให้ภาษานั้นงดงามขึ้น

ฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์มีจุดมุ่งหมายก่อให้เกิดความงาม และการสื่อความของนาฏยศิลป์ตามลักษณะของภาษาเกิดขึ้นเพราะมีขนบและจารีตเป็นพื้นฐาน ดังนั้น นาฏยศิลป์ที่มี "ความ" ที่ต้องการจะสื่อมากก็จะต้องมีฉันทลักษณ์จำกัดอยู่มาก

> *นาฏกรรมเป็นได้ทั้งการสื่อความแก่ผู้ชม สื่อแก่ผู้ร่วมแสดง และสื่อความแก่กลุ่ม แต่การสื่อความประเภทนี้ไม่มีในวัฒนธรรมไทยแต่เดิมมานั้น คือ การสื่อกับตัวเอง การสื่อประเภทนี้ดูจะกลายมาเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นมากสำหรับคนในสังคมยุคปัจจุบัน นาฏกรรมแบบประเพณีประเภทโขนละครไม่สามารถจะสนองตอบความต้องการนี้ เนื่องจากนาฏกรรมโขนละครมีฉันทลักษณ์ที่ซับซ้อน ผู้ที่จะชื่นชอบอย่างลึกซึ้งได้จะต้องมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมเพียงพอที่จะเข้าใจจารีตที่กำกับความหมายอยู่ การเสื่อมความนิยมลงในหมู่ประชาชนทั่วไป จึงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ หากนาฏกรรมไทยซึ่งในปัจจุบันถูกเบียดจนตกเวทีชีวิตของคนสมัยใหม่ ต้องการจะกลับมาโดดเด่นอีกครั้งหนึ่งก็จำเป็นต้องแสดงพลังตนเอง ว่าสามารถสื่อความหมายกับคนรุ่นใหม่ในสังคมยุคใหม่ได้อย่างจริงจัง*[12]

ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจสำหรับการสื่อสารในนาฏยศิลป์ที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้เสนอไว้ คือ การรับรู้สารของคนดูแบบไทย เน้นเรื่องของจิตใจและความรู้สึกมากกว่าสาระที่จะได้จากการแสดง (Heart before Head) วัฒนธรรมการชมการแสดงแบบไทยมุ่งเน้นเรื่องการลื่นไหลทางอารมณ์ความรู้สึก และต้องมีครบทุกรสชาติของการแสดง เสมือนหนึ่งสำรับอาหารแบบไทยที่

---

[12] ภาษิต จิตรภาษา, "เล่น โขน-ละคร ทำไม" ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ, **เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย**. (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534), น.17-18.

จะต้องมีเครื่องคาว เครื่องหวานและเครื่องเคียง คนดูมีอิทธิพลต่อการแสดง (ปรากฏมากในการแสดงแบบประชานิยม เช่น ลิเก)

ในนาฏยศิลป์ไทย เช่น ละครรำที่มีหน้าที่รับใช้ราชสำนัก มีความวิจิตร ความงดงามและจารีต เกี่ยวเนื่องอยู่มากมาย การฟ้อนรำของมนุษย์จึงเสมือนเป็นวิจิตรศิลป์อย่างหนึ่งที่เป็นสื่อสะท้อนวิวัฒนาการทางจิตของมนุษย์ เป็นกระบวนที่เรียกว่า การแสดงออกของมนุษย์ด้วยวิธีการที่สุนทรีย์ มีรูปแบบเป็นนามธรรมมากกว่ารูปธรรมและแสดงออกโดยนัยยะมากกว่าพรรณนาโดยละเอียด

ความพยายามในการสื่อความหมายและแสดงออกของมนุษย์จึงโน้มน้าวให้มนุษย์แสวงหาองค์ความรู้ในศาสตร์และกลวิธีแบบนาฏยศิลป์ เมื่อค้นพบกระบวนการดังกล่าวนี้แล้วมนุษย์จึงสามารถชื่นชมการเคลื่อนไหวและจังหวะที่สอดประสานอยู่ในกลวิธีแห่งการฟ้อนรำ ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงความรู้สึกและการเคลื่อนไหวร่างกายจะรำไปสู่การค้นหากลวิธีใหม่ที่กระตุ้นให้เกิดความชัดเจน ความเรียบง่าย และความเปิดเผย[13]

ปัญหาความเข้าใจภาษาท่ารำ

สาเหตุที่นาฏยศิลป์ไทยเสื่อมความนิยมลงไปก็เพราะคนส่วนใหญ่ขาดความรู้ความเข้าใจในขนบที่กำกับศิลปะประเภทนี้อย่างเพียงพอ ความงาม ความหมายและความรู้สึกที่นาฏยศิลป์สื่อจึงเริ่มเลือนรางหายไป ดังที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่า

> *"เหตุที่นาฏศิลป์และดนตรีไทยสมัยโบราณนั้น ขัดกับจังหวะชีวิตและสังคมในปัจจุบัน จึงเข้ากันไม่ได้...*
>
> *...นาฏกรรมของวัฒนธรรมหนึ่งย่อมไม่เป็นที่ชื่นชมในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ก็เพราะคนที่ต่างวัฒนธรรมไม่สามารถเข้าใจ**ขนบ**หรือ**จารีต**ของนาฏกรรมนั้นได้ ฉันใดฉันนั้น นาฏกรรมจาก**สมัย**หนึ่งก็ไม่อาจเป็นที่ชื่นชมของสมัยต่อมา...*

---

[13] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 8.

ปัญหาขาดการถ่ายทอดให้เข้าใจในสัญลักษณ์ ทำให้ผู้รับสารไม่สามารถถอดรหัส (Decoding) ได้ เป็นช่องว่างที่ทำให้คนหันไปเปิดรับและสนใจในสื่ออื่นซึ่งมีปริมาณให้เลือกมากและเข้าใจได้ง่ายกว่า

ดังนั้นการศึกษาและทำความเข้าใจภาษาท่ารำในมุมมองที่เป็นการสื่อความนี้ จะทำให้เข้าถึงซึ่งกระบวนการสื่อสารการแสดงที่ปรากฏในนาฏยศิลป์ได้ ดังที่ รังสิพันธ์ แข็งขัน กล่าวไว้ว่า

> *บทบาทเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงการสื่ออารมณ์และความหมายด้วยภาษาท่าทาง ในฐานะที่ศิลปะต้องการ**สื่อความหมายด้วยภาษาท่าทาง** ที่แตกต่างไปจาก**ศิลปะที่แสดงลีลาท่าทาง** ผู้แสดงได้ถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ให้ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ ทั้งพลังและความหมายในการแสดงประกอบกับลีลาของการแสดง*[14]

และในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นแม่แบบทฤษฎีที่ส่งอิทธิพลต่อโครงสร้างและลักษณะท่ารำของนาฏยศิลป์ไทย ได้กล่าวถึงลักษณะของผู้ชมที่ทำให้การแสดงเกิดความสำเร็จที่เรียกว่า **"สิทธิ"** คุณสมบัติที่เหมาะสมสำหรับผู้ชมเมื่อชมการแสดง คือ มีภาวะการรับรู้ที่ดี ปราศจากอคติ คุณสมบัติเหล่านี้รวมเรียกว่า **"ปรีชา"** รวมทั้งอายุและเพศของผู้ชมที่แตกต่างสามารถบ่งบอกความชื่นชอบที่มีต่อการแสดงแต่ละประเภท

การทำความเข้าใจในท่ารำในรูปของรหัสเหล่านี้ จะช่วยให้ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้อย่างเข้าใจลึกซึ้งมากขึ้น แต่ทั้งนี้ต้องมีประสบการณ์ในการดูที่มาก เมื่อได้เห็น จะเกิดการซึมซับและคุ้นเคย ดังที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์กล่าวไว้ว่า "การที่คนดูไม่เข้าใจท่าทางบางท่าของการแสดงนาฏศิลป์ก็จะต้องอาศัยการดูแล้วดูอีก"

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล ได้เสนอเรื่องการสื่อสารของรำไทยว่ามีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีทางนิเทศศาสตร์ที่เรียกว่า SMCR โดยอธิบายว่าสารที่นาฏยศิลป์ไทยสื่อออกมานั้น มิใช่

---

[14] รังสิพันธ์ แข็งขัน, "สิ่งใหม่ในระบบเก่า : ข้อคิดเกี่ยวกับละครไทย" ใน **พลังการวิจารณ์ : รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย**. (กรุงเทพฯ : คมบาง, 2545) หน้า 188.

เป็นเพียงแค่สารที่เป็นเนื้อหาหรือเหตุการณ์หรือเนื้อสารจริงๆ แต่สิ่งที่กำลังนำเสนออยู่นั้นคือตัวสื่อนั่นเอง (The media is the message) เสมือนสื่อชนิดหนึ่งที่มีผู้รำและมีผู้ชม มีความหมายบางอย่างที่ผู้รำต้องการจะสื่อ โดยที่ร่างกายของผู้รำเองเป็นตัวส่งสาร การสื่อสารในการรำเกี่ยวข้องกับเรื่องความหมายของท่า ทำให้เกิดระดับของความหมาย และรูปแบบของละครก็สามารถบ่งบอกถึงระดับของความหมายที่แตกต่างกัน เช่น การสื่อความหมายของละครในและละครนอกย่อมมีความประณีตในการสื่อความแตกต่างกัน ดังนั้นการร่ายรำจึงสามารถพัฒนาภาษาให้ซับซ้อนมากขึ้นได้ และผู้ที่จะสามารถรับความหมายนี้ได้จะต้องมีภูมิหรือมีความคุ้นเคยกับภาษานี้ในระดับสูง จึงจะสามารถเข้าใจได้[15]

นอกจากนี้ ปริตตา ยังตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการสื่อสารของรำไทย ไว้ว่า สิ่งที่รำไทยต้องการจะสื่อมิใช้ความแม่นยำทางประวัติศาสตร์ สังคมหรือวัฒนธรรม ไม่ต้องการถ่ายทอดเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เหตุการณ์เหล่านั้นอาจเพียงจุดประกายให้เกิดจินตนาการทางความคิดหรือความพิเศษบางอย่าง และต้องใช้องค์ประกอบหลายอย่างเพื่อที่จะสร้างบทรำขึ้นมา สารที่ต้องการสื่อในบทรำสื่อสารกับไวยากรณ์ของกระบวนรำและขนบจารีตของนาฏยศิลป์ไทย สื่อสารกับตัวศิลปะเอง เรียกว่า ศิลปะเป็นเชิงอรรถให้ตัวเอง ใช้องค์ประกอบภายในเพื่อสร้างสิ่งใหม่ขึ้นมา แม้ว่าจะเนื้อหาจะมีที่มาจากแนวคิดทางเชื้อชาติหรือวัฒนธรรมตามเนื้อหา แต่สิ่งเหล่านั้นกลับสื่อออกมาด้วยภาษาของขนบละครไทย

นอกจากนี้ การศึกษานาฏยศิลป์ที่ปรากฏในงานวิชาการต่างประเทศ มีการศึกษาวิชาภาษานาฏยศิลป์ (Dance language) ในหลายประเด็น ดังเช่นผลงานทางวิชาการเรื่อง To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication ของจูดิธ ลีน แฮนนา (Judith Lynne Hanna)[16] ที่ประมวลเอาความรู้ด้านการสื่อสารมาอธิบายในเชิงมานุษยวิทยา โดยศึกษาการสื่อสารของนาฏยศิลป์ของชนเผ่าพื้นเมืองในทวีปอาฟริกามาเป็นตัวอย่างประกอบ ซึ่งการรวบรวมของแฮนนานั้นมีแนวทางที่สอดคล้องกับการศึกษาการสื่อสารในนาฏยศิลป์ไทย

---

[15] ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, **คีตะ-นาฏกรรมไทยบนทางเปลี่ยนแห่งยุคสมัย**. อ้างแล้ว, น.20-24.

[16] Judith Lynne Hanna, **To Dance is Human : A Theory of Nonverbal Communication**. (London : University of Chicago Press, 1987)

จากเอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนั้น คงเป็นการเพียงพอที่เป็นข้อมูลเพื่อการสรุปวิเคราะห์การรับรู้และตีความหมายภาษาท่ารำในนาฏยศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี ในบทต่อไปจะได้กล่าวถึงระเบียบวิธีที่ใช้ศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้