วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

Patanasilpa Journal

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ปีที่ 9 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2568)

ISSN 2539-5807 (Print)

ISSN 2985-1785 (Online)

สำนักงาน

ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทร. 0 2482 2176-8 ต่อ 363 Fax. 0 2482 2173
E-mail: Journal@bpi.mail.go.th
http://www.bpi.ac.th

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการและคณะผู้จัดทำ
ไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ออกแบบปก

อาจารย์โดม คล้ายสังข์
วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ปรึกษา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ ภูมิภักดิ์	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. สมภพ เขียวมณี	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนวย นวลอนงค์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร. สมพร ธุรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	รองอธิการบดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร. รัฐไท พรเจริญ	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร. สาวิตร พงศ์วัชร์	คณะครุศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์
รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติชัย รัตนพันธ์	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ขวัญใจ คงถาวร	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จันทนา คชประเสริฐ	คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จินตนา อนุวัฒน์	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนิดา มิตรานันท์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เมตตา กล่ำกลิ่น	วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. โสมฉาย บุญญานันต์	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

ศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร. สมพร ธุรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยวิชิต เชียรชนะ	คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทราวดี มากมี	วิทยาลัยวิทยาการวิจัยและวิทยาการปัญญา มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ ดร. รัฐไท พรเจริญ	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. สาวิตร พงศ์วัชร์	คณะครุศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์
รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ	คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ขวัญใจ คงถาวร	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จินตนา อนุวัฒน์	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนิดา มิตรานันท์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชวนพิศ อัตเนตร์	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. บุษบา บัวสมบูรณ์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พจี บำรุงสุข	คณะมุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มนูศักดิ์ เรืองเดช	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ยิ่งยศ กันจินะ	คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รุ่งโรจน์ เย็นชัยพฤกษ์	คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยสวนดุสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. โสมฉาย บุญญานันต์	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

รองศาสตราจารย์ ดร. สมภพ เขียวมณี	ประธานกรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	รองประธานกรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	กรรมการ
ผู้อำนวยการส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย	กรรมการ
นายกฤตนัย ขุนหาญ	กรรมการ
นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการ
หัวหน้าฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ	กรรมการและเลขานุการ

❖ บทบรรณาธิการ ❖

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ ประจำปีที่ 9 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2568) ฉบับนี้มีการปรับเปลี่ยนกองบรรณาธิการในการดำเนินการจัดทำวารสารพัฒนศิลป์วิชาการใหม่ ทั้งนี้เพื่อเสริมสร้างความเหมาะสม มุ่งเน้นการนำเสนอผลงานที่หลากหลาย และสนับสนุนการสร้างองค์ความรู้ใหม่ ทางวิชาการในมิติต่าง ๆ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอน การวิจัย การสร้างสรรค์และการพัฒนาองค์ความรู้ทั้งด้านวิชาการและวิชาชีพ บทความทั้ง 15 เรื่องที่ได้รับการเผยแพร่ในวารสารฉบับนี้สะท้อนถึงการพัฒนาและความก้าวหน้าทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษา โดยมุ่งเน้นประโยชน์ทางการศึกษาและการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ ในอนาคต

กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ ขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่มีส่วนร่วมในการส่งบทความที่มีคุณภาพ และขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ข้อเสนอแนะอันมีคุณค่าในการประเมินบทความ ในการนี้กองบรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวารสารฉบับนี้จะเป็นแหล่งเรียนรู้ที่มีคุณค่า เป็นเวทีสำหรับแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และก่อให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้อันจะเป็นประโยชน์ต่อสาธารณชนและประเทศชาติต่อไปในระยะยาว

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร
บรรณาธิการ

สารบัญ : Contents

หน้า

บทความวิชาการ

1 การประพันธ์ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น 1
THE MUSICAL COMPOSITION OF SAW SAM SOLO: PHAYA TRUK SAM CHAN
❖กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ และพัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ (KRITSIPAT UEJITMET AND PATTARAKORN UEJITMET)

2 การรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” กรณีศึกษา : โนราเดชา วาทะศิลป์ 15
NORA DANCE CALLED “RAM KRABI TI THA”: A CASE STUDY OF NORA DECHA WATASIN
❖กฤษณะ สายสุนีย์ และพิษณุ กันภัย (KRITSANA SAISUNEE AND PISANU KANPAI)

3 บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” 29
LYRICS OF “RABAM DAOWADUENG”
❖กรณ์พงศ์ พัฒนปกรณ์พงษ์ และอนุพงศ์ สุวรรณจันทร์ (KORNPHONG PHATANAPAKORNPHONG AND ANUPONG SUWANJAN)

บทความวิจัย

4 การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน 40
DEVELOPMENT OF AN ISAN FOLK MUSIC APPLICATION ON THE ANDROID OPERATING SYSTEM FOR LEARNING ISAN FOLK MUSIC
❖โยธิน พลเขต (YOTHIN PHONKHET)

5 การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน 56
DEVELOPMENT OF A CLASSICAL GUITAR SKILL TRAINING MODULE USING ESAN FOLK MUSIC
❖ธนวัฒน์ พลเขต และธวัชชัย ศิลปโชค (TANAWAT PHONKHET AND TAWATCHAI SINRAPACHOK)

สารบัญ : Contents

		หน้า
6	การสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด DEVELOPMENT OF A SAXOPHONE QUARTET SKILL-TRAINING MODULE USING ISAN FOLK SONGS FOR THIRD-YEAR VOCATIONAL CERTIFICATE STUDENTS ROI ET COLLEGE OF DRAMATIC ARTS ❖วิชชากร เทียมจันทร์ และธนวัฒน์ บุตรทองทิม (WITHCHAKORN TIAMJUN AND THANAWAT BOOTTHONGTIM)	70
7	อุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี LOVE METAPHORS OF FEMALE CHARACTERS IN THE CHINESE-THAI TRANSLATION BY HER ROYAL HIGHNESS PRINCESS MAHA CHAKRI SIRINDHORN ❖พิชัย แก้วบุตร และนพวรรณ เมืองแก้ว (PICHAI KAEWBUT AND NOPPAWAN MUANGKAEW)	86
8	กลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ กรณีศึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค THE ACTING TECHNIQUES EMPLOYED IN THE ROLE OF VASSAKARA BRAHMIN : A CASE STUDY OF ASSISTANT PROFESSOR DR. JULACHART ARANYANAK ❖จิรายุส เผือดผุด (JIRAYUS PUATPUT)	100
9	การพัฒนาทักษะการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครูด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ DEVELOPING PRESERVICE TEACHERS' THINKING SKILLS THROUGH INTEGRATED THINKING SKILL ACTIVITIES ❖อัญชัน เพ็งสุข (ANCHAN PENGSOOK)	115

สารบัญ : Contents

		หน้า
10	การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ THE CREATION OF KAREN DANCE IN SAMUT PRAKARN PROVINCE ❖เกียรติเงิน พุ่มเงิน และอนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (KIATTINGOEN PUMNGOEN AND ANUKOON ROTJANASUKSOMBOON)	129
11	บทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ THE ROLES OF NAGA IN THE RAMAKIEN DANCE DRAMA ❖ปาล์ม พันเดช และมาลินี อาชายุทธการ (PALM PANDECH AND MALINEE ACHAYUTTHAKAN)	145
12	รูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน THE PLAYING STYLE OF KLONG PUJA (PUJA DRUM) IN THE UPPER NORTHERN REGION ❖จุติณัฏฐ์ วงศ์ชวลิต (JUTINATH WONGCHAWALIT)	160
	บทความงานสร้างสรรค์	
13	หนังตะลุงกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุด เมืองนครศรีธรรมราช SHADOW PUPPETRY (NANG TA LONG) OF KAYA NAKHON: A SHADOW PERFORMANCE DERIVED FROM THE KAMPI BUT MANUSCRIPT OF NAKHON SI THAMMARAT ❖วสวัตติ์ ริยาพันธ์ (WASAWAT RIYAPUN)	183
14	อัตลักษณ์ชุมชนสู่การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ “ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว” COMMUNITY IDENTITY AND CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “RABAM PHAN PHRUET SA SISANGA YAN TA KHAO” ❖ เสาวณีย์ บางโรย (SAOWANEE BANGROY)	207
15	เกียวทาคุ: ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี GYOTAKU: THE AESTHETIC FORMS OF FRESHWATER FISH FROM SUPHAN BURI ❖ปัติมา โฆษิตเกษม (PATTIMA KHOSHITKHASEAM)	224

การประพันธ์ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น
THE MUSICAL COMPOSITION OF SAW SAM SOLO: PHAYA TRUK SAM CHAN

กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ* และพัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ*

KRITSIPAT UEJITMET AND PATTARAKORN UEJITMET

(Received: November 18, 2023; Revised: April 22, 2024; Accepted: November 26, 2025)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งนำเสนอการประพันธ์ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ซึ่งประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับบรรเลงประกวดเดี่ยวซอสามสาย ระดับอุดมศึกษา ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ประจำปี 2567 สำหรับเพลงพญาตรึกเป็นเพลงลำดับที่ 4 ในเพลงเรื่องพญาโศก ซึ่งประกอบด้วยเพลงพญาฝัน พญาโศก ท้ายพญาโศก พญาตรึก พญารำพึง และพญาครวญ มีความยาว 4 หน้าทับปรบไก่ และใช้บันไดเสียงซอลเป็นหลักในการสร้างทำนอง ผู้ประพันธ์ดำเนินการโดยเริ่มจากตรวจสอบทำนองหลัก เสียงลูกตก และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง จากนั้นจึงร่างทำนองทางเดี่ยว โดยนำแรงบันดาลใจมาจากทางเดี่ยวซอสามสายเพลงพญาโศก ของครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ทั้งด้านสำนวนเพลง และกระบวนการบรรเลงที่มีความคมชัด รวมทั้งเม็ดพรายการพรมปิด พรมเปิดที่ไม่เร็ว ทั้งนี้ยังคงสำนวนที่มีลักษณะการซ้ำในบทเพลงซึ่งแสดงอารมณ์การตรึกนึกดังชื่อเพลง โดยเฉพาะในประโยคเพลงที่ 2-4 และประโยคที่ 7 แล้วจึงเพิ่มรายละเอียดและตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะขึ้นตามลำดับ โดยทำนองประกอบด้วยเที่ยวโอด และเที่ยวพัน มีการนำสำนวนกลอนประเภทต่าง ๆ เช่น กลอนฝาก กลอนพัน ใช้การไล่เสียงขึ้น และลง การใช้สำนวนซ้ำ รวมทั้งเม็ดพรายต่าง ๆ ในการบรรเลง เช่น การเอื้อนเสียง การกระทบเสียง การรูดนิ้ว การพรม การใช้คันชักสะอึก การชะงักคันชัก เป็นเครื่องมือในการประพันธ์

คำสำคัญ : ทางเดี่ยวซอสามสาย, พญาตรึก สามชั้น

* สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
Department of Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Si Thammarat Rajabhat University

Abstract

This academic article aims to present the musical composition of Phaya Truk Sam Chan for Saw Sam Sai solo to be used in the Saw Sam Sai competition of the College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University in 2024. The song “Phaya Truk” is the fourth order in a set of Phleng Reung Phaya Soke which includes six songs: Phaya Fun, Phaya Sok Tai, Phaya Soke, Phaya Truk, Phaya Ramphueng, and Phaya Khruan. The song “Phaya Truk” is four Nathab Probkai in length and mainly uses Sol scale for creating a melody. The composition was proceeded by examining the main melody, tones, and directions of melodic movement, followed by sketching a rough single melody, and adding details. The inspiration was taken from Saw Sam Sai solo of Phaya Soke song composed by Luang Phairo Siang Saw (Aun Durayacheewin) both in terms of song expressions and the process of playing with clarity. The techniques of Phrom Pit (closed-fingering-trill) and Phrom Pued (open fingering-trill), which are not too fast, were used along with the repeated lyrics to express the emotion of rethinking like the song name: Truk Nuk as clearly seen in lines 2-4 and 7 of the song. Then the detail was added, and the melody was decorated to be more beautifully. The melody appeared in "Oad" and "Phan" phrases, using different features including verses (Klon Fark, Klon Pan), sounds up and down, repeated expressions. Various composing tools were also employed in playing such as Eaan Siang, Krathop Siang (conjugate the sound), Rood New (glissando up, glissando down), Phrom, Kanchak Sa Euk (hiccups), and Cha-ngak Kanchak

Keywords: Deaw Saw-Sam-Sai, Phaya truk Sam chan

บทนำ

การบรรเลงเพลงไทยที่ปรากฏใช้ในสังคมไทยที่ผ่านมา มีทั้งการบรรเลงในรูปแบบวงดนตรี เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี และอีกรูปแบบหนึ่งคือการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งมีทั้งการบรรเลงเดี่ยวในระหว่างการบรรเลงรวมวง และการบรรเลงเดี่ยวอย่างเป็นเอกเทศ และแม้เรียกโดยรวมว่าเดี่ยว หากแต่รูปแบบ วิธีการการเดี่ยวนั้นมีความแตกต่างกันโดยปริยาย กล่าวคือ การบรรเลงเดี่ยวในการบรรเลงรวมวง เมื่อเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ เดี่ยวจบ จะรับด้วยวงดนตรีทั้งวงจนกว่าจะครบทุกเครื่อง แต่การบรรเลงเดี่ยวอย่างเป็นเอกเทศนั้นผู้บรรเลงต้องบรรเลงตั้งแต่ต้นเพลงจนจบ โดยมีเครื่องกำกับจังหวะคือฉิ่งและกลองเพื่อประกอบจังหวะ เพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวอย่างเป็นเอกเทศ จึงมีการ

ประพันธ์ทางเพลงให้เหมาะสมแก่เครื่องดนตรี ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความไพเราะงดงามอย่างที่สุดแก่ผู้ฟัง เพลงเดี่ยวจึงนับเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่ควรแค่แก่การสืบทอด อนุรักษ์ และพัฒนา

ทางเดี่ยวซอสามสาย เป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งที่มีความไพเราะงดงามในแง่สุนทรียรสแก่ผู้ฟัง ในส่วนผู้บรรเลงเองก็จำต้องมีทักษะการบรรเลงขั้นสูงจึงจะบรรเลงได้อย่างไพเราะ ทางเดี่ยวซอสามสายที่ปรากฏรู้จักแพร่หลาย เช่น ทางพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ทางครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ด้านบทเพลงที่นิยมใช้สำหรับเดี่ยวซอสามสาย ได้แก่ พญาโศก พญาครวญ แขกมอญเชิดนอก สำหรับเพลงพญาตรึกเป็นเพลงลำดับที่ 4 ในเพลงเรื่องพญาโศก ซึ่งประกอบด้วยเพลงพญาฝัน พญาโศก ท้ายพญาโศก พญาตรึก พญารำพึง และพญาครวญ (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ 2523, น. 418) พบว่ามีการประพันธ์เป็นทางเดี่ยวซอสามสายที่นิยมบรรเลง ได้แก่ พญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สำหรับเพลงพญาตรึก สามชั้น (ชาคริต เฉลิมสุข 2552, น.3) กล่าวไว้ในงานวิทยานิพนธ์ว่าไม่ปรากฏการนำมาทำทางเดี่ยวจะเข้ รวมถึงเครื่องดนตรีชิ้นอื่นเลย ดังนั้นทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ในบทความนี้ ผู้เขียนจึงได้ประพันธ์ขึ้นตามแนวทางเดี่ยวซอสามสายสำนักหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ทั้งนี้เพื่อใช้สำหรับนักศึกษาบรรเลงเดี่ยวซอสามสาย ในการประกวดดนตรีระดับอุดมศึกษา ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ประจำปี พ.ศ. 2567

ทำนองหลักเพลงพญาตรึก

-มำมำมำ	-ซำ-รำ	---ดำ	---ซ	---ล	---ท	---ดำ	---รำ

---มำ	-มำ-มำ	-รำ-มำ	-ซำ-รำ	-ซำ-มำ	-รำ-ดำ	--รำมำ	-ซำ-รำ

-ท-ล	ลล-ท	ทท-รำ	รำรำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำ-ท	ทท-ล	ลล-ซ

---ท	-ท-ท	-รำ-ท	-ล-ซ	-ม-ล	รร-ซ	ซซ-ล	ลล-ท

-ซลท	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำ-ท	-รำ-มำ	-รำ-ท	---ล	---ซ

-ม-ท	มร-ม	-ล-ซ	ซซ-ล	-ท-รำ	-ท-ล	---ซ	---ม

-ล-ร	-รมฟ	-ล-ฟ	-ฟมร	-มซม	รท-ร	-ท-ร	-ม-ซ

----	ลลลล	-ซ-ล	-ดำ-ซ	-ดำ-ล	-ซ-ฟ	--ซล	-ดำ-ซ

-มำมำ	-ซำ-รำ	---ดำ	---ซ	---ล	---ท	---ดำ	---รำ

การประพันธ์ทางเดี่ยวซอสามสายเพลงพญาตรึก สามชั้น

ทำนองหลักซึ่งใช้ในการประกวดครั้งนี้ ผู้จัดการประกวด คือวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ได้กำหนดโน้ตทำนองหลักเพลงพญาตรึก ซึ่งระบุทำนองหลักตามแนวทางของครูพริ้ง ดนตรีรส (วิทยาลัยการดนตรี, 2566, น.5) ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมการประกวดใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวในการประกวด ดังกล่าว ดังนั้นผู้เขียนจึงเริ่มจากการตรวจสอบโครงสร้างเพลงพญาตรึก สามชั้น เป็นเบื้องต้นดังนี้

จากทำนองหลักเพลงพญาตรึก มีความยาว 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล เสียงซอลเป็นหลัก (ซ ล ท X ร ม) มีการเปลี่ยนเสียง ใช้เสียงฟา (ฟ ซ ล X ด ร) เสียงเร (ร ม ฟ x ล ท) เป็นเสียงรอง ซึ่งเมื่อสำรวจเสียงลูกตกพบว่า เสียงลูกตกเสียงซอลพบมากที่สุด คือ 7 ครั้ง รองลงมาคือเสียงเร 4 ครั้ง เสียงที เสียงมี เสียงละ 2 ครั้ง และเสียงลูกตกน้อยที่สุด คือเสียงเร จำนวน 1 ครั้ง ดังนี้

ประโยคที่ 1 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงเร และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงเร

ประโยคที่ 2 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงมี และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงซอล

ประโยคที่ 3 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงซอล และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงที

ประโยคที่ 4 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงที และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงซอล

ประโยคที่ 5 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงลา และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงมี

ประโยคที่ 6 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงเร และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงซอล

ประโยคที่ 7 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงซอล และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงซอล

ประโยคที่ 8 วรรคท้าเสียงลูกตกคือ เสียงซอล และวรรครับเสียงลูกตกคือ เสียงเร

การเดี่ยวเพลง เช่น พญาโศก พญาครวญ พญารำพึง ดังกล่าว นิยมนำประโยคสุดท้ายของท่อนเพลงมาขึ้นต้น ซึ่งแท้จริงเป็นประโยคที่ใช้สำหรับสวมร้องนั่นเอง เมื่อพิจารณาชื่อเพลงคำว่า “ตรึก” พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554) ให้คำจำกัดความไว้ 2 นัย กล่าวคือนัยที่ 1 อธิบายคำว่า “ตรึก” เป็นคำกริยา หมายถึง นึก คิด มาจากภาษาสันสกฤตว่า “ตรฺก” และภาษาบาลีว่า “ตกฺก” ส่วนนัยที่ 2 หมายถึง หมด สิ้น เปลือง น้อย ซึ่งเป็นภาษาถิ่นใต้ จากความหมายทั้ง 2 นัย

ชื่อเพลงพญาตรึก จึงควรใช้ความหมายจากนัยที่ 1 คือ นึก หรือคิด จึงสอดคล้องบริบทเพลงเรื่องพญาโศกดังกล่าวข้างต้น รวมทั้งเมื่อนำทำนองเพลงมาร่วมวิเคราะห์ตีความ (Interpretation) ก็จะพบลักษณะทำนองที่ให้ความรู้สึกการนึก หรือคิดซ้ำ ๆ ดังปรากฏเสียงลูกตกเสียงซอลที่ซ้ำถึง 7 ครั้งซึ่งเกือบครึ่งของจำนวนเสียงลูกตกทั้งหมดของเพลง รวมทั้งอาการตรึกนึกนี้เองยังปรากฏลักษณะการซ้ำทำนองในบทเพลงประโยคที่ 1-4 และ 7 ดังนี้

ประโยคที่ 1	---มˌ	-มˌ-มˌ	-รˌ-มˌ	-ซˌ-รˌ	-ซˌ-มˌ	-รˌ-ดˌ	--รˌมˌ	-ซˌ-รˌ
ประโยคที่ 2	-ท-ล	ลล-ท	ทท-รˌ	รˌรˌ-มˌ	-ซˌ-มˌ	-รˌ-ท	ทท-ล	ลล-ซ
ประโยคที่ 3	---ท	-ท-ท	-รˌ-ท	-ล-ซ	-ม-ล	รร-ซ	ซซ-ล	ลล-ท
ประโยคที่ 4	-ซลท	-รˌ-มˌ	-ซˌ-มˌ	-รˌ-ท	-รˌ-มˌ	-รˌ-ท	---ล	---ซ

จากทำนองประโยคที่ 2-4 พบว่าแม้มีรายละเอียดของทำนองต่างกัน หากแต่สารัตถะและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะแบบเดียวกัน คือการเคลื่อนในทิศทางลงจากเสียงเร ผ่านเสียงที เสียงลาเพื่อลงจบเสียงซอล และหากนำทิศทางทำนองดังกล่าวอุปมาเป็นเส้นจะมีลักษณะเส้นทแยงจากขวาไปซ้าย ซึ่ง Kenneth H. Mills และ Judith E. Paul บุณเณศร์ อี่ชโรจน์ (2544, น.130) กล่าวว่าเส้นลักษณะดังกล่าวให้ความรู้สึกขาดความมั่นคง ซึ่งพ้องกับลักษณะการครุ่นคิดดังชื่อพญาตรึก เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 และ 7 ที่มีลักษณะการซ้ำทำนอง ในห้องเพลงที่ 3-4 และ 7-8 แบบเดียวกัน รวมทั้งประโยคที่ 7 ยังมีลักษณะทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ทั้งประโยคแต่เปลี่ยนเสียงเป็นคู่ 4 ซึ่งให้ความรู้สึกความคิดนึกวนไปมาตั้งแต่ต้นเพลงจนปลายเพลง

ประโยคที่ 7	----	ลลลล	-ซ-ล	-ดˌ-ซ	-ดˌ-ล	-ซ-ฟ	--ซล	-ดˌ-ซ

แรงบันดาลใจ (Interpretation) ในการประพันธ์

ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ที่ผู้เขียนประพันธ์ขึ้น ตีความจากชื่อบทเพลงเป็นเบื้องต้น กล่าวคือคำว่า “ตรึก” อันแสดงถึงความคิด นึก อาการครุ่นคิด ซ้ำไปมา เมื่อนำบทเพลงที่อยู่ในเพลงเรื่องพญาโศก ประกอบด้วยเพลงพญาฝัน พญาโศก ท้ายพญาโศก พญาตรึก พญารำพึง และพญาครวญ มาพิจารณาประกอบจะพบว่าเพลงในชุดนี้มีลักษณะอารมณ์ต่อเนื่องกัน ดังนั้นการขึ้นต้นเพลงจึงเป็นการรับสำนวนต่อมาจากเพลงพญาโศก ผู้เขียนคงสำนวนท้ายพญาโศกเช่นเดียวกับเดี่ยวซอสามสายเพลงพญาโศก ซึ่งแรงบันดาลใจ

มาจากทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาโศก ของครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) จากนั้นผู้เขียนจึงใช้ทำนองหลักเป็นแนวทางในการประพันธ์ให้สอดคล้อง ซึ่งเมื่อตรวจสอบโครงสร้างทำนองหลัก พบลักษณะการซ้ำสำนวน และการซ้ำเสียงลูกตก อันแสดงอาการครุ่นคิดซ้ำไปมาในบทเพลงดังชื่อ ดังนั้นในหลายทำนองที่ประพันธ์ขึ้นจึงมีลักษณะการซ้ำทำนอง เช่น ในทางโอด ประโยคที่ 1 จะพบว่าใช้สำนวนเดียวกันทั้งวรรคท้า และวรรครับ โดยใช้ทำนอง /มรซดฺ/ ในห้องเพลงที่ 5 เพื่อเชื่อมทั้ง 2 สำนวนเข้าด้วยกัน ประโยคที่ 2 กับประโยคที่ 4 ใช้สำนวนที่เกิดจากโครงสร้างทำนอง /ที-เร-มี-เร-ที-ลา-ซอล/ เหมือนกันแต่ต่างกันในรายละเอียด กับประโยคที่ 7 ที่มีการใช้สำนวนคล้ายกับประโยคที่ 1 เพียงแต่มีการเปลี่ยนเสียงเป็นคู่ 4 ซึ่งใช้การซ้ำสำนวนที่มาจากโครงสร้างทำนอง /ฟา-ซอล-ลา-โด-ซอล/ โดยผู้เขียนได้ประพันธ์ทำนองให้วรรครับมีรายละเอียดมากกว่าวรรคท้า แสดงถึงอาการคิดซ้ำที่เกิดรายละเอียดมากขึ้น ในทางพันผู้เขียนยังคงใช้แนวคิดอาการคิดซ้ำวนไปมา ในการประพันธ์ โดยการใช้สำนวนกลอนพัน ดังปรากฏในวรรคท้าประโยคที่ 2 และวรรคท้าประโยคที่ 6

ด้านสำนวนทางเดี่ยวซึ่งผู้เขียนได้รับแรงบันดาลใจจากทางเดี่ยวซอสามสาย ของครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ทั้งเพลงพญาโศก พญาครวญ และพญารำพึง มาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์นั้น พบว่าทางเดี่ยว และกลวิธีการบรรเลงของครูหลวงไพเราะเสียงซอ มีลักษณะโดดเด่น คือความคมชัดของการบรรเลงในแต่ละสำนวน ซึ่งเรื่องความคมชัดนี้ปรากฏดังที่ พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดศิลปะการละครนั้น พ่อหลวง เป็นคนแรกที่สีซออู้คลอตามเสียงและถ้อยคำที่ร้องได้อย่างชัดเจน จนถึงแก่บางครั้งที่ตัวละครมัวพะวงจะฟังคนบอกบท พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็รับสั่งว่า “ไม่ต้องมัวไปฟังบทหรอก ไอ้อุ่นมันสีซออยู่แล้ว (พูนพิศ อมาตยกุล, 2532, น.210) นอกจากนี้ลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ยังปรากฏในเม็ดพรายการบรรเลงกล่าวโดยเฉพาะการพรมเปิด พรมปิด ที่มีลักษณะช้า ๆ ไม่พรมเร็วถี่ รวมทั้งการรูดสายที่มีความเรียบสนิทไม่เกิดรอยต่อระหว่างโน้ต

ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น

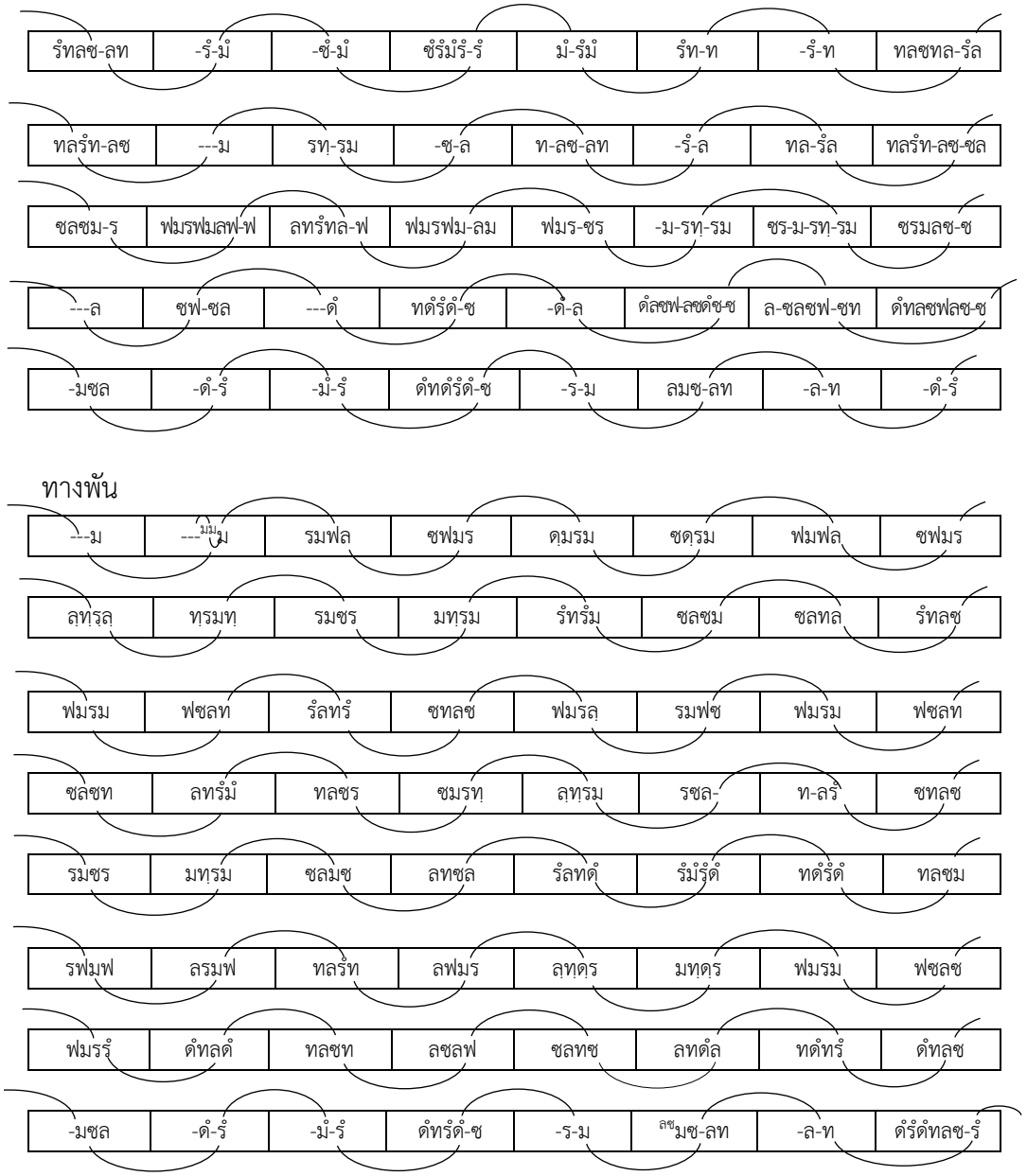
ทางโอด

ทลซ-ลท	-ดํ-รํ	---ดํ	ทดํรํดํ-ท	-ลทล-รํล	ทลรท-ลซ-ท	ลซลท-ล-ท	-ดํ-รํ

ดํท-ดํรํดํทดํรํ	---ม	รดฺ-รม-ฟ	ซฟซลซ-ร	มรซดฺ	-ร-มรดฺ-รฟ	-ม-ฟ	ซฟม-รดฺมร-ร

---ล	ทลซทล-ท	รํทลซ-ลท	-รํ-มํ	-ซํ-มํ	ซํรํมํรํ-รํมํ	รํท-รํท	ทลซทล-รํล

ทลรํท-ลซ	---ท	-รํ-ท	ทลซทล-รํล	ทลรํท-ลซ-[ลซ]ม	รทฺมร-ม	-ซ-รํซ	ทลซทลรํท-ท



ทางพัน

ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก ที่ผู้เขียนได้ประพันธ์ทางขึ้นนี้ใช้รูปแบบ และแนวทางการเดี่ยวซอสามสายของสำนักหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์รายละเอียดสำนวนต่าง ๆ รวมทั้งการใช้โครงสร้างของบทเพลง เสียงลูกตกทำนองหลัก และช่วงเสียงของซอสามสายเป็นสำคัญ โดยคงลักษณะทางเดี่ยวสำหรับเครื่องสายอันประกอบด้วยทางโอด ทางพัน หรือทางหวาน ทางเก็บตามขนบการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งจะอธิบายตามลำดับ คือ กลวิธีการประพันธ์ทำนองทางโอด ทำนองทางพัน เม็ดพรายในการบรรเลง

1. กลวิธีการประพันธ์ทำนองทางโอด

เบื้องต้นผู้ประพันธ์ทำการตรวจสอบสำนวนจากทำนองหลัก โดยเฉพาะการเคลื่อนที่หรือทิศทางของทำนอง จากนั้นจึงกำหนดทำนองทางเดี่ยวเป็นเบื้องต้นเพื่อพิจารณาความสอดคล้องระหว่างทำนองหลักกับทางที่ร่างขึ้นเป็นลำดับแรก ซึ่งสามารถกำหนดทำนองให้มีทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองเช่นเดียวกับทำนองหลัก โดยขอยกตัวอย่างเพียงบางทำนอง เช่น ทำนองทางเดี่ยวประโยคที่ 2-3

ประโยคที่ 2 ทำนองหลัก	-ท-ล	ลล-ท	ทท-รำ	รำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำ-ท	ทท-ล	ลล-ซ

ร่างทำนอง ประโยคที่ 2	---ล	ทลซ-ลท	ลซลท	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	รำมำรำ-ท	-รำ-ท	ลทล-ลท

ประโยคที่ 3 ทำนองหลัก	---ท	-ท-ท	-รำ-ท	-ล-ซ	-ม-ล	รร-ซ	ซซ-ล	ลล-ท

ร่างทำนอง ประโยคที่ 3	ลซ--	---ท	-รำ-ท	ลทล-ลท	ลซ-ฉิซม	รทฺมร-ม	-ซ-รำล	ทลซ-ลท

จากตัวอย่างทำนองทางโอดประโยคที่ 2 การดำเนินทำนองหลักมีลักษณะวิถีขึ้นในวรรคท้า คือ /---ล/---ท/---ร/---ม/ และวิถีลงในวรรครับ คือ /---ร/---ท/---ล/---ซ/ ซึ่งทำนองทางเดี่ยวก็ใช้กลวิธีการประพันธ์ให้มีลักษณะการดำเนินทำนองในวิถีเดียวกันเป็นหลักและดำเนินการด้วยกลวิธีการดังกล่าวจนจบทำนองทางโอด

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังใช้กลวิธียืดยุบ ซึ่งเป็นการกระทำท่วงทำนองมูลบทให้เพิ่มหรือลดขนาดไปจากเดิม (พิชิต ชัยเสรี, 2566, น.7) แต่ในที่นี้ผู้ประพันธ์คงใช้แต่การยุบโน้ตลง มิได้ใช้การยุบจาก 3 ชั้นเป็น 2 ชั้น แต่เป็นการยุบเสียงลงเพื่อปรุงแต่งทำนองให้สอดรับกับทำนองทั้งก่อนหน้า และทำนองที่จะตามมา ดังปรากฏในทำนองประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 1-2 ผู้ประพันธ์ได้ยุบเสียงทีจาก 3 ตัวโน้ตเหลือเพียง 1 ตัวโน้ตเท่านั้น เหตุด้วยทำนองอันสืบเนื่องมาจากห้องเพลงสุดท้ายของประโยคที่ 2 มีการฝากเสียงลูกตกมายังห้องเพลงแรกของประโยคที่ 3 ทั้งเพื่อให้เกิดช่องว่างในห้องเพลงดังกล่าว ซึ่งทำให้ทำนองไม่ติดกันจนเกินไปทั้งให้อารมณ์การผ่อนพักไปในตัว

ภายหลังจากการร่างทำนองทางเดี่ยวดังกล่าวจนครบทุกประโยคแล้ว จึงพิจารณาเพิ่มรายละเอียด ตกแต่งทำนองให้มีความละเอียดและไพเราะขึ้นไปทีละประโยค ดังตัวอย่างประโยคที่ 2-3

ร่างทำนอง ประโยคที่ 2	---ล	ทลซ-ลท	ลซลท	-ร-ม	-ซ-ม	รมรท	-ร-ท	ลทล-ลท

ทำนอง ประโยคที่ 2	---ล	ทลซทล-ท	รทลซ-ลท	-ร-ม	-ซ-ม	ซรมรท	รท-รท	ทลซทล-รล

ร่างทำนอง ประโยคที่ 3	ลซ--	---ท	-ร-ท	ลทล-ลท	ลซ-ลซม	รทมร-ม	-ซ-รล	ทลซ-ลท

ทำนอง ประโยคที่ 3	ทลรท-ลซ	---ท	-ร-ท	ทลซทล-รล	ทลรทลซ-ซม	รทมร-ม	-ซ-รซ	ทลซทลรท-ท

จากตัวอย่างทำนองทางโอดประโยคที่ 2-3 ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มรายละเอียดของสำนวนขึ้น ดังปรากฏในเครื่องหมาย เช่น ห้องเพลงที่ 2 ของประโยคที่ 2 เพิ่มโน้ตเสียงที ลา ต่อท้ายของเสียงซอล และห้องเพลงที่ 3 เพิ่มเสียงเร ที อย่างไรก็ตามในการเพิ่มรายละเอียดของทำนองดังกล่าวย่อมต้องพิจารณาความสามารถของผู้รับการถ่ายทอดเป็นหลักว่าสามารถปฏิบัติถูกต้อง ไพเราะหรือไม่

2. กลวิธีการประพันธ์ทำนองทางพัน

สำหรับทำนองทางพัน ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดในการสร้างสำนวนรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความงามและเหมาะสมกับช่วงเสียงของซอสามสาย รวมทั้งสอดคล้องกับทำนองหลัก โดยมีการใช้สำนวนลักษณะต่าง ๆ คือ การใช้ไล่เสียงขึ้น และลง การใช้สำนวนกลอนฝาก สำนวนกลอนพัน สำนวนซ้ำ ดังนี้

2.1 การใช้ไล่เสียงขึ้น ลง และการใช้สำนวนซ้ำ

ฟมรม	ฟซลท	รลทร	ซทลซ	ฟมรล	รมฟซ	ฟมรม	ฟซลท

ตัวอย่างทำนองทางพันประโยคที่ 3 ในห้องเพลงที่ 1-2 และห้องเพลงที่ 7-8 ใช้การไล่เสียงขึ้นโดยการใช้เสียงมีเป็นหลัก ไล่เสียงไปยังเสียงที โดยการเรียงเสียง เร-มี-ฟา-ซอล-ลา-ที และการไล่เสียงลงในห้องเพลงที่ 4-5 โดยเริ่มจากเสียงที ลงมาเสียงลา โดยการเรียงเสียงและข้ามเสียง ที-ลา-ซอล-ฟา-มี-เร-ลา การสร้างสำนวนดังกล่าวยังคำนึงถึงช่วงเสียงของซอสามสายเป็นสำคัญ ดังจะพบว่าในประโยคตัวอย่างนี้มีการใช้เสียงสูงสุด (ที่มิได้ใช้การรูดสาย) คือเสียงเรสูง ในห้องเพลงที่ 3 และเสียงต่ำสุดคือเสียงลา ในห้องเพลงที่ 5 นอกจากนี้ในประโยคที่ 3 ยังใช้สำนวนซ้ำดังปรากฏในห้องเพลงที่ 1-2 และห้องเพลงที่ 7-8 ด้วย

2.2 การใช้สำนวนกลอนพัน

ประโยคที่ 2	**ลฺทฺรฺลฺ**	**ทฺรมทฺ**	**รมซร**	**มทฺรม**	รัทรัม	ซลซม	ซลทล	รัทลซ

ประโยคที่ 5	**รมซร**	**มทฺรม**	**ซลมซ**	**ลทซล**	รัลทดั	รัมัรัดั	ทดัรัดั	ทลซม

ตัวอย่างทำนองทางพันที่ใช้สำนวนกลอนพัน ในประโยคที่ 2 วรรคท้า มีลักษณะการใช้สำนวนกลอนพันซึ่งเคลื่อนที่ทำนองวิถีขึ้นจากเสียงลาไปจบด้วยเสียง มีลักษณะกลอนพันดังกล่าวทั้ง 4 ห้องเพลงใช้การซ้ำเสียงโน้ตตัวที่ 1 และตัวที่ 4 ของแต่ละห้อง เช่นเดียวกับในประโยคที่ 5 ก็ใช้การเคลื่อนที่ของทำนองวิถีขึ้นจากเสียงเร ไปจบด้วยเสียงลา โดยคงลักษณะเช่นเดียวกัน

2.3 การใช้สำนวนตั้งพิกล

ซลซท	ลทรัมั	ทลซร	ซมรทฺ	ลฺทฺรม	รซล-	ท-ลรั	ซทลซ

คำว่า “ตั้งพิกล” พิชิต ชัยเสรี (2566, น.58) กล่าวถึงเสน่ห์ของเสียงไว้ 5 ประการคือ คาดหวัง ตั้งพิกล หยั่งแหย่ แก้รอย ปล่อยแนว ส่วนตั้งพิกลนั้น อธิบายว่า ทำท่าจะขาดแต่แล้วก็ไม่ขาด ที่ว่าจะเกินก็กลับไม่เกิน ดูเหมือนจะผิดแต่ก็ไม่ผิด ผู้ประพันธ์ได้ใช้ลักษณะสำนวนดังกล่าวในวรรครับ ของประโยคที่ 4 โดยการเว้นโน้ตเสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ 6 (เสียงลา) ไว้จึงทำให้เหมือนทำนองขาด จากนั้นจึงนำไปไว้ในตำแหน่งโน้ตตัวแรกของห้องเพลงที่ 7 และกระชับทำนองส่วนที่เหลือให้พอดีกับสำนวน ซึ่งหากทำนองดังกล่าวไม่ใช้สำนวนตั้งพิกล ก็จะใช้ทำนอง /ลฺทฺรม/รซลท/รัลทรั/ซทลซ/

2.4 การใช้สำนวนกลอนฝาก

ฟมรรั	ดัทลดั	ทลซท	ลซล**ฟ**	ซลท**ซ**	ลทดัล	ทดัทรั	ดัทลซ

ตัวอย่างทำนองทางพันที่ใช้สำนวนกลอนฝาก คือประโยคที่ 7 ซึ่งทำนองหลักห้องเพลงที่ 4 จะต้องจบด้วยเสียงซอล แต่ผู้ประพันธ์ใช้การการฝากเสียงลูกตกไปไว้ในห้องเพลงที่ 5 แทนอันเนื่องมาจากสำนวนกลอนที่ใช้ห้องเพลงที่ 4 เป็นการเริ่มตั้งเสียงเพื่อสำนวนต่อไปในห้องเพลงที่ 5

3. เม็ดพรายในการบรรเลง สำหรับทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก ผู้ประพันธ์ใช้เม็ดพรายในการบรรเลง ดังนี้

3.1 การเอื้อนเสียง สำหรับการเอื้อนเสียง นับเป็นเม็ดพรายหลักที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่สามารถทำเสียงยาวได้ เพื่อให้เสียงมีความ

ต่อเนื่องกัน 3 เสียง และเนื่องจากในเที่ยวโอดนั้นปรากฏการใช้เม็ดพรายเอื้อนเสียงหลายแห่ง จึงขอยกตัวอย่างเพียงบางสำนวน เช่น ประโยคที่ 1

ดำท-ดำรำดำทดำรำ	---ม	รดฺ-รมฺ-ฟ	ซฟซลซ-ร	มรซดฺ	-ร-มรดฺ-รฟ	-ม-ฟ	ซฟมฺ-รดฺมร-ร

จากประโยคที่ 1 มีการใช้เม็ดพรายการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2-3 และห้องเพลงที่ 6 คือการเอื้อนเสียงมี-เร-โด สิ่งสำคัญของการเอื้อนเสียงที่ผู้ปฏิบัติมักละเลย คือ เสียงสุดท้ายที่ต้องใช้เสียงยาว มิใช่เสียงสั้น

3.2 การกระทบเสียง ในทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึกนี้มีการใช้เม็ดพรายกระทบเสียง จำนวน 6 เสียง คือ (1) เสียงโดกระทบด้วยเสียงเร (2) เสียงเรกระทบด้วยเสียงมี (3) เสียงฟากระทบด้วยเสียงซอล และกระทบด้วยเสียงลา (4) เสียงซอลกระทบด้วยเสียงลา (5) เสียงลากระทบด้วยเสียงที (6) เสียงทีกระทบด้วยเสียงโดกระทบด้วยเสียงเร และกระทบด้วยเสียงซอล ตัวอย่างการใช้เม็ดพรายการกระทบเสียงประโยคที่ 1 มีการกระทบเสียงซอล เสียงเร และเสียงฟา

ดำท-ดำรำดำทดำรำ	---ม	รดฺ-รมฺ-ฟ	ซฟซลซ-ร	มรซดฺ	-ร-มรดฺ-รฟ	-ม-ฟ	ซฟมฺ-รดฺมร-ร

3.3 การสะบัดนิ้ว ในทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้นใช้เม็ดพรายการสะบัดนิ้ว 3 ลักษณะ คือ (1) ---ทลซ (2) ---ลซม (3) ---ฟมร อย่างไรก็ตามลักษณะการสะบัดนิ้วที่ปรากฏบางสำนวนมิได้สะบัดเป็นเอกเทศ หากแต่มีสำนวนต่อท้ายอย่างรวดเร็วตามมา เช่น การสะบัดเสียงที-ลา-ซอล ในห้องเพลงที่ 4 และห้องเพลงที่ 8 ของเที่ยวโอด ประโยคที่ 3

ทลรำท-ลซ	---ท	-รำ-ท	ทลซทล-รำล	ทลรำท-ลซ-ฟมฺ	รทฺมร-ม	-ซ-รำซ	ทลซทลรำท-ท

3.4 การสะบัดคันชัก ในทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ปรากฏใช้เม็ดพรายการสะบัดคันชักในประโยคที่ 1 ห้องเพลงที่ 2 เที่ยวพันเพียงแห่งเดียว

---ม	---มฺมฺม	รมฟล	ซฟมร	ดฺมรม	ซดฺรม	ฟมฟล	ซฟมร

3.5 การชะงักคันชัก คือการหยุดคันชักที่โน้ตตัวสุดท้ายในระยะเวลาอันสั้น ทำให้เกิดช่องว่างของเสียงก่อนจะดำเนินทำนองต่อไป ซึ่งปรากฏใช้เม็ดพรายนี้ในประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 8 คือเสียงที

ทลรำท-ลซ	---ท	-รำ-ท	ทลซทล-รำล	ทลรำท-ลซ-ฟมฺ	รทฺมร-ม	-ซ-รำซ	ทลซทลรำท-ท

3.6 การใช้คันชักสะอึก คือการทำเสียงให้ขาด โดยการหยุดคันชักเป็นช่วง ๆ เพื่อทำให้ทำนองในส่วนนั้นไม่นิ่งเรียบเป็นเส้นตรง กับทั้งให้อารมณ์สะอึกสะอื้น คันชักสะอึกดังกล่าวใช้ในช่วงทำนองที่มีช่องว่างพอสมควร เช่น ประโยคที่ 5 ห้องเพลงที่ 1-2 จะพบว่าเสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ 1 คือเสียงซอล มีช่องว่างก่อนจะเริ่มเสียงมีในห้องเพลงที่ 2 ช่วงรอยต่อนั้นเองผู้บรรเลงสามารถใช้คันชักสะอึกได้

ทลรˑทˑ-ล ซ	--ม	รฑˑ-รม	-ซ-ล	ท-ลซ-ลท	-รˑ-ล	ทล-รˑล	ทลรˑท-ลซ-ซล

3.7 การใช้นิ้วแอ้ ในทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น มีการใช้ 2 เสียงคือ เสียงมี และเสียงลา ซึ่งทั้ง 2 เสียงใช้ลักษณะนิ้วแอ้ ที่เลื่อนนิ้วจากเสียงสูงกว่ามายังตำแหน่งเสียงนั้น ปรากฏในประโยคที่ 2 ประโยคที่ 4 และประโยคที่ 5 ตัวอย่างการใช้นิ้วแอ้ในประโยคที่ 2 ห้องเพลงที่ 5 เสียงมี

---ล	ทลซทล-ท	รˑทลซ-ลท	-รˑ-มˑ	-ซˑ-**มˑ**	ซˑรˑมˑรˑ-รˑม	รˑท-รˑท	ทลซทล-รˑล

3.8 การรูดนิ้ว สำหรับทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น มีการใช้เม็ดพรายรูดนิ้วเพื่อให้ได้เสียงสูงสุดคือเสียงซอลสูง ซึ่งปรากฏในประโยคที่ 2 และประโยคที่ 4 ตัวอย่างทำนองที่ใช้เม็ดพรายการรูดนิ้วประโยคที่ 2 เริ่มตั้งแต่เสียงมีในห้องเพลงที่ 4 (ในสัญลักษณวงกลมที่ 1) ตำแหน่งเสียงมีใช้นิ้วก้อยเลื่อนลงไป จากนั้นยังคงใช้นิ้วก้อยเลื่อนลงไปยังเสียงซอลสูง และใช้นิ้วกลางตำแหน่งเสียงมีสูง นิ้วชี้ตำแหน่งเสียงเรสูง จากนั้น (ในสัญลักษณ์วงกลมที่ 2) จึงใช้นิ้วนางในตำแหน่งเสียงเร นิ้วก้อยในตำแหน่งเสียงมี และนิ้วชี้ในตำแหน่งเสียงที แล้วจึงกลับมายังตำแหน่งปกติเสียงที (นอกสัญลักษณ์วงกลม) ห้องเพลงที่ 7

---ล	ทลซทล-ท	รˑทลซ-ลท	-รˑ-มˑ	-ซˑ-มˑ	ซˑรˑมˑรˑ-รˑมˑ	รˑท-รˑท	ทลซทล-รˑล

3.9 การพรมนิ้ว เป็นเม็ดพรายสำคัญที่ทำให้บทเพลงมีความไพเราะ สำหรับการพรมนิ้วในทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ประกอบด้วย (1) พรมเปิดเสียงทีต่ำ เสียงมี และเสียงลา (2) พรมปิด เสียงโดต่ำ เสียงฟา และเสียงที (3) พรมจากเสียงที-ลาต่ำ เสียงมี-เร และเสียงลา-ซอล ซึ่งใช้เม็ดพรายการพรมนิ้วทั้งในระดับเสียงปกติและระดับเสียงที่ใช้เม็ดพรายการรูดนิ้ว ทั้งทางโอด และทางพัน ดังตัวอย่างประโยคที่ 2 ทางโอด ในสัญลักษณ์เหนือตัวโน้ต

ดˑทˑ-ดˑรˑดˑทดˑรˑ	---มˑ	รดˑ-รมˑ-ฟˑ	ซฟซลซˑ-ร	มรˑซดˑ	-ร-มˑรดˑ-รฟˑ	-มˑ-ฟˑ	ซฟฟมˑ-รดฌมร-ร

จากทำนองทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับการประกวดในรายการดังกล่าว พบข้อสังเกตในส่วนของการถ่ายทอด 3 ประเด็น คือ 1) ผู้บรรเลงควรทำความเข้าใจทำนองหลักก่อน หรือศึกษาไปพร้อมกับการต่อทางเดี่ยว ซึ่งจะทำให้เห็นภาพรวมของเพลงทั้งหมดเข้าใจทำนองว่าอยู่ส่วนใดของบทเพลง 2) ลักษณะการเว้นช่องไฟของสำนวนเพลงเดี่ยว จำเป็นต้องใช้สมรรถนะในการจดจำจากต้นแบบ และทำซ้ำจึงจะเกิดความไพเราะ และเหมาะสมกับจังหวะ 3) การเก็บรายละเอียดของสำนวนที่มีโน้ตจำนวนมากใน 1 ห้องเพลง ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนจากช้าไปหาเร็ว เพราะในสำนวนหนึ่ง ๆ นั้นมิได้มีแต่โน้ตเพียงอย่างเดียว แต่ยังประกอบด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ ซึ่งต้องทำอย่างครบถ้วนจึงจะทำให้เกิดความไพเราะ อย่างไรก็ตามเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่มิได้นำมาบรรเลงทั่วไป เพราะเป็นบทเพลงที่ต้องใช้สมรรถนะของผู้บรรเลงระดับสูง ผ่านการฝึกซ้อมอย่างหนักจึงจะบรรเลงออกมาได้ไพเราะ สมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์

สรุป

ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาตรึก สามชั้น ประพันธ์ขึ้นเพื่อนักศึกษาบรรเลงในการประกวดดนตรีระดับอุดมศึกษา ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ประจำปี พ.ศ. 2567 การประพันธ์ได้ยึดแนวทางการเดี่ยวซอสามสายสำนักครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ประกอบด้วยทางโอด และทางพัน มีความยาว 4 หน้าทับปรบไก่ กระบวนการประพันธ์ทางเดี่ยวนี้เริ่มจากขั้นตอนการตรวจสอบทำนองหลัก เสียงลูกตก และการเคลื่อนที่ของทำนอง จากนั้นจึงประพันธ์ทำนองทางเดี่ยวขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากชื่อบทเพลง รวมทั้งทำนองทางเดี่ยวซอสามสายของครูหลวงไพเราะเสียงซอ ตลอดจนกลวิธีการบรรเลงที่มีความคมชัด และลักษณะเม็ดพรายการพรมเปิด พรมปิดที่มีลักษณะช้า ๆ ไม่ถี่เร็ว ทั้งการรูดสายที่มีลักษณะเนียนสนิทไม่ทิ้งรอยต่อของโน้ต จากนั้นผู้เขียนจึงเพิ่มรายละเอียดตกแต่งทำนองให้ไพเราะ เหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลงตามลำดับ ซึ่งสอดคล้องกับ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, น. 173) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวว่า โดยส่วนใหญ่เพลงเดี่ยวมักจะเป็นเพลงในอัตราสามชั้นมากกว่า เพราะมีทำนองยาว พอสามารถปรับปรุงเป็นเพลงเดี่ยวที่สำแดงคุณสมบัติและทักษะของนักดนตรีได้ ส่วนใหญ่ครูผู้สอนจะทราบว่าจะถ่ายทอดเพลงเดี่ยวแบบใดให้เหมาะกับลูกศิษย์ตามทักษะความสามารถรวมถึงบุคลิกภาพของลูกศิษย์ สำหรับทางเดี่ยวซอสามสายเพลงพญาตรึก สามชั้นนี้มีการใช้สำนวนกลอนเพลงประเภทต่าง ๆ เรียงร้อยให้เกิดอารมณ์คล้อยตามกับชื่อเพลงพญาตรึก ที่หมายถึงการคิด นึก ดังปรากฏในทางโอด ประโยคที่ 1-2 ประโยคที่ 4 และประโยคที่ 7 ส่วนทางพันปรากฏในประโยคที่ 2 และประโยคที่ 6 ด้านสำนวนที่ใช้ในการประพันธ์ เช่น การใช้สำนวนกลอนพัน การไล่เสียงขึ้น ลง และสำนวนซ้ำ กลอนฝาก กับทั้งใช้เม็ดพรายต่าง ๆ เช่น การเอื้อนเสียง การกระทบ การสะบัดนิ้ว การพรม ทั้งนี้เพื่อก่อให้เกิดความไพเราะสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ฟังกับทั้งเหมาะสมแก่ทักษะ

ของผู้บรรเลงเดี่ยว ด้านการนำไปใช้นั้นผู้เขียนได้ถ่ายทอดให้กับนายนิฐวัฒน์ เพชรอาวุธ นักศึกษาชั้นปีที่ 3 มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ซึ่งเข้าร่วมประกวดในรายการดังกล่าว และได้รับรางวัลเหรียญทอง ลำดับที่ 3

รายการอ้างอิง

ชาคริต เฉลิมสุข. (2552). *การวิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุณเณศร์ อี่ชโรจน์. (2544). *การจัดแสดงสินค้า.* มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). *ปฐมบทดนตรีไทย.* มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิชิต ชัยเสรี. (2566). *การประพันธ์เพลงไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 3). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2532). *นามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. ใน *งานพระราชทานเพลิงศพขุนทรงสุภาพ*. ม.ป.ท.

การรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” กรณีศึกษา : โนราเดชา วาทะศิลป์

NORA DANCE CALLED “RAM KRABI TI THA”: A CASE STUDY OF NORA DECHA WATASIN

กฤษณะ สายสุนีย์* และพิษณุ กันภัย*

KRITSANA SAISUNEE AND PISANU KANPAI

(Received: October 29, 2024; Revised: May 16, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” กรณีศึกษาโนราเดชา วาทศิลป์ ศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดศิลปะการแสดงโนราภาคใต้ ผลการศึกษาพบว่า โนราเดชา ได้รับการถ่ายทอดการรำชุดนี้มาจากโนราน้อม โบราณศิลป์ ท่ารำชุดนี้มีต้นเค้ามาจากบทประถมที่ใช้สำหรับฝึกหัดการรำโนรา การรำกระบี่ตีท่าสื่อความหมายถึงการประลองฝีมือและรบกันของลิง เพื่อแสดงถึงพลัง ความสามารถในการต่อสู้ รวมถึงการใช้ท่าทางที่สง่างามและอ่อนช้อย ด้วยการผสมผสานลีลาท่ารำของตัวนายและตัวนางในการแสดงโนรา ทำให้การรำนี้ที่มีทั้งความเข้มแข็งและความอ่อนช้อย เครื่องดนตรีใช้เป็นวงดนตรีที่ประกอบการแสดงโนราโดยทั่วไป แต่เน้นการใช้จังหวะหน้าทับกลองเพื่อควบคุมจังหวะการรำที่ต้องการความสอดคล้องกับท่ารำ การรำแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ดูเชิง จำนวน 4 ท่า ช่วงที่ 2 หยั่งเชิง จำนวน 4 ท่า และช่วงที่ 3 ต่อสู้กัน จำนวน 10 ท่า การรำไม่มุ่งเน้นการแพ้ชนะกัน เนื่องจากเป็นการรำเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้แสดงจะถือพระขรรค์เป็นอุปกรณ์ประกอบการรำ ผู้แสดงแต่งกายตามแบบอย่างการแสดงโนรา แต่ไม่สวมเทริดตามจารีตของโนรา การรำกระบี่ตีท่าไม่เพียงแต่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเป็นการสืบสาน อนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านภาคใต้อีกด้วย

คำสำคัญ : รำกระบี่ตีท่า, โนราเดชา วาทศิลป์, ดูเชิง, หยั่งเชิง, ต่อสู้กัน

Abstract

This academic article aims to study Nora dance called “Ram Krabi Ti Tha”, using a case study of Nora Decha Watasin, an artist who plays a significant role in preserving Nora traditional performing arts in the southern

* ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Department of Drama Education, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

part. The study revealed that Nora Decha inherited this dance from Nora Norm Boran Silpa. Ram Krabi Ti Tha dance originated from the preliminary exercises traditionally used in Nora dance training. It symbolizes a contest of skills and combat between monkeys, highlighting strength, martial abilities, and graceful movement. The integration of both male and female dance styles in the performance results in a dynamic that embodies both strength and elegance. The accompanying music follows the traditional Nora ensemble, focusing on the drum beat to coordinate the dancers' movements. The dance is divided into three segments: Segment 1 – Du Choeng (Observation), consisting of four poses; Segment 2 – Yang Choeng (Testing the opponent), also consisting of four poses; and Segment 3 – Tor Su Kan (Combat), comprising ten fighting poses. The performance does not focus on victory or defeat as it is intended as an offering to sacred beings. Performers hold a ceremonial sword (phra khan) as a prop throughout the dance. They wear traditional Nora costumes; however, the tiered headdress (thuead) is intentionally omitted in accordance with Nora customs for sacred or ritualistic performances. Ram Krabi Ti Tha is not merely a form of entertainment, but it is also a powerful medium for conveying and preserving a folk art of the southern part.

Keywords : Ram Krabi Ti Tha, Nora Decha Watasin, Du Choeng, Yang Choeng, To Su Kan

บทนำ

โนรา เป็นศิลปะการแสดงท้องถิ่นที่ผูกพันกับวิถีชีวิตของคนภาคใต้มาช้านาน เป็นการแสดงที่มีแบบแผน การร่ายรำและการขับร้องที่งดงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น มีดนตรีเป็นลูกคู่เล่นรับ-ส่งตลอดการแสดง ผู้รำโนราสวมเครื่องแต่งกายที่ทำด้วยลูกปัดหลากสี สวมปีกหางคล้ายนก สวมเทริดทรงสูง ต่อเล็บยาวทำด้วยโลหะ การแสดงโนราเป็นที่นิยมและถือปฏิบัติแพร่หลายในชุมชนมาอย่างยาวนาน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2563, น. 9) โดยโนรามีการแสดงอยู่ 2 รูปแบบหลัก คือ โนราประกอบพิธีกรรม (หรือ โนราโรงครู) และโนราเพื่อความบันเทิง โดยทั้งสองมีลักษณะและความหมายที่ต่างกันอย่างชัดเจน เริ่มจากโนราโรงครู ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่สำคัญในวงการโนรา เพราะเป็นการเชิญครูหรือบรรพบุรุษของโนราเข้าสู่พิธี เพื่อทำการไหว้ครูและรับของแก้บน อีกทั้งยังเป็นโอกาสในการครอบเทริดหรือผูกผ้าให้กับผู้แสดงรุ่นใหม่ โดยแบ่งเป็นพิธีโรงครูใหญ่ที่ใช้เวลา 3 วัน 3 คืน และโรงครูเล็กที่ใช้เวลาเพียง 1 วัน 1 คืน ส่วนโนราเพื่อความบันเทิงนั้นเน้นการแสดงฝีมือและความสามารถส่วนบุคคลของโนราแต่ละคนในการรำ ร้อง การทำบทและการแสดงเฉพาะอย่าง รวมทั้งการแสดงเป็นเรื่องสั้นเพื่อสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม

ลำดับการแสดงโดยทั่วไปจะเริ่มจากการตั้งเครื่อง ประโคมดนตรี กาศครู สดุดีต้น ตลอดจนการแสดงลีลาต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งการรำหน้าม่าน ขับบทกลอน และการอวดท่ารำพิเศษของตัวนายโรง นอกจากนี้ยังมีตัวตลกที่ช่วยเพิ่มความครื้นเครง การแสดงโนรายังคงมีทั้งเพื่อความบันเทิงและพิธีกรรม มีคุณค่าไม่เพียงแค่ในด้านการแสดงและเครื่องแต่งกายที่มีเอกลักษณ์ แต่ยังเป็นสื่อที่ช่วยเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารแก่ชุมชนอย่างเข้าถึง เช่น คณะครื้นน้อย ดาวรุ่ง จากจังหวัดตรัง คณะละไม ศรีรักษา จากจังหวัดสงขลา คณะโนราน้อม โบราณศิลป์ จากจังหวัดพัทลุง (มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ, 2565, น. 1)

คณะโนราน้อม โบราณศิลป์ หรือ โนราน้อม คงเกลี้ยง เป็นลูกหลานของบรรพบุรุษที่มีเชื้อสายโนรามาก่อน ปู่ของโนราน้อม คงเกลี้ยง เป็นโนราที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากในสมัยก่อนมีชื่อว่า “โนราคล้าย ขี้หนอน (กินนร)” ซึ่งเสียชีวิตในสมัยที่โนราน้อม คงเกลี้ยงยังเป็นเด็ก ต่อมานายนิ่ม ผู้เป็นญาติซึ่งอาศัยอยู่ใกล้ ๆ บ้านได้นำเด็กชายน้อม คงเกลี้ยงไปฝึกหัดรำโนราจนเกิดความชำนาญในการรำโนราแบบโบราณ สามารถรำโนราได้สวยงาม และในปี พ.ศ. 2504 นั้นเองจึงได้ตั้งคณะโนรารับการแสดงอย่างจริงจังขึ้นมาชื่อคณะโนรา “น้อม ศิลป์โบราณ” ซึ่งมีการร่ายรำแบบโบราณที่ยังคงรักษาขนบการแสดงแบบแผนอย่างเดิมไว้อย่างเหนียวแน่นได้ ซึ่งทำการแสดงและมีชื่อเสียงมาจนปัจจุบัน นอกจากโนราน้อมรับจ้างในการแสดงโนราแล้ว ยังได้มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการแสดงโนราให้แก่สถานศึกษาต่าง ๆ เช่น วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง วิทยาลัยเกษตรพัทลุง โรงเรียนมัธยมพัทลุงวิทยา โรงเรียนบ้านท่าแค เป็นต้น (มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ม.ป.ป., น. 1)

นายเดชา ดำเกลี้ยง หรือ โนราเดชา วาทศิลป์ เป็นผู้หนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดการรำโนราจากโนราน้อม คงเกลี้ยง เมื่อได้เข้าเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ทำให้โนราเดชาได้สืบทอดท่ารำโนราแบบโบราณที่ยังคงรักษาขนบการแสดงแบบแผนอย่างเดิมโดยเฉพาะ “การรำชุดกระบี่ตีท่า” เป็นการแสดงที่สื่อความหมายถึงการรบกันของลิง โดยคำว่า “รำกระบี่ตีท่า” เป็นบทร้องคำหนึ่งที่อยู่ในบทประถม ซึ่งถือว่าเป็นบทรำสำหรับฝึกหัดโนราที่สามารถนำไปปรับใช้ในการรำอื่น ๆ ของโนรา แต่เนื่องด้วยการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่ต้องใช้พละกำลังของผู้แสดงโนราเป็นอย่างมากและใช้ระยะเวลาในการแสดงค่อนข้างนาน ทำให้การรำชุดกระบี่ตีท่านี้ศิลปินโนราขาดความสนใจนำมาแสดง หรือผู้ที่ได้รับการสืบทอดมีอย่างจำกัด

บริบทของการแสดงโนรา

การแสดงโนรา เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีรากฐานทางวัฒนธรรมมาอย่างยาวนาน และได้รับความนิยมอย่างมาก โดยเฉพาะในท้องถิ่นภาคใต้ของประเทศไทย การแสดงโนรานี้สะท้อนถึงเรื่องราวความเชื่อ ความศรัทธา และจิตวิญญาณของชาวใต้ผ่านลีลา ท่ารำ ดนตรี และเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

ความเป็นมา

โนรา เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีการสืบทอดมายาวนานกว่า 400 ปี ในภาคใต้ของประเทศไทย และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย โดยมีต้นกำเนิดที่บริเวณแหลมมลายู ในช่วงสมัยตามพรลิงค์หรือศรีวิชัย ราวพุทธศตวรรษที่ 11-16 เมืองสทิงพระในสมัยนั้นถือเป็นศูนย์กลางความเจริญที่สำคัญ เนื่องจากมีชุมชนหนาแน่นตลอดชายฝั่งตะวันออก ตั้งแต่ชุมพร ไชยา จนถึงกลันตัน ตรังกานู และเกาะสุมตรา การค้าขายทางทะเลส่งผลให้ผู้คนในพื้นที่มีการติดต่อกันอย่างใกล้ชิด โดยมีเชื้อสายและศาสนาเดียวกัน ทำให้การถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นไปได้อย่างง่ายดาย จากตำนานโนราชาตรี กล่าวว่า โนราเกิดขึ้นที่เมืองพัทลุงโบราณ (กรุงสทิงพาราณสี) โดยเริ่มต้นเป็นการแสดงประจำราชสำนักก่อนที่จะเผยแพร่สู่ประชาชนทั่วไป โดยกลุ่มเมือง 12 นักษัตรในช่วงสมัยตามพรลิงค์ถือเป็นแหล่งกำเนิดที่สำคัญ (มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2561, น. 1)

วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง (2562, น. 3) ระบุว่า คำว่า “โนรา” เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อมีการนำเรื่องพระสุธน-มโนห์รา มาแสดงเป็นละครชาตรี นอกจากนี้ ยังมีการสันนิษฐานว่าโนราได้รับอิทธิพลจากการร่ายรำของอินเดียโบราณ ก่อนสมัยศรีวิชัย ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพ่อค้าชาวอินเดีย เครื่องดนตรีที่ใช้ในโนรา เช่น “เบ็ญจสังคีต” ซึ่งประกอบด้วยโหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง และปี่ใน ล้วนมีความคล้ายคลึงกับการร่ายรำของอินเดีย นอกจากนี้ท่ารำโนราหลาย ๆ ท่า ยังมีความคล้ายคลึงกับการร่ายรำในวัฒนธรรมอินเดียอีกด้วย โดยเริ่มมีการจัดแสดงโนราในรูปแบบที่เป็นกิจจลักษณะขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. 1820 ซึ่งตรงกับสมัยสุโขทัยตอนต้น นอกจากนี้ยังเชื่อกันว่าโนราเกิดขึ้นครั้งแรกที่หัวเมืองพัทลุง ตำบลบางแก้ว จังหวัดพัทลุง แล้วแผ่ขยายไปยังหัวเมืองอื่น ๆ ของภาคใต้จนถึงภาคกลาง และกลายเป็นละครชาตรี

องค์ประกอบการแสดงโนรา

การแสดงโนราเป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของภาคใต้ โดยมีองค์ประกอบหลักที่สำคัญหลายประการ ซึ่งรวมถึงการรำ การร้อง และเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง

1. การรำ โนราแต่ละคนต้องรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยการรำประสมท่าต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่ว ชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรี และต้องรำให้สวยงาม อ่อนช้อย หรือกระฉับกระเฉง เหมาะแก่กรณี บางคนอาจอวดความสามารถในเชิงเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแขน การทำให้ตัวอ่อน การรำท่าพลิกแพลง นอกจากนี้ยังมีการรำเฉพาะอย่าง ใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครู หรือพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่ บางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสการรำลงครูหรือโรงครู หรือรำแก้บน การรำเฉพาะอย่าง มีดังนี้ รำบทครูสอน รำบทปฐม รำเพลงทับเพลงโทน รำเพลงปี่ รำเพลงโค รำขอเทริด รำเฒ่ายนพราย และเหยียบลูกนาว (เหยียบมะนาว)

รำแทงเข้ (แทงจระเข้) รำคล้องหงส์ และรำบทสิบสองหรือรำสิบสองบท (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์, 2542, น. 3880)

2. การร้อง โนราแต่ละตัวจะต้องอวดลีลาการร้องขับบทกลอนในลักษณะต่าง ๆ เช่น เสียงไพเราะดังชัดเจน จังหวะการร้องขับถูกต้องเร้าใจ มีปฏิภาณในการคิดกลอนรวดเร็ว ได้เนื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถในการร้องโต้ตอบ แก้คำอย่างฉับพลันและคมคาย (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคาร ไทยพานิชย์, 2542, น. 3879)

3. เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนรา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ ทับ 2 ใบ ซึ่งแบ่งเป็นใบเล็กที่เรียกว่า “หน่วยฉับ” ให้เสียง “ฉับ” และใบใหญ่ที่เรียกว่า “หน่วยเทิง” ให้เสียง “เทิง” นอกจากนี้ยังมีกลองตุ๊ก 1 ใบ โหม่ง 2 ลูก ในชุดเดียวกับฉิ่งอีก 1 คู่ และปี่นอก 1 เลา โดยมีผู้เล่นทับเรียกว่า “นายทับ” หรือ “มือทับ” ที่ใช้ทักษะเฉพาะในการสร้างเสียงที่แตกต่างกัน ได้แก่ เสียงปะ เทิง ทึด ติ๊ก และพรึด ซึ่งแต่ละเสียงมาจากวิธีการตีที่แตกต่างกัน เสียงต่าง ๆ นี้ช่วยสร้างเอกลักษณ์เฉพาะให้กับการแสดงโนรา โดยในวงดนตรีนี้นักดนตรีนิยมใช้เสียงหลักในการแสดงเพียง 4 เสียง คือ ปะ เทิง ทึด และ ติ๊ก เพื่อสื่ออารมณ์และจังหวะของการแสดงโนราให้สมบูรณ์ (พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ และกฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ, 2564, น. 197)

4. เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายของโนราประกอบด้วยสิ่งสำคัญ ดังนี้ 1) เทริดเป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่ 2) เครื่องลูกปัด เครื่องลูกปัดจะร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลายดอกดวง ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ 3) ปีกนกแอ่นหรือปีกเหน่ง มักทำด้วยแผ่นเงิน 4) ซับทรวงหรือทับทรวงหรือตาบ สำหรับสวมห้อยไว้ตรงทรวงอก 5) ปีกหรือที่ชาวบ้านเรียกว่าหางหรือหางหงส์ 6) ผ้านุ่ง 7) หน้าเพลาหรือเหน็บเพลาหรือหนับเพลา 8) หน้าผ้า ลักษะเช่นเดียวกับชายไหว 9) ผ้าห้อย 10) กำไลต้นแขน และปลายแขน 11) กำไล ใช้สวมมือและเท้าข้างละหลาย ๆ วง 12) เล็บ และ 13) หน้าพราน และหน้าทาสี (มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2561, น. 1)

5. การเล่นเป็นเรื่อง โดยปกติโนราไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอจากการอวดการรำ การร้อง และการรำทำบทแล้ว อาจเพิ่มการเล่นเป็นเรื่องเพื่อความสนุกสนาน โดยเลือกเรื่องที่รู้ดีกันแล้วบางตอนมาแสดง เลือกเอาแต่ตอนที่ต้องใช้ตัวแสดงน้อย ๆ (2-3 คน) ไม่เน้นที่การแต่งตัวตามเรื่อง มักแต่งตามที่แต่งรำอยู่แล้ว แล้วสมมติเอาว่าใครเป็นใคร แต่จะเน้นความตลกและการขับบทกลอนแบบโนราให้ได้เนื้อหาตามท้องเรื่อง (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์, 2542, น. 3880)

การแสดงโนราเป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของภาคใต้ โดยประกอบด้วยองค์ประกอบหลักหลายประการ ได้แก่ การรำ การร้อง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และการเล่นเป็นเรื่อง สำหรับการรำ โนราแต่ละคนต้องแสดงความชำนาญเฉพาะตัวผ่านท่ารำที่เป็นแบบแผน พร้อมทั้งการรำเฉพาะอย่างที่แสดงในโอกาสสำคัญ

นอกจากนี้ เครื่องแต่งกายของโนราเป็นสิ่งที่แสดงถึงความเป็นศิลปะเฉพาะถิ่นที่สวยงามและเป็นเอกลักษณ์

ประวัติโนราเดชา วาทศิลป์

โนราเดชา วาทศิลป์ หรือ นายเดชา ดำเกลี้ยง เกิดเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2529 เป็นบุตรของนายชุบ ดำเกลี้ยง และนางจินดา ดำเกลี้ยง โนราเดชามีความสนใจการแสดงโนราตั้งแต่ยังเยาว์วัย โดยเริ่มฝึกหัดรำโนราตั้งแต่อายุ 5 ปี กับโนราแดง บ้านโคกทราย (โนราแดง สุวรรณ) จากนั้นเมื่อได้เข้าเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงจึงได้มีโอกาสฝึกหัดโนราจาก โนราน้อม โบราณศิลป์ หรือโนราน้อม คงเกลี้ยง และยังได้ฝึกหัดเพิ่มเติมกับโนรารื่น คงนวลบ้าน ที่ค่ายพนางตุง จังหวัดพัทลุง เมื่อได้ฝึกหัดโนราจนมีความเชี่ยวชาญแล้ว ในปี พ.ศ. 2549 โนราเดชาจึงได้ผ่านพิธีครอบเทริดผูกผ้าตัดจุก หรือการบวชโนราใหญ่ โดยมีโนราน้อม เป็นอุปัชฌาย์ (ประธานหลักในพิธีการผูกผ้าตัดจุก) มีโนราแอบ บ้านโหนด และโนราสมพงษ์ เสน่ห์ศิลป์ เป็นกรรมวาจาและอนุสาวนาจารย์ หรือเรียกว่า “คู่สวด” จากนั้นจึงได้ตั้งคณะโนราเป็นของตนเองชื่อคณะ “โนราเดชา วาทศิลป์”

จากความสามารถและความเชี่ยวชาญในด้านการแสดงโนรา ทำให้โนราเดชา วาทศิลป์ ได้รับการเชิญให้เป็นวิทยากรให้กับสถานศึกษาต่าง ๆ เช่น เป็นวิทยากรสอนท่ารำสิบสองท่า สายโนราน้อม ให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง เป็นวิทยากรสอนให้แก่นักเรียนในโรงเรียนต่าง ๆ ในเขตอำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง นอกจากนี้ยังได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินการประกวดโนราในโอกาสสำคัญ ๆ เช่น

ปี พ.ศ. 2565 เป็นกรรมการตัดสินการประกวดโนราชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ สนามหน้าศาลากลางพัทลุง

ปี พ.ศ. 2566 เป็นกรรมการตัดสินการประกวดโนราชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระนางเจ้าสุทิดา พัชรสุธาพิมลลักษณ พระบรมราชินี ณ โรงเรียนพัทลุง

นอกจากนี้โนราเดชา ในปี พ.ศ. 2564 ยังได้รับโล่เชิดชูเกียรติผู้ธำรงศิลปวัฒนธรรมดีเด่น บุคคลต้นแบบศิลปะการแสดงภาคใต้ จากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช ณ วัดวังตะวันออก (เดชา ดำเกลี้ยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567)

การรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า”

การแสดงโนรานั้นมีการแบ่งสายของโนราออกเป็น 3 สาย ได้แก่ โนรายก ชูบัว โนราแปลก วัดท่าแค และโนราสายอุปถัมภ์ นรากร หรือ โนราพุ่มเทวา โดยแต่ละสายก็จะมีท่ารำเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เมื่อแต่ละสายมีการสืบทอดกระบวนท่ารำให้แก่ศิษย์ของตนก็จะมีการสืบสานท่ารำในสายของตนต่อไปเรื่อย ๆ ซึ่งอาจจะมีการผิดเพี้ยนหรือแตกต่างไปบ้างจากการจดจำ การปรับให้เหมาะสมกับตนเอง หรือความเหมาะสมกับเวลาแสดงที่ในปัจจุบันนิยมการแสดงที่รวดเร็วไม่มุ่งเน้นการรำโชว์ฝีมือเหมือนการแสดงในอดีต

การรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” โนราเดชา วาทศิลป์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567) กล่าวว่า ในสมัยอดีตครูโนราจะมีความหวงแหนท่ารำของตนมาก ไม่ถ่ายทอดให้ผู้อื่นง่าย ๆ นอกจากผู้นั้นจะเป็นศิษย์ที่ครูรักและไว้ใจ การรำชุดนี้โนราเดชาได้รับการสืบทอดมาจากโนราน้อม คงเกลี้ยง ซึ่งเป็นศิษย์โนราครูเดียวกันกับโนราแปลก วัดท่าแค แต่โนราน้อมได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดรำกระบี่ตีท่าจาก โนราฉ่ำ เมืองแก้ว ซึ่งนับถือเป็นครูโนราของท่านอีกท่านหนึ่ง โดยการรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” เป็นคำร้องหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในบทประถม ซึ่งถือว่าเป็นบทรำสำหรับฝึกหัดโนราที่สามารถนำไปปรับใช้ในการรำอื่น ๆ ของโนราได้ คล้ายกับการรำแม่บทใหญ่ของนาฏศิลป์ไทย

การแสดงชุดนี้สื่อความหมายถึงการรบกันของลิง ใช้แสดงถึงความแข็งแรง พละกำลังในเชิงชั้นการต่อสู้กันของลิง ดังที่ สุพัฒน์ นาคเสน (2562, น. 67-68) กล่าวว่า บทประถมเป็นการรำที่ตีท่ารำตามเนื้อหาสาระของบทร้อง ที่เกี่ยวกับการสื่อความหมายของท่ารำที่ประกอบด้วย ท่านิ่ง ท่าเคลื่อนไหว ท่าเลียนแบบธรรมชาติ สัตว์ในวรรณคดี ตัวละครในวรรณคดี การรำบทประถมมีลักษณะเป็นการรำอยู่กับที่ ทั้งในลักษณะการยืนรำ นั่งรำ การรำเคลื่อนที่โดยการเดิน การวิ่ง ตลอดจนการเข้าคู่กันและบางช่วงมีการแจกท่ารำเพิ่มเติมเพื่ออวดลีลาท่ารำให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เช่น การแสดงท่าทางการรำฟ้อนฝูงของนางขึ้นอน การแสดงท่าทาง การว่ายน้ำของปลา การแสดงท่าทางการรบของลิง

ทั้งนี้โครงสร้างท่ารำโนราชุดรำกระบี่ตีท่า แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ดูเชิง หยั่งเชิง และต่อสู้กัน โดยในการต่อสู้กันนั้นท่ารำช่วงสุดท้ายผู้ชนะจะยืนเหยียบบนเข่าของผู้แพ้ และสลับกันเป็นฝ่ายแพ้และฝ่ายชนะ โดยไม่มีฝ่ายใดแพ้หรือชนะ เนื่องจากการรำชุดนี้มีนัยยะของการรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงไม่ต้องการให้มีการแพ้ชนะกันนั่นเอง โดยมีรายละเอียดโครงสร้างท่ารำ ดังนี้

ช่วงที่ 1 ดูเชิง : เป็นการพบกันระหว่างคู่ต่อสู้ทั้งสองฝ่าย โดยทั้งสองต่างดูเชิง ดูท่าทีซึ่งกันและกัน มีการเดินอวดศักดิ์ศรี มีการท่องมนต์เพื่อเป็นการปลุกวิชาในตัวเอง จากนั้นจึงประลองกำลังกันโดยทั้งสองฝ่ายจะเข้าหากัน ด้วยการเต้นให้คู่ต่อสู้เห็นว่าเรามีพละกำลังมาก โดยมีท่ารำในช่วงนี้จำนวน 4 ท่า นอกจากนั้นผู้แสดงยังสามารถสอดแทรกลีลาท่ารำเฉพาะตัวเพิ่มเข้าไป เช่น การหมุนตัวด้วยความเร็ว การเก็บเท้าที่ละเอียดหรือจังหวะถี่ ๆ การอวดความงามของมือตนเองด้วยการดัดมือของตนเอง ทำให้ผู้ชมชื่นชอบและตื่นเต้นไปกับการรำ ดังภาพ

ภาพที่ 1-2 การเดินออกสู่เวทีและการเดินดัดมือ
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 3-4 การท่องมนต์และการดัดมือ
ที่มา : ผู้เขียน

ช่วงที่ 2 หยั่งเชิง : เป็นการดูคู่ต่อสู้ว่ามีสติปัญญาเพียงใด มีกลเม็ดเด็ดพรายอย่างไร ต่างฝ่ายต่างเข้าหากัน ด้วยอากัปกิริยาจด ๆ จ้อง ๆ เพื่อดูท่าทีว่าจะเข้าต่อสู้อย่างไร อีกทั้งท่ารำที่สื่อถึงการยั่วยุคู่ต่อสู้ ดังภาพ

ภาพที่ 5-6 การเดินหยั่งเชิง 2 ท่า
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 7-8 การเข้าหาคู่ต่อสู้ 2 ท่า
ที่มา : ผู้เขียน

ช่วงที่ 3 การต่อสู้ : เป็นการต่อสู้ของทั้งสองฝ่าย โดยมีทั้งการรุกและการรับ ประกอบทำนองดนตรีที่มีจังหวะรุกเร้าและผ่อนลง จบลงด้วยทำนองเร็วประกอบการแสดงในช่วงชุลมุน เพื่อการขับเคี่ยวกันของการต่อสู้ ผู้แสดงจะผลัดกันแพ้ชนะหรือไม่มีฝ่ายใดแพ้ชนะ เนื่องจากนัยยะของการรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น ไม่ต้องการให้มีการแพ้ชนะกัน ซึ่งในช่วงนี้มีท่ารำจำนวน 10 ท่ารำ โดยในการแสดงต้องรำให้ครบทุกท่ารำ

ภาพที่ 9-10 ท่าการต่อสู้กัน
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 11-18 ท่าการต่อสู้กัน
ที่มา : ผู้เขียน

เอกลักษณ์ของท่ารำโนราชุดรำกระบี่ตีท่านี้ เนื่องจากการแสดงโนรานั้นมีการแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ตัวนาย และตัวนาง ซึ่งตัวนายนั้น หมายถึง ผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นเพศชายในเรื่องที่แสดง ส่วนตัวนาง หมายถึง ผู้แสดงที่รับบทบาทเพศหญิงในเรื่องที่แสดง ทำให้การแสดงท่าทางจึงมีลีลาแตกต่างกันตามเพศของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ สำหรับท่ารำในสายของโนราน้อม คงเกลี้ยง จะมีลักษณะการผสมผสานลีลา

ของตัวนายและตัวนาง กล่าวคือ ท่ารำจะมีลีลาที่เข้มแข็งแต่แฝงไว้ด้วยความอ่อนหวานนุ่มนวล เนื่องจากการแสดงชุดนี้เป็นท่ารำที่สืบทอดมาจากโนราน้อม ดังนั้นในการรำชุดนี้จึงมีลีลาท่ารำที่ผสมผสานความเข้มแข็งและความนุ่มนวลเอาไว้ด้วยกัน ท่ารำมักใช้การสะดุ้งตัว การใช้หน้า และการใช้เท้า เช่น การเดินซอยเท้าในจังหวะถี่ ๆ การรำด้วยความทะมัดทะแมง สิ่งสำคัญคือผู้แสดงต้องมีปฏิภาณไหวพริบ มีความจำที่ดีสามารถปฏิบัติท่ารำได้แม่นยำตรงตามจังหวะหน้าทับ การแสดงชุดนี้เป็นการรำคู่กันของผู้แสดง 2 คน ดังนั้นผู้แสดงทั้งสองคนต้องมีจิตใจตรงกัน มีความรักใคร่ สามัคคีกัน ท่ารำถึงจะสื่อออกมาด้วยความสอดสัมพันธ์กัน ผู้แสดงอาจใช้ 3-4 คู่ ตามความเหมาะสม นอกจากนี้โนราที่มีความเชี่ยวชาญอาจแสดงชุดนี้ได้ระยะเวลานานถึง 10-15 นาที เนื่องจากโนราที่มีความเชี่ยวชาญจะสอดแทรกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ หรือกลเม็ดเด็ดพรายของตนเข้าไปในการแสดงด้วย (เดชา ดำเกลี้ยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567)

อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ท่ารำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” ผู้แสดงจะถือพระขรรค์เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งในการแสดงโนรานั้นถือว่าเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สามารถใช้แทนอาวุธอื่น ๆ ตามเนื้อเรื่องที่แสดงได้ อีกทั้งพระขรรค์เป็นอาวุธที่โนราใช้ประกอบการแสดงโนราอยู่แล้ว ในการแสดงชุดนี้ผู้แสดงถือพระขรรค์ที่ทำจากไม้ ไม่นิยมพระขรรค์ที่ทำจากโลหะ เพราะโนรามีความเชื่อว่าพระขรรค์โลหะนั้นเป็นของสูง เป็นอาวุธของชนชั้นกษัตริย์ (เดชา ดำเกลี้ยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567)

ภาพที่ 19 พระขรรค์ประกอบการรำชุดกระบี่ตีท่า

ที่มา : ผู้เขียน

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงชุดนี้ ผู้แสดงจะแต่งกายตามแบบแผนโนรา แต่จะไม่สวมเทริด เนื่องจากการแสดงชุดนี้ตัวละครที่แสดงสวมบทบาทเป็นลิง ตามจารีตของการแสดงโนรานั้นถ้าผู้แสดงสวมบทบาทเป็นสัตว์จะไม่สวมเทริด เพราะถือว่าเทริดเป็นของสูงและเป็นการให้เกียรติเทริดที่เปรียบดั่งเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ โดยใช้การโพกผ้าแทน อีกทั้งจะไม่สวมใส่เล็บ เพราะการสวมใส่เล็บเป็นอุปสรรคต่อการแสดงด้วย (เดชา ดำเกลี้ยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567)

ภาพที่ 20 เครื่องแต่งกายการรำชุดกระบี่ตีท่า ด้านหน้าและด้านหลัง
ที่มา : ผู้เขียน

ดนตรีประกอบการแสดง

ใช้วงดนตรีที่ประกอบการแสดงโนรา ประกอบด้วย กลองทับ ปี่ โหม่งหรือฆ้องคู่ และ ฉิ่ง แต่เน้นที่จังหวะหน้าทับกลองเป็นสิ่งสำคัญเนื่องจากการแสดงชุดนี้ผู้แสดงจะต้องรำตามจังหวะหน้าทับกลอง โดยเพลงปี่นั้นผู้เป่าปี่สามารถเลือกเพลงมาเป่าได้ตามความเหมาะสมและความชื่นชอบของคนเป่า (เดชา ดำเกลี้ยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567)

โอกาสที่ใช้แสดง

ท่ารำชุดนี้ใช้ในโอกาสรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แก้บนครูหมอโนราหรือแก้บนเทพเทวดา ชาวภาคใต้เรียกว่า “รำถวายทวดเกาะ” ศิลปินโนรามักจะนำการแสดงชุดนี้มารำเนื่องจากถือเป็นของสูงที่อยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการรำตัวละครลิงซ้อมรบกันใช้รำในงานสำคัญ ๆ (เดชา ดำเกลี้ยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 สิงหาคม 2567)

สรุป

การรำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” เป็นการรำที่สื่อความหมายถึงการรบกันของลิง มีการสืบทอดท่ารำมาจากโนราฉ่ำ เมืองแก้ว ที่ถ่ายทอดให้กับโนราน้อม คงเกลี้ยง และสืบทอดลงมาถึงโนราเดชา วาทศิลป์ โครงสร้างท่ารำชุดนี้แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ดูเชิง หยั่งเชิง และต่อสู้กัน โดยผู้แสดงจะร่ายรำเพื่อสื่อความหมายท่ารำแตกต่างกันไปในแต่ละช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ดูเชิง แสดงถึงการพบกันระหว่างคู่ต่อสู้ทั้งสองฝ่ายที่ต่างดูเชิงดูท่าทีซึ่งกันและกัน ท่ารำมีจำนวน 4 ท่า ช่วงที่ 2 หยั่งเชิง เป็นการสังเกตท่าทีของคู่ต่อสู้

การยั่วยุซึ่งกันและกัน ท่ารำมีจำนวน 4 ท่า ประกอบด้วย การเดินหยั่งเชิง 2 ท่า การเข้าหาคู่ต่อสู้ 2 ท่า และช่วงที่ 3 การต่อสู้ เป็นการต่อสู้ของทั้งสองฝ่าย ท่ารำมีจำนวน 10 ท่า โดยทั้งสองฝ่ายผลัดกันแพ้ชนะ เนื่องจากนัยยะของการรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นไม่ต้องการให้มีการแพ้ชนะกัน เอกลักษณ์ของการรำ กล่าวคือ การรำที่ผสมผสานความเข้มแข็งและความนุ่มนวลเอาไว้ด้วยกัน ท่ารำมักใช้การสะดุ้งตัว การใช้หน้า และการใช้เท้า เช่น การเดินซอยเท้าในจังหวะถี่ ๆ อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้น ผู้แสดงจะถือพระขรรค์ประกอบการแสดง อีกทั้งผู้แสดงจะแต่งกายตามแบบแผนโนรา แต่จะไม่สวมเทริดตามจารีตของการแสดงโนราที่ห้ามตัวละครที่สวมบทบาทเป็นสัตว์สวมเทริด เครื่องดนตรีใช้วงดนตรีที่ประกอบการแสดงโนราโดยทั่วไป

ท่ารำโนราชุด “รำกระบี่ตีท่า” ในกรณีศึกษาของโนราเดชา วาทศิลป์ พบว่า ท่ารำนี้มีความโดดเด่นในแง่ของการสื่อสารความเป็นนักรบและการต่อสู้กันของลิงในบริบทของวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ โดยการใช้ท่ารำที่เน้นการต่อสู้ด้วยพระขรรค์ แสดงถึงการผสมผสานของศิลปะการแสดงโนรากับการต่อสู้กัน แต่อีกนัยยะหนึ่งนั้นการแสดงชุดนี้เป็นการอวดฝีมือของศิลปินโนรา เพื่อให้ศิลปินโนราแสดงความเชี่ยวชาญ ความสามารถกลเม็ดเด็ดพรายของแต่ละคน เช่น การหมุนตัวด้วยความเร็ว การเดินซอยเท้าจังหวะถี่ ๆ ซึ่งช่วยส่งเสริมให้โนราเป็นมากกว่าการแสดงพื้นบ้าน แต่เป็นศิลปะที่มีความลึกซึ้งในเชิงวัฒนธรรมและสังคม นอกจากนี้โนราเดชายังมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดท่ารำนี้ให้คงอยู่ต่อไป

รายการอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2563). *โนรา ศิลปะการร้อง รำที่ผูกพันกับชีวิต*. โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ และกฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ. (2564). หน้าทับประกอบการแสดงโนรา. *วารสารนาคบุตรปริทรรศน์, 13*(3), 194-203.

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ. (2565). *ภูมิปัญญาศิลปะการแสดงโนรา : โนรา*. http://ich.culture.go.th/article/detail/6291f35836ab3f111c5572d4

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. (ม.ป.ป.). *แบบรายงานการพิจารณาให้ปริญญากิตติมศักดิ์ สรุปประวัติและผลงานของ นายน้อม คงเกลี้ยง.* https://skruart.skru.ac.th/2017/files/docs/44.pdf

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. (2561). *โนรา (Nora).* https://clib.psu.ac.th/southerninfo/content/2/bae72ee9

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 8.* บริษัท สยามเพรส แมนเนจเม้นท์ จำกัด.

วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง. (2562). *การจัดการความรู้ด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมภูมิปัญญาท้องถิ่น เรื่อง การจัดการความรู้ท่ารำโนรามาตรฐาน 12 ท่า ของวิทยาลัยนาฏศิปพัทลุง.* วิทยาลัยนาฏศิปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู.* สำนักพิมพ์และสายส่งดวงแก้ว.

บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์”
LYRICS OF “RABAM DAOWADUENG”

กรณ์พงศ์ พัฒนปกรณ์พงษ์* และอนุพงศ์ สุวรรณจันทร์**
KORNPHONG PHATANAPAKORNPHONG AND ANUPONG SUWANJAN

(Received: April 19, 2025; Revised: May 15, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอการศึกษาบทพระนิพนธ์คำร้อง "ระบำดาวดึงส์" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บทความนี้ได้รวบรวมและวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” โดยจัดพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2467 จนถึงปัจจุบัน รวมเป็นเวลากว่า 100 ปี พบว่า มีการเปลี่ยนแปลงบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” บางส่วน จึงได้นำเสนอโดยมุ่งตรวจทานและสังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” จากเอกสารหลักฐานที่มีความน่าเชื่อถือและเป็นลายลักษณ์อักษรที่สืบค้นได้ เพื่อให้ผู้อ่านได้พิจารณาบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” อย่างถูกต้องและสมบูรณ์ รวมทั้งได้นำเสนอข้อคิดเห็นที่เกี่ยวข้องต่อคำร้องในบทพระนิพนธ์โดยเปรียบเทียบและอธิบายประกอบไว้โดยละเอียด

คำสำคัญ : ระบำดาวดึงส์, ละครดึกดำบรรพ์, ระบำมาตรฐาน

Abstract

This article presents a study of lyrics of "Rabam Daowadueng", which is part of “ Lakhon Deukdamban, Sang Thong”, the episode “ Tee Klee” , authored by His Royal Highness Prince Narisara Nuwattiwong. This article reviews and analyzes relevant documents regarding lyrics of "Rabam Daowadueng" from its first publication in 1924 to the present, spanning over 100 years. This article found that certain parts of lyrics have undergone changes over time. Therefore, the article aims to examine and synthesize the lyrics of "Rabam Daowadueng" using reliable and accessible documents

* กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย โรงเรียนบรรหารแจ่มใสวิทยา 1 จังหวัดสุพรรณบุรี
Thai Language Department, Banharnjamsai Wittaya 1 School, Suphan Buri Province
**กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (นาฏศิลป์) โรงเรียนบ้านท่าเสด็จ จังหวัดสุพรรณบุรี
Arts Department (Dramatic Arts), Banthasadet School, Suphan Buri Province

so that readers can consider the lyrics accurately and comprehensively. Additionally, this article provides detailed commentaries on the lyrics, offering comparisons and explanations.

Keywords : Rabam Daowadueng, Lakhon Deukdamban, Thai Classical Dance

บทนำ

“ดาวดึงส์เทวโลกมโหฬาร เป็นที่อยู่สำราญฤทัยหรรษ์
สารพัดงามจริงทุกสิ่งอัน สารพันอุดมสมใจปอง...”

ระบำดาวดึงส์ มีที่มาจากละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี เป็นพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จากบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ในปัจจุบันผู้อ่านสามารถสืบค้นเพลงระบำดาวดึงส์ได้อย่างสาธารณะ จนถึงคำร้องช่วงหนึ่งของระบำดาวดึงส์ กล่าวว่า “อันอินทรปราสาท**ทั้งสาม** ทรงงามสูงเงื้อมกลางเวหา” ผู้เขียนสงสัยใคร่รู้เกี่ยวกับปราสาททั้ง 3 องค์ ซึ่งเป็นที่ประทับของพระอินทร์ จึงค้นคว้าจากวรรณคดีไตรภูมิพระร่วง ตอนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ระบุว่า

> “...ที่ในท่ามกลางนครไตรตรึงษ์นั้น มีไพชยนต์ปราสาทโดยสูงได้ 25,600,000 วา ปราสาทนั้นงามนักงามหนาเทียรย่อมแก้วสัตตพิธรัตนะทั้งหลาย โดยสูงได้ 2,400,000 วา เทียรย่อมสัตตพิธรัตนะรุ่งเรืองงามพ้นประมาณ ถวายแก่พระอินทร์ผู้เป็นเจ้าไพชยนต์ปราสาทนั้นแล...”
>
> (พญาลิไทย, 2457, น. 156)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ปราสาทของพระอินทร์ ปรากฏเพียงไพชยนต์ปราสาทเท่านั้น บทความนี้จึงมุ่งนำเสนอ บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยอ้างอิงจากการศึกษาเอกสารหลักฐานที่สามารถค้นคว้าได้ เพื่อตรวจสอบบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ที่มีมาแต่ครั้งอดีตตั้งแต่การจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์ ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2467 จนถึงปัจจุบัน รวมเป็นเวลากว่า 100 ปี

การจัดพิมพ์ในบทความนี้เกี่ยวเนื่องกับเอกสารที่ผ่านวิวัฒนาการทางภาษาในห้วงเวลากว่า 100 ปี ผู้เขียนบทความจึงได้ปรับการเขียนสะกดคำให้ถูกต้องตามหลักภาษาในปัจจุบัน เพื่อง่ายต่อการอ่านและเข้าใจเนื้อหาสาระโดยตลอด ฉะนั้นข้อความบางตอนที่คัดลอกมาอ้างอิงไว้นี้ ในบางกรณีจึงมิได้สะกดเหมือนต้นฉบับ ขอให้ผู้อ่านพิจารณาเนื้อหาสาระของข้อความที่นำมาอ้างอิงดังกล่าวไว้เป็นสำคัญ

สืบย้อนรอยเอกสาร “บทละครดึกดำบรรพ์”

ผู้เขียนได้ค้นคว้าเอกสารหลักฐานของบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ที่ปรากฏระบำดาวดึงส์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดง พบว่าฉบับตีพิมพ์เท่าที่ผู้เขียนค้นพบตั้งแต่ครั้งแรกปี พ.ศ. 2467 เป็นต้นมา จัดพิมพ์ในโอกาสสำคัญต่าง ๆ โดยหอพระสมุดวชิรญาณและกรมศิลปากร

ผู้เขียนพิจารณาเอกสารต้นฉบับ 3 ฉบับ โดยศึกษาและสังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ประกอบด้วย 1) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง 2) บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง และ 3) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ เนื่องจากปรากฏชัดเจนว่าผู้นิพนธ์ทรงตรวจอ่าน สอบทานและแก้ไขจนสมบูรณ์ อีกทั้งเอกสารดังกล่าวถือเป็นเอกสารที่อยู่ร่วมสมัยของผู้นิพนธ์ เนื่องจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สิ้นพระชนม์ในปี พ.ศ. 2490 (กรมศิลปากร, 2506, น. 269)

ในหัวข้อนี้ ผู้เขียนมุ่งนำเสนอข้อมูลตามเอกสารที่ได้ค้นพบ ความสำคัญและความน่าเชื่อถือของเอกสารที่จะนำมาใช้ในการสังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ดังนี้

1) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง (ฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2467)

เอกสารฉบับนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงพระนิพนธ์คำนำของประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง ซึ่งถือเป็นการจัดพิมพ์ครั้งแรกนี้ว่า

> “...ซึ่งหอพระสมุดฯ ได้พยายามรวบรวมมาช้านาน พึ่งหาต้นฉบับได้ครบเมื่อเร็ว ๆ นี้ ชุดหนึ่งคือ ละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ ทรงดำริเรียบเรียงขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ 5... อีกประการหนึ่ง บทละครชุดนี้ ฉบับที่มีอยู่ก็วิปลาสคลาดเคลื่อนเสียมาก เพราะเป็นแต่จดกันไว้ตามคำบอกเล่าของผู้ที่เคยเล่น หามีฉบับอันเป็นหลักฐานปรากฏอยู่แห่งใดไม่ ถึงฉบับซึ่งหอพระสมุดฯ ได้มาก็วิปลาสเช่นนั้น...”
>
> (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2467, น. คำนำ 1-2)

อย่างไรก็ตาม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงชี้แจงเกี่ยวกับการจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง เป็นครั้งแรก ว่าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงตรวจสอบชำระความถูกต้องให้ ดังนี้

> “...สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ เสด็จดำรงตำแหน่งกรรมการอยู่ในหอพระสมุดสำหรับพระนคร ทรงรับชำระเมื่อจะพิมพ์ครั้งนี้ จึงนับได้ว่าเป็นฉบับที่ถูกต้องมีอยู่ฉบับเดียว สมควรจะพิมพ์รักษาไว้อย่าให้สูญเสีย”
>
> (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2467, น. คำนำ 2)

จะเห็นได้ว่าเอกสารฉบับนี้ที่ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกนั้น ผู้นิพนธ์ได้ทรงตรวจสอบชำระความถูกต้องด้วยพระองค์เอง ซึ่งถือได้ว่าเอกสารฉบับนี้ควรใช้ในการพิจารณาเป็นหลักสำคัญ

2) บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง (ฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2471)

เอกสารฉบับนี้ จัดพิมพ์โดยใช้ต้นฉบับเมื่อคราวจัดพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2467 แต่จัดพิมพ์เฉพาะเรื่องแยกเล่มกัน อีกทั้งคำนำของเอกสารฉบับนี้เป็นหลักฐานยืนยันว่าผู้นิพนธ์ทรงตรวจสอบชำระบทละครดึกดำบรรพ์ด้วยพระองค์เอง ดังคำนำระบุว่า

> “...พิมพ์คราวนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ทรงเป็นกรรมการหอพระสมุดสำหรับพระนคร ได้ทรงชำระฉบับที่วิปลาสคลาดเคลื่อนให้ถูกต้องโดยเรียบร้อยแล้ว มาใน พ.ศ. 2471 นี้ พระโสภณอักษรกิจเจ้าของโรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธณากร มาขออนุญาตพิมพ์เป็นครั้งที่ 2 กรรมการราชบัณฑิตยสภาเห็นว่า หนังสือเรื่องนี้ได้พิมพ์มานานต้นฉบับหายากอยู่แล้ว จึงอนุญาตให้พระโสภณฯ พิมพ์ตามประสงค์ แต่พิมพ์ครั้งนี้แบ่งเป็นเล่มเล็ก ๆ เฉพาะเรื่อง...”
>
> (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2471, น. คำนำ 4-5)

3) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ (ฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2486)

เอกสารฉบับนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงพระนิพนธ์คำนำเพิ่มเติมจากการพิมพ์ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2467 โดยมีการจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์เพิ่มเติม 3 เรื่อง ได้แก่ มณีพิชัย ศูรปนขา และอุณรุท ความว่า

> “...บทละครดึกดำบรรพ์ที่พิมพ์ในสมุดพระราชทานแจกนั้น ยังขาดเรื่องมณีพิชัย เรื่องศูรปนขา กับเรื่องอุณรุท อยู่อีก 3 เรื่อง เธอจึงพยายามสืบเสาะบทละครดึกดำบรรพ์ที่ยังขาดจนได้มาครบ แล้วเอาไปถวายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศฯ กราบทูลขอให้ช่วยทรงตรวจชำระ ก็ทรงปราณีทำให้ตามประสงค์...”
>
> (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2486, น. 5)

ข้อมูลที่ปรากฏจะเห็นได้ว่าเอกสารฉบับนี้ได้รับการตรวจแก้ไขจากผู้นิพนธ์ด้วยพระองค์เอง ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าระยะเวลาที่จัดพิมพ์ครั้งนี้กับครั้งแรกนั้น ยาวนานเกือบ 20 ปี ดังพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ระบุว่า

> “...ฉันใคร่ให้พิมพ์หนังสือบทละครดึกดำบรรพ์ซ้ำ ด้วยต้นฉบับซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้พิมพ์ในครั้งแรกพิมพ์มาช้านานถึง 20 ปี เดี๋ยวนี้หาฉบับไม่ใคร่ได้อยู่...”
>
> (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2486, น. 6)

จากเอกสารทั้ง 3 ฉบับข้างต้น ผู้เขียนจึงใช้เป็นเอกสารหลักเพื่อพิจารณาและสังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง

ตอนตีคลี โดยศึกษาความสอดคล้องจากบทพระนิพนธ์และบทร้องในปัจจุบันของระบำดาวดึงส์ ที่ปรากฏในเอกสารลายลักษณ์อักษรทั้ง 3 ฉบับ โดยพิจารณาความเหมาะสมและถูกต้อง ตามพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์”

ผู้เขียนนำเอกสารที่ได้จากค้นคว้า จำนวน 3 ฉบับ ได้แก่ 1) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2467, น. 9-10) 2) บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2471, น. 15-17) และ 3) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2486, น. 18-19) ข้างต้น มาสังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์”ที่ปรากฏ ได้ดังนี้

“ดาวดึงส์เทวโลกมโหฬาร เป็นที่อยู่สำราญฤทัยหรรษ์
สารพัดงามจริงทุกสิ่งอัน สารพันอุดมสมใจปอง
เทพบุตรผุดพรรณโฉมยง งามทรงอาภรณ์ไม่มีหมอง
นางอัปสรงอนสงวนนวลละออง งามทรงเครื่องทอง**แล**เพชรนิล
สมเด็จพระอมรินทร์ปิ่นมงกุฎ ทรงวชิราวุธธนูศิลป์
รักษาเทวสีมาเป็นอาจิณ อสุรินทร์อรีไม่บีฑา
อัน**อินทร์**ปราสาท**แสงก่ำ** ทรงงามสูง**ง้ำ**กลางเวหา
สี่มุขหุ้มมาศสะอาดตา ใบระกาแกมแก้วประกอบกัน
ช่อฟ้าช้อยเฟื้อย**เฉื่อย**ชด บราลีที่ลดมุขกระสัน
มุขเด็จทองดาษกนกพัน บุษบกสุวรรณชามพูนท
ราชยานเวชยันต์รถแก้ว เพริศแพร้วกำกงอลงกต
แอกงอนอ่อนสลวยชวยชด เครือขดช่อตั้งบัลลังก์ลอย
รายรูปสิงห์อัดหยัดยัน สุบรรณจับนาคหิ้วเศียรห้อย
ดุมพราววาววับประดับพลอย แปรกแก้วกาบช้อยสะบัดบัง
เทียมด้วยสินธพเทพบุตร ทั้งสี่บริสุทธิ์ดั่งสีสังข์
มาตลีอาจขี่ขับประดัง ให้รีบรุดสุดกำลังดังลมพา”

จากบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ข้างต้น ผู้เขียนพบว่าคำร้องในระบำดาวดึงส์จากหลักฐานที่ศึกษาค้นคว้าไม่สอดคล้องกับบทร้องปัจจุบัน จำนวน 3 แห่ง ดังนี้

1) บทพระนิพนธ์	อัน**อินทร์**ปราสาท**แสงก่ำ**	ทรงงามสูง**ง้ำ**กลางเวหา
บทร้องปัจจุบัน	อัน**อินทร**ปราสาท**ทั้งสาม**	ทรงงามสูง**เงื้อม**กลางเวหา

กรณีคำว่า **อินทร์ปราสาท** และ **อินทรปราสาท** พบว่า จากเดิม อินทร์ปราสาท (อิน-ปรา-สาด) เพียงตัดเครื่องหมายทัณฑฆาตแล้วใช้วิธีการอ่านออกเสียงสมาสคำเป็น อินทรปราสาท (อิน-ทระ-ปรา-สาด / อิน-ทะ-ระ-ปรา-สาด) นั้นความหมายยังคงเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่เอื้อเสียงเสนาะไพเราะมากขึ้น

กรณีคำว่า **แสงก่ำ** และ **ทั้งสาม** เมื่อพิจารณาความหมายเป็นหลักสำคัญ พบว่า ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน คำว่า “ก่ำ” เป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง สุกใส เข้ม จัด มักใช้แก่สีแดงหรือทองที่สุก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2493, น. 139; ราชบัณฑิตยสถาน, 2525, น. 92; ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 120; ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 122) ในบริบทนี้ “แสงก่ำ” หมายถึง แสงสว่างสุกใสเรืองรอง สอดคล้องกับไตรภูมิพระร่วงที่ระบุถึงความงามปราสาทของพระอินทร์ ความว่า “...เทียรย่อมสัตตพิธรัตนะรุ่งเรืองงามพ้นประมาณ...” (พญาลิไทย, 2457, น. 156) หมายถึง ล้วนแล้วไปด้วยแก้ว 7 ประการที่มีความสว่างไสวรุ่งเรืองงดงามเกินจะพรรณนาได้ ในขณะที่คำว่า “ทั้งสาม” ในบริบทนี้หมายถึง ปราสาทของพระอินทร์ทั้ง 3 องค์ เมื่อพิจารณาวรรณคดีที่เกี่ยวข้องกับสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วง ผู้เขียนไม่พบปราสาททั้ง 3 องค์ ระบุเพียง “...พระอินทร์ผู้เป็นเจ้าไพชยนต์ปราสาทนั้นแล...” (พญาลิไทย, 2457, น. 156) ส่วนปราสาทที่ปรากฏอื่น ๆ ในไตรภูมิพระร่วงเป็นเพียงภาพพรรณนาความสวยงามของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อาทิ ปราสาทยอดประตู ปราสาทกำแพงแก้ว มิใช่ปราสาทที่ประทับของพระอินทร์แต่อย่างใด

กรณีคำว่า **ง้ำ** และ **เงื้อม** เมื่อพิจารณาความหมายเป็นหลักสำคัญ พบว่า ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน คำว่า “ง้ำ” เป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง ชะโงกเลยไปข้างหน้า คว่ำ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2493, น. 265) ต่อมาได้ให้ความหมายที่ชัดเจนขึ้นว่า เป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง ยื่นออกไปเกินปรกติจนปลายโน้มลง โน้มไปทางหน้า (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525, น. 92; ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 120; ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 122) และคำว่า “เงื้อม” เป็นคำนาม หมายถึง สิ่งที่สูงยื่นง้ำออกมา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2493, น. 268; ราชบัณฑิตยสถาน, 2525, น. 208; ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 283; ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 295) จะเห็นได้ว่าทั้ง 2 คำดังกล่าวมีความหมายถึงสิ่งที่ยื่นยาวออกมาเกินปกติ มีความหมายใกล้เคียงกัน

เมื่อพิจารณาบริบทของคำประพันธ์และฉันลักษณ์ พบว่า

กรณีที่ 1 “ก่ำ” และ “ง้ำ”

อันอินทร์ปราสาทแสง**ก่ำ** ทรงงามสูง**ง้ำ**กลางเวหา

คำว่า “ก่ำ” ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของวรรคหน้า ส่งสัมผัสระหว่างวรรคไปยังคำว่า “ง้ำ” ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคำที่ 4 ของวรรคหลัง

กรณีที่ 2 “สาม” และ “เงื้อม”

อันอินทรปราสาททั้ง**สาม** ทรงงามสูง**เงื้อม**กลางเวหา

คำว่า “สาม” ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของวรรคหน้า ส่งสัมผัสระหว่างวรรคไปยังคำว่า “สาม” ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคำที่ 2 ของวรรคหลัง แทนที่จะส่งสัมผัสไปยังคำว่า “เง้อม” ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคำที่ 4 ของวรรคหลัง ทั้งนี้เพราะ “เง้อม” ไม่ใช่สัมผัสสระของคำว่า “สาม” จึงไม่สามารถรับสัมผัสได้ จึงเปลี่ยนคำรับสัมผัสเป็นคำว่า “งาม”ซึ่งถูกต้องตามฉันทลักษณ์

หากพิจารณาชนิดของคำและความหมายประกอบกัน พบว่า “ง้ำ” เป็นคำวิเศษณ์ และ “เง้อม” เป็นคำนาม ทำหน้าที่เป็นส่วนขยายกริยาของคำว่า “สูง” ผู้เขียนเห็นว่า “สูงง้ำ” มีความหมายสมบูรณ์และเหมาะสมตามไวยากรณ์กว่า “สูงเง้อม” ตามบริบทของพระนิพนธ์นี้

2) บทพระนิพนธ์ ช่อฟ้าช้อยเฟื้อย**เฉื่อย**ชด บราลีที่ลดมุขกระสัน

กรณีคำว่า **เฉื่อย** ปรากฏการออกเสียงว่า “เชือย” ในการขับร้องตามทำนองเพลงเท่านั้น ซึ่งผู้อ่านสามารถสืบค้นได้จากเพลงระบำดาวดึงส์โดยทั่วไป คำว่า “เชือย” ไม่ปรากฏความหมายในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ผู้เขียนพิจารณาเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงทางภาษาดังกล่าวอาจเกิดการเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์จากเสียงวรรณยุกต์เอก /เฉื่อย/ เป็นเสียงวรรณยุกต์สามัญ /เชือย/ อาจมีสาเหตุจากทำนองเพลงหรือวิธีการขับร้องที่เกิดขึ้นในภายหลัง อย่างไรก็ดี รูปเขียนที่ปรากฏยังคงปรากฏคำว่า “เฉื่อย” ตามบทพระราชนิพนธ์ในเอกสารทุกฉบับ

3) บทพระนิพนธ์ นางอัปสรงอนสงวนนวลละออง งามทรงเครื่องทอง**แล**เพชรนิล

กรณีคำว่า **แล** เอกสารบางฉบับที่เกิดขึ้นภายหลังเอกสารที่ผู้เขียนนำมาใช้สังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้องในครั้งนี้ พบการเขียนว่าจาก “แล” เป็น “และ” (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2502, น. 18; นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2509, น. 18; นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2528, น. 15) อย่างไรก็ดี เมื่อยึดตามเอกสารที่ผู้เขียนนำมาสังเคราะห์ทั้ง 3 ฉบับ เห็นตรงกันเป็นคำว่า “แล” จึงไม่มีเหตุสงสัยใด

การค้นคว้าและศึกษาเอกสารข้างต้นนี้ ผู้เขียนพบว่ามีเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ที่ปรากฏบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ด้วยเช่นกัน จึงรวบรวมเป็นข้อสังเกตและข้อค้นพบจากการศึกษาประกอบไว้ในบทความนี้ด้วย

ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์”

จากการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เอกสาร บทร้องรำ รวบรวมโดย หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ (2505, น. 1) พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ปรากฏคำร้อง **“อันอินทร์ปราสาทแสงก่ำ ทรงงามสูงง้ำกลางเวหา”** สอดคล้องกับเอกสารที่ตีพิมพ์ภายหลัง พ.ศ. 2486 ทุกฉบับ ได้แก่ 1) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2502, น. 18-19) และ 2) บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ

เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2513, น. 15-17) อย่างไรก็ดี 1) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2509, น. 18-19) และ 2) ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, 2528, น. 15) ปรากฏคำร้อง “อัน**<u>อินทร</u>**ปราสาทแสงก่ำ ทรงงามสูงง้ำกลางเวหา” ไม่มีเครื่องหมายทัณฑฆาตกำกับไว้

นอกจากนี้ เอกสารที่ปรากฏคำร้อง **“อันอินทรปราสาททั้งสาม ทรงงามสูงเงื้อมกลางเวหา”** เอกสารลำดับแรกที่ปรากฏบทร้องที่สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน คือ ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต (กรมศิลปากร, 2506, น. 15-16) รวบรวมและตรวจสอบโดยกรมศิลปากร ซึ่งต่างจากเอกสารที่ผู้เขียนนำมาสังเคราะห์บทพระนิพนธ์ในตอนต้น ที่ผู้นิพนธ์ทรงตรวจสอบด้วยพระองค์เอง คำนำของเอกสารข้างต้น ระบุว่า

> “...คราวนี้ กรมศิลปากรได้พยายามรวบรวมบทพระนิพนธ์ที่เคยพิมพ์กระจัดกระจายอยู่ตามที่ต่าง ๆ มารวมไว้ด้วยกัน ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญฝ่ายดนตรีไทยของกรมศิลปากรได้ช่วยตรวจสอบและทำหมายเหตุอธิบายไว้ในตอนต่าง ๆ ตอนใดที่สงสัยก็ได้ทูลปรึกษาหม่อมเจ้าหญิงดวงจิตร จิตรพงศ์ พระธิดาของพระองค์ท่าน ซึ่งก็ทรงเมตตาโปรดอธิบายประทาน...”
>
> (กรมศิลปากร, 2506, น. คำนำ 4)

ในภายหลัง ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง (กรมศิลปากร, 2514, น. 15-16) ได้จัดพิมพ์โดยใช้ต้นฉบับเมื่อ พ.ศ. 2506 และพบเอกสารที่นำไปอ้างถึงใน ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยบางชุด (ฤกษ์ชัย บัญชา, 2516 น. 12-13) รวมทั้งงานวิจัยที่ปรากฏบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ได้แก่ ปริญญานิพนธ์ เรื่อง วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (สุจิตรา จรจิตร, 2522, น. 126) และ 2) รายงานวิจัยโครงการ “เรื่องเก่าเล่าใหม่ 3: การกำกับศิลป์สำหรับละครร่วมสมัย” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550, น. 18-19) ก็ล้วนแต่ใช้เอกสารอ้างอิงของกรมศิลปากร (2506, น. 15-16; 2514, น. 15-16) งานวิจัยของฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้แสดงความคิดเห็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการกำกับศิลป์ออกแบบฉากดาวดึงส์ของบทละครเรื่องสังข์ทอง โดย ระบุว่า

> “...บทร้องสำหรับเทวดานางฟ้าจับระบำได้บรรยายลักษณะของฉากไว้อย่างชัดเจน ว่ามีปราสาท 3 องค์... ตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาเจ้าฟ้านริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่างฉากนี้ไว้... ทำให้เห็นชัดว่าการแสดงฉากนี้ต้องใช้พื้นที่กว้าง เพราะต้องสร้างฉากปราสาททั้ง 3 องค์”
>
> (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550, น. 19)

ภาพที่ 1 แบบร่างฉากดาวดึงส์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ที่มา : กรมศิลปากร (2506)

อย่างไรก็ดี หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงบันทึกความแตกต่างและความผิดพลาดไว้ โดยมิได้ทรงชี้แจงเกี่ยวกับบทพระนิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับ “ระบำดาวดึงส์” ในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทอง แต่ประการได้ หากแต่ทรงบันทึกไว้ว่า

> “...ฉบับที่พิมพ์ครั้งแรกในงานทำบุญอายุเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ เมื่อ พ.ศ. 2467 นั้น สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงตรวจสอบต้นฉบับที่สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ ทรงได้มาจากที่ต่าง ๆ พบมีผิดมากแห่ง เคยตรัสสั่งให้ค้นหาต้นฉบับเดิมที่ทรงร่างไว้ก็หาไม่ได้ จึงทรงสอบถามจากตัวละครและนักร้องนักดนตรีเก่า ๆ ที่จดจำกันไว้ได้ และทรงแก้ไขที่ทรงเห็นว่าบกพร่องบ้าง ถือเป็นฉบับของหอพระสมุด อันเป็นฉบับที่ถูกต้อง...”
>
> (กรมศิลปากร, 2506, น. 269)

และในเอกสารฉบับเดียวกันนี้ ทรงบันทึกข้อข้องใจที่ต้องการปรึกษาผู้รู้เพื่อวินิจฉัย โดยทรงแสดงความเห็นเกี่ยวกับฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2467 ในการจัดพิมพ์ครั้งแรกว่า

> “...ในการที่จะพิมพ์ใหม่นี้ ในส่วนของเดิมซึ่งทรงสอบทานไว้ด้วยพระองค์เองนั้น โดยเฉพาะเรื่องที่พิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2467 มีบางตอนผิดกับต้นร่างอยู่บ้างทั้งบทร้องบทเจรจา ในท้องเรื่องคิดว่าถือเอาตามฉบับหอพระสมุดเป็นถูก เสมือนว่าทรงแต่งแก้ใหม่ก็น่าจะสมควรดี...”
>
> (กรมศิลปากร, 2506, น. 272)

ด้วยเหตุนี้ จากการศึกษาเอกสารที่ค้นพบเกี่ยวกับบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” นั้น ผู้เขียนเห็นตรงตามบันทึกของหม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ควรพิจารณาให้ฉบับพิมพ์

ครั้งแรก พ.ศ. 2467 เป็นฉบับที่ถูกต้องและสมบูรณ์ เนื่องจากทรงตรวจสอบและแก้ไขความถูกต้องด้วยพระองค์เอง ซึ่งถือเป็นการชำระบทละครดึกดำบรรพ์ให้ครบถ้วนสมบูรณ์ รวมถึงบทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ที่ปรากฏในฉบับพิมพ์ครั้งแรกนั้นด้วยเช่นกัน

สรุป

บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในระยะเวลากว่า 100 ปี เกิดการเปลี่ยนแปลงมาตามลำดับจนถึงปัจจุบัน บทความนี้จึงนำเสนอข้อเท็จจริงจากเอกสารที่ค้นพบ ตรวจสอบและสังเคราะห์บทพระนิพนธ์คำร้อง “ระบำดาวดึงส์” ตามที่ปรากฏจากเอกสารที่น่าเชื่อถือ รวมทั้งให้ข้อคิดเห็นประกอบไว้ เพื่อให้ผู้อ่านทุกท่านได้พิจารณาสาระ ความเป็นไปได้ และความถูกต้องของบทพระนิพนธ์คำร้องนี้ โดยอยู่บนพื้นฐานทางวิชาการ ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่า บทความนี้จะเป็นเครื่องมือสำคัญแก่นักภาษา นักวรรณคดี นาฏศิลปิน คีตศิลปิน ดุริยางคศิลปิน ผู้ที่เกี่ยวข้องและผู้สนใจทุกท่าน เพื่อร่วมกันพิจารณาบทพระนิพนธ์คำร้องนี้ โดยใช้ดุลยพินิจของทุกท่านอย่างกว้างขวาง และยังประโยชน์แก่วงการดนตรีและนาฏศิลป์ไทยให้ดำรงอยู่สืบไป

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2506). *ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.* ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

_____. (2514). *ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.* ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.จ. (2505). *บทร้องรำ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.* โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์ (ร.ส.พ.).

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2467). *ประชุมบทละคอนดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง*. โรงพิมพ์ไท.

_____. (2471). *บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง.* โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

_____. (2486). *ประชุมบทละคอนดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์.* โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. (2502). *ประชุมบทละคอนดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์.* โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. (2509). *ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์.* โรงพิมพ์อักษรสาสน์.

_____. (2513). *บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง.* ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

_____. (2528). *ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์.* โรงพิมพ์สยามรัฐ.

พญาลิไทย. (2457). *ไตรภูมิพระร่วง.* [ม.ป.พ.].

ราชบัณฑิตยสถาน. (2493). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493.* บริษัท คณะช่าง จำกัด.

_____. (2525). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525.* อักษรเจริญทัศน์.

_____. (2546). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542.* นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

_____. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* ราชบัณฑิตยสถาน.

ฤกษ์ชัย บัญชา (2516). *ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยบางชุด พร้อมคำอธิบาย บทร้อง และเพลงประกอบ.* โรงพิมพ์มนตรี.

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2550). *เรื่องเก่าเล่าใหม่ 3: การกำกับศิลป์สำหรับละครร่วมสมัย: รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์.* สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

สุจิตรา จรจิตร. (2522). *วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.* [ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์] มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

DEVELOPMENT OF AN ISAN FOLK MUSIC APPLICATION ON THE ANDROID OPERATING SYSTEM FOR LEARNING ISAN FOLK MUSIC

โยธิน พลเขต*

YOTHIN PHONKHET

(Received: July 4, 2023; Revised: February 19, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน 2) ศึกษาผลการนำแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ไปใช้ 3) ศึกษาเจตคติของผู้เรียนที่มีต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน ผลการวิจัยพบว่า

1. การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ มีประสิทธิภาพเท่ากับ 90.50/89.40 เป็นไปตามสมมติฐาน

2. ผลการนำแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ไปใช้ มีค่าเฉลี่ยของคะแนนหลังเรียนผ่านการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานมากกว่าค่าเฉลี่ยของคะแนนก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. เจตคติต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ของผู้เรียน มีค่าเฉลี่ยโดยรวม 4.58 อยู่ในระดับมาก

คำสำคัญ : แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน, ระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์

Abstract

This research, titled Development of an Isan Folk Music Application on the Android Operating System for Learning Isan Folk Music, aimed to: 1) develop an Isan folk music learning application for the Android operating system; 2) examine the learning outcomes resulting from the use of the

* วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Roi-Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

application; and 3) investigate learners' attitudes toward using the Isan folk music application. The findings revealed that:

1. The development of the Isan folk music application for the Android operating system demonstrated an effectiveness index of 90.50/89.40, which met the predetermined criteria.

2. Learners' post-test scores after using the Isan folk music application were significantly higher than their pre-test scores at the .05 level.

3. Learners' overall attitudes toward the use of the application were at the highest level ($\bar{x}$ = 4.70)

Keywords : Isan folk music application, Android operating system

บทนำ

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 12 มีนโยบายมุ่งเน้นแนวทางการพัฒนาโดยยึดคนเป็นศูนย์กลางในการพัฒนา เพื่อให้เกิดการพัฒนาที่ยั่งยืนภายใต้การเปลี่ยนแปลงทั้งภายในและภายนอกประเทศ นอกจากนี้ยังมีนโยบายส่งเสริมการศึกษาให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียนและสร้างสังคมการเรียนรู้ที่มีคุณภาพอันก่อให้เกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตในยุคศตวรรษที่ 21 กระบวนการเรียนการสอนมีการเปลี่ยนแปลงโดยผู้เรียนจะเรียนด้วยเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารที่ทันสมัย และสามารถเข้าถึงข้อมูลข่าวสารได้อย่างรวดเร็ว (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2562)

ปัจจุบันมีการพัฒนาแอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้ เป็นสื่อการศึกษาในรูปแบบดิจิทัลที่เน้นการเรียนรู้ในรูปแบบอินเทอร์แอคทีฟ ที่ช่วยให้ผู้เรียนสามารถสร้างสรรค์ชิ้นงานผลงานประกอบการเรียนรู้หรือสร้างองค์ความรู้ใหม่ ซึ่งเป็นสื่อที่สามารถเรียนรู้ผ่านโทรศัพท์มือถือที่สามารถดาวน์โหลดเพื่อติดตั้งใช้งานเพื่อการเรียนรู้ที่หลากหลาย ดนตรีที่เกิดจากแอปพลิเคชันในปัจจุบัน เป็นเสียงที่เกิดจากการบันทึกเสียงจากเครื่องดนตรีจริงที่มีคุณภาพสูง ผ่านการสังเคราะห์ ปรับแต่งให้สมจริง ชัดเจน และจัดเก็บพร้อมใช้งานในซอฟต์แวร์ ซึ่งเสียงที่มีคุณภาพลักษณะนี้จะช่วยสร้างแรงจูงใจเป็นอย่างมากให้กับการทำงานหรือการเรียนการสอนด้านดนตรี (Elliott, 2012) รวมไปถึงความหลากหลายในวัตถุดิบและความง่ายในการใช้ ที่เด็กสามารถเลือกใช้ในการบรรเลงหรือการประพันธ์เพลง ช่วยกระตุ้นความอยากที่จะเรียนรู้ นำไปสู่การสร้างสรรค์งานที่เกิดจากความซาบซึ้งและรู้จักคุณค่าในงาน (Jyrgensen, 2004; Susan, 2010)

ภูมิปัญญาท้องถิ่นมีความสำคัญและจำเป็นต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ เพราะเป็นลักษณะการเรียนรู้ที่เน้นให้ผู้เรียนฝึกทักษะกระบวนการคิดวิเคราะห์ การจัดการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ฝึกปฏิบัติให้ทำได้ ปัจจุบันสถานศึกษา

ส่วนใหญ่ยังขาดแคลนครูผู้สอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำให้ผู้เรียนขาดโอกาสในการศึกษาเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน จากการสำรวจใน google play และงานวิจัยภายในประเทศ พบว่าแอปพลิเคชันเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ยังไม่เป็นที่รู้จัก

ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ ซึ่งแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบันทึกเสียงจากเครื่องดนตรีจริงที่มีคุณภาพสูง ผู้เรียนจึงสามารถฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสานได้โดยไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีจริง ทำให้ผู้ปกครองและสถานศึกษาประหยัดงบประมาณในการจัดซื้อเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ที่สำคัญคือผู้เรียนสามารถเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสานได้ทุกที่ทุกเวลาไม่จำกัด ทำให้ไม่สิ้นเปลืองงบประมาณของประเทศ นักเรียน เยาวชน หรือบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจสามารถเข้าถึงแอปพลิเคชันเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ได้ โดยการดาวน์โหลดแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ลงบนโทรศัพท์มือถือ ทำให้เป็นอีกทางเลือกหนึ่งของการศึกษาเรียนรู้เรื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานในยุคไทยแลนด์ 4.0

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์
2. เพื่อศึกษาผลการนำแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ไปใช้
3. เพื่อศึกษาเจตคติต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร แนวคิด หลักการ ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแอปพลิเคชันดนตรีทั้งในประเทศและต่างประเทศ จากตำรา เอกสารรายงานการวิจัย เอกสารเผยแพร่ทางวิชาการ เว็บไซต์ โดยดำเนินขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาเอกสาร หลักการ แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแอปพลิเคชันดนตรี เพื่อนำหลักการ แนวคิดที่สอดคล้องกันมากำหนดเป็นข้อมูลพื้นฐาน

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาข้อมูลพื้นฐานความต้องการใช้แอพพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยใช้แบบสอบถามเพื่อสำรวจข้อมูลพื้นฐาน ดังนี้

2.1 ศึกษาความต้องการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน กำหนดกรอบคำถาม 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านกิจกรรม 2) ด้านวัตถุประสงค์ 3) ด้านเนื้อหา 4) ด้านการพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยดำเนินการ ดังนี้

2.1.1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1.1.1 ประชากรที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวนทั้งสิ้น 20 คน

2.1.1.2 กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย คือ นักศึกษาสาขาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 10 คน

2.2 ตัวแปรที่ศึกษา

2.2.1 ตัวแปรต้น (Independent Variables) ได้แก่ การเรียนโดยใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์

2.2.2 ตัวแปรตาม (Dependent Variables) ได้แก่ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังจากผู้เรียนใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน และผลปฏิบัติทักษะดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ขั้นตอนที่ 3 การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสานมีขั้นตอน มีดังนี้

1. วิเคราะห์องค์ประกอบ นำข้อมูลจากการวิเคราะห์หลักการ ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และผลจากการสอบถามความต้องการการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานมาจำแนกเนื้อหา หัวข้อสำคัญ ที่ครอบคลุมตามองค์ประกอบ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงประเด็น (Relevance) เพื่อนำไปสังเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

2. สังเคราะห์แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน การดำเนินการในขั้นตอนนี้ เป็นการรวบรวมองค์ประกอบและปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ขั้นตอน และความสัมพันธ์ของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

3. พัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ นำข้อมูลจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ มาเขียนเป็นโครงร่างแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

4. ประเมินผลแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน เพื่อประเมินความเหมาะสมและความสอดคล้อง

5. ยืนยันโครงสร้างรูปแบบแอปพลิเคชัน การยืนยันคุณภาพของแอปพลิเคชันโดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 ท่าน เพื่อยืนยันคุณภาพ

6. การทดลองใช้แอปพลิเคชันที่ปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ และได้รับการยืนยันแล้ว เพื่อหาประสิทธิภาพของแอปพลิเคชัน

ผลการศึกษา

1. การพัฒนาแอพพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์

การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานใช้หลักการพัฒนา (Software Development Life Cycle) มีดังนี้

1. การวิเคราะห์ความต้องการเบื้องต้น (Initial requirement and analysis)

สำรวจความต้องการของผู้ใช้โปรแกรม แล้วนำผลที่ได้มาวิเคราะห์ พร้อมทั้งหาเครื่องมือที่จะนำมาพัฒนาโปรแกรม โดยจากการวิเคราะห์เบื้องต้นในการพัฒนาโปรแกรมมีดังนี้

1.1 การออกแบบหน้าจอ User interface

1.2 การเขียน CODE ใช้โปรแกรมภาษา JAVA และโปรแกรม Construct 2

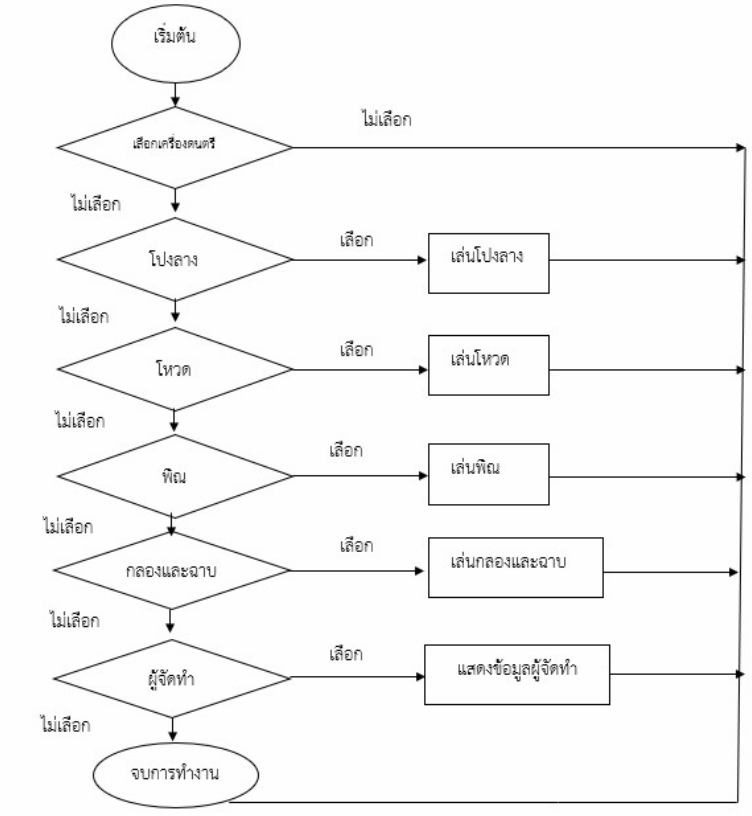
1.3 โปรแกรมการฐานข้อมูล

1.4 โปรแกรมในการจัดการแอปพลิเคชันบนโทรศัพท์มือถือ Android Studio Build

2. การออกแบบ (Design) มีรายละเอียดนี้

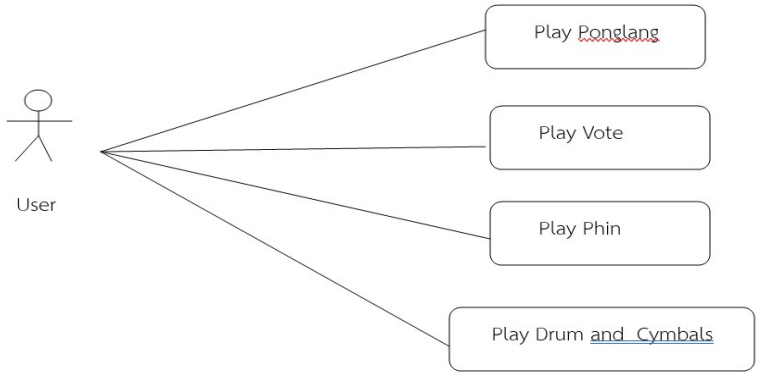
2.1 การออกแบบผังงาน (Flowchart)

แสดงถึงขั้นตอนของคำสั่งที่ใช้ในโปรแกรม โดยดึงเอาแต่ละจุดที่เกี่ยวข้องกับการทำงานของเครื่องคอมพิวเตอร์ที่ปรากฏในผังงานระบบมาเขียน เพื่อให้ทราบว่าถ้าจะใช้คอมพิวเตอร์ทำงานควรที่จะมีขั้นตอนคำสั่งอย่างไร เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ตามที่ต้องการ และจะได้นำมาเขียนโปรแกรมคอมพิวเตอร์ต่อไป ในการพัฒนาในครั้งนี้สามารถเขียนผังงานได้ดังภาพที่แสดง



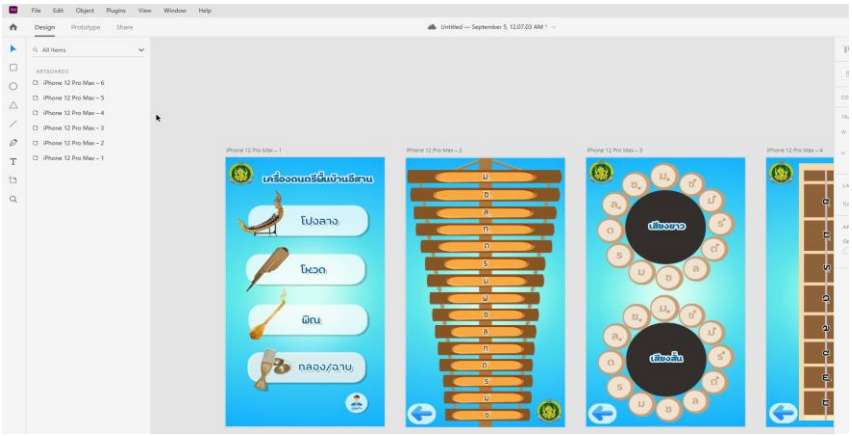
ภาพที่ 1 แสดงผังงานของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2.2 การออกแบบแผนภาพที่แสดงการทำงานของผู้ใช้ระบบ (Use Case) แสดงถึงหน้าที่ที่ระบบจะต้องกระทำ (Functionality) ทั้งหมด การพัฒนาในครั้งนี้สามารถเขียนผังงานได้ดังภาพที่แสดง

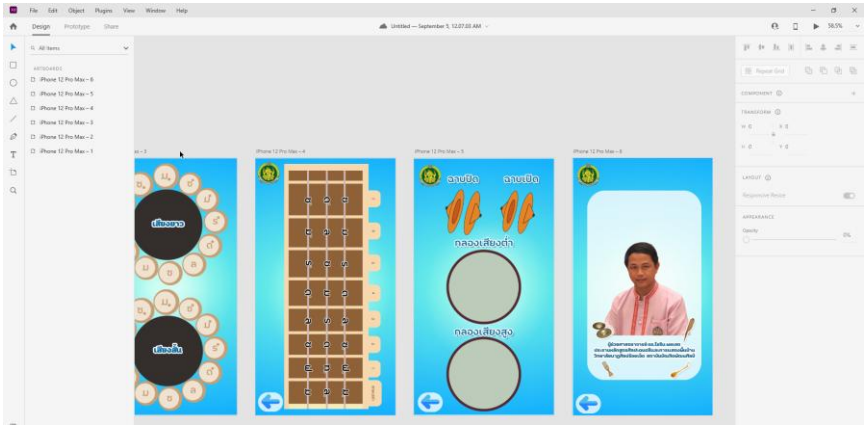


ภาพที่ 2 การออกแบบแผนภาพที่แสดงการทำงานของผู้ใช้ระบบ

2.3 การออกแบบหน้าจอผู้ใช้งาน (User interface) แสดงส่วนติดต่อระหว่างผู้ใช้งานกับแอปพลิเคชัน เพื่อการเตรียมสารสนเทศและการนำสารสนเทศนั้นไปใช้โดยการตอบโต้กับแอปพลิเคชัน ในการพัฒนาครั้งนี้ออกแบบโดยใช้โปรแกรม XD สามารถแสดงดังภาพ

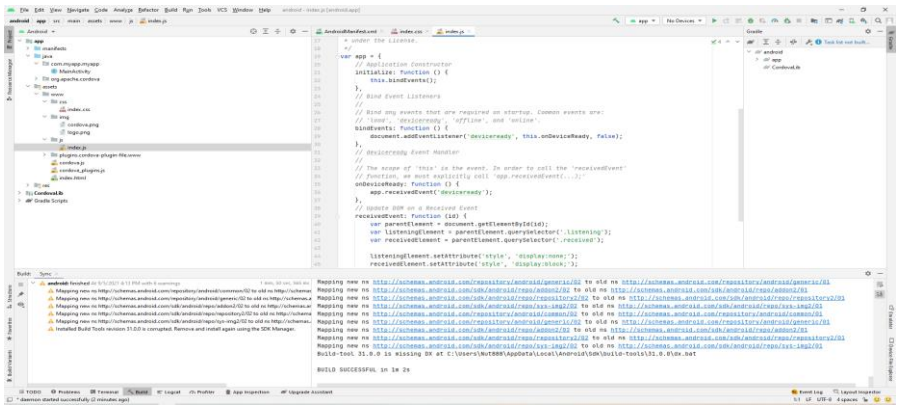


ภาพที่ 3 แสดงออกแบบหน้าจอ User interface 1

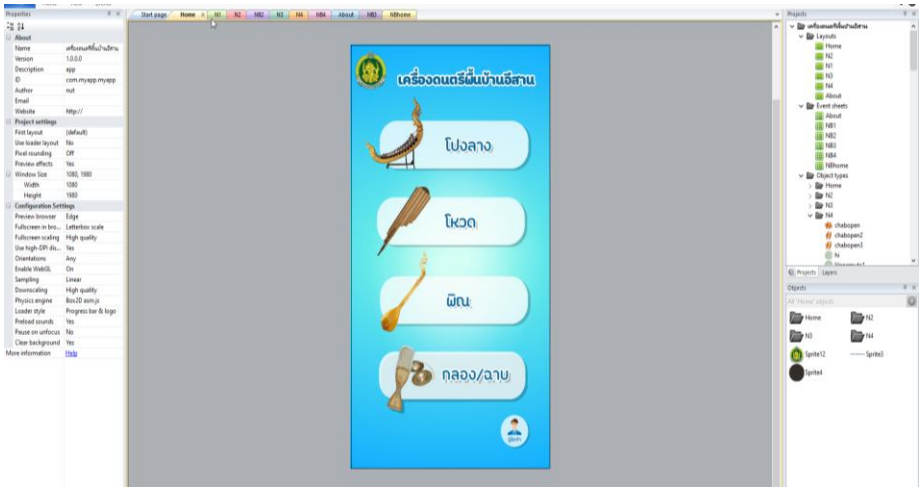


ภาพที่ 4 แสดงออกแบบหน้าจอ User interface 2

3. การเขียนโปรแกรม Coding โดยใช้โปรแกรมภาษา JAVA และโปรแกรม Construct 2 ในการพัฒนาแอปพลิเคชัน ดังภาพที่ 5



ภาพที่ 5 แสดงตัวอย่างหน้าจอเขียน CODE ด้วย JAVA



ภาพที่ 6 แสดงตัวอย่างหน้าจอเขียน CODE ด้วยโปรแกรม Construct 2

4. การทดสอบระบบ (Testing)

ทดสอบการทำงานของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานและหาข้อผิดพลาดของแอปพลิเคชันโดยผู้ที่จะตรวจสอบแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีทั้งการตรวจสอบภายในกลุ่มผู้เขียนแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานและการตรวจสอบจากผู้ใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

5. การปรับปรุงแก้ไข (More requirement and analysis)

ถ้าผู้ใช้โปรแกรมตรวจสอบโปรแกรมแล้วยังไม่เป็นที่น่าพอใจหรือยังพบข้อผิดพลาดของโปรแกรม โดยนำเอาข้อเสนอดังกล่าวมาแก้ไขเพิ่มเติม โดยทำการ Design ใหม่

6. การเผยแพร่ผลิตภัณฑ์ (Productivities)

เมื่อดำเนินการทดสอบจนได้ผลการทดสอบเป็นที่น่าพอใจแล้วจึงเริ่มใช้ผลิตภัณฑ์กับงานระบบจริง ในการสร้างแอปพลิเคชันใช้ Android Studio Build โดยมีขั้นตอนการสร้างแอปพลิเคชันใน Google Play ดังนี้

6.1 เลือกสร้างแอปพลิเคชัน โดยการกรอกข้อมูลพื้นฐาน

6.2 ตั้งค่าต่าง ๆ ในหน้าแดชบอร์ด และแอปพลิเคชันที่ต้องการเผยแพร่

6.3 เมื่อมาถึงหน้าเวอร์ชันที่ใช้งานจริงแล้ว เลือกสร้างแอปพลิเคชัน

6.4 อัพโหลดไฟล์แอปพลิเคชันที่เป็นนามสกุล .abb เสร็จแล้วกดสร้างแอป

7. การบำรุงรักษา (Maintenance) ในการใช้งานผลิตภัณฑ์จริงอาจมีปัญหาเกิดขึ้น ผู้ใช้งานอาจมีความต้องการเพิ่ม จึงนำเอาความต้องการเหล่านั้นเข้าสู่ขั้นตอนการพัฒนาโปรแกรมอีกครั้งในขั้นตอนของ More requirement and analysis

การประเมินความเหมาะสมของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ผลการประเมินความเหมาะสมของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน พบว่าโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า

ด้านองค์ประกอบของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อย คือ ด้านการเรียนแบบร่วมมือ ด้านการฝึก และด้านระบบการฝึก ตามลำดับ

ด้านขั้นตอนการฝึก โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อยคือ การปฐมนิเทศการฝึก การประเมินผล และการดำเนินการฝึก ตามลำดับ

ด้านกิจกรรมการฝึก โดยรวมอยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อย คือ กิจกรรมกลุ่ม กิจกรรมฝึกและกิจกรรมตรวจผลงาน อันดับสุดท้ายค่าเฉลี่ยเท่ากัน 2 ด้านคือ กิจกรรมการฝึก และกิจกรรมสรุป ตามลำดับ

การยืนยันแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน มีดังนี้

ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับความเหมาะสมขององค์ประกอบแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า

ด้านองค์ประกอบของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อยคือ ด้านการเรียนแบบร่วมมือ ด้านการสร้างแรงจูงใจ ด้านการฝึกและด้านระบบ ตามลำดับ

ด้านขั้นตอนการฝึก โดยรวมอยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อยคือ การปฐมนิเทศ การประเมินผลและการดำเนินการฝึก ตามลำดับ

ด้านกิจกรรมการฝึก โดยรวมอยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อยคือ กิจกรรมการบรรเลง กิจกรรมแสดงผลงานและค่าเฉลี่ยเท่ากัน 2 ข้อ คือ กิจกรรมฝึกบรรเลง กิจกรรมสรุปบทเรียน ตามลำดับ

สรุป จากการยืนยันความเหมาะสมขององค์ประกอบ พบว่า ค่าเฉลี่ยของความเหมาะสมขององค์ประกอบ ขั้นตอนและกิจกรรมของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานสูงขึ้น แสดงให้เห็นว่าแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานมีความเหมาะสม สามารถนำไปพัฒนาทักษะดนตรีพื้นบ้านอีสานได้

การประเมินคุณภาพแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้ ผลการประเมินคุณภาพแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยผู้เชี่ยวชาญ หลังจากที่พัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์แล้ว ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะว่า แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด โดยเฉพาะด้านการใช้งาน ความถูกต้องในเนื้อหา การประมวลผลแอปพลิเคชันได้รวดเร็ว

ผลการทดสอบประสิทธิภาพของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานที่สร้างขึ้น โดยกำหนดเกณฑ์คุณภาพ E_1/E_2 ไว้ที่ 80/80 ผลปรากฏว่าค่า E_1/E_2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ที่กำหนด คือ 90.50/89.40 ดังตาราง 1

ตาราง 1 ผลการทดสอบประสิทธิภาพของแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน

คะแนน	คะแนนเต็ม	N	$\bar{X}$	S.D.	ร้อยละของคะแนนเฉลี่ย
ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1)	50	20	49.50	5.65	90.50
ประสิทธิภาพของผลลัพธ์ (E_2)	50	20	48.50	4.90	89.40

จากตาราง 1 พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) เท่ากับ 90.50 ประสิทธิภาพของผลลัพธ์ (E_2) เท่ากับ 89.40 ดังนั้นการนำแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานไปทดลองใช้แบบนำร่อง (Field Trial) มีประสิทธิภาพเท่ากับ 90.50/89.40 แสดงว่าแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ที่กำหนด

2. ผลการนำแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ไปใช้

ผลการนำแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ไปใช้กับผู้เรียน โดยการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดนตรีพื้นบ้านอีสานของผู้เรียนก่อนเรียนรู้และหลังเรียนรู้ ดังตารางที่ 2

ตาราง 2 ผลการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน ก่อนและหลังเรียนรู้ผ่านแอปพลิเคชัน จากคะแนนเต็ม 50 คะแนน ผลการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

การทดสอบ	จำนวน (คน)	$\bar{X}$	SD	t	df	sig (2-tailed)
คะแนนสอบก่อนเรียน	10	25.11	2.20	-24.92	8	0.00*
คะแนนสอบหลังเรียน	10	45.22	1.86			

* P < .05

จากตารางที่ 2 พบว่า ผู้เรียนมีค่าเฉลี่ยของคะแนนหลังเรียนผ่านการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานสูงกว่าค่าเฉลี่ยของคะแนนก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ผลการศึกษาเจตคติของผู้เรียนที่มีต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์

ภายหลังผู้เรียนเรียนรู้โดยใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์แล้ว พบว่ามีเจตคติโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านเรียงตามค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อย คือ ด้านการเห็นคุณค่า รองลงมาค่าเฉลี่ยเท่ากัน 3 ด้าน คือ ด้านความรู้ความเข้าใจ ด้านการใช้ประโยชน์และด้านความรับผิดชอบตามลำดับ แสดงให้เห็นว่าการพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ช่วยให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสานด้วยตนเองได้ดียิ่งขึ้น

ตาราง 3 ผลการศึกษาเจตคติต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอน ดรอยด์

ประเด็นที่ประเมิน	$\bar{X}$	SD.	ความหมาย
ด้านความรู้ความเข้าใจ	4.70	0.48	มากที่สุด
ด้านการใช้ประโยชน์	4.70	0.48	มากที่สุด
ด้านความรับผิดชอบ	4.60	0.52	มากที่สุด
ด้านการเห็นคุณค่า	4.80	0.42	มากที่สุด
รวม	**4.70**	**0.46**	**มากที่สุด**

จากตาราง 3 พบว่า ผู้เรียนมีเจตคติต่อการใช้แอพพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายประเด็นที่ประเมินพบว่าอยู่ในระดับมากที่สุด ทุกประเด็น

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีประเด็นที่นำมาอภิปรายผล ดังนี้

1. การพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ ทำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเองตามความต้องการโดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ จึงเหมาะสำหรับสภาพปัญหาของการเรียนดนตรีพื้นบ้านอีสานในปัจจุบันซึ่งผู้เรียนมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน สื่อที่พัฒนาแล้วจึงจัดลำดับการเรียนตามพื้นฐานของผู้เรียน สอดคล้องกับผลการวิจัยของ สุภาณี ศรีอุทธา และ สวียา สุรมณี (2558) พบว่า การใช้เกมหรือแอปพลิเคชันในการเรียนการสอนมีส่วนช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากสื่อที่มีเนื้อหาสอดแทรกอยู่ เกิดการเรียนรู้คู่ไปกับการเล่น ซึ่งมีระเบียบวิธี ทำให้การเรียนการสอนมีความสนุกสนานและดึงดูดความสนใจของผู้เรียน ส่งผลให้การเรียนรู้มีประสิทธิภาพมากขึ้น สอดคล้องกับผลการวิจัยของ เมธี พันธุ์วราท(2019) ศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาแอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้ทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีบนแท็บเล็ต เรื่อง โหม่งวาย พบว่าการพัฒนาแอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้ทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี บนแท็บเล็ต เรื่อง โหม่งวาย สามารถปฏิบัติการได้บนระบบปฏิบัติการ IOS และ Android มุ่งเน้นให้เกิดประโยชน์ในการเรียนรู้และพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีโหม่งวายแก่ผู้ใช้งาน สอดคล้องกับผลการวิจัยของวิสิทธิ์ บุญชุมและคณะ(2563) ศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาแอปพลิเคชันบนโทรศัพท์มือถือระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์สำหรับการเผยแพร่มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของภาคใต้ตอนล่าง กรณีศึกษา รองเง็ง สิละ มะโย่งและบานอ พบว่าเนื้อหาและการสร้าง Info Graphic เพื่อให้เข้าใจง่าย นอกจากนี้ยังมีการประยุกต์ใช้ Ionic Framework ฐานข้อมูล MySQLi มาตรฐานการส่งข้อมูลแบบ JSON ตัวจัดการฐานข้อมูล XAMPP เพื่อพัฒนาแอปพลิเคชันบนโทรศัพท์มือถือ สำหรับการอนุรักษ์และการเผยแพร่มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไปยังผู้รับโดยไม่มีข้อจำกัดด้านเวลาและสถานที่ สอดคล้องกับการใช้โทรศัพท์มือถือเพิ่มมากขึ้น ซึ่งเป็นช่องทางในการเข้าถึงข้อมูลด้านวัฒนธรรมได้โดยประชาชนทุกกลุ่ม โดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจและต้องการใกล้ชิดกับศิลปวัฒนธรรมอย่างสะดวกและรวดเร็ว ทำให้แอปพลิเคชันได้เข้ามาช่วยในการเผยแพร่ให้สิ่งที่มีคุณค่าเหล่านี้มีการรักษาให้คงอยู่สืบไป สอดคล้องกับผลวิจัยของลาวัลย์ ดุลยชาติและคณะ(2559) ศึกษาวิจัยเรื่อง แอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้เครื่องดนตรีโปงลางบนอุปกรณ์แท็บเล็ต ผลการวิจัยพบว่า องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรีโปงลางที่นำไปพัฒนาแอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้เครื่องดนตรีโปงลางบนอุปกรณ์แท็บเล็ต ประกอบด้วย 3 ส่วนคือ 1) ประวัติโปงลาง 2) ลายโปงลาง และ 3) การตีโปงลาง ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อแอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้เครื่องดนตรีโปงลางบนอุปกรณ์แท็บเล็ต โดยรวมมีความเหมาะสมระดับมากที่สุด

2. ผลการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ พบว่าผู้เรียนมีค่าเฉลี่ยของคะแนนหลังเรียนผ่านการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานสูงกว่าค่าเฉลี่ยของคะแนนก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ทั้งนี้เป็นเพราะว่าผู้วิจัยสร้างแอปพลิเคชันฯ ขึ้นโดยคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล เน้นการสร้างแอปพลิเคชันที่มีความหลากหลายและสอดคล้องกับเนื้อหา โดยผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิ ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขและพัฒนา ก่อนนำไปใช้กับผู้เรียน นอกจากนี้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานได้ผ่านกระบวนการ ขั้นตอน และวิธีการสร้างอย่างเป็นระบบและเหมาะสม คือ ศึกษาหลักการ ทฤษฎี และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งศึกษาบริบทการฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ประกอบ ขั้นตอน และกิจกรรม ที่เหมาะสมโดยยึดหลักการออกแบบและพัฒนาตามลำดับขั้นตอนทางวิชาการ โดยมีลำดับขั้นตอน คือ (1) ขั้นวิเคราะห์ (2) ขั้นออกแบบ (3) ขั้นพัฒนา (4) ขั้นนำไปใช้ (5) ขั้นประเมินและปรับปรุงแก้ไขแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน วิเคราะห์เนื้อหาการฝึกการออกแบบการจัดกิจกรรมรวมทั้งได้รับการตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไขแอปพลิเคชัน จากผู้ทรงคุณวุฒิในด้านต่าง ๆ จนได้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานที่เหมาะสม ทำให้ผู้เรียนมีความรู้ มีทักษะปฏิบัติและเจตคติที่ดีต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน สอดคล้องกับผลการวิจัยของ ธนัตชัย เหลือรักษ์ (2562) ที่พบว่าเทคโนโลยีในปัจจุบันเช่น คอมพิวเตอร์พกพา โทรศัพท์มือถือ แอปพลิเคชัน รวมไปถึงวีดีโอเกม ช่วยให้เด็กมีสมาธิหรือจดจ่ออยู่กับเพลงช่วยเพิ่มพูนทักษะการฟังและการเล่นไปจนถึงความสนใจ หรือความซาบซึ้งในบทเพลง แม้การใช้สื่อประเภทนี้จะไม่ได้เพิ่มทักษะการเล่นดนตรีให้เด็กโดยตรง แต่สิ่งที่เด็กจะได้รับจากการใช้งานเทคโนโลยีต่าง ๆ จะเป็นพื้นฐานไปสู่การเล่นดนตรีในอนาคต นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับผลการวิจัยของวิชญ์ บุญรอด (2564) ที่พบว่าแอปพลิเคชันแบบฝึกทักษะการฟังคอร์ดขั้นพื้นฐานในรูปแบบแอปพลิเคชันในระบบของ Android เป็นระบบมาตรฐานที่เป็นฐานข้อมูลแอปพลิเคชันที่เผยแพร่ทั่วโลก โดยผู้วิจัยใช้ชื่อแอปพลิเคชันว่า “Basic Chord Aural Skill” สามารถติดตั้งแอปพลิเคชันได้โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายซึ่งภายในแอปพลิเคชันประกอบไปด้วยบทเรียน เรื่อง คอร์ดขั้นพื้นฐาน (Tutorial) และแบบฝึกทักษะการฟังคอร์ดขั้นพื้นฐาน (Skill Practice) โดยพบว่าลำดับคะแนนจากการทดสอบทักษะของผู้ใช้งานทั้งหมด (Ranking) อยู่ในระดับดีที่สุด ทั้งนี้แอปพลิเคชันแบบฝึกทักษะการฟังคอร์ดขั้นพื้นฐานจะสามารถ Login เข้าใช้งานได้ 2 ช่องทาง คือ การ Login ผ่านทาง Facebook หรือ Google Mail (Gmail) เพื่อความสะดวกของผู้ใช้งาน ความเท่าทันสถานการณ์ของโลกเทคโนโลยีปัจจุบัน ซึ่งผู้ที่ใช้งานสามารถเข้าใช้งานเพื่อเรียนรู้และฝึกแบบทักษะการฟังคอร์ดขั้นพื้นฐานได้ตลอดต่อเนื่องโดยไม่มีข้อจำกัดในการใช้งานในด้านเวลาหรือสถานที่

3. ผู้เรียนมีเจตคติต่อการใช้แอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสานในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เป็นเพราะแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน สามารถตอบสนอง

ความต้องการผู้เรียนมากขึ้น ผู้เรียนมีความสนุกสนานกระตือรือร้นที่จะฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีการพัฒนาทักษะดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างเป็นระบบ ทำให้เกิดบรรยากาศและสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่ดี สอดคล้องกับผลการวิจัยของสัมพันธุ์ จันทร์ดี (2557) ที่ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาแอปพลิเคชันขลุ่ยเพียงออบนระบบปฏิบัติการไอโอเอส พบว่ากลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจในการใช้แอปพลิเคชันขลุ่ยเพียงออบนระบบปฏิบัติการไอโอเอสโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด สอดคล้องกับผลการวิจัยของณปภัช วรรณตรงและคณะ (2562) เรื่องแอปพลิเคชันเกมฝึกทักษะการดีดกีต้าร์ตามโน้ตเพลงบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ พบว่าการจัดทำแอปพลิเคชันเกมฝึกทักษะการดีดกีต้าร์ตามโน้ตเพลงบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกมสามารถเล่นได้บนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ มีภาพและตัวโน้ตที่เหมาะสมกับเกม ผลการประเมินจากผู้ใช้พบว่าความพึงพอใจในการใช้งานแอปพลิเคชันเกมฝึกทักษะการดีดกีต้าร์ตามโน้ตเพลงบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์ ผลการประเมินโดยรวมอยู่ในระดับพึงพอใจมาก สามารถนำไปใช้เป็นสื่อประกอบการเรียนในวิชาดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 สอดคล้องกับผลการวิจัยของชาญชัย ศุภอรรถกร และคณะ(2561) เรื่องการพัฒนาหนังสือเครื่องดนตรีไทยพื้นบ้านสามมิติด้วยเทคโนโลยีออกเมนเต็ดเรียลลิตี บนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์พบว่า คุณภาพของหนังสือเครื่องดนตรีไทยพื้นบ้านสามมิติได้ค่าคะแนนเฉลี่ยรวมทั้ง 3 ด้านเท่ากับ 4.33 อยู่ในระดับดี และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.46

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1. การวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดเนื้อหาให้สอดคล้องกับความก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยผู้สอนสามารถปรับปรุงเนื้อหาให้ทันสมัยได้ตลอดเวลา

2. ผู้เรียนต้องทำความเข้าใจการฝึกดนตรีพื้นบ้านอีสานด้วยแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน เนื่องจากต้องปฏิบัติตามขั้นตอนการฝึก ผู้เรียนจะต้องเรียนตามขั้นตอนที่กำหนดไว้ โดยศึกษาด้วยตนเอง ต้องทำกิจกรรมกลุ่ม แลกเปลี่ยนความคิดเห็นผ่านช่องทางการสนทนา

3. ผู้เรียนต้องมีทักษะการใช้งานโทรศัพท์มือถือและแท็บเล็ตให้กับผู้เรียน เพื่อเตรียมความพร้อม และจัดเตรียมคอมพิวเตอร์และเครือข่ายอินเทอร์เน็ตที่สะดวกต่อการใช้งานทั้งในและนอกเวลาเรียน

4. การสร้างแรงจูงใจในการเรียนเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้การเรียนประสบความสำเร็จในการเรียน ผู้สอนควรสร้างแรงกระตุ้น เพื่อให้เกิดความสนใจเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น

2. ควรศึกษาแนวทางการพัฒนาแอปพลิเคชันดนตรี เพื่อการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อรองรับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในปัจจุบัน

รายการอ้างอิง

ชาญชัย ศุภอรรถกร และคณะ. (2561).การพัฒนาหนังสือเครื่องดนตรีไทยพื้นบ้านสามมิติด้วยเทคโนโลยีออกเมนเต็ดเรียลลิตี บนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์. *วารสารวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, 20*(2), 206-215

ณปภัช วรรณตรง และคณะ.(2562). แอปพลิเคชันเกมฝึกทักษะการดีดกีต้าร์ตามโน้ตเพลงบนระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์.*วารสารวิจัยคณะวิทยาศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง, 4*(1).

ธณัตชัย เหลือรักษ์. (2562). แนวทางการใช้แอปพลิเคชันดนตรีเพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้ดนตรีในระดับประถมศึกษา. *วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา, 13*(2), 190-204

เมธี พันธุ์วราท.(2019). การพัฒนาแอปพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้ทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีบนแท็บเล็ต เรื่องโหม่งวาย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 23*(2), 15-30.

ลาวัลย์ ดุลยชาติและคณะ.(2559). แอพพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้เครื่องดนตรีโปงลางบนอุปกรณ์แท็บเล็ต *การประชุมวิชาการระดับชาติ.เครือข่ายวิจัยสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศ ครั้งที่ 11.* มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

วิชญ์ บุญรอด.(2563).การพัฒนาแอปพลิเคชันแบบฝึกทักษะการฟังคอร์ดขั้นพื้นฐานสำหรับนิสิต นักศึกษาระดับปริญญาตรี. *วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 1*(22), 204-219.

วิสิทธิ์ บุญชุมและคณะ.(2564). การพัฒนาแอปพลิเคชันบนมือถือระบบปฏิบัติการแอนดรอยด์สำหรับการเผยแพร่มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของภาคใต้ตอนล่าง. *วารสารมหาวิทยาลัยทักษิณ, 23*(3), 31-40.

สัมพันธุ์ จันทร์ดี. (2557). *การพัฒนาแอปพลิเคชันขลุ่ยเพียงออบนระบบปฏิบัติการไอโอเอส*. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ.(2562). *แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 12.* สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. https://www.nesdc.go.th/the-national-economic-and-social-development-plan/the-twelfth-plan/

สุภาณี ศรีอุทธา และ สวียา สุรมณี.(2558). การพัฒนาเกมแอพพลิเคชันเพื่อการเรียนรู้บนแท็บเล็ต เรื่องฮาร์ดแวร์คอมพิวเตอร์ สำหรับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4. ใน สมชาย วงษ์เกษม (บ.ก.), *การประชุมวิชาการระดับชาติการจัดการเทคโนโลยีและนวัตกรรมครั้งที่ 1* (น.70-77). มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

Elliott, D. (2012). Music education for artistic citizenship. *Music educators journal, 99*(1), 21-28.

Jyrgensen, H. (2004). Mapping music education research in Scandinavia. *Psychology of music, 32*(3), 291-309.

Susan, H. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social, and personal development of children and young people. *International journal of music education, 28*(3), 269-289.

การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน
DEVELOPMENT OF A CLASSICAL GUITAR SKILL TRAINING MODULE USING ESAN FOLK MUSIC

ธนวัฒน์ พลเขต* และธวัชชัย ศิลปโชค**

TANAWAT PHONKHET AND TAWATCHAI SINRAPACHOK

(Received: February 13, 2024; Revised: June 4, 2024; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน 2) เพื่อหาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 6 คน จากการเลือกแบบเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุด และแบบประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก

ผลการวิจัยพบว่า

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้าน คือการศึกษาสภาพปัญหาการเรียนกีตาร์คลาสสิก กำหนดเนื้อหา ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง การจัดทำหลักสูตร วิเคราะห์หลักสูตร กำหนดรายละเอียดของเนื้อหาและวัตถุประสงค์ให้สัมพันธ์กับหลักสูตรและความต้องการของผู้เรียน โดยชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุด คือ ชุดที่ 1 เรื่องทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน ชุดที่ 2 เรื่องพื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้น การไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ขาขึ้นและขาลง ชุดที่ 3 เรื่องการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ชุดที่ 4 เรื่องการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน”

* นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
Master of Education program students Department of Music Education, Faculty of Education Roi Et Rajabhat University

**อาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
Lecturer in Music Education, Faculty of Education, Roi Et Rajabhat University

2. ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 81.11/87.50

คำสำคัญ : ชุดฝึกทักษะ, กีตาร์คลาสสิก, เพลงพื้นบ้านอีสาน

Abstract

The present study, entitled Development of a Classical Guitar Skill Training Module Using Isan Folk Music, aimed to: (1) develop a classical guitar skill training module incorporating Isan folk songs, and (2) evaluate the effectiveness of the developed training module based on the predetermined criterion of 80/80. The sample group consisted of six third-year vocational certificate students enrolled in Western Music 5 (advanced practical) at Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, during the first semester of the 2023 academic year. The sample was selected through purposive sampling. The research instruments included 4 units of the classical guitar skill training module based on Isan folk music and a classical guitar performance assessment form.

The research results found that

1. The development process of the classical guitar skill training module using Isan folk music involved examining the existing problems in classical guitar instruction, determining the content, reviewing relevant documents, designing the curriculum, analyzing the curriculum structure, and specifying content details and objectives aligned with both the curriculum and learners' needs. The training module comprised four units: Unit 1 : Western music theory and notation for Isan folk music Unit 2: Basic classical guitar performance skills, including ascending and descending major and minor scales Unit 3: Classical guitar performance of Lai Toei Khong Unit 4: Classical guitar performance of Lai Sud Sanaen

2. The efficiency of the classical guitar skill training module using Isan folk music for third-year vocational certificate students at Roi Et College of Dramatic Arts met the established criterion, achieving an efficiency score of 81.11/87.50.

Keywords : Classical guitar skill training module development, Isan folk music, Roi Et College of Dramatic Arts

บทนำ

หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2562 ประเภทวิชาศิลปกรรมสาขาวิชาดุริยางค์สากล หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์เป็นหลักสูตรวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ มุ่งพัฒนาผู้เรียนให้มีความรู้ความสามารถในการอนุรักษ์ สืบสานและธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เน้นให้เป็นคนดี มีปัญญา มีความสุข มีศักยภาพในการประกอบอาชีพและศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น โดยมุ่งพัฒนาผู้เรียนเพื่อให้มีความรู้ ทักษะและประสบการณ์ในงานอาชีพด้านนาฏศิลป์ ด้านดุริยางคศิลป์ และด้านคีตศิลป์ สอดคล้องกับมาตรฐานวิชาชีพ สามารถพัฒนาองค์ความรู้ในงานอาชีพ เพื่อนำไปปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อให้เป็นผู้มีปัญญา มีความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์ ใฝ่เรียนรู้ เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตและการประกอบอาชีพ มีทักษะการสื่อสารและเทคโนโลยีสารสนเทศ (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562, น. 3)

กีตาร์คลาสสิก (Classic Guitar) เป็นต้นแบบของกีตาร์ในยุคปัจจุบันซึ่งมีลักษณะเด่น คือ คอและฟิงเกอร์บอร์ด (Finger board) ที่ใหญ่กว่ากีตาร์ประเภทอื่นที่มีจำนวนสายเท่ากันคือ 6 สาย โดยมีความกว้างของคอประมาณ 2 นิ้วและมีลักษณะแบนราบ โดยสายจะใช้สายเอ็น หรือไนล่อน ส่วน 3 สายบน (สายเบส) ทำด้วยไนล่อนหรือใยไหมแล้วพันด้วยเส้นโลหะ เช่น เส้นทองแดงหรือบรอนซ์ ซึ่งทำให้มีความนุ่มมือเวลาเล่นไม่เจ็บหากเทียบกับกีตาร์ประเภทที่ใช้สายโลหะ (ชลกฤษ รัตนนิธิพร, 2556, น. 4-5)

บทเพลงพื้นบ้านอีสานกว่าจะมีวิวัฒนาการมาเป็นทำนองดนตรี ต้องใช้ระยะเวลานานนับพันปี ภาคอีสานเป็นดินแดนที่มีผู้คนตั้งบ้านเมืองที่อยู่อาศัย มีอารยะธรรมหลากหลาย ศิลปวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านซึ่งเป็นมรดกของแต่ละภูมิภาค ยังมีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน บทเพลงพื้นบ้านอีสานเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมรู้จักกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2543, น. 2) นักเรียนสาขาวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ส่วนใหญ่มีพื้นฐานในการฟังดนตรีมาจากบทเพลงพื้นบ้านอีสาน ซึ่งเป็นสิ่งที่นักเรียนได้ยินมาตั้งแต่เด็ก จึงทำให้เกิดความซึมซับในดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างไม่รู้ตัว ในทางปฏิบัติของดนตรีนั้นเป็นเรื่องยากมาก หากนักเรียนที่เข้ามาเรียนไม่มีพื้นฐานในเรื่องดนตรีมาก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนกีตาร์คลาสสิกต้องใช้ทักษะในการฟัง ผู้เรียนจึงจำเป็นต้องมีพื้นฐานทางดนตรี

ผู้วิจัยได้รับมอบหมายให้ปฏิบัติหน้าที่ครูผู้สอนรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) พบประเด็นปัญหาว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) ของนักเรียนอยู่ในเกณฑ์ที่ไม่สูงนัก โดยเฉพาะเนื้อหา เรื่องการปฏิบัติทักษะกีตาร์คลาสสิก การไล่บันไดเสียง การฝึกตามแบบฝึกหัด และบทเพลงที่ใช้ในการสอบวัดผล นอกจากนี้ยังพบว่าผู้เรียนส่วนใหญ่ ขาดความกระตือรือร้น ขาดความสนใจ และจดจ่อในเนื้อหาที่เรียนในชั่วโมงระหว่างการเรียนรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน ซึ่งชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้นนี้จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจทักษะกีตาร์คลาสสิก ส่งผลต่อพัฒนาการทางดนตรีที่ดีของผู้เรียน และเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจนำไปศึกษาค้นคว้าและพัฒนาเพื่อใช้ในการเรียนการสอนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน
2. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน ประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

1. ศึกษาเทคนิคและกระบวนการผลิตสื่อการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน
2. ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ขอบเขตด้านประชากร

1. ประชากร ได้แก่ นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 ที่เรียนในรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) สาขาดนตรีสากล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
2. กลุ่มทดลอง ได้แก่ นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 ที่เรียนในรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) สาขาดนตรีสากล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ศึกษาในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 จำนวน 6 คน นักเรียนที่ได้จากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

ขอบเขตด้านระยะเวลา

ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 ระหว่างเดือนพฤษภาคม-เดือนกันยายน

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้เครื่องมือในการวิจัย วิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย

1. ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุด

2. แบบประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก

การสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน

1.1 กำหนดเนื้อหา ในการพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน

1.2 กำหนดรายละเอียดของเนื้อหาและวัตถุประสงค์ โดยให้สัมพันธ์กับหลักสูตรและความต้องการของผู้เรียน

1.3 กำหนดวัตถุประสงค์ทั่วไปและวัตถุประสงค์เชิงพฤติกรรมของชุดฝึกทักษะ

1.4 สร้างชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานตามวัตถุประสงค์และเนื้อหาที่ตั้งไว้ โดยดำเนินการวางโครงเรื่องที่จะเขียนเป็นลำดับเรื่องราวก่อนหลัง จากง่ายไปหายากแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอน ๆ แต่ละตอนต้องสัมพันธ์กัน โดยสร้างชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุด ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 เรื่อง ทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ชุดที่ 2 เรื่อง พื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้น การไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง

ชุดที่ 3 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง”

ชุดที่ 4 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน”

1.5 นำชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานที่สร้างขึ้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน เพื่อพิจารณาตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหา ความถูกต้องของภาษาที่ใช้ จุดมุ่งหมายการเรียนรู้และกิจกรรมให้มีความเหมาะสมกับผู้เรียน รวมทั้งประเมินคุณภาพและความเหมาะสมของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน โดยใช้แบบประเมินชนิดมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับของลิเคิร์ท (Likert, 1967, pp. 90-95) ผลการประเมินเท่ากับ 4.56 หมายความว่า ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานมีความเหมาะสมระดับมากในการนำไปใช้ในการสอน

1.6 นำชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานที่ผ่านการตรวจคุณภาพแล้วไปทดลองกับนักเรียนกลุ่มทดลองใช้เครื่องมือ เพื่อปรับปรุงข้อบกพร่อง

2. การสร้างแบบประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก

2.1 ศึกษาการสร้างแบบประเมินทักษะจากหนังสือวัดผลการศึกษา (สมนึก ภัททิยธานี. 2548, น. 74-103)

2.2 กำหนดรูปแบบการประเมินทักษะปฏิบัติ

2.3 สร้างแบบประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ชนิดมาตราส่วนประมาณ (Rating Scale) มี 5 ระดับ แยกเป็น 3 ด้าน ประกอบด้วย ด้านทักษะการใช้มือ ด้านเทคนิคการบรรเลง และด้านความสมบูรณ์ของบทเพลง รวมทั้งหมด จำนวน 12 ข้อ

2.4 นำแบบประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกที่สร้างขึ้นเสนอผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อพิจารณาตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสม และให้ข้อเสนอแนะ

2.5 ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

2.6 นำแบบประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ที่ผ่านการตรวจคุณภาพแล้วไปทดลองกับนักเรียนกลุ่มทดลองใช้เครื่องมือ เพื่อปรับปรุงข้อบกพร่อง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ผู้วิจัยส่งหนังสือถึงผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เพื่อขอความอนุเคราะห์เก็บรวบรวมข้อมูล

2. ดำเนินการเก็บข้อมูลการวิจัยกับกลุ่มทดลอง โดยใช้ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกตามแผนการเรียนและจุดประสงค์ต่อสัปดาห์

3. ประเมินทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกและกิจกรรมของกลุ่มทดลองระหว่างเรียนและหลังสิ้นสุดการเรียนรู้ครบทุกแผน

การวิเคราะห์ข้อมูล

สถิติพื้นฐาน สำหรับวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อตอบวัตถุประสงค์การวิจัย โดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูปซึ่งสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ร้อยละ (Percentage) และค่าเฉลี่ย (Mean)

ผลการศึกษา

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน

การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน เนื่องจากนักเรียนส่วนใหญ่มีพื้นฐานในการฟังดนตรีมาจากเพลงพื้นบ้านอีสานซึ่งเป็นวัฒนธรรมและวิถีชีวิตที่เขาได้ยินได้ฟังมาตั้งแต่เด็ก ๆ ส่วนมากนักเรียนที่เข้ามาเรียนเป็นนักเรียนที่มาจากจังหวัดในภาคอีสาน ผู้วิจัยจึงได้ทำการคัดเลือกบทเพลงพื้นบ้าน “ลายเต้ยโขง” และ “ลายสุดสะแสน” เพื่อใช้ในชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกชุดนี้ เพราะมีความสอดคล้องกับบันไดเสียงเริ่มต้นสำหรับผู้ที่เริ่มต้นในการเรียนกีตาร์คลาสสิกนั่นคือ บันไดเสียงเอไมเนอร์ (A minor scale) และบันไดเสียงซีเมเจอร์ (C Major scale) ยังรวมไปถึงการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกให้มีความถูกต้องและมีความไพเราะนั้น ผู้บรรเลงกีตาร์คลาสสิกจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องของทฤษฎีดนตรีสากล รวมไปถึงการใช้เทคนิคการบรรเลงวิธีต่าง ๆ ของกีตาร์คลาสสิกอย่างถูกต้องและสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงนั้น ๆ ผู้วิจัยสร้างชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุดประกอบด้วย ดังนี้

ชุดที่ 1 เรื่อง ทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นการปรับพื้นฐานสำหรับนักเรียนที่เรียนในรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) เครื่องมือกีตาร์คลาสสิก เพราะนักเรียนในกลุ่มทดลองมีทั้งนักเรียนที่เรียนสาขาดนตรีสากล และสาขาอื่น ๆ ด้วย จึงเป็นเหตุผลที่ต้องเรียนทฤษฎีดนตรีสากลก่อน จากนั้นจึงเรียนโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อที่จะสามารถอ่านโน้ตและเข้าใจทำนองโน้ตเพลง “ลายเต้ยโขง” และโน้ตเพลง “ลายสุดสะแนน” ในชุดฝึกที่ 1 ผู้วิจัยแบ่งการเรียนเป็นเรื่อง ทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยให้ผู้เรียนเริ่มต้นศึกษาก่อนจะนำไปสู่ชุดฝึกต่อไป จำนวน 2 ชั่วโมง เพื่อให้เกิดความเข้าใจการอ่านโน้ตที่ถูกต้องตามจังหวะ ค่าตัวโน้ต ตัวหยุด การเรียกชื่อตัวโน้ต เครื่องหมายกำหนดจังหวะ อัตราจังหวะต่าง ๆ ศัพท์เกี่ยวกับความเร็ว จังหวะคำศัพท์เกี่ยวกับลำดับบันไดเสียง เครื่องหมายแปลงเสียง และเรียนรู้สัญลักษณ์ทางดนตรีต่าง ๆ และทำแบบทดสอบหลังเรียนจำนวน 15 ข้อ เพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ในช่วงท้ายชุดฝึกในชุดฝึกที่ 1 เริ่มเรียนบรรทัดห้าเส้น (Staff) และตัวโน้ตต่าง ๆ (Note) ชื่อในแต่ละระบบและลักษณะต่าง ๆ ของตัวโน้ต ค่าของตัวโน้ต ตัวหยุด (Rest) เส้นน้อย กุญแจประจำเสียง (Clef) การเรียกชื่อตัวโน้ตในระบบต่าง ๆ ไม่จะเป็นระบบโซฟา (So-Fa system) หรือระบบตัวอักษร (Latter System) โน้ตทาบเส้น โน้ตในช่องเส้นกั้นห้อง (Bar Line) การเพิ่มค่าของตัวโน้ตเครื่องหมายกำหนดจังหวะ อัตราจังหวะ คำศัพท์เกี่ยวกับความเร็วของจังหวะ (Speed) คำศัพท์เกี่ยวกับลำดับบันไดเสียง (Scale Degree) สัญลักษณ์ทางดนตรี เครื่องหมายแปลงเสียง โดยสอนพื้นฐานจากระดับง่ายไประดับยากตามลำดับหัวข้อที่ได้กล่าวมาแล้ว

ภาพที่ 1 การแนะนำชุดฝึกทักษะ

จากนั้นจึงเข้าสู่เรื่อง โน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประกอบด้วยหัวข้อหลัก ๆ คือ 1) ห้องเพลง 2) จังหวะ 3) ตัวโน้ต หลังจากเรียนเรื่องทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรี

พื้นบ้านอีสานจบ มีการทำแบบทดสอบหลังเรียนจำนวน 15 ข้อ เพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในชุดที่ 1

ชุดที่ 2 เรื่อง พื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้น การไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง เป็นการเริ่มแนะนำพื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้นให้นักเรียนที่เรียนรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) เครื่องมือกีตาร์คลาสสิก เพื่อให้นักเรียนที่ใช้ชุดฝึกทักษะมีท่าทางการนั่งถูกต้อง การวางมือถูกต้องและเกิดความรู้ความเข้าใจในกีตาร์คลาสสิกเพิ่มมากยิ่งขึ้น รวมถึงการไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง ในชุดฝึกที่ 2 ผู้วิจัยแบ่งการเรียนเป็นเรื่องพื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้น โดยให้ผู้เรียนได้เริ่มต้นศึกษาส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิก การตั้งสาย ตำแหน่งการบรรเลง (Playing position) ท่านั่งในการบรรเลง (Sitting position) การวางมือขวา (The Right Hand Position) การดีดผ่านสาย (Free stroke) การดีดพักสาย (Rest stroke) และแบบฝึกหัดในการดีดสายเปล่า การวางมือซ้าย (The Left Hand Position) โน้ตในแต่ละสาย จะมีแบบฝึกหัดให้ฝึกซ้อมเพื่อเกิดการจดจำตัวโน้ต สเกล (scale) ใช้เวลาเรียน 4 ชั่วโมง และการไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) ทั้งขาขึ้นและขาลง ทั้ง 1 Octave ทั้ง 2 Octave และรูปแบบต่าง ๆ (Pattern) การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor Scale) ทั้งขาขึ้นและขาลง ทั้ง 1 Octave ทั้ง 2 Octave และรูปแบบต่าง ๆ (Pattern) การไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) นำไปสู่โน้ตเพลง “ลายสุดสะแนน” และการไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor scale) นำไปสู่โน้ตเพลง “ลายเต้ยโขง” ซึ่งทุกครั้งหลังจากการเรียนจะมีแบบฝึกหัดให้ฝึกซ้อมเพื่อจดจำโน้ตในบันไดเสียงนั้น ๆ อยู่เสมอ ใช้เวลาเรียน 6 ชั่วโมง หลังจากได้เรียนและฝึกปฏิบัติการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกชุดฝึกทักษะชุดที่ 2 แล้ว มีการทำแบบทดสอบหลังเรียนจำนวน 15 ข้อ เพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในช่วงท้ายชุดฝึก ในชุดฝึกที่ 2

ชุดที่ 3 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ในชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกชุดนี้ ผู้วิจัยเลือกโน้ตเพลงพื้นบ้านอีสาน “ลายเต้ยโขง” เป็นอันดับแรก เพราะเป็นบทเพลงที่มีความคุ้นหูกับกลุ่มทดลอง และเป็นบทเพลงในบันไดเสียง เอไมเนอร์ (A Minor Scale) ซึ่งไม่ติดเครื่องหมายชาร์ป # และเครื่องหมายแฟล็ต b บทเพลงมีทำนองสั้น ๆ สามารถจดจำได้ง่ายและมีระดับการฝึกที่ไม่ยากจนเกินไป เหมาะกับผู้เริ่มต้นใหม่ ประกอบด้วยเรื่อง ประวัติลายเต้ยโขง และโน้ตลายเต้ยโขง เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ประกอบด้วย เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เทคนิคการบรรเลงสัญลักษณ์ Tie การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” และการวัดผลสัมฤทธิ์หลังการเรียนด้วยการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ตามลำดับจากง่ายไปหายาก ใช้เวลาเรียนจำนวน 4 ชั่วโมง ชุดฝึกที่ 3 อธิบายความเป็นมาของเพลง “ลายเต้ยโขง” ค่อย ๆ ไล่ระดับแบบฝึกหัดเทคนิคต่าง ๆ

ให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติจากเทคนิคง่าย ๆ ไปจนถึงเทคนิคที่เข้าสู่การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ในช่วงท้ายและนำมาแสดงผลสัมฤทธิ์ของชุดฝึกทักษะ ชุดฝึกที่ 3

ชุดที่ 4 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” ผู้วิจัยเลือกโน้ตเพลงพื้นบ้านอีสาน “ลายสุดสะแนน” เป็นอันดับต่อจากเพลง “ลายเต้ยโขง” เพราะเป็นบทเพลงที่มีความคุ้นหูกับกลุ่มทดลอง และเป็นบทเพลงในบันไดเสียง ซีเมเจอร์ (C Major scale) ที่ไม่ติดชาร์ป # และไม่ติดแฟล็ต b ภายในชุดฝึกที่ 4 ประกอบด้วย เรื่องประวัติของเพลง “ลายสุดสะแนน” และโน้ตลายสุดสะแนน เรื่องคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord) คอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” ประกอบด้วย เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เทคนิคการบรรเลงสัญลักษณ์ Tie การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” การวัดผลสัมฤทธิ์หลังการเรียนด้วยการบรรเลง “ลายสุดสะแนน” ตามลำดับจากง่ายไปหายากจากหัวข้อที่ได้กล่าวมาข้างต้น ใช้เวลาเรียนจำนวน 4 ชั่วโมง ภายในชุดฝึกที่ 4 อธิบายความหมายของบทเพลง “ลายสุดสะแนน”และโน้ตลายสุดสะแนนในรูปแบบโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน และอธิบายเรื่องคอร์ด (Chord) และคอร์ดในบทเพลง “ลายสุดสะแนน” ให้ผู้เรียนเริ่มปฏิบัติไล่ระดับแบบฝึกหัดเทคนิคต่าง ๆ จากเทคนิคง่าย ๆ ไปจนถึงเทคนิคที่เข้าสู่การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” ในช่วงท้ายและนำมาแสดงผลสัมฤทธิ์ของชุดฝึกทักษะ ชุดฝึกที่ 4

2. ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานตามเกณฑ์ 80/80

ผู้วิจัยได้หาค่าประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน จากการคำนวณหาค่า E1 จากการใช้ชุดฝึกทักษะระหว่างเรียน จำนวน 4 ชุดฝึก และหาค่า E2 จากการปฏิบัติแบบทดสอบหลังเรียน ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ประสิทธิภาพ	จำนวนนักเรียน	คะแนนเต็ม	$\bar{X}$	ร้อยละ
ด้านกระบวนการ (E_1)	6	60	48.66	81.11
ด้านผลลัพธ์ (E_2)	6	20	17.50	87.50

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 พบว่า การจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 มีคะแนนเฉลี่ยจากการทดสอบระหว่างเรียนจำนวน 4 ชุดฝึก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 48.66 คิดเป็นร้อยละ

81.11 และคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 17.50 คิดเป็นร้อยละ 87.50 ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 มีประสิทธิภาพด้านกระบวนการ/ด้านผลลัพธ์ เท่ากับ 81.11/87.50

สรุปผลการวิจัย

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุดฝึก ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 เรื่อง ทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นการปรับพื้นฐานสำหรับนักเรียนที่เรียนในรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) เครื่องมือกีตาร์คลาสสิก จากนั้นจึงเรียนโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสานเพื่อสามารถอ่านโน้ตและเข้าใจทำนองโน้ต “ลายเต้ยโขง” และโน้ต “ลายสุดสะแนน”

ชุดที่ 2 เรื่อง พื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้น การไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง เป็นการเริ่มแนะนำพื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้นให้นักเรียนที่เรียนรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) เครื่องมือกีตาร์คลาสสิก เพื่อให้นักเรียนที่ใช้ชุดฝึกทักษะมีท่านั่งที่ถูกต้อง การวางมือถูกต้องเกิดความรู้ความเข้าใจในกีตาร์คลาสสิกเพิ่มมากขึ้น รวมถึงการไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง

ชุดที่ 3 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ในชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกชุดนี้ ผู้วิจัยเลือกเพลง “ลายเต้ยโขง” เป็นอันดับแรก เพราะเป็นบทเพลงที่มีความคุ้นหูกับกลุ่มทดลอง และเป็นบทเพลงในบันไดเสียง เอไมเนอร์ (A Minor Scale) ซึ่งไม่ติดเครื่องหมายชาร์ป # และเครื่องหมายแฟล็ต b บทเพลงมีทำนองสั้น ๆ สามารถจดจำได้ง่าย และมีระดับการฝึกที่ง่าย ไม่ยากจนเกินไป เหมาะสำหรับผู้เริ่มต้นใหม่

ชุดที่ 4 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” ผู้วิจัยเลือก “ลายสุดสะแนน” ต่อจากเพลง “ลายเต้ยโขง” เพราะเป็นบทเพลงที่มีความคุ้นหูกับกลุ่มทดลอง และเป็นบทเพลงในบันไดเสียง ซีเมเจอร์ (C Major scale) ที่ไม่ติดชาร์ป # และไม่ติดแฟล็ต b

2. ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานสำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีประสิทธิภาพ E1/E2 เท่ากับ 81.11/87.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ 80/80

อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่อง การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน มีประเด็นที่นำมาอภิปรายผล ดังนี้

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุดฝึกทักษะ ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 เรื่อง ทฤษฎีดนตรีสากลและโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นการปรับพื้นฐานสำหรับนักเรียนที่เรียนในรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) เครื่องมือกีตาร์คลาสสิก จากนั้นจึงเรียนโน้ตดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อที่จะสามารถอ่านโน้ตและเข้าใจทำนองโน้ตเพลง “ลายเต้ยโขง” และโน้ตเพลง “ลายสุดสะแนน” สามารถเข้าใจการอ่านโน้ตที่ถูกต้องตามจังหวะ ค่าตัวโน้ต ตัวหยุด การเรียกชื่อตัวโน้ต เครื่องหมายกำหนดจังหวะ อัตราจังหวะต่าง ๆ ศัพท์เกี่ยวกับความเร็วจังหวะคำศัพท์เกี่ยวกับลำดับบันไดเสียง เครื่องหมายแปลงเสียง และเรียนรู้สัญลักษณ์ทางดนตรีต่าง ๆ และทำแบบทดสอบหลังเรียนจำนวน 15 ข้อ เพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในช่วงท้ายชุดฝึกในชุดฝึกที่ 1 ซึ่งสอดคล้องกับ ชัยยงค์ พรหมวงศ์ (2556, น. 7) ที่กล่าวว่าการผลิตสื่อหรือชุดการสอน ก่อนนำไปใช้จริงจะต้องนำสื่อหรือชุดการสอนที่ผลิตขึ้นไปทดสอบประสิทธิภาพ เพื่อดูว่าสื่อหรือชุดการสอนทำให้ผู้เรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นหรือไม่ มีประสิทธิภาพในการช่วยให้กระบวนการเรียนการสอนดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพเพียงใด มีความสัมพันธ์กับผลลัพธ์หรือไม่และผู้เรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนจากสื่อหรือชุดการสอนในระดับใด

ชุดที่ 2 เรื่อง พื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้น การไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง เป็นการเริ่มแนะนำพื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้นให้นักเรียนที่เรียนรายวิชาดนตรีสากล 5 (ปฏิบัติโท) เครื่องมือกีตาร์คลาสสิก เพื่อให้นักเรียนที่ใช้ชุดฝึกทักษะมีท่าทางการนั่งถูกต้อง การวางมือถูกต้องและเกิดความรู้ความเข้าใจในกีตาร์คลาสสิกเพิ่มมากยิ่งขึ้น รวมถึงการไล่บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) ทั้งขาขึ้นและขาลง การไล่บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทั้งขาขึ้นและขาลง โดยหลังจากได้เรียนและฝึกปฏิบัติการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกชุดฝึกทักษะชุดที่ 2 แล้ว มีการทำแบบทดสอบหลังเรียนจำนวน 15 ข้อ เพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในช่วงท้ายชุดฝึก และหลังจากการเรียนจะมีแบบฝึกหัดให้ฝึกซ้อมเพื่อจดจำโน้ตในบันไดเสียงนั้น ๆ อยู่เสมอ สอดคล้องกับทฤษฎีการจัดกิจกรรมทางดนตรีตามแนวของชินอิจิ ซูซูกิ (Suzuki Method) (อ้างถึงใน สุกรี เจริญสุข, 2542, น. 13-17) ที่กล่าวว่า วิธีการจัดการเรียนรู้นี้ ประกอบไปด้วย 4 ขั้นตอน คือ ขั้นที่ 1 การฟัง (Listening) คือ การฟังเพลงแบบซ้ำ ๆ ขั้นที่ 2 เลียนแบบ (Imitation) คือ การสังเกตและจดจำจากครูที่เป็นต้นแบบ ขั้นที่ 3 ทำซ้ำ (Reiteration) คือ การฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ ฝึกซ้ำแล้วซ้ำอีกจนเป็นธรรมชาติ และขั้นที่ 4 จดจำ ฝังใจ (Memorize) คือ สามารถปฏิบัติดนตรีโดยเสียงไม่เพี้ยน ถูกต้องและเหมาะสม

ชุดที่ 3 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” เป็นบทเพลงในบันไดเสียง เอไมเนอร์ (A Minor Scale) ซึ่งไม่ติดเครื่องหมายชาร์ป # และเครื่องหมายแฟล็ต b บทเพลงมีทำนองสั้น ๆ สามารถจดจำได้ง่ายและมีระดับการฝึกที่ง่ายไม่ยากจนเกินไป เหมาะกับผู้เริ่มต้นใหม่ เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ประกอบด้วย เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เทคนิคการบรรเลงสัญลักษณ์ Tie ค่อย ๆ ไล่ระดับแบบฝึกหัดเทคนิคต่าง ๆ ให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติจากเทคนิคง่าย ๆ ไปจนถึงเทคนิคที่เข้าสู่การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายเต้ยโขง” ในช่วงท้ายและนำมาแสดงผลสัมฤทธิ์ของชุดฝึกทักษะ สอดคล้องกับทฤษฎีการสอนดนตรีของมอนเตสซอรี (Montessori Method) (อ้างถึงใน สิชฌน์เศก ย่านเดิม, 2558, น. 28-29) ที่เน้นการสัมผัสและลงมือทำ โดยให้ผู้เรียนทำกิจกรรมดนตรีด้วยตนเอง ผ่านการเลียนแบบการจดจำจนสามารถทำได้อย่างถูกต้องด้วยตนเอง โดยเริ่มจากระดับที่ง่าย ผู้เรียนสามารถพัฒนาความรู้ทางดนตรีผ่านบทเพลงพื้นเมืองเพื่อพัฒนาจังหวะ การเคลื่อนไหว และเข้าใจท่วงทำนองในดนตรี อันเป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่สำคัญของดนตรีสากล กระบวนการเรียนรู้ของมอนเตสซอรีที่นำมาใช้ในการเรียนการสอนแก่เด็กมี 3 ส่วน คือ (1) การเลียนแบบ (Imitation) โดยมีครูเป็นต้นแบบของเด็ก (2) การจดจำ (Reorganization) โดยสามารถจดจำและแยกแยะความแตกต่างของเสียงที่ฟังได้ และ (3) ความแม่นยำในเสียง (Intonation) สามารถเปล่งเสียงร้องอย่างถูกต้องเป็นการทดสอบขั้นสุดท้ายว่าเด็กมีความเข้าใจและสามารถปฏิบัติดนตรีได้ตามจุดประสงค์

ชุดที่ 4 เรื่อง การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” เป็นบทเพลงในบันไดเสียง ซีเมเจอร์ (C Major scale) ที่ไม่ติดชาร์ป # และไม่ติดแฟล็ต b เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” ประกอบด้วย เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เทคนิคการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เทคนิคการบรรเลงสัญลักษณ์ Tie ให้ผู้เรียนเริ่มปฏิบัติไล่ระดับแบบฝึกหัดเทคนิคต่าง ๆ จากเทคนิคง่าย ๆ ไปจนถึงเทคนิคที่เข้าสู่การบรรเลงกีตาร์คลาสสิก “ลายสุดสะแนน” ในช่วงท้ายและนำมาแสดงผลสัมฤทธิ์ของชุดฝึกทักษะสอดคล้องกับ ชัยมงคล ใจทัด (2566, น. 9) ที่กล่าวว่า วิธีการสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ที่ดีควรคำนึงถึงความแตกต่างของนักเรียน โดยนักเรียนจะได้ศึกษาและสามารถที่จะแสดงความคิดเห็นจากชุดฝึกทักษะที่เหมาะสม สามารถสร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง การจัดลำดับเนื้อหาจากง่ายไปหายาก ทำให้นักเรียนสามารถลงมือปฏิบัติทักษะด้านการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกได้จริง

2. การพัฒนาชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน โดยการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยการใช้ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานสำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีประสิทธิภาพ E1/E2 เท่ากับ 81.11/87.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ 80/80 ทั้งนี้เนื่องจากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยการใช้ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน

สามารถบูรณาการองค์ความรู้ของดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก เหมาะสมกับผู้เรียนประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกเบื้องต้นนี้จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจทักษะกีตาร์คลาสสิก ส่งผลต่อพัฒนาการทางดนตรีที่ดีของผู้เรียน สอดคล้องกับ รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร (2565, น. 92-93) ที่ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสาน ผลการศึกษาพบว่า การสร้างสรรค์และวิเคราะห์วิธีการบรรเลงที่ได้บูรณาการองค์ความรู้ของลายเดี่ยวเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก นำมาผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นบ้านอีสานและวัฒนธรรมทางดนตรีตะวันตกที่เชื่อมโยงและหลอมรวมกัน แสดงให้เห็นถึงความงดงามทางวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองฝั่งที่ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ และต้องรักษาทำนองเดิมอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านอีสานไว้ให้คงอยู่ร่วมกับทฤษฎีดนตรีสากล และสอดคล้องกับผลการศึกษาของ สันติ มุสิกา (2565, น. 2014-2015) ได้ศึกษาผลของการพัฒนาชุดฝึกทักษะการปฏิบัติกีต้าร์เบื้องต้น (Guitar Basic) ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนโพธิ์ไทรพิทยาคาร ผลการศึกษาพบว่า 1) ชุดฝึกทักษะการปฏิบัติกีต้าร์เบื้องต้น (Guitar Basic) มีประสิทธิภาพ เท่ากับ 80.41/80.0 2) ดัชนีประสิทธิผล (E.I.) เท่ากับ 0.67 หมายถึง นักเรียนมีความรู้และทักษะปฏิบัติเพิ่มขึ้นคิดเป็นร้อยละ 67 3) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 4) นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนโพธิ์ไทรพิทยาคาร แสดงให้เห็นว่าการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกเป็นรูปแบบการเรียนการสอนที่เน้นให้ผู้เรียนสามารถฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกได้อย่างเป็นขั้นตอน สามารถฝึกได้ถูกวิธี เริ่มจากระดับง่ายไปถึงระดับสูงขึ้นอย่างเป็นระบบ

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัยในครั้งนี้

1.1 ครูผู้สอนควรศึกษาแผนกิจกรรมการเรียนรู้และชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานล่วงหน้า ให้เกิดความเข้าใจก่อนนำไปใช้สอน

1.2 ผู้สอนต้องอธิบายหลักและวิธีการใช้งานชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานให้ผู้เรียนเข้าใจ

1.3 ผู้สอนควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนถามและแสดงทัศนะด้านเนื้อหาที่ผู้เรียนสนใจ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความสนใจด้วยตนเองและสร้างโอกาสในการพัฒนาด้วยตนเอง

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

ควรพัฒนาชุดฝึกทักษะเครื่องดนตรีสากลเบื้องต้นกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพื่อพัฒนาผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติและพัฒนาความรู้และทักษะกลุ่มเครื่องดนตรีที่ตนเองสนใจ

รายการอ้างอิง

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2543). *ภูมิปัญญาอีสาน.* ศิริธรรมออฟเซ็ท.

ชลกฤษ รัตนนิธิพร. (2556). *หัดเล่นกีตาร์โปร่ง PICKING.* เอ็มไอเอส.

ชัยมงคล ใจทัด. (2566). ศึกษาความพึงพอใจที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัติกีตาร์เบื้องต้น สำหรับกิจกรรมชุมนุมดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นโรงเรียนมารีย์ จังหวัดอุบลราชธานี. *วารสารดนตรีและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์, 2*(1), 1-12.

ชัยยงค์ พรหมวงศ์. (2556). การทดสอบประสิทธิภาพสื่อการเรียนการสอน. *วารสารศิลปากรศึกษาศาสตร์วิจัย, 5*(1), 7-20.

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร. (2565). การสร้างสรรค์บทบรรเลงกีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสาน. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต, 17(*1), 88-103.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2562). *หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ พุทธศักราช 2562 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.* สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สมนึก ภัททิยธานี. (2548). *การวัดผลการศึกษา*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). ประสานการพิมพ์.

สันติ มุสิกา. (2565). การพัฒนาชุดฝึกทักษะการปฏิบัติกีต้าร์เบื้องต้น (Guitar Basic) ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนโพธิ์ไทรพิทยาคาร. *วารสารมจร ปริทรรศน์, 7*(2), 2009-2022.

สิชฌน์เศก ย่านเดิม. (2558). แนวคิดทฤษฎีการสอนดนตรี. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 19*(2), 21-31.

สุกรี เจริญสุข. (2542). *คู่มือการอบรมครูซูซูกิและการเป็นครูซูซูกิชั้นต้น.* วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

Likert, R. (1967). *New Pattern of Management.* McGraw-Hil.

การสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

DEVELOPMENT OF A SAXOPHONE QUARTET SKILL-TRAINING MODULE USING ISAN FOLK SONGS FOR THIRD-YEAR VOCATIONAL CERTIFICATE STUDENTS ROI ET COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

วิชชากร เทียมจันทร์[*] และธนวัฒน์ บุตรทองทิม[**]
WITHCHAKORN TIAMJUN AND THANAWAT BOOTTHONGTIM

(Received: February 16, 2024; Revised: July 3, 2024; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การวิจัย เรื่อง การสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อเปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน กลุ่มตัวอย่างได้จากการเลือกแบบเจาะจง โดยใช้เครื่องมือสำหรับการวิจัย ได้แก่ 1) ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน 2) แบบประเมินชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน 3) แบบวัดประเมินทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน 4) แบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ต

ผลการวิจัยพบว่า 1) ผลการพัฒนาชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 81.25/87.50 2) ผลการเปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียน ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลง

[*] นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
Master of Education program students Department of Music Education, Faculty of Education Roi Et Rajabhat University

[**] สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
Fine Arts Program in Dramatic Arts Studies, Faculty of Education Roi Et Rajabhat University

พื้นบ้านอีสาน พบว่า นักเรียนที่เรียนโดยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน หลังจากการจัดการเรียนรู้สูงกว่าก่อนเรียน 3) ระดับความพึงพอใจของนักเรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน ในภาพพบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.78 และ S.D. = 0.30

คำสำคัญ : ชุดฝึกทักษะ, แซกโซโฟนควอเต็ต, เพลงพื้นบ้านอีสาน

Abstract

This study, titled Development of a Saxophone Quartet Skill-Training Module Using Isan Folk Songs for Third-Year Vocational Certificate Students at Roi Et College of Dramatic Arts, aimed to: 1) develop a saxophone quartet skill-training module based on Isan folk songs that meets the 80/80 efficiency criterion 2) compare students' saxophone performance skills before and after instruction using the developed training module 3) examine students' satisfaction with the saxophone quartet skill-training module incorporating Isan folk songs. The sample was selected through purposive sampling. The research instruments included 1) the saxophone quartet skill-training module using Isan folk songs 2) an evaluation form for the training module 3) pre-test and post-test assessment forms measuring students' saxophone performance skills 4) a student satisfaction questionnaire pertaining to the training module.

The findings indicated that the developed saxophone quartet skill-training module achieved an efficiency score of 81.25/87.50, meeting the established criteria. Students' post-instruction saxophone performance skills were higher than their pre-instruction scores. In addition, overall student satisfaction with the training module was at the highest level, with a mean score of 4.78 and a standard deviation of 0.30.

Keywords: skill- training module, saxophone quartet, Isan folk music

บทนำ

ดนตรีเป็นศิลปะเกี่ยวกับเสียงที่ใช้การบรรเลงของเครื่องดนตรีหรือเสียงขับร้องเป็นสื่อทำให้ผู้ฟังเกิดความสะเทือนใจ เกิดอารมณ์สอดคล้องกันไปเกี่ยวกับบทเพลงที่ได้รับฟังอยู่ เสียงสูงต่ำของดนตรีเป็นไปตามกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ เครื่องดนตรีต่าง ๆ ต้องอาศัยวิทยาศาสตร์เข้าช่วยประดิษฐ์ให้เกิดเป็นเสียงที่ไพเราะ เป็นเสียงที่ละเอียด ที่เกิดจากการสร้างขึ้นด้วยความตั้งใจด้วยการประดิษฐ์เสียงอย่างประณีตและบรรจงของมนุษย์

เพื่อให้มนุษย์ด้วยกันฟัง มนุษย์เป็นผู้สร้างมาตรฐานของความไพเราะ โดยอาศัยความรู้สึกที่ดี เอาเสียงที่ไพเราะงดงาม นำเสียงแต่ละเสียงมาเรียงร้อยให้ประติดประต่อกันจนกลายเป็น บทเพลงที่ไพเราะ ดนตรีเป็นศิลปะที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการใช้ ตามความปรารถนาของมนุษย์ ซึ่งดนตรีอาจจะรับใช้ในฐานะที่เป็นส่วนประกอบของ พิธีกรรม หรือดนตรีอยู่ในฐานะความบันเทิง (สุกรี เจริญสุข, 2550, น. 62-63)

เพลงพื้นบ้านอีสานดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นจากความคิด สร้างสรรค์ของนักดนตรีพื้นบ้านชาวอีสาน ด้วยเนื้อหาสำนวนและสำเนียงของชาวบ้าน ถูกถ่ายทอดสืบต่อกันมาด้วยความจำ โดยการนำเอาวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น มาคิด ประดิษฐ์ทำเครื่องดนตรีสำหรับใช้ในการประกอบการขับร้องแบบดั้งเดิม เพื่อความบันเทิงและความเชื่อของตนเอง บทเพลงอีสานมักกล่าวถึงเรื่องราวในชีวิต ที่เรียบง่ายของชาวอีสาน ผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประพันธ์ โดยถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดตลอดจนสะท้อนสภาพของสังคมอีสานในยุคปัจจุบัน (ศราวุธ โชติจำรัส, 2563, น. 77) นอกจากนี้เพลงลูกทุ่งหมอลำยังมีการผสมสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล พร้อมทั้งนำเครื่องดนตรีสากลชิ้นเอกของบทเพลงมาเดี่ยว ได้แก่ แซกโซโฟน ออร์แกน กีตาร์ ผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

ปัจจุบันในประเทศไทยได้มีการพัฒนาวงดนตรีประเภทแชมเบอร์มิวสิค ขึ้นมาเช่นกัน โดยการนำเอาเครื่องดนตรีตระกูลแซกโซโฟน (โซปราโน อัลโต เทเนอร์ บาริโทนและแซกโซโฟน) มารวมกันเป็น “วงบางกอกแซกโซโฟนควอเต็ต” โดยรองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เจริญสุข และสมาชิกตั้งแต่ปี พ.ศ. 2532 ซึ่งเป็นอีกหนึ่งวง ที่กำลังจะได้รับความนิยมในงานรื่นเริงต่าง ๆ บทเพลงที่นิยมในประเทศไทย ได้แก่ เพลงป๊อปไทย เพลงลูกทุ่งไทย ที่มีเนื้อร้องประกอบเป็นส่วนใหญ่ และในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ก็ได้มีการนำบทเพลงพื้นบ้านอีสานที่มี ทำนอง จังหวะ ที่คุ้นชินมาผสมผสานกัน ซึ่งสาขาวิชาดุริยางค์สากล ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดการเรียนการสอนในระดับมัธยมศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ และระดับอุดมศึกษา โดยใช้หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ พุทธศักราช 2562 โดยมีเป้าหมาย เพื่อให้มีความรู้ทักษะและประสบการณ์ในงานอาชีพด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ สอดคล้องกับมาตรฐานวิชาชีพ สามารถพัฒนาองค์ความรู้ในงานอาชีพ เพื่อนำไปปฏิบัติได้ อย่างมีประสิทธิภาพ (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562, น. 2) จากการเรียนในรายวิชา เครื่องมือเอกแซกโซโฟน พบปัญหาดังนี้ 1) ผู้เรียนไม่สามารถศึกษาแบบฝึกหัดได้ด้วยตัวเอง เนื่องจากแบบฝึกหัดสำหรับฝึกแซกโซโฟนส่วนใหญ่เป็นภาษาอังกฤษ ซึ่งมีคำศัพท์เฉพาะ

ที่ใช้ในการปฏิบัติแซกโซโฟน 2) แบบฝึกหัดในส่วนใหญ่ไม่สอดคล้องกับคำอธิบายรายวิชาของหลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ 3) ผู้เรียนไม่คุ้นชินกับทำนองในบทเพลงและแบบฝึกหัดดังกล่าว

จากปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงปัญหาอย่างมาก ซึ่งหากใช้ระยะเวลาในการฝึกผู้เรียนที่นานเกินไป และหากใช้แบบฝึกหัดที่ไม่สอดคล้องกับรายวิชาอาจจะมีผลกระทบต่อแผนการจัดการเรียนได้ อีกทั้งทำให้คุณภาพของผู้เรียนไม่ตรงตามเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตร ซึ่งทำให้ผู้วิจัย สนใจที่จะการสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งเป็นการนำเอาทำนองบทเพลงพื้นบ้านอีสานลายแม่ฮ่างกล่อมลูกมาประยุกต์ใช้และเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นมาใหม่เพื่อใช้สำหรับการบรรเลงรวมวงแซกโซโฟนควอเต็ต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80

2. เพื่อเปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน

3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน กลุ่มตัวอย่างได้จากการเลือกแบบเจาะจง

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

เนื้อหาที่ใช้ในการพัฒนาชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ต มีจำนวน 4 ชุด ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 เรื่อง กลวิธีการออกเสียงและคุณลักษณะเสียง

ชุดที่ 2 เรื่อง อัตราจังหวะและอัตราส่วนโน้ต

ชุดที่ 3 เรื่อง บันไดเสียงเพนทาโทนิค

ชุดที่ 4 เรื่อง พื้นฐานการรวมวง

ขอบเขตด้านประชากร

1. ประชากร ได้แก่ นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 สาขาดุริยางค์สากล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

2. กลุ่มทดลอง ได้แก่ นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 สาขาดุริยางค์สากล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ที่ผ่านรายวิชาดุริยางค์สากล 5 (ปฏิบัติเอก) แล้ว

จำนวน 4 คน ได้จากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีคุณลักษณะเฉพาะเจาะจง คือ

2.1 รู้หลักการใช้เครื่องดนตรีสากล การดูแลเก็บรักษา

2.2 รู้เทคนิคปฏิบัติเกี่ยวกับเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ การฝึกปฏิบัติบันได เสียงเมเจอร์จำนวน 7 ชาร์ป 7 แฟลต และ เสียงเนเชอรัลไมเนอร์จำนวน 7 ชาร์ป 7 แฟลต

2.3 รู้หลักการปฏิบัติเพลงตามแบบฝึกที่กำหนดตามศักยภาพผู้เรียน

2.4 รู้หลักการบรรเลงเครื่องดนตรีสากล เพื่อการถ่ายทอดอารมณ์เพลง

2.5 รู้หลักการปฏิบัติเดี่ยวและการรวมวง

ขอบเขตด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยใช้ระยะเวลาในการดำเนินการทดลองจำนวน 1 ภาคเรียน ของภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2566 โดยจัดเป็นการเรียนการสอนในคาบเรียน จำนวน 24 คาบ คาบละ 50 นาที

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้เครื่องมือในการวิจัย วิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

เครื่องมือในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ มี 3 ประเภท ประกอบด้วย

1. ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน

2. แบบวัดประเมินทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน

3. แบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตที่พัฒนาขึ้นการเก็บรวบรวมข้อมูล

การสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ

1. การพัฒนาชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน

1.1 กำหนดเนื้อหา ในการพัฒนาชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน การจัดทำหลักสูตร

1.2 กำหนดรายละเอียดของเนื้อหาและวัตถุประสงค์ โดยให้สัมพันธ์กับหลักสูตรและความต้องการของผู้เรียน ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน

1.3 กำหนดวัตถุประสงค์ทั่วไปและวัตถุประสงค์เชิงพฤติกรรมของชุดฝึกทักษะ

1.4 สร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ตามวัตถุประสงค์และเนื้อหาที่ตั้งไว้ โดยดำเนินการวางโครงเรื่องที่จะเขียนเป็นลำดับเรื่องราวก่อนหลัง จากง่ายไปหายากแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอน ๆ แต่ละตอนต้องสัมพันธ์กัน โดยสร้างชุดฝึกทักษะกีตาร์คลาสสิกโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ชุด ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 เรื่อง กลวิธีการออกเสียงและคุณลักษณะเสียง

ชุดที่ 2 เรื่อง อัตราจังหวะและอัตราส่วนโน้ต

ชุดที่ 3 เรื่อง บันไดเสียงเพนทาโทนิค

ชุดที่ 4 เรื่อง พื้นฐานการรวมวง

1.5 นำชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ที่สร้างขึ้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน เพื่อพิจารณาตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหา ความถูกต้องของภาษาที่ใช้ จุดมุ่งหมายการเรียนรู้ และกิจกรรมให้มีความเหมาะสมกับผู้เรียน รวมทั้งประเมินคุณภาพและความเหมาะสม โดยใช้แบบประเมินชนิดมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับของลิเคิร์ท (Likert, 1967, pp. 90-95) ผลการประเมินเท่ากับ 4.20 หมายความว่า ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสานมีความเหมาะสมระดับมาก สามารถนำไปใช้ในการสอนได้

1.6 นำชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ที่ผ่านการตรวจคุณภาพแล้วไปทดลองกับนักศึกษากลุ่มทดลองใช้เครื่องมือ เพื่อปรับปรุงข้อบกพร่อง

2. การสร้างแบบวัดประเมินทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

2.1 ศึกษาการสร้างแบบประเมินทักษะจากหนังสือวัดผลการศึกษา (สมนึก ภัททิยธานี. 2548, น. 74-103)

2.2 กำหนดรูปแบบการวัดประเมินทักษะปฏิบัติ

2.3 การสร้างแบบวัดประเมินทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ด้วยสถิติทดสอบที (Paired t-test) ซึ่งเกณฑ์ประเมินของรูปแบบนั้นมุ่งเน้นไปที่การวัดประเมินทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียน คือ 1. คุณภาพเสียง (Tone) 35 คะแนน 2. เทคนิค (Technique) 35 คะแนน 3. ความสามารถทางดนตรี (Musicianship) 30 คะแนน

เกณฑ์การตัดสิน จากคะแนนรวมทั้งสิ้น 100 คะแนน

80 – 100 คะแนน หมายถึง ดีมาก

60 – 79 คะแนน หมายถึง ผ่านเกณฑ์

50 – 69 คะแนน หมายถึง ต้องปรับปรุง

ต่ำกว่า 50 คะแนน หมายถึง ไม่ผ่าน

2.4 นำแบบประเมินทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานที่สร้างขึ้น เสนอผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อพิจารณาตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมและให้ข้อเสนอแนะ

2.5 ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

2.6 นำแบบวัดประเมินทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนที่ผ่านการตรวจคุณภาพแล้วไปทดลองกับนักศึกษากลุ่มทดลองใช้เครื่องมือ เพื่อปรับปรุงข้อบกพร่อง

3. สร้างแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

3.1 ศึกษาการสร้างแบบประเมินทักษะจากหนังสือวัดผลการศึกษา (สมนึก ภัททิยธานี. 2548, น. 74-103)

3.2 กำหนดรูปแบบการประเมิน

3.3 สร้างแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ชนิดมาตราส่วนประมาณ (Rating Scale) มี 5 ระดับ แยกเป็น 5 ด้าน ประกอบด้วย 1) ด้านบรรยากาศทั่วไปในการจัดการเรียนรู้ 2) ด้านเนื้อหาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ 3) ด้านกิจกรรมการเรียนรู้ 4)ด้านกำกับ/ติดตาม/ประเมินผลการเรียนรู้ 5) ด้านประสบการณ์การเรียนรู้ที่ได้รับ รวมทั้งหมด จำนวน 24 ข้อ

3.4 นำแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อแซกโซโฟนควอร์เท็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานที่สร้างขึ้นเสนอผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อพิจารณาตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสม และให้ข้อเสนอแนะ โดยใช้แบบประเมินด้วยการทดสอบค่าความสอดคล้อง (IOC) ผลการประเมินค่าความสอดคล้อง แบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อแซกโซโฟนควอร์เท็ตโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน สามารถนำไปใช้ในการวัดประเมินได้ทุกข้อ

3.5 ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

3.6 นำแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อแซกโซโฟนควอร์เท็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ที่ผ่านการตรวจคุณภาพแล้วไปทดลองกับนักเรียนกลุ่มทดลองใช้เครื่องมือเพื่อปรับปรุงข้อบกพร่อง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้อยู่ระหว่าง 1 กรกฎาคม 2566 ถึง 31 ตุลาคม 2566 โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาหลักวิธีการสร้างเครื่องมือและดำเนินการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

2. ให้กลุ่มตัวอย่าง ทดลองปฏิบัติเครื่องมือที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นสร้างขึ้น

3. เมื่อกลุ่มตัวอย่างได้ทดลองปฏิบัติชุดฝึกทักษะแล้ว ให้ผู้วิจัยเก็บข้อมูลคะแนนในการหาค่าคุณภาพของชุดฝึก และให้กลุ่มตัวอย่างทำแบบสอบถามความพึงพอใจ

4. ผลการทดลองทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์ข้อมูลทางค่าสถิติพื้นฐาน หาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะหาค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. หาค่าประสิทธิภาพของ ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ด้วยค่าประสิทธิภาพ E1/E2 (ชัยยงค์ พรหมวงศ์, 2556, น. 10)

2. เปรียบเทียบ ผลสัมฤทธิ์ทักษะแซกโซโฟน ระหว่างก่อนเรียน และหลังเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ระหว่างเรียนและหลังเรียนด้วยการทดสอบทีเทส (t-test) (พิสณุ ฟองศรี, 2558, น. 115)

3. ประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ด้วยการทดสอบค่าสถิติพื้นฐาน ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการศึกษา

1. การสร้างชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80

การวิเคราะห์ประสิทธิภาพของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 โดยผู้วิจัย

ได้หาค่าประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน จากการคำนวณหาค่า E1 จากการใช้ชุดฝึกทักษะระหว่างเรียน จำนวน 4 ชุดฝึก และหาค่า E2 จากการปฏิบัติ แบบทดสอบหลังเรียน ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ประสิทธิภาพของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานสำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3

ประสิทธิภาพ	จำนวนนักเรียน	คะแนนเต็ม	$\overline{X}$	ร้อยละ
ด้านกระบวนการ (E_1)	4	100	81.25	81.25
ด้านผลลัพธ์ (E_2)	4	30	26.25	87.50

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 พบว่า การจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 มีคะแนนเฉลี่ยจากการทดสอบระหว่างเรียนจำนวน 4 ชุดฝึก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 32.50 คิดเป็นร้อยละ 81.25 และคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 26.25 คิดเป็นร้อยละ 87.50 ดังนั้นการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 มีประสิทธิภาพด้านกระบวนการ/ด้านผลลัพธ์เท่ากับ 81.25/87.50

ภาพที่ 1 การปฏิบัติแซกโซโฟนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ต
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพที่ 1 กิจกรรมการการปฏิบัติแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ต ในการปฏิบัติครั้งนี้ และมีผู้ปฏิบัติแซกโซโฟนควอเต็ตจำนวน 4 คน โดยเริ่มจากการปฏิบัติชุดฝึกที่ 1 ไปจนถึงชุดฝึกที่ 4 ใช้เวลาในการปฏิบัติชุดฝึกทักษะรวมทั้งหมด 24 ชั่วโมง

2. เปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ผลการเปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอร์เท็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด พบว่า นักเรียนที่เรียนโดยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอร์เท็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน มีคะแนนหลังจากการจัดการเรียนรู้เท่ากับ 26.50 (S.D.=1.08) สูงกว่าก่อนเรียนทีมีค่าเฉลี่ยเลขคณิตเท่ากับ 21.50 (S.D.=1.47) โดยมีผลการเปรียบเทียบดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ผลการเปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอร์เท็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ผู้เรียนคนที่	คะแนนก่อนเรียน	คะแนนหลังเรียน	ร้อยละที่เพิ่มขึ้น
1	22.50	27.00	20.00
2	20.00	26.50	32.50
3	23.00	27.50	19.56
4	20.50	25.00	21.95
เฉลี่ย	**21.50**	**26.50**	**23.26**

3. ความพึงพอใจของผู้เรียนต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ต โดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ตารางที่ 3 ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ต

ลำดับที่	รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D	ระดับความพึงพอใจ
1	บรรยากาศทั่วไปในการจัดการเรียนรู้มีความเหมาะสม	4.75	0.50	มากที่สุด
2	ห้องเรียนมีความเหมาะสมต่อการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน	4.75	0.50	มากที่สุด
3	ห้องเรียนมีแสงสว่างเพียงพอและอากาศถ่ายเทสะดวก	5.00	0.00	มากที่สุด
4	สิ่งอำนวยความสะดวกในการช่วยฝึกทักษะแซกโซโฟน	5.00	0.00	มากที่สุด
5	ครูมีความเป็นกันเองและสามารถสร้างบรรยากาศในการเรียนรู้ได้ดี	4.75	0.50	มากที่สุด
6	เนื้อหามีความเหมาะสมกับเวลาในการเรียนการสอน	4.75	0.50	มากที่สุด
7	เนื้อหามีความถูกต้องและครอบคลุมจุดประสงค์การเรียนรู้	4.50	1.00	มากที่สุด
8	เนื้อหาที่เรียนไม่ยากเกินไป ทำให้เข้าใจและปฏิบัติได้	4.75	0.50	มากที่สุด
9	เนื้อหาที่เรียนมีการเรียงจากง่ายไปหายาก	4.75	0.50	มากที่สุด
10	เนื้อหาเหมาะสมกับวัยของผู้เรียน	4.50	1.00	มากที่สุด
11	กิจกรรมการเรียนรู้มีความน่าสนใจสอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้	4.75	0.50	มากที่สุด
12	กิจกรรมการเรียนรู้เหมาะสมกับวัยของผู้เรียน	4.75	0.50	มากที่สุด
13	การจัดลำดับกิจกรรมการเรียนรู้มีความเหมาะสม	4.75	0.50	มากที่สุด
14	ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกิจกรรมการเรียนรู้	4.50	0.58	มากที่สุด
15	กิจกรรมการเรียนรู้ ทำให้ผู้เรียนได้พัฒนาทักษะการปฏิบัติแซกโซโฟน	4.75	0.50	มากที่สุด
16	การวัดและประเมินผลมีความสอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้	4.50	0.58	มากที่สุด
17	มีการวัดผลและประเมินผลหลากหลายวิธี	4.75	0.50	มากที่สุด
18	มีการติดตามและวัดผลอย่างต่อเนื่อง	5.00	0.00	มากที่สุด
19	วิธีการประเมินช่วยให้นักเรียนเข้าใจถึงความสามารถ	5.00	0.00	มากที่สุด

ลำดับที่	รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D	ระดับความพึงพอใจ
	ของนักเรียน			
20	วิธีการประเมินช่วยให้นักเรียกระตือรือร้นมากขึ้น	4.75	0.50	มากที่สุด
21	นักเรียนมีความรู้มากขึ้นเกี่ยวกับการรวมวงแซกโซโฟนขั้นพื้นฐาน	4.75	0.50	มากที่สุด
22	นักเรียนมีทักษะการเป่าแซกโซโฟนมากขึ้น	5.00	0.00	มากที่สุด
23	การได้เข้าร่วมกิจกรรมการรวมวง ทำให้นักเรียนมีเจตคติที่ดีต่อแซกโซโฟน	5.00	0.00	มากที่สุด
24	การได้เข้าร่วมกิจกรรมการรวมวง ทำให้เกิดความสามัคคี และมีความคิดสร้างสรรค์	5.00	0.00	มากที่สุด
	รวม	**4.78**	**0.30**	**มากที่สุด**

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 3 พบว่า ระดับความพึงพอใจของนักเรียน หลังจากการนำชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน ไปใช้ประกอบการจัดการกิจกรรมการเรียนการสอนพบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.78 และ S.D. = 0.30

สรุป

1. ผลการพัฒนาชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 81.25/87.50

2. ผลการเปรียบเทียบทักษะแซกโซโฟนของผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด พบว่า นักเรียนที่เรียนโดยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน หลังจากการจัดการเรียนรู้สูงกว่าก่อนเรียน

3. ระดับความพึงพอใจของนักเรียน หลังจากการนำชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้เพลงพื้นบ้านอีสาน ไปใช้ประกอบการจัดการกิจกรรมการเรียนการสอนพบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.78 และ S.D. = 0.30

อภิปรายผล

1. การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยการใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีประสิทธิภาพ E1/E2 เท่ากับ 81.25/87.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ 80/80 ทั้งนี้เนื่องจากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยการใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ผ่านกระบวนการพัฒนาชุดฝึกทักษะอย่างเป็นขั้นตอน ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ พุทธศักราช 2562 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คู่มือครู เนื้อหา มาตรฐาน ตัวชี้วัด จุดประสงค์การเรียนรู้ การวัดการประเมินผล รวมถึงการศึกษาค้นคว้าเอกสารวิธีการสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ที่ดี และคำนึงถึงความแตกต่างของนักเรียน โดยนักเรียนได้ศึกษาและแสดงความคิดเห็นจากชุดฝึกทักษะที่เหมาะสม สามารถสร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง ซึ่งผู้วิจัยได้จัดลำดับเนื้อหาจากง่ายไปหายาก ทำให้นักเรียนสามารถลงมือปฏิบัติทักษะด้านการบรรเลงแซกโซโฟนควอเต็ตได้จริง ในการจัดทำชุดฝึกทักษะดังกล่าว ได้ผ่านกระบวนการตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญ จึงทำให้ชุดฝึกทักษะดังกล่าวเป็นไปตามจุดประสงค์ของการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยมีความสอดคล้องกับผลการศึกษาของ ธานี ดุจดา, สยาม ช่วงประโคน และอวิรุท โทธรรม (2564, น. 110) ได้ศึกษาการวิจัยเรื่อง ชุดการสอนพื้นฐานทักษะการควบคุมลมหายใจสำหรับแซกโซโฟน ผลการศึกษาพบว่า ผลการวิจัยพบว่า ประสิทธิภาพของชุดการสอนพื้นฐานทักษะการควบคุมลมหายใจสำหรับแซกโซโฟน มีค่าเท่ากับ 83.47/82 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80 แสดงให้เห็นว่าผู้เรียนมีความสามารถมากขึ้น และสอดคล้องกับผลการศึกษาของ ชานนท์ ดำสนิท, สยาม จวงประโคน และชานนท์ จงจินากูล (2566, น. 62) ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาชุดสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบออนไลน์ รายวิชาทฤษฎีดนตรีสากล 2 สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผลการศึกษาพบว่า ชุดสื่อการเรียนรู้ที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพ 81.43/87.39 สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่ตั้งไว้

2. ทักษะความสามารถในการปฏิบัติแซกโซโฟน หลังการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนด้วยใช้ชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สูงกว่าก่อนการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน แสดงว่าชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงที่พัฒนาขึ้น สามารถพัฒนาทักษะทางดนตรีของผู้เรียนได้มากขึ้น เนื่องมาจากชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตเป็นกิจกรรมที่เน้นการปฏิบัติ เมื่อนักเรียนได้ลงมือปฏิบัติกิจกรรมตามลำดับขั้นฝึกปฏิบัติเป็นประจำจึงมีความชำนาญและมีความสามารถในทักษะที่เกิดขึ้น ได้รับประโยชน์และประสบการณ์ตรง ซึ่งในการพัฒนาชุดฝึกทักษะดังกล่าวได้

สอดคล้องกับผลการศึกษาของ ชานนท์ ดำสนิท สยาม จวงประโคน และชานนท์ จงจินากูล (2566, น. 63) ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาชุดสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบออนไลน์รายวิชาทฤษฎีดนตรีสากล 2 สำหรับนักเรียน ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผลการศึกษาพบว่า ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียน และหลังเรียนโดยใช้ชุดสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบออนไลน์ก่อนเรียนมีค่าเฉลี่ยที่ 80.59 หลังเรียนมีค่าเฉลี่ย 87.39 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.01 และสอดคล้องกับผลการศึกษาของ โอภาส สุวรรณโพธิ์ และนัฏฐิกา สุนทรธนผล (2565, น. 132) ซึ่งได้ศึกษาการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจโดยใช้ชุดฝึกทักษะเรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา ผลการศึกษาพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังการใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 แสดงว่าการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออ มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น

3. ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ซึ่งมีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.78 และ S.D. = 0.30 เนื่องจากนักเรียนที่เรียนด้วยชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น สามารถนำไปใช้ในการพัฒนาทักษะการบรรเลงแซกโซโฟนควอเต็ตได้อย่างเป็นระบบ และมีรูปแบบที่หน้าสนใจ ซึ่งในการพัฒนาชุดฝึกทักษะดังกล่าวได้สอดคล้องกับผลการศึกษาของ โอภาส สุวรรณโพธิ์ และนัฏฐิกา สุนทรธนผล (2565, น. 132-133) ซึ่งได้ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจโดยใช้ชุดฝึกทักษะเรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา ผลการศึกษาพบว่า ความพึงพอใจต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงอออยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด เนื่องจากนักเรียนเห็นว่าชุดฝึกที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีประโยชน์ สามารถช่วยให้นักเรียนมีทักษะการปฏิบัติกีตาร์ได้เพิ่มมากขึ้น และนำมาใช้ในชีวิตประจำวันได้ รวมทั้งมีเนื้อหาที่เหมาะสมกับนักเรียน และสอดคล้องกับผลการศึกษาของ ชานนท์ ดำสนิท สยาม จวงประโคน และชานนท์ จงจินากูล (2566, น. 63) ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาชุดสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบออนไลน์รายวิชาทฤษฎีดนตรีสากล 2 สำหรับนักเรียน ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผลการศึกษาพบว่า ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อชุดสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบออนไลน์โดยรวมอยู่ในระดับมาก ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.49

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัยในครั้งนี้

1.1 ครูผู้สอนควรศึกษาแผนกิจกรรมการเรียนรู้และชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสาน ล่วงหน้าให้เกิดความเข้าใจก่อนนำไปใช้สอน

1.2 ผู้สอนต้องอธิบายหลักและวิธีการใช้งานชุดฝึกทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานให้เข้าใจ

1.3 ผู้สอนต้องเปิดโอกาสให้นักเรียนสอบถามและแสดงทัศนะในด้านเนื้อหาที่ผู้เรียนสนใจ เพื่อให้นักเรียนเกิดความสนใจด้วยตนเองและสร้างโอกาสในการพัฒนาด้วยตนเอง

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการทำวิจัยเพื่อศึกษาการปฏิบัติทักษะแซกโซโฟนควอเต็ตสำหรับนักเรียนที่ได้ผ่านการฝึกทักษะในระดับเริ่มต้นแล้ว ให้สามารถฝึกทักษะปฏิบัติแซกโซโฟนควอเต็ตในระดับต่อไปเพื่อให้เกิดการพัฒนาไปสู่ระดับมืออาชีพ

2.2 ศึกษาและพัฒนาชุดฝึกทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีสากลเบื้องต้นในกลุ่มเครื่องอื่น ๆ เพื่อใช้เป็นสื่อในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ซึ่งจะส่งผลให้นักเรียนได้ฝึกปฏิบัติและพัฒนาความรู้ และทักษะในกลุ่มเครื่องดนตรีได้ตามที่ตนเองสนใจ

รายการอ้างอิง

ชานนท์ ดำสนิท, สยาม จวงประโคน และชานนท์ จงจินากูล (2566). การพัฒนาชุดสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบออนไลน์รายวิชาทฤษฎีดนตรีสากล 2 สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปี ที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 42*(1), 58-68.

ชัยยงค์ พรหมวงศ์. (2556). การทดสอบประสิทธิภาพสื่อหรือชุดการสอน. *วารสารศิลปากรศึกษาศาสตร์ วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 5*(1), 7-20.

ธานี ดุจดา, สยาม ช่วงประโคน และอวิรุท โทธรรม. (2564). ชุดการสอนพื้นฐานทักษะการควบคุมลมหายใจสำหรับแซ็กโซโฟน. *วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด, 15*(3), 106-113.

พิสณุ ฟองศรี. (2558). วิจัยชั้นเรียน: หลักการและเทคนิคปฏิบัติ (พิมพ์ครั้งที่ 10). ด่านสุทธาการพิมพ์.

ศราวุธ โชติจำรัส. (2563). บทเพลงอีสานสมัยนิยม และปัจจัยที่มีผลต่อความนิยมของบทเพลงอีสานในสังคมไทยปัจจุบัน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม, 10*(3), 76-84.

สมนึก ภัททิยธานี. (2548). *การวัดผลการศึกษา. (*พิมพ์ครั้งที่ 3). ประสานการพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (2550). *ดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง*. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2562). *หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ พุทธศักราช 2562 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.* ไทภูมิ พับลิชชิ่ง.

โอภาส สุวรรณโพธิ์ และนัฏฐิกา สุนทรธนผล. (2565). การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจโดยใช้ชุดฝึกทักษะ เรื่องการปฏิบัติขลุ่ยเพียงออของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิต “พิบูล บำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา. *วารสารดนตรีและการแสดง, 8*(2), 125-135.

อุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

LOVE METAPHORS OF FEMALE CHARACTERS IN THE CHINESE-THAI TRANSLATION BY HER ROYAL HIGHNESS PRINCESS MAHA CHAKRI SIRINDHORN

พิชัย แก้วบุตร* และนพวรรณ เมืองแก้ว*

PICHAI KAEWBUT AND NOPPAWAN MUANGKAEW

(Received: January 15, 2024; Revised: June 25, 2024; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถ้อยคำอุปลักษณ์เกี่ยวกับความรักของตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จำนวน 4 เรื่อง ผลการวิจัยพบรูปคำอุปลักษณ์ความรักทั้งสิ้น 71 รูปคำ จากเรื่องนารีนครา จำนวน 35 รูปคำ เรื่องเพียงวันพบวันนี้ที่สำคัญ จำนวน 15 รูปคำ เรื่องมรกต จำนวน 13 รูปคำ และเรื่องไป๋อิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ จำนวน 8 รูปคำ สามารถจัดกลุ่มรูปคำอุปลักษณ์ความรักได้จำนวน 14 กลุ่ม ได้แก่ ความรัก คือ ธรรมชาติ ความรัก คือ กิจกรรม ความรัก คือ สิ่งของและวัตถุ ความรัก คือ การปฏิบัติที่ดี ความรัก คือ สิ่งเหนือธรรมชาติ ความรัก คือ อารมณ์และความรู้สึก ความรัก คือ อื่น ๆ ความรัก คือ อำนาจ ความรัก คือ กาลเวลา ความรัก คือ สิ่งแท้จริง ความรัก คือ สิ่งมีค่า ความรัก คือ บุคคล ความรัก คือ รสชาติ และความรัก คือ การเดินทาง อุปลักษณ์ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นมุมมองเกี่ยวกับความรักของตัวละครเพศหญิงในแง่มุมที่หลากหลายและแตกต่างกันตามสภาพสังคม วัฒนธรรมและยุคสมัยของจีนที่เปลี่ยนแปลงไป โดยมีลักษณะอุปลักษณ์ความรักทั้งที่เป็นสากล และอุปลักษณ์ความรักแบบเฉพาะที่พบในสภาพสังคมและวัฒนธรรมของจีนเท่านั้น

คำสำคัญ : อุปลักษณ์ความรัก, อุปลักษณ์, ตัวละครเพศหญิง, พระราชนิพนธ์แปล, สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

* คณะศิลปศาสตร์และวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตสุราษฎร์ธานี
Faculty of Liberal Arts and Management Sciences Prince of Songkla University, Surat Thani Campus

Abstract

The purpose of this research is to study love metaphors of female characters in four books translated by Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn. The results of the research revealed a total of 71 love metaphorical expressions; 1) “Na Ree Na Ka Ra” (35 expressions) 2) “Phiang Wan Pob Wan Nee Thi Samkhan” (15 expressions) 3) “Mor Ra Kod” (13 expressions) and 4) “Bai Yin Na - The Hidden Village on the Heilongjiang River Bank” (8 expressions). Love metaphors can be categorized into 14 groups, including Love is nature, Love is activity, Love is object and material, Love is good practice, Love is supernatural, Love is emotion and feelings, Love is another, Love is power, Love is time, Love is truth, Love is precious thing, Love is person, Love is taste, and Love is travel. All these conceptual metaphors illustrate the diverse and different perspectives on love of female characters based on the changing social status, culture and ages of China. The love metaphors include both universal and specific, but the latter can only be found in China's social and cultural conditions.

Keywords : Love Metaphors, Metaphor, Female Characters, Royal Translated Books, Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn

บทนำ

สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเป็นแบบอย่างในการศึกษาภาษาจีนด้วยพระวิริยะอุตสาหะกว่า 40 ปี และทรงเป็นองค์ประธานในการเชื่อมสัมพันธไมตรีระหว่างราชอาณาจักรไทยและสาธารณรัฐประชาชนจีนด้วยดีเสมอมา โดยในวันที่ 29 กันยายน 2562 ประธานาธิบดีสี จิ้นผิง ได้ถวายเครื่องอิสริยาภรณ์รัฐมิตราภรณ์แห่งสาธารณรัฐประชาชนจีน แด่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อแสดงถึงมิตรภาพและความร่วมมือที่ทรงมีให้แก่สาธารณรัฐประชาชนจีน (กองงานในพระองค์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2566) นอกจากนี้ ในด้านภาษาและวรรณกรรมจีนสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงได้สร้างคุณูปการให้แก่ชาวไทยที่ศึกษาภาษาจีนและผู้ที่สนใจในวรรณกรรมจีนร่วมสมัยอย่างมากมาย โดยพระราชนิพนธ์แปลผลงานวรรณกรรมจีนร่วมสมัยไว้มากมาย เช่น ผีเสื้อ เมฆเหิน น้ำไหล หมู่บ้านเล็กตระกูลเป้า ร้านน้ำชา เป็นต้น ซึ่งในงานพระราชนิพนธ์แปลของพระองค์นั้น มีวรรณกรรมจีนร่วมสมัยจำนวนหนึ่ง

ที่เป็นเรื่องราวของผู้หญิง และความรักของผู้หญิงที่มีมุมมองต่างกันตามยุคสมัย พื้นหลังทางสังคมวัฒนธรรมจีนที่มีความแปรเปลี่ยนไป

วรรณกรรมจีนร่วมสมัยที่สะท้อนถึงความรักของเพศหญิงที่พระองค์ทรงแปลมีหลายเรื่อง เช่น เพียงวันพบวันนี้ที่สำคัญ (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2548) นารีนครา (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2556) ตลอดกาลน่ะนานแค่ไหน (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2557) รอยยิ้มและน้ำตาของหัวใจ (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2558) ความรักใดจะไม่ปวดร้าว (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2559) ไปอิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2561) และมรกต (พิมพ์ครั้งแรก ปี พ.ศ. 2564) ในงานวิจัยนี้ได้เลือกพระราชนิพนธ์แปลที่มีความโดดเด่นในมุมมองความรักของผู้หญิง ซึ่งเป็นตัวละครหลักในวรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ ประกอบด้วย 1) เพียงวันพบวันนี้ที่สำคัญ เรื่องราวของสาวน้อยเสี่ยวหยูวที่พบรักกับหนุ่มวัยเดียวกัน และยอมเสียสละทุกสิ่งได้เพื่อความรักของตนและคู่รัก สาวน้อยเสี่ยวหยูวอพยพไปอยู่ต่างประเทศ และยอมจ่ายเงินแต่งงานกับชายแก่บังหน้า เพื่อให้เธอและคู่รักได้อยู่ในต่างประเทศและประคองความรักอย่างราบรื่น 2) นารีนครา เรื่องราวของผู้หญิงสองคนที่มีบุคลิกนิสัยและการมองโลกที่แตกต่างกัน ในระหว่างยุคที่วัฒนธรรมเก่ากับใหม่ผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ทั้งความเด็ดเดี่ยว โผงผาง ไร้เดียงสา หรืออ่อนโยนของผู้หญิง และทั้งสองก็ต่างต้องสู้ชีวิตที่ยากลำบากอย่างเข้มแข็ง เพราะบทบาทหน้าที่ของความเป็นแม่ ความเป็นภรรยา และที่สำคัญทั้งสองได้กลายมาเป็นเพื่อนแท้ที่ร่วมสร้างมิตรภาพ ความเอื้ออาทร ความสุขและคุณค่ายิ่งใหญ่ให้แก่ชีวิต 3) ไปอิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ เรื่องราวความรักหลากหลายมุมจากตัวละครหญิงหลายบทบาท ทั้งบทบาทแม่ บทบาทภรรยา บทบาทคู่รักที่มีการศึกษา เป็นต้น จากความเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตนของคนบางกลุ่ม ทำให้เกิดเป็นเรื่องราวโศกนาฏกรรมและความสูญเสียที่ยิ่งใหญ่ แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความรักที่มีต่อคนรักและมาตุภูมิ และ 4) มรกต เรื่องราวความรักที่ต้องเก็บซ่อนไม่สามารถให้ผู้ใดรู้ได้ด้วยความเห็นต่างทางการเมือง และต้องแบกรับภาระแห่งรักนั้นไว้เพียงผู้เดียว โชคชะตา ความเปลี่ยนแปลงและความสูญเสียทำให้พวกเขาได้พบกันอีกครั้ง นอกจากนี้ สาระสำคัญของเรื่อง กล่าวถึงพลังอันยิ่งใหญ่ของความรักในมิติที่กว้างขวางกว่าความรักหญิงชาย อันเป็นมิติแห่งความรักในวิชาความรู้ ความรักของพ่อแม่ลูก รวมถึงความรักชาติบ้านเมืองอย่างเต็มภาคภูมิ

การศึกษา ภาษาเป็นการเปิดประตูบานสำคัญทำให้ผู้ที่ศึกษาเข้าใจถึงการสื่อสารของผู้คนทั้งสองชาติ แต่การที่จะเข้าใจสภาพสังคม วัฒนธรรม ความรู้สึกนึกคิดของผู้คนในประเทศนั้น ๆ มีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาลงลึกไปยังวรรณกรรมต่าง ๆ ของคนในประเทศนั้น ๆ (ประพจน์ อัศววิรุฬหการ, ฟู่ เจิงโหย่ว และสุรีย์ ชุณหเรืองเดช, 2558) เพื่อให้เข้าใจถึงมุมมองความรักของผู้หญิง ผ่านถ้อยคำอุปลักษณ์ที่ตัวละครแต่ละเรื่องถ่ายทอดออกมาจากบทพระราชนิพนธ์แปล ซึ่งอาจเป็นข้อมูลอุปลักษณ์ความรักที่แตกต่างไปจากเดิม ในมุมมองของคนไทย ซึ่งอุปลักษณ์ความรักในพระราชนิพนธ์แปล วรรณกรรมจีนร่วมสมัย

ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีความน่าสนใจและมีคุณค่ายิ่งต่อการศึกษา และถ่ายทอดข้อค้นพบจากการศึกษาให้แก่ผู้ที่สนใจได้ศึกษาและทำให้ผู้อ่านวรรณกรรมจีนร่วมสมัยดังกล่าว มีความเข้าใจต่อสภาพสังคม วัฒนธรรม และความรู้สึกนึกคิดของชาวจีนได้มากขึ้น

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาถ้อยคำอุปลักษณ์เกี่ยวกับความรักของตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปล ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

วิธีการศึกษา

1) ศึกษาพระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

2) คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างการวิจัย โดยคัดเลือกพระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประเภทเรื่องราวความรักของเพศหญิง ประกอบด้วย (1) เพียงวันพบวันนี้ที่สำคัญ (2) นารีนครา (3) ไปอิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ และ (4) มรกต ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่สะท้อนบทบาทความรักในหลายมิติ เช่น ความเป็นแม่ ภรรยา คู่รัก เป็นต้น ซึ่งบทบาทความรักของตัวละครที่หลากหลาย สามารถสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมจีนได้อย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม

3) คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างและวิเคราะห์ถ้อยคำอุปลักษณ์ที่ปรากฏในกลุ่มข้อมูลตามกรอบแนวคิดอุปลักษณ์เชิงอรรถศาสตร์ปริชาน และนำข้อมูลที่ปรากฏทั้งหมดมาจัดกลุ่มประเภทตามความหมาย

4) นำเสนอผลการวิจัยและข้อเสนอแนะด้วยรูปแบบการเขียนบรรยาย

กรอบแนวคิดการวิจัย

ถ้อยคำอุปลักษณ์ (Metaphorical expression) หมายถึง รูปภาษาที่เป็นความเปรียบแสดงความเหมือนระหว่างสองสิ่ง กล่าวถึงสิ่งหนึ่งด้วยคำหรือข้อความที่อ้างถึงของสิ่งอื่นตามการกำหนดของระบบปริชาน (Cognitive System) (ปิยภรณ์ อบแพทย์, 2552, น. 10)

อุปลักษณ์ (Conceptual metaphor) ในงานวิจัยนี้ หมายถึง ระบบความคิดที่มีลักษณะเป็นอุปลักษณ์ ซึ่งเกิดจากการเชื่อมโยงประเภททางมโนทัศน์เข้าด้วยกัน ปรากฏให้เห็นเป็นรูปคำอุปลักษณ์ มโนอุปลักษณ์จะเป็นไปตามการรับรู้ การมองโลกของคนในสังคมนั้น ๆ และสะท้อนให้เห็นถึงมโนทัศน์ของผู้ใช้ภาษา (ปิยภรณ์ อบแพทย์, 2552, น. 10) ซึ่งการศึกษาอุปลักษณ์ตามแนวภาษาศาสตร์แบ่งได้เป็น 2 แนวคิด ได้แก่

แนวคิดที่หนึ่ง การศึกษาอุปลักษณ์ตามแนวคิดเดิม (Traditional Theory) อธิบายอุปลักษณ์ว่า เป็นการนำความหมายของคำไปใช้ในเชิงเปรียบเทียบ เพื่อให้เกิดภาพพจน์

รวมทั้งเป็นการขยายความหมายของคำออกไปจากความหมายเดิม ซึ่งทำให้เกิดความเปรียบ ข้อความที่แสดงการเปรียบเทียบสองสิ่งที่มีคุณสมบัติเหมือนหรือต่างกัน โดยจะปรากฏคำว่า “เหมือน” “เป็น” “ดัง” “เช่น” “ราวกับ” ฯลฯ อยู่ในโครงสร้างภาษา

Kövecses (2002) กล่าวถึงอุปลักษณ์ตามแนวคิดเดิมว่า สามารถสรุปลักษณะได้ 5 ประการ ได้แก่ 1) อุปลักษณ์เป็นคุณสมบัติของคำ 2) อุปลักษณ์ใช้เพื่อวัตถุประสงค์ทางศิลปะและวาทศิลป์ 3) อุปลักษณ์เป็นการเปรียบเทียบระหว่างสองสรรพสิ่ง ซึ่งต้องมีลักษณะบางประการร่วมกัน 4) อุปลักษณ์เป็นการใช้คำที่มีลักษณะการคิดไตร่ตรอง ซึ่งผู้ใช้ต้องมีพรสวรรค์จึงจะสามารถใช้อุปลักษณ์ได้ดี และ 5) อุปลักษณ์เป็นภาพพจน์ (figure of speech) ซึ่งเราใช้เพื่อผลลัพธ์พิเศษ และไม่ได้เป็นส่วนจำเป็นในการสื่อสารประจำวันของมนุษย์

แนวคิดที่สอง เป็นการศึกษาอุปลักษณ์ตามแนวทฤษฎีอรรถศาสตร์ปริชาน โดยมองว่า อุปลักษณ์เป็นปรากฏการณ์การมองสิ่งหนึ่งผ่านอีกสิ่งหนึ่งในเชิงเปรียบเทียบ ที่ไม่ได้ศึกษาเฉพาะความหมายของคำหรือรูปภาษาเท่านั้น แต่เป็นการศึกษาทั้งระบบความคิดและการใช้ภาษาทุกรูปแบบ ไม่จำเป็นต้องมีคำว่า “เหมือน” “เป็น” “ดัง” “เช่น” “ราวกับ” ฯลฯ อยู่ในโครงสร้างทางภาษาเหมือนการศึกษาที่ผ่านมา

Lakoff & Johnson (1980) อธิบายว่า อุปลักษณ์เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับระบบความคิด ไม่ได้มีรูปแบบเพียงโครงสร้างที่เปรียบสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่ง และไม่ได้มีอยู่เพียงในบทกวีเท่านั้น หากแต่เป็นถ้อยคำที่เราใช้สื่อสารในชีวิตประจำวัน ได้สรุปแนวคิดเกี่ยวกับอุปลักษณ์เสนอเปรียบเทียบกับความเข้าใจเดิมไว้ ดังนี้ 1) อุปลักษณ์เป็นคุณสมบัติของมโนทัศน์ไม่ใช่คำ 2) หน้าที่ของอุปลักษณ์คือเพื่อที่จะเข้าใจมโนทัศน์ไม่ใช่เพื่อวัตถุประสงค์ทางศิลปะและสุนทรียภาพ 3) อุปลักษณ์ไม่ได้อยู่บนพื้นฐานของความคล้ายคลึงกันเสมอไป 4) อุปลักษณ์เป็นสิ่งที่เราใช้โดยไม่รู้ตัว คนทั่วไปสามารถใช้อุปลักษณ์ไม่จำกัดเฉพาะคนที่มีพรสวรรค์เท่านั้น และ 5) อุปลักษณ์ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของการตกแต่งถ้อยคำเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่อยู่ในระบบความคิดและอยู่ในชีวิตประจำวันของมนุษย์

ในงานวิจัยนี้จะใช้กรอบแนวคิดที่สอง ซึ่งเป็นการศึกษาตามแนวทฤษฎีอรรถศาสตร์ปริชานของ Lakoff & Johnson (1980) อุปลักษณ์เป็นปรากฏการณ์การมองสิ่งหนึ่งผ่านอีกสิ่งหนึ่งในเชิงเปรียบเทียบที่ไม่ได้ศึกษาเฉพาะความหมายของคำหรือรูปภาษาเท่านั้น แต่เป็นการศึกษาทั้งระบบความคิดและการใช้ภาษาทุกรูปแบบ โดยการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างสองสิ่งนั้น ทั้งสองสิ่งเป็นสมาชิกของกลุ่มทางความหมายที่ต่างกัน เรียกสิ่งที่เป็นต้นแบบของการเปรียบเทียบว่า “Source domain” หรือ “Vehicle” และเรียกสิ่งที่ถูกนำมาเปรียบเทียบว่า “Target domain” หรือ “Tenor”

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยจะนำเสนองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทความ “อุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิง ในพระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี” เป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) พระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และ 2) งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอุปลักษณ์ความรัก ดังนี้

1) พระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นงานเขียนประเภทบันเทิงคดีที่สะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงของการเมืองและสังคมจีน พระองค์ทรงคัดสรรวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ที่มีเรื่องราวฉายภาพของสังคมจีนอย่างแจ่มชัด เน้นให้เห็นการปะทะกันของคุณค่าแบบดั้งเดิมกับคุณค่าแบบสมัยใหม่ ทั้งยังเน้นให้เห็นบางประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับความเป็นผู้หญิงในสังคมจีนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันดังปรากฏในงานวิจัย ดังนี้

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ (2559) ศึกษาพระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พบว่า งานเขียนเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นว่า ความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมมีผลกระทบต่อวิถีชีวิตและวัฒนธรรม วรรณกรรมได้เสนอให้เห็นการปะทะกันของระบบคุณค่าแบบเก่าและแบบใหม่ คุณค่าดั้งเดิม เช่น คุณธรรมความดี ความกตัญญู ความซื่อสัตย์จริงใจ ความเข้มแข็งของครอบครัวเครือญาติ ฯลฯ อีกทั้ง เสนอแง่งามด้านหนึ่งของวัฒนธรรมดั้งเดิมของจีนคือ ความรักความอบอุ่นในครอบครัว นอกจากนี้ ยังมีวรรณกรรมกลุ่มสตรีนิยมที่นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับผู้หญิงด้วยมุมมองของผู้หญิง เสนอภาพของผู้หญิงจีนสมัยใหม่ที่มีวิถีชีวิตแบบตะวันตก เป็นผู้หญิงทำงานนอกบ้าน ต้องแข่งขันเพื่อความก้าวหน้า มีเพศสัมพันธ์ก่อนแต่ง หย่า คบชู้ โดยไม่กังวลกับขนบประเพณีหรือเสียงชาวบ้าน เพราะเป็นสังคมต่างคนต่างอยู่ ไม่ผูกพันเกี่ยวข้องแน่นแฟ้นเหมือนสังคมสมัยก่อน ไม่ได้ตำหนิการใช้ชีวิตของผู้หญิงสมัยใหม่ แต่ก็มีน้ำเสียงที่ปรารถนาให้ประสานคุณค่าดั้งเดิมอันดีงามกับคุณค่าวัฒนธรรมแบบสมัยนิยม ในงานของ ชวาลิน เพ่งบุญ นพวรรณ เมืองแก้ว อธิปัตย์ นิตย์นราและพิชัย แก้วบุตร (2563) ศึกษาความเป็นสตรีนิยมผ่านตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปลเช่นเดียวกัน ทำให้เห็นบทบาทหน้าที่อันหลากหลายของผู้หญิงในสังคม ทั้งผู้หญิงลูกครึ่งโดดเด่นในชุมชน ความเป็นภรรยาแม่ที่แสนดีของลูกชาย หรือหญิงสาวผู้เสียสละ ทั้งยังเห็นการวิเคราะห์ถึงสภาพสังคมและวัฒนธรรมจีนที่น่าสนใจผ่านบทบาทของตัวละครหญิงเหล่านี้ เช่น แม้ว่าฝ่ายหญิงจะต้องตกอยู่ในฐานะเสียเปรียบฝ่ายชายทุกด้าน แต่ฝ่ายหญิงก็ยังเป็นพลังสำคัญของชุมชน แสดงให้เห็นว่าตัวละครเพศหญิงไม่จำเป็นจะต้องต่อต้าน หรือปลีกตัวเองจากสังคมชายเป็นใหญ่ แต่บทบาทเพศหญิงสะท้อนให้เห็นการอยู่ร่วมกันของเพศชายและเพศหญิงอย่างกลมกลืนสมานฉันท์ จะเห็นได้ว่า ส่วนหนึ่งในพระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัย

ของพระองค์ชูโรงความเป็นหญิงไว้อย่างแจ่มชัดหลายมิติ ศิริลักษณ์ บัตรประโคน (2559) ได้ศึกษาเกี่ยวกับลักษณะร่วมและความงดงามของความเป็นหญิงในพระราชนิพนธ์แปลของพระองค์พบว่า ลักษณะร่วมของความเป็นหญิงที่เด่นชัดคือ การถ่ายทอดมุมมองความคิดความเข้าใจชีวิต โดยเฉพาะเรื่องราวเกี่ยวกับผู้หญิง สังคม วัฒนธรรมจีน ที่แต่ละเรื่องล้วนแสดงให้เห็นละเมียดละไม ลุ่มลึกทางความคิดที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ และแสดงให้เห็นความเสียสละ ความผูกพัน ความงดงามทางจิตใจ โดยเฉพาะด้านคุณธรรมที่ชาวจีนปลูกฝังกันมาอย่างยาวนาน ที่สำคัญทั้งตัวละครเอกและตัวละครประกอบฝ่ายหญิงล้วนมีส่วนแสดงให้เห็นความเหมือน ความแตกต่างด้านคุณลักษณะแห่งหญิงที่มีข้อดีและข้อบกพร่องให้พิจารณาอย่างน่าสนใจ ในส่วนความงดงามของความเป็นหญิง มีลักษณะมุ่งแสดงให้เห็นความงดงามของผู้หญิงที่จิตใจดีงาม มีจิตสำนึกที่ดี มีคุณธรรม มากกว่าจะเป็นการให้ความสำคัญกับรูปลักษณ์ความงามภายนอก ความงามเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นลักษณะความงามของผู้หญิง สอดคล้องกับช่วงเวลาและยุคแห่งการพัฒนาเพื่อเข้าสู่ความเจริญแล้วเป็นส่วนใหญ่

2) งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอุปลักษณ์ความรักในปัจจุบัน จะเน้นการวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดอุปลักษณ์ในทางอรรถศาสตร์ปริชานเป็นหลัก กล่าวคือ เป็นปรากฏการณ์การมองสิ่งหนึ่งผ่านอีกสิ่งหนึ่งในเชิงเปรียบเทียบ ที่ไม่ได้ศึกษาเฉพาะความหมายของคำหรือรูปภาษาเท่านั้น แต่เป็นการศึกษาทั้งระบบความคิดและการใช้ภาษาทุกรูปแบบ ข้อมูลกลุ่มบันเทิงคดีที่เป็นบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งมีเนื้อหาหลักเกี่ยวกับมิติของความรักจึงสามารถแสดงความน่าสนใจของข้อมูลได้ด้วยการวิเคราะห์ตามแนวคิดทางอุปลักษณ์ดังกล่าว เช่น อุปลักษณ์แสดงอารมณ์รักในเพลงไทยสากลสำหรับวัยรุ่นไทยของ สินีนาฏ วัฒนสุข (2549) อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์ในบทเพลงความรักที่ประพันธ์โดยนิติพงษ์ ห่อนาค ของ อันธิกา ดิษฐกิจ และ ทัศนาลัย บูรพาชีพ (2555) อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์เกี่ยวกับความรักในบทเพลงที่ประพันธ์โดยแก้ว อัจฉริยะกุลของกรกต กลิ่นเดช และณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ (2562) อุปลักษณ์ความรักในบทเพลงของธงไชย แมคอินไตย์ของ นพวรรณ เมืองแก้ว และอธิปัตย์ นิตย์นรา (2564) เป็นต้น จากข้อมูลสะท้อนให้เห็นมโนทัศน์ของผู้ใช้ภาษาไทยที่มีต่อความรักที่หลากหลายแต่มีลักษณะที่ร่วมกัน เช่น ความรักคือสิ่งมีชีวิต ความรักคือธรรมชาติ ความรักคือการเดินทาง ความรักคือการเรียนรู้ ความรักคือการแข่งขัน ความรักคือธุรกิจ ความรักคือการแสดง ความรักคือการพนัน ความรักคือเกม/การแข่งขัน ความรักคือสิ่งประดิษฐ์/สิ่งก่อสร้าง เป็นต้น เมื่อกล่าวถึงประเด็นของความรักในแง่ของอุปลักษณ์จากข้อมูลเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า มนุษย์เข้าใจความรักผ่านภาษาในเพลงทั้งความรักที่เป็นความสุขและความรักที่เป็นความทุกข์ ภาษาในเพลงที่เป็นรูปคำอุปลักษณ์นั้นทำให้เราเข้าใจความรักผ่านสิ่งใกล้ตัวที่เป็นรูปธรรมและเข้าใจได้ง่าย เราจึงสามารถมองความรักได้ดีได้ลึกซึ้งในทุกแง่มุมมากขึ้น จากงานวิจัยเกี่ยวกับอุปลักษณ์ความรักในเชิงอรรถศาสตร์ปริชาน ยังไม่พบการวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นงานเขียนบันเทิงคดีเช่น

ในพระราชนิพนธ์แปล ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งเป็นกลุ่มข้อมูลที่มีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่งในเชิงวรรณกรรมกลุ่มสตรีนิยม ที่ถ่ายทอดมุมมองความรักของผู้หญิงผ่านภาษาในเชิงเปรียบเทียบ

ผลการศึกษา

จากการศึกษาข้อมูลในพระราชนิพนธ์แปล ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พบรูปคำอุปลักษณ์ความรักทั้งสิ้น 71 รูปคำ ผู้วิจัยพบว่า รูปคำอุปลักษณ์ข้างต้นสะท้อนให้เห็นอุปลักษณ์ความรักจำนวน 14 กลุ่ม เรียงลำดับความถี่จากมากไปน้อย ดังตารางที่ 1 โดยผู้วิจัยจะอธิบายและยกตัวอย่างอุปลักษณ์ที่มีค่าความถี่มากที่สุดในลำดับที่ 1-5 ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงอุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปล ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ลำดับที่	อุปลักษณ์	ความถี่การปรากฏของรูปคำอุปลักษณ์	ร้อยละ
1	ความรัก คือ ธรรมชาติ	10	14.08
2	ความรัก คือ กิจกรรม	8	11.26
3	ความรัก คือ สิ่งของและวัตถุ	8	11.26
4	ความรัก คือ การปฏิบัติที่ดี	7	9.86
5	ความรัก คือ สิ่งเหนือธรรมชาติ	7	9.86
6	ความรัก คือ อารมณ์และความรู้สึก	6	8.46
7	ความรัก คือ อื่น ๆ	6	8.46
8	ความรัก คือ อำนาจ	4	5.64
9	ความรัก คือ กาลเวลา	3	4.22
10	ความรัก คือ สิ่งแท้จริง	3	4.22
11	ความรัก คือ สิ่งมีค่า	3	4.22
12	ความรัก คือ บุคคล	2	2.82
13	ความรัก คือ รสชาติ	2	2.82
14	ความรัก คือ การเดินทาง	2	2.82
รวม		**71**	**100**

ที่มา: คณะผู้วิจัย

1. อุปลักษณ์ ความรัก คือ ธรรมชาติ ประกอบด้วยรูปคำอุปลักษณ์ 10 รูปคำ ได้แก่ ความรัก คือ ดวงอาทิตย์ ความรัก คือ ไฟที่คุโชน ความรัก คือ ธรรมชาติ ความรัก คือ สายฝน ความรัก คือ ลมพัดน้ำไหล ความรัก คือ สัตว์ ความรัก คือ ฤดูกาลใหม่ ความรัก คือ ความแห้งแล้ง ความรัก คือ น้ำ และความรัก คือ ความฝัน

ตัวอย่างที่ 1 *“แต่งงาน? นั่นเป็นเรื่องของคนกับคน สัตว์กับสัตว์ไม่ต้องแต่งงานกัน พวกมันมีแต่ผสมพันธุ์กัน มันก็แค่นั้น!” “ฉันจะไปหาคนที่ทำให้ฉันไม่รู้สึกว่าตัวเองเป็นแค่สัตว์ตัวเมีย” (เพียงวันพบวันนี้ที่สำคัญ, หน้า 58)*

จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นรูปคำอุปลักษณ์ที่เปรียบเทียบ**ความรักกับสัตว์** ซึ่งมีรูปภาษาที่แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างความรักกับสัตว์ ดังนี้

แบบเปรียบ (Source domain)	**สิ่งที่ถูกเปรียบ (Target domain)**
สัตว์	ความรัก
การผสมพันธุ์	การแสดงความรัก
สัตว์ตัวเมีย	ผู้หญิง

สิ่งที่ถูกเปรียบคือ “ความรัก” แบบเปรียบคือ “สัตว์” และสิ่งที่เหมือนกันของความรักกับสัตว์ก็คือ เป็นวิถีที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ กล่าวคือ สัตว์ไม่ว่าจะเป็นสัตว์ตัวผู้หรือสัตว์ตัวเมียก็เป็นสิ่งมีชีวิตตามธรรมชาติที่ต้องมีการดำรงชีวิตและสืบพันธุ์ เช่นเดียวกับความรักที่เป็นเรื่องธรรมชาติ บุคคลที่เกี่ยวข้องกับความรักทั้งผู้ชายและผู้หญิงต่างต้องสืบพันธุ์หรืออาจมีการแสดงความรักต่อกันอย่างเป็นเรื่องธรรมชาติ

2. อุปลักษณ์ ความรัก คือ กิจกรรม ประกอบด้วยรูปคำอุปลักษณ์ 8 รูปคำ ได้แก่ ความรัก คือ การพนัน ความรัก คือ ธุรกิจ ความรัก คือ การแสดง ความรัก คือ การเล่นงิ้ว ความรัก คือ การแสดงละคร ความรัก คือ การต่อสู้/สงคราม ความรัก คือ การวางแผน และความรัก คือ การแข่งขัน

ตัวอย่างที่ 2 *ถึงแม้จั่วเวยแสร้งทำเป็นรักนางมาก หลูเป่ยเหอก็ทำเป็นซึ่งกับความรักนั้น พวกเขาเล่นงิ้วเล่นละครอยู่หลายสิบปี จนกระทั่งเชื่อเรื่องงิ้วเรื่องละครว่าเคยชินแล้วเรื่องจริงก็เป็นแบบนี้ (มรกต, หน้า 28)*

จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นรูปคำอุปลักษณ์ที่เปรียบเทียบ**ความรักกับการแสดง** ซึ่งมีรูปภาษาที่แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างความรักกับการแสดง ดังนี้

แบบเปรียบ (Source domain)	**สิ่งที่ถูกเปรียบ (Target domain)**
การแสร้งทำ	ความรัก
การเล่นงิ้ว	ความรัก
การเล่นละคร	ความรัก

สิ่งที่ถูกเปรียบ คือ “ความรัก” แบบเปรียบ คือ “การแสดง” และสิ่งที่เหมือนกันของความรักกับแสดงก็คือ บทบาทการแสร้งทำใส่กันระหว่างคนรักทั้งสองคน ประหนึ่งเหมือนฉากในการแสดงละคร การแสดงงิ้ว เป็นฉากการใช้ชีวิตและการแสดงความรักต่อกันเป็นฉาก ๆ ตลอดระยะเวลายาวนานหลายสิบปี จนกระทั่งเคยชินและไม่สามารถแยกแยะได้ว่าความรักที่มีต่อกันนั้น สิ่งใดเป็นเรื่องจริงสิ่งใดเป็นการแสดงที่ประกอบสร้างขึ้น

3. อุปลักษณ์ ความรัก คือ สิ่งของและวัตถุ ประกอบด้วยรูปคำอุปลักษณ์ 8 รูปคำ ได้แก่ ความรัก คือ กาว ความรัก คือ บ้านเก่า ความรัก คือ น้ำแข็ง ความรัก คือ ของมีคม ความรัก คือ รูปภาพ ความรัก คือ อาวุธ ความรัก คือ อาหาร และความรัก คือ ของกลาง

ตัวอย่างที่ 3 *คำว่า “กุ๋ยมี่” หรือ “เพื่อนผู้หญิงที่สนิทกัน” ติดกันแน่นเหมือนทากาวหรือยางรัก แต่ไม่ได้เป็นความรักแบบความรักระหว่างชายหญิง ไม่ได้เป็นเรื่องทางร่างกาย (นารีนครา, หน้า 129)*

จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นรูปคำอุปลักษณ์ที่เปรียบเทียบ**ความรักกับกาว** ซึ่งมีรูปภาษาที่แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างความรักกับกาว ดังนี้

แบบเปรียบ (Source domain)	**สิ่งที่ถูกเปรียบ (Target domain)**
กาว	ความรัก
ประสิทธิภาพของกาว	ความสนิทสนมของเพื่อนรัก

สิ่งที่ถูกเปรียบคือ “ความรัก” แบบเปรียบคือ “กาว” และสิ่งที่เหมือนกันของความรักกับกาวก็คือ ความเหนียวแน่นทนทาน กล่าวคือ กาวเป็นสิ่งของอุปกรณ์สำหรับใช้ติดหรือผนึกสิ่งของ มีคุณสมบัติที่เหนียวและสร้างความติดทน เช่นเดียวกันกับความรักของเพื่อนสนิท คุ้นเคยกัน ดูแลช่วยเหลือกัน กลมเกลียวเหนียวแน่น ยากจะหาสิ่งใดมาแยกได้ สะท้อนให้เห็นความรักในรูปแบบที่ต่างออกไปจากชายหญิง

4. อุปลักษณ์ ความรัก คือ การปฏิบัติที่ดี ประกอบด้วยรูปคำอุปลักษณ์ 7 รูปคำ ได้แก่ ความรัก คือ ความเสียสละ ความรัก คือ บุญคุณ ความรัก คือ ความอดทน ความรัก คือ การอุทิศตน ความรัก คือ การตอบแทน ความรัก คือ การยกย่อง และความรัก คือ ความดีงาม

ตัวอย่างที่ 4 *เธอจะคอย คอยจนกว่าเจ้าสาวใหม่ตื่นขึ้นมาแล้วจะบอกกับเจ้าสาวใหม่ว่าความรักของเธอได้รับการตอบสนองแล้ว ได้รับความรักแม้แต่ครั้งเดียวก็พอแล้ว (มรกต, หน้า 121)*

จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นรูปคำอุปลักษณ์ที่เปรียบเทียบ**ความรักกับการตอบแทน** ซึ่งมีรูปภาษาที่แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างความรักกับการตอบแทน ดังนี้

แบบเปรียบ (Source domain)	สิ่งที่ถูกเปรียบ (Target domain)
การตอบแทน	ความรัก
การตอบสนอง	ความรัก

สิ่งที่ถูกเปรียบ คือ “ความรัก” แบบเปรียบ คือ “การตอบแทน” และสิ่งที่เหมือนกันของความรักกับการตอบแทนก็คือ การได้รับปฏิบัติตอบอย่างเป็นธรรมจากปฏิสัมพันธ์และความรักที่สองฝ่ายมอบให้กัน มิใช่เป็นการกระทำของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ซึ่งการปฏิบัติตอบสนอง เป็นการตอบแทนความรักต่อคู่รักของตน ที่มีค่าและเพียงพอต่อความรู้สึก ถึงแม้จะเป็นการกระทำเพียงครั้งเดียว

5. อุปลักษณ์ ความรัก คือ สิ่งเหนือธรรมชาติ ประกอบด้วยรูปคำอุปลักษณ์ 7 รูปคำ ได้แก่ ความรัก คือ ผีสิง ความรัก คือ คำสาป ความรัก คือ ปีศาจร้าย ความรัก คือ วิญญาณออกจากร่าง ความรัก คือ โลกใหม่ ความรัก คือ ภาพลวงตา และความรัก คือ ฟื้นคืนชีพ

ตัวอย่างที่ 5 *ตาแก่ค่อย ๆ เผยยิ้ม เป็นการยิ้มแบบไหนก็ไม่รู้ เขาเหมือนคนที่ตายแล้วกลับฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีก เหมือนต้นไม้เหี่ยวเฉาที่ถูกชุบชีวิตในฤดูกาลใหม่ (เพียงวันพบวันนี้ที่สำคัญ, หน้า 53)*

จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นรูปคำอุปลักษณ์ที่เปรียบเทียบ**ความรักกับการฟื้นคืนชีพ** ซึ่งมีรูปภาษาที่แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างความรักกับการฟื้นคืนชีพ ดังนี้

แบบเปรียบ (Source domain)	สิ่งที่ถูกเปรียบ (Target domain)
การฟื้นคืนชีพ	ความรัก
เวทมนตร์	พลังของความรัก

สิ่งที่ถูกเปรียบคือ “ความรัก” แบบเปรียบคือ “การฟื้นคืนชีพ” และสิ่งที่เหมือนกันของความรักกับการฟื้นคืนชีพก็คือ เป็นสิ่งที่เหนือธรรมชาติเป็นเรื่องมหัศจรรย์เกินจริง กล่าวคือ คนที่ตายไปแล้วไม่สามารถเรียกชีวิตคืนมาได้ การชุบชีวิตซึ่งเป็นความเชื่อที่เหนือธรรมชาตินั้น สามารถทำให้คนตายฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้อย่างน่าอัศจรรย์ เช่นเดียวกับความรัก คนที่ตายแล้วก็ไม่ต่างอะไรจากคนที่หัวใจไร้รัก เมื่อได้รับพลังการชุบชีวิตจากความรักก็สามารถฟื้นคืนชีพได้ รูปภาษาสะท้อนให้เห็นถึงการเปรียบเทียบพลังแห่งรักที่เหนือธรรมชาติอย่างชัดเจน

อภิปรายผล

จากข้อมูลอุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิงในพระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พบประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้

1. อุปลักษณ์ความรักจากมุมมองของผู้หญิงชาวจีน ยังมีลักษณะที่เป็นสากล กล่าวคือ เมื่อเปรียบเทียบอุปลักษณ์จากมุมมองความรักของผู้ใช้ภาษาอื่นพบว่ามีความคล้ายคลึงกันในหลายลักษณะ เช่น ความรักคือเรื่องธรรมชาติ เพราะธรรมชาติเป็นเรื่องที่เข้าใจง่ายและเป็นสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว ผู้ใช้ภาษาจึงนิยมนำถ้อยคำในวงความหมายของธรรมชาติที่คุ้นเคยหรือมีประสบการณ์มาก่อน มาใช้ถ่ายทอดมโนทัศน์เกี่ยวกับความรัก ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกเปรียบเป็นนามธรรมและค่อนข้างซับซ้อน จะเห็นได้ว่าเรื่องราวของธรรมชาติจึงได้รับเลือกให้มาทำหน้าที่ช่วยให้เข้าใจมุมมองเกี่ยวกับความรักได้ง่ายและชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ยังพบข้อมูลในการใช้อุปลักษณ์ที่มีลักษณะเฉพาะในมุมมองของผู้หญิงชาวจีน เช่น ความรักคือของมีค่า โดยเปรียบเทียบความรักกับความบริสุทธิ์ และคุณค่าของหยก แบบเปรียบนี้สะท้อนความเป็นเอกลักษณ์ของจีน จากข้ออภิปรายดังกล่าวสอดคล้องกับงานวิจัยของกรกต กลิ่นเดช และ ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์ (2562, น. 42-43) ที่ศึกษาเกี่ยวกับอุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์เกี่ยวกับความรักในบทเพลง กล่าวคือ มโนทัศน์ความรักจะมีลักษณะที่เป็นสากลหรือเอกลักษณ์เฉพาะนั้นก็ขึ้นอยู่กับ “ประสบการณ์” อาจมีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับระบบความคิด สิ่งแวดล้อม ตลอดจนสังคมและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของภาษานั้น ๆ

2. ตัวละครเพศหญิงในกลุ่มตัวอย่างมีลักษณ์เด่นคือ มีมุมมองความรักผ่านหลักการของคุณธรรม จริยธรรม ทำให้อุปลักษณ์ความรักในกลุ่มนี้โดดเด่นอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากอำนาจความเป็นชายแบบเก่าที่ครอบงำผู้หญิงจากขนบดั้งเดิมในวัฒนธรรมจีน ที่ส่งเสริมให้เพศชายมีอำนาจเหนือเพศหญิง กล่าวถึงแนวปฏิบัติที่เพศหญิงจะต้องทำตามอย่างเคร่งครัด คือ “การปฏิบัติตาม 3 ข้อ” กล่าวถึง “未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子。” Wèi jià cóng fù, Jì jià cóng fū, fū sǐ cóng zi (เว่ยจย่าฉงฟู่ จี้จย่าฉงฟู ฟูสื่อฉงจื่อ) หากยังไม่ออกเรือนต้องปฏิบัติตามคำสั่งและเชื่อฟังบิดา และเมื่อออกเรือนต้องปฏิบัติตามคำสั่งและเชื่อฟังสามี หากสามีเสียชีวิตต้องปฏิบัติตามคำสั่งและเชื่อฟังบุตรชาย จากข้อความข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงอำนาจของเพศชายและการใช้อำนาจครอบงำเพศหญิงจากรุ่นสู่รุ่นคือ พ่อ สามี และลูกชาย สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องความเป็นชายแบบเก่าและแบบใหม่ของตัวละครเพศชายในพระราชนิพนธ์แปล สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง “ไป๋อิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ” ของนพวรรณ เมืองแก้ว พิชัย แก้วบุตร และ ชวาลิน เพ่งบุญ (2565) ที่กล่าวถึงอำนาจครอบงำของเพศชาย ดังนั้นในมุมมองความรักของเพศหญิงจึงได้รับอิทธิพลจากแนวคิดดังกล่าว ทำให้สะท้อนออกมาผ่านถ้อยคำอุปลักษณ์ความรักที่เป็นไปในทิศทางของความอดทน ความเสียสละ การอุทิศตน บุญคุณ เป็นต้น

และนอกจากนี้ยังพบว่า ตัวละครเพศหญิงได้สะท้อนความคิดผ่านอุปลักษณ์ความรัก คือ สิ่งมีค่า โดยเปรียบความรักกับหยก ซึ่งในวัฒนธรรมจีนหยกถือเป็นอัญมณีที่มีคุณค่าควรค่าแก่การเก็บรักษามากที่สุด เปรียบเหมือนกับความบริสุทธิ์ของคน ดังสำนวน

“รักษาตัวให้บริสุทธิ์ราวกับหยก” มาจากสำนวนจีน 守身如玉 shǒu shēn rú yù (โชวเซินรีว์อยู่ว์) เปรียบเทียบความบริสุทธิ์เหมือนหยกที่ไร้ราคีควรค่าแก่การเก็บรักษา ยกย่อง เชิดชู

ข้อเสนอแนะ

ควรวิจัยเพิ่มเติมเกี่ยวกับอุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิงในเชิงประวัติ เพื่อศึกษาเปรียบเทียบมุมมองที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย หรืออาจศึกษาในเชิงเปรียบเทียบระหว่างอุปลักษณ์ความรักของตัวละครเพศหญิง กับตัวละครเพศชายในกลุ่มข้อมูลที่น่าสนใจอื่น ๆ

รายการอ้างอิง

กรกต กลิ่นเดช และ ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์. (2562). อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์เกี่ยวกับความรักในบทเพลงที่ประพันธ์โดยแก้ว อัจฉริยะกุล. *วารสารมังรายสาร,7*(2), 33-44.

กองงานในพระองค์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2566). *สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จเยือนสาธารณรัฐประชาชนจีน.* http://sirindhorn.net/hrh_new/e2_2.php

ชวาลิน เพ่งบุญ, นพวรรณ เมืองแก้ว, อธิปัตย์ นิตย์นรา และ พิชัย แก้วบุตร. (2563). สตรีนิยมผ่านตัวละครเพศหญิง: กรณีศึกษา “ไป๋อิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ” พระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา, 8*(1), 180-204.

นพวรรณ เมืองแก้ว และ อธิปัตย์ นิตย์นรา. (2564). อุปลักษณ์ความรักในบทเพลงของธงไชย แมคอินไตย์. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา, 9*(1), 108-124.

นพวรรณ เมืองแก้ว, พิชัย แก้วบุตร และ ชวาลิน เพ่งบุญ. (2565). “ความเป็นชายแบบเก่าและแบบใหม่ของตัวละครเพศชายในพระราชนิพนธ์แปลในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง “ไป๋อิ๋นน่า หมู่บ้านลับลี้ริมฝั่งน้ำ”. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา,10*(2), 180-204.

ประพจน์ อัศววิรุฬหการ, ฟู่ เจิงโหย่ว, และ สุรีย์ ชุณหเรืองเดช. (2558). *ปาฐกถาเสาหลักของแผ่นดิน ชุด 60 พรรษา สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีกับภาษาและวรรณกรรมตะวันออก.* http://www.youtube.com/watch?v=fhKkM2_I_6o

ปิยภรณ์ อบแพทย์. (2552). *อุปลักษณ์เกี่ยวกับชีวิตในหนังสือธรรมะ.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2559). พระราชนิพนธ์แปลวรรณกรรมจีนร่วมสมัยในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมาร. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, 8*(2), 1-33.

ศิริลักษณ์ บัตรประโคน. (2559). ลักษณะร่วมและความงดงามของความเป็นหญิง ในพระราชนิพนธ์แปล สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. *วารสารบัณฑิตศึกษามนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 5*(1), 1-36.

สินีนาฏ วัฒนสุข. (2549). *อุปลักษณ์แสดงอารมณ์รักในเพลงไทยสากลสำหรับวัยรุ่นไทย*. https://doi.nrct.go.th/ListDoi/listDetail?Resolve_DOI=10.14457/TU.the.2006.186

อันธิกา ดิษฐกิจ และ ทัศนาลัย บูรพาชีพ. (2555). *อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์ในบทเพลงความรักที่ประพันธ์โดยนิติพงษ์ ห่อนาค*. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford University Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphor we live by.* The University of Chicago Press.

กลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ กรณีศึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค

THE ACTING TECHNIQUES EMPLOYED IN THE ROLE OF VASSAKARA BRAHMIN : A CASE STUDY OF ASSISTANT PROFESSOR DR. JULACHART ARANYANAK

จิรายุส เผือดผุด*

JIRAYUS PUATPUT

(Received: January 3, 2025; Revised: June 30, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ กรณีศึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 2 ประการ ได้แก่ 1) ศึกษาความเป็นมาและบทบาทของวัสสการพราหมณ์ในละครเรื่องสามัคคีเภท และ 2) ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค โดยการศึกษาในครั้งนี้ ได้มีการเก็บรวบรวมข้อมูลจาก เอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์รูปแบบการแสดงในบทบาทวัสสการพราหมณ์ ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค จากวีดิทัศน์การแสดงละครพูดสลับลำ เรื่อง สามัคคีเภทของวิทยาลัยนาฏศิลป ใน พ.ศ. 2566 พบว่า วัสสการพราหมณ์ เป็นตัวละครเอกในการดำเนินเรื่องของละครพูดสลับลำ เรื่อง สามัคคีเภท โดยมีบทบาทและหน้าที่ต่อการปกครองบ้านเมือง 3 ลักษณะ คือ 1) เป็นที่ปรึกษาราชกิจทั่วไปให้กับพระเจ้าอชาตศัตรู เมื่อครั้งอยู่แคว้นมคธ 2) เป็นผู้พิจารณาพิพากษาคดีให้กับกษัตริย์ลิจฉวีในแคว้นวัชชี และ 3) เป็นครูผู้ให้ศิลปวิทยาทานแก่ราชกุมารของเหล่ากษัตริย์ลิจฉวีในแคว้นวัชชี ซึ่งจากบทบาทหน้าที่ทำให้แสดงมุมมองที่มีต่อตัวละครวัสสการพราหมณ์ได้ 2 ด้าน คือ ด้านบวก พบว่า วัสสการพราหมณ์เป็นผู้ที่มีความจงรักภักดีต่อชาติบ้านเมือง เสียสละความสุขส่วนตน มีสติ รอบคอบ รู้จักรักษาความลับ และอดทนต่อสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้งานบรรลุตามวัตถุประสงค์ และด้านลบ พบว่า วัสสการพราหมณ์เป็นผู้ขาดจรรยาบรรณความเป็นครูในการหาประโยชน์จากศิษย์ ไร้ความเมตตาปรานี รวมถึงไม่มีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ สำหรับกลวิธีการแสดงตัวละครวัสสการพราหมณ์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ได้แก่ 1) ศึกษาบทละครให้เกิดความเข้าใจ 2) ศึกษาตัวละครจากภูมิหลัง และวิเคราะห์บุคลิก

* โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม)
The Demonstration School of Ramkhamheng University

ท่าทาง ลักษณะนิสัย 3) ออกแบบอารมณ์ ความรู้สึก รวมถึงสีหน้า และท่าทางให้สอดคล้องกับบทและฉันท์ 4) การใช้น้ำเสียงในการเจรจาที่สม่ำเสมอ และเน้นคำสำคัญในประโยค 5) ท่องจำบทให้ขึ้นใจเพื่อให้เกิดความมั่นใจในการแสดงออกทาง 6) ซ้อมบท คิว และการเคลื่อนไหวกับตัวละครที่ต้องเข้าบทด้วยกัน เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันบนเวที และ 7) แสดงบทบาทของตัวละครให้ผ่านการเป็นตัวตนของตนเอง และมีความเชื่อในตัวละครที่แสดง

คำสำคัญ : วัสสการพราหมณ์, กลวิธีการแสดง, สามัคคีเภท

Abstract

This study aims to achieve two objectives: 1) To explore the background and role of Vassakara Brahmin in the play Samakkhiphet and 2) To study the acting techniques used by Asst. Prof. Dr. Julachart Aranyanak in playing the role of Vassakara Brahmin. The study gathered information through interviews, and observations of Asst. Prof. Dr. Julachart Aranyanak's performance from a video recording of the play "Samakkhiphet," presented by the College of Dramatic Arts in 2023. The findings indicate that Vassakara Brahmin is the main character in the play "Samakkhiphet." He plays three main roles in governance: 1) Serving as an advisor to King Ajatasattu in the Magadha Empire, 2) Acting as a judge and legal advisor to Licchavi kings in the Vajji Empire, and 3) Serving as a teacher, imparting arts and knowledge to the princes of Licchavi kings in the Vajji Empire. These roles reveal two contrasting perspectives on the character of Vassakara Brahmin. For the positive perspectives, he is patriotic with great self-sacrifice, is mindful and cautious, keeps secrets, is patient in order to achieve goals. In terms of negative perspectives, Vassakara Brahmin is seen lacking ethics of teaching profession by exploiting his students and having no mercy. He is also ungrateful to his benefactors. Furthermore, the acting techniques which Asst. Prof. Dr. Julachart Aranyanak employed in playing the role of Vassakara Brahmin comprise 1) Studying the script to gain deep understanding, 2) Analyzing the character's background, personality, gestures, and traits, 3) Designing emotions, facial expressions, and body language to align with the script and poetic rhythm, 4) Using consistent vocal tone and emphasizing

key words in dialogues, 5) Memorizing scripts to boost confidence in performance, 6) Rehearsing, practicing movements with fellow actors in order to be consistent on stage, and 7) Playing the role of Vassakara Brahmin through self-expression with a belief in that character.

Keywords : Vassaka Brahmin, Acting Tactics, Samakkhiphet

บทนำ

สามัคคีเภทคำฉันท์ เป็นนิทานสุภาษิตที่แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยเป็นผลงานของนายชิต บุรทัต ที่มุ่งชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของความสามัคคีเพื่อให้บ้านเมืองเป็นปึกแผ่น ซึ่งมูลเหตุของการแต่งเรื่องนี้ขึ้นมา เนื่องจากในสถานการณ์บ้านเมืองในเวลานั้นเกิดวิกฤตการณ์กบฏ ร.ศ.130 และสงครามโลกครั้งที่ 1 ส่งผลกระทบต่อความมั่นคงของชาติบ้านเมือง จึงทำให้เกิดวรรณคดีเรื่องนี้ขึ้นมาเพื่อปลุกใจให้ผู้คนรวมใจกันเป็นน้ำหนึ่งเดียวกัน นายชิต บุรทัต จึงตั้งใจแต่งหนังสือเรื่องนี้เพื่อทูลเกล้าฯ ถวายรัชกาลที่ 6 (บัวลักษณ์ นาคทรงแก้ว, ม.ป.ป.: น. 4) โดยนำเค้าเรื่องมาจากสุมังคลวิลาสินี อรรถกถาทีฆนิกายมหาวรรค ในมหาปรินิพพานสูตร (กรมศิลปากร, 2518: ม.ป.น..) แต่เมื่อแต่งหนังสือเสร็จ รัชกาลที่ 6 เสด็จสวรรคตเสียก่อน จึงมิได้ให้พระอนุเคราะห์ตรวจแก้ไข แต่ในเวลาต่อมาสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ขอเรื่องนี้จากนายชิต บุรทัตมาพิมพ์แจก และพระยาธรรมศักดิ์มนตรี ดำรงตำแหน่งเสนาบดีว่าการกระทรวงธรรมการ ได้นำมาใช้เป็นบทเรียนในชั้นเรียน ซึ่งต่อมาสามัคคีเภทคำฉันท์กลายเป็นวรรณคดีที่ได้รับการยกย่องว่าแต่งดี มีความงดงามทางวรรณศิลป์ จึงได้รับการคัดเลือกให้เป็นหนังสือประกอบการเรียนวิชาภาษาไทยตั้งแต่นั้นมา (บัวลักษณ์ นาคทรงแก้ว, ม.ป.ป.: น. 1-4)

สามัคคีเภทคำฉันท์ นอกจากจะเป็นบทเรียนภาษาไทยเพื่อให้เด็กและเยาวชนได้เรียนรู้เกี่ยวกับลักษณะของคำประพันธ์ แต่ยังคงสอดแทรกเนื้อหาที่ว่าด้วย “โทษแห่งการแตกสามัคคี” เพื่อเป็นคติธรรมไว้สอนใจให้เด็กและเยาวชนได้ตระหนักถึงความสำคัญของความสามัคคีแล้ว ยังมีการนำเค้าเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ไปใช้ประโยชน์ในความบันเทิงทางด้านนาฏศิลป์ โดยนายสมภพ จันทรประภา อดีตรองอธิบดีกรมศิลปากร ได้จัดทำเป็นบทละครและนำไปจัดแสดงในรูปแบบของละครดึกดำบรรพ์ ต่อมาการเรียกชื่อรูปแบบของละครได้เปลี่ยนแปลงไปตามแต่จะเรียกกัน เช่น ละครพูดสลับลำ หมายถึง ละครที่มีบทร้องสำหรับร้องแทรก โดยส่วนที่ร้องเป็นการย้ำเนื้อหาที่พูดด้วยบทไว้แล้ว ถ้าตัดการร้องเหลือแต่การพูดก็ยังเป็นละครพูดได้ และได้นิยมเรียกว่า ละครพูดสลับลำกันต่อมาจนปัจจุบันนี้

ละครพูดสลับลำเรื่อง สามัคคีเภท กรมศิลปากรนำจัดแสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2520 โดยมีนายธานินทร์ กรัยวิเชียร ซึ่งเป็นนายกรัฐมนตรีในสมัยนั้นเป็นผู้ดำเนินการให้จัดทำขึ้น เพื่อต้องการเห็นความสามัคคีและความจงรักภักดีต่อชาติ และต่อมาได้มีการ

จัดแสดงอยู่เป็นระยะแต่ไม่มากเท่าที่ควร เนื่องจากการจัดทำละครในแต่ละครั้งต้องใช้ระยะเวลาและงบประมาณในการสร้าง ทำให้การจัดแสดงละครพูดสลับลำเรื่องสามัคคีเภทอยู่ราว ๆ ประมาณ 3-5 ครั้งเห็นจะได้ (จุลชาติ อรัณยะนาค. 2 กุมภาพันธ์ 2567, สัมภาษณ์) ข้อสังเกตของละครเรื่องนี้จะแตกต่างจากเรื่องอื่น ๆ ทั่วไป ตรงที่ไม่ได้มีพระเอกหรือนางเอกของเรื่อง แต่มีตัวละครเอกของเรื่องที่มีบทบาทในละครแตกต่างกันออกไป เช่น

1. พระเจ้าอชาตศัตรูเป็นมูลเหตุของเรื่อง ต้องการทำลายความสามัคคีของเหล่ากษัตริย์ลิจฉวี เพื่อจะยึดเมืองมาไว้ในครอบครอง

2. กษัตริย์ลิจฉวี เป็นตัวอย่างของการขาดสติ และขาดวิจารณญาณในการรับฟัง อันเป็นเหตุทำให้บ้านเมืองต้องตกไปอยู่ภายใต้การปกครองของผู้อื่น เพราะไร้ซึ่งความสามัคคี

3. วัสสการพราหมณ์ เป็นตัวผูกเรื่องให้มีการดำเนินไปเป็นลำดับขั้นตอน และเป็นผู้อยู่เบื้องหลังทุก ๆ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ด้วยการวางแผนอย่างชาญฉลาดและรอบคอบ

จากตัวละครที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า วัสสการพราหมณ์เป็นต้นคิดของกลอุบายทั้งหมด ยอมที่จะสละตัวเองเพื่อกระทำการสิ่งใดให้กับชาติบ้านเมือง ด้วยการใช้ความสามารถของตนเองเป็นหนทางไปสู่ความสำเร็จนั้น ซึ่งในการดำเนินเรื่องวัสสการพราหมณ์มีการคิดและไตร่ตรองสิ่งที่จะกระทำมาถี่ถ้วน ว่าจะต้องเริ่มต้นการสร้างความร้าวฉานในกลุ่มของพระกุมารไปยังกลุ่มพี่เลี้ยง กลุ่มพระมเหสี และไปถึงกลุ่มกษัตริย์ลิจฉวี ซึ่งวัสสการพราหมณ์ใช้เวลา 3 ปี ในการแทรกซึมและกระทำการสำเร็จ หากมองทั้งสองมุมเกี่ยวกับบทบาทของวัสสการพราหมณ์ จะพบว่ามีทั้งมุมมองในด้านบวกและด้านลบกล่าวคือ ในมุมมองของพระเจ้าอชาตศัตรู วัสสการพราหมณ์ เป็นผู้มีความรักต่อชาติบ้านเมือง และยอมแม้สละชีวิตอุทิศความสุขส่วนตนของตนเองเพื่อส่วนรวมได้ อีกทั้งยังเป็นผู้มีความเพียร ฉลาดและรอบคอบ มีการดำเนินงานที่เป็นขั้นเป็นตอน โดยใช้สติปัญญาของตนในการแก้ปัญหาตั้งแต่การคิดวิเคราะห์ปัญหา สิ่งใดคือสาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหา จนนำไปสู่หนทางในการแก้ไขและทางออก จึงทำให้งานนั้นสำเร็จ (พระครู สุภัทรพรหมคุณ, 2562) แต่หากพลิกไปอีกมุมมองหนึ่ง ซึ่งเป็นทางฝั่งของกษัตริย์ลิจฉวี วัสสการพราหมณ์เป็นคนที่ขาดคุณธรรมโดยใช้อุบายล่อลวง และยุแยงผู้อื่นให้แตกความสามัคคีเพื่อประโยชน์ฝ่ายตน ซึ่งตรงนี้อยู่ที่ทัศนคติของผู้ชมว่ามองในมุมแบบใด แต่หลัก ๆ คือ ละครเรื่องนี้ไม่ว่าจะผ่านไปกี่ปี ข้อคิดคติธรรมที่แฝงอยู่ในเรื่องสามารถนำไปปรับใช้กับชีวิตจริงของมนุษย์เราได้ โดยการใช้ชีวิตอย่างมีสติ มีวิจารณญาณ ไม่ใช้อารมณ์จนเป็นเหตุให้เกิดความขุ่นเคืองจนเกิดความเสียหาย และที่สำคัญหากมีความรักใคร่กลมเกลียว มีความรัก สามัคคีกันในหมู่คณะ จะมิมีผู้ใดมาทำลายความเป็นปึกแผ่นของชาติบ้านเมืองได้ ส่งผลให้ชาติบ้านเมืองมีความเจริญก้าวหน้าในทุก ๆ กาลเวลา

ละครพูดสลับลำ เรื่องสามัคคีเภท กรมศิลปากรได้มีการจัดทำครั้งสุดท้าย เท่าที่จำความได้ คือ ประมาณ พ.ศ. 2546 ต่อมา พ.ศ. 2557 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปวัฒนธรรม ได้รับนโยบายจากกระทรวงวัฒนธรรม ให้จัดทำละครเรื่องนี้ขึ้นอีกครั้ง เพื่อสะท้อนสังคมให้เห็นถึงความสำคัญของความสามัคคี และ พ.ศ.2566 วิทยาลัยนาฏศิลป ได้นำกลับมาจัดแสดงในงานสังคีตศาลายา และได้รับผลตอบรับที่ดีเกินคาด เด็กและเยาวชนรุ่นใหม่ให้ความสนใจกับละครเรื่องนี้ อาจเพราะมีการจัดทำเสื้อผ้าให้ดูทันสมัยขึ้น มีกระบวนท่ารำที่พัฒนาไปตามยุคสมัย และในการแสดงครั้งนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค และครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นตัวหลักในการแสดงแทบทุกบทบาท ทำให้เป็นที่น่าสนใจในการรับชมที่เห็นครู อาจารย์ได้กลับคืนสู่เวทีการแสดงอีกครั้งหนึ่ง

ในทุก ๆ บทบาทของการแสดงในครั้งนี้ เป็นที่น่าสนใจในทุกตัวละคร แต่สิ่งที่ทำให้น่าสนใจเป็นพิเศษ คือ ผู้แสดงในบทบาทของวัสสการพราหมณ์ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค หรือที่เรียกว่า “ครูจุล” ได้ทำการแสดงด้วยตนเอง ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ไทยเป็นที่ทราบกันดีว่า ครูจุล เป็นคุณครูท่านหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูผู้ใหญ่หลายบทบาท และมีศักยภาพทางการแสดงอันเป็นที่ยอมรับของบรรดาครูและลูกศิษย์ เช่น การแสดงในบทว่าที่ร้อยตรีพร้อม จากละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า การแสดงในบทกามนี จากละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช การแสดงในบทเจ้าเงาะ จากละครนอกเรื่องสังข์ทอง การแสดงในบทบาท พระพิราพ จากการแสดงโขนนั่งราว นอกจากบทบาททางการแสดงแล้ว ครูจุลยังมีศักยภาพในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ การแสดงสร้างสรรค์ ชุด สัตตสหายทศกัณฐ์ เป็นต้น อีกทั้งยังได้รับมอบหมายให้เป็นผู้กำกับการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปในหลาย ๆ เรื่อง และเป็นส่วนหนึ่งของการฝึกซ้อมนักแสดงโขนมูลนิธิศูนย์ศิลปาชีพ หรือที่เรียกว่า โขนพระราชทาน ตลอดจนได้รับความไว้วางใจจากสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ให้เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้แก่นักเรียนนักศึกษาเพื่อสอบมาตรฐานวิชาชีพและจัดการแสดงต่าง ๆ จากผลงานข้างต้นที่ได้กล่าวมา ทำให้เห็นว่าประสบการณ์ทางการแสดงทั้งทางตรงและทางอ้อมที่ถูกสั่งสมในฐานะของครูผู้ถ่ายทอดและศิลปินทางการแสดง ทำให้เป็นโอกาสดีที่เด็ก เยาวชน ทั้งที่เป็นลูกศิษย์ในวงการนาฏศิลป์ไทย และผู้ที่สนใจในศาสตร์แขนงนี้ ได้เห็นศักยภาพฝีไม้ลายมือของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความน่าสนใจในการศึกษาดังนี้ 1) บทบาทของตัวละครวัสสการพราหมณ์ 2) กลวิธีทางการแสดงของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค เพื่อเก็บเป็นองค์ความรู้ของวงการนาฏศิลป์ไปใช้ประโยชน์ในการศึกษาต่อไปภายหน้าได้

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาความเป็นมาและบทบาทของวัสสการพราหมณ์ในละครเรื่องสามัคคีเภท

2. ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค

ขอบเขตการศึกษา

ศึกษาความเป็นมา บทบาท และกลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค

วิธีการศึกษา

1. รูปแบบของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยคุณภาพ

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1 การศึกษาจากเอกสาร โดยทำการศึกษาและค้นคว้าข้อมูลพื้นฐานจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัววัสสการพราหมณ์

2.2 การศึกษาภาคสนาม โดยมีวิธีการ 2 ลักษณะ คือ

2.2.1 การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยการสังเกตวิธีการแสดงจากในคลิปการแสดงละครพูดสลับลำ เรื่อง สามัคคีเภท ของวิทยาลัยนาฏศิลป ที่แสดงในงานสังคีตศาลายา ประจำปี 2566

2.2.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ในการศึกษาเกี่ยวกับกลวิธีการแสดงในบทบาทของวัสสการพราหมณ์ จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป

3. การวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร และภาคสนามมาวิเคราะห์เป็นข้อมูลหลักในการวิเคราะห์บทบาทและวิธีการแสดง และแบ่งประเภทตามหัวข้อที่ได้วางไว้

4. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

- แบบสัมภาษณ์ (ชนิดไม่มีโครงสร้าง) โดยกำหนดกรอบสัมภาษณ์ในประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทบาท และกลวิธีในการแสดงตัววัสสการพราหมณ์

- แบบสังเกตการณ์ (แบบไม่มีโครงสร้าง) ใช้ในการเก็บข้อมูลจากการศึกษา การแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ในวีดิทัศน์การแสดงงานสังคีตศาลายา ประจำปี 2566

ผลการศึกษา

1. ศึกษาความเป็นมาและบทบาทของวัสสการพราหมณ์ในละครเรื่องสามัคคีเภท

ภาพที่ 1 แผนที่ประเทศอินเดียครั้งพุทธกาล
ที่มา : ขุนวิรุฬห์จรรยา (2475: น. ก)

วัสสการพราหมณ์ เป็นตัวละครสำคัญที่ถูกนำขึ้นมาเป็นตัวดำเนินเรื่องในละครเรื่องสามัคคีเภทของนายชิต บุรทัต โดยนำเค้าโครงประวัติศาสตร์มาจากครั้งพุทธกาลที่กล่าวถึงพระเจ้าอชาตศัตรู ผู้เป็นกษัตริย์ที่ทรงราชสมบัติอยู่ในแคว้นมคธ ที่มีเมืองราชคฤห์เป็นเมืองหลวง โดยมีอำมาตย์คนสนิทผู้หนึ่งชื่อ “วัสสการพราหมณ์” ผู้มีความเฉลียวฉลาด และรอบรู้ศิลปศาสตร์หลายแขนงเป็นที่ปรึกษาราชการทั่วไป โดยตำแหน่ง อมาตย์ หรือ อำมาตย์ ที่ใช้เป็นราชทินนามของข้าราชการ แต่เดิมหมายถึง ขุนนางซึ่งเป็นข้าเฝ้าใกล้ชิดของพระราชา คอยถวายความเห็นแก่พระราชาเพื่อให้ทรงมีพระบรมราชวินิจฉัยเรื่องต่าง ๆ ซึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้มีการใช้คำว่า อำมาตย์ แทนการเรียกตำแหน่งข้าราชการพลเรือนโดยใช้เรียกนำหน้าคำบรรดาศักดิ์และตามด้วยราชทินนามอีกต่อหนึ่ง แต่นอกจากจะเป็นคำเรียกตำแหน่งข้าราชการพลเรือนแล้ว ยังเป็นคำเรียกที่มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า ขุนนาง หรือข้าราชการโดยทั่วไป ดังนั้นจึงทำให้เข้าใจว่าในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้ ตำแหน่งอำมาตย์ ไม่จำเป็นต้องเจาะจงว่าผู้ที่ได้รับตำแหน่งอำมาตย์จะต้องเป็นข้าราชการที่สนิทหรือเป็นที่ปรึกษาใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์ย่อมได้ (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2552: 1)

จากการศึกษาเกี่ยวกับตำแหน่งอำมาตย์ของวัสสการพราหมณ์ และนำมาวิเคราะห์ข้อเท็จจริงจากข้อมูลประวัติศาสตร์ในบทบาทของพราหมณ์ที่มีต่อการปกครอง จะพบว่าในสมัยสุโขทัยมีข้อความที่ถูกจารึกเป็นหลักฐานชิ้นหนึ่ง โดยจารึกเรื่องราวการประดิษฐานเทวรูป พระอิศวร พระนารายณ์ พระคเณศ ในเทวาลัยมหาเกษตรที่วัดป่ามะม่วง

และมีการกล่าวถึงบทบาทของพราหมณ์ ซึ่งทำหน้าที่เป็นอาจารย์ในการถวายพระอักษรแด่พระบรมวงศานุวงศ์ เพื่อให้ทรงมีความรู้ศิลปศาสตร์แขนงต่าง ๆ ตลอดจนทำหน้าที่แต่งตำราและวรรณคดีเพื่อใช้สำหรับเรียนในสมัยนั้น จากการศึกษาบทบาทของวัสสการพราหมณ์ที่ปรากฏอยู่ในละครพูดสลับลำ เรื่องสามัคคีเภท ทำให้พบว่าบทบาทและหน้าที่ของตัวละครวัสสการพราหมณ์นี้ถูกสร้างขึ้น โดยอิงมาจากประวัติศาสตร์ที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นจริง เนื่องจากในบทละครแสดงให้เห็นบทบาทหน้าที่ของพราหมณ์ คือ

1) ปฏิบัติหน้าที่เป็นที่ปรึกษาราชกิจทั่วไปให้กับพระเจ้าอชาตศัตรูเมื่อครั้งอยู่ที่แคว้นมคธ

2) ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้พิจารณาพิพากษาคดีให้กับกษัตริย์ลิจฉวี ในแคว้นวัชชี

3) ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้ให้ศิลปวิทยาการให้แก่ราชกุมารของเหล่ากษัตริย์ลิจฉวีในแคว้นวัชชี

จากบทละครเรื่อง สามัคคีเภท จะเห็นได้ว่าวัสสการพราหมณ์ มิใช่พระเอกของเรื่อง แต่เป็นตัวละครเอกในการดำเนินเรื่อง สังเกตได้จากมีการปูพื้นเรื่องของละคร โดยมีกล่าวถึงวัสสการพราหมณ์ และใช้ฉบังในการอธิบายลักษณะนิสัย อันแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับตัวละคร ตามบทดังนี้

อันอัครปุโรหิตาจารย์ พราหมณ์นามวัสสการ
ฉลาดเฉลียวเชียวชิน
กลเวทโกวิทจิตจินต์ สำแดงแจ้งศิล
ปศาสตร์ก็จบสบสรรพ์
เป็นมหาอำมาตย์ราชวัล ลภโครไป่ทัน
ไป่เทียม ไป่เทียบเปรียบปาน

(จุฬาวาทิตครั้งที่ 151. 2552: น. 7)

นอกจากการให้ความสำคัญในการกล่าวถึงในช่วงต้นของบทละคร ในฉากของบทละครที่มีการแบ่งตอนทั้งหมด 12 ตอน ตัวละครวัสสการพราหมณ์มีบทบาทที่ปรากฏในบทละครทั้งสิ้น 9 ตอน ซึ่งบทบาทของโครงเรื่องที่วัสสการพราหมณ์เป็นองค์ประกอบสำคัญของบทละคร ได้แก่ จุดเริ่มเรื่อง จุดวิกฤติ เหตุการณ์กระตุ้น และจุดคลี่คลาย ดังนั้นจึงปฏิเสธไม่ได้ว่า ตัววัสสการพราหมณ์เป็นตัวละครเอกของเรื่องที่สร้างสีสัน สร้างปมปัญหาและเป็นตัวละครที่สะท้อนแนวคิดหลักของเรื่อง และแนวคิดตรงข้ามหลักของเรื่องได้เป็นอย่างดี

สำหรับลักษณะอุปนิสัยของตัววัสสการพราหมณ์ สามารถมองได้ 2 ด้าน คือ ในมุมมองของชาวเมืองแคว้นมคธที่จะมองเห็นแต่สิ่งที่ดี เป็นการกระทำที่น่ายกย่อง เชิดชูเปรียบเป็นวีรบุรุษที่นำพาความสำเร็จมาให้กับแคว้นมคธ และอีกหนึ่งมุมมองที่มาจากชาวเมืองแคว้นวัชชีที่มองในด้านของหลักธรรม ซึ่งการกระทำที่วัสสการพราหมณ์ได้กระทำไปนั้น

เป็นที่น่าครหา ใช้อุบายล่อลวงผู้อื่นเพื่อประโยชน์ฝ่ายตน ไร้ซึ่งความเมตตาปราณี เปรียบเสมือนงูพิษที่ไม่รู้จักบุญคุณคน โดยอุปนิสัยข้อดีและข้อเสียของวัสสการพราหมณ์ สามารถเปรียบเทียบกันได้ตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ 1 อุปนิสัยของวัสสการพราหมณ์

อุปนิสัยของวัสสการพราหมณ์	
ข้อดี	**ข้อเสีย**
1. มีความจงรักภักดีต่อชาติ และพระมหากษัตริย์ ยอมสละความสุขของตนเพื่อประเทศชาติ	1. กระทำตนเป็นไส้ศึก หรือหนอนบ่อนไส้ ทำลายชาติ บ้านเมืองที่อาศัย
2. มีความเฉลียวฉลาด และมีปฏิภาณไหวพริบ พลิกวิกฤตให้เป็นโอกาส	2. ขาดจรรณยาบรรณความเป็นครู และใช้ลูกศิษย์กระทำการใด ๆ เพื่อประโยชน์ส่วนตน
3. มีสติ และความรอบคอบในการทำงาน โดยมีการวางแผนที่เป็นลำดับขั้นตอน เพื่อให้ไปถึงเป้าหมายของงาน	3. ไร้ความเมตตาปรานี แก่เพื่อนมนุษย์
4. มีความอดทนในการกระทำการใด ๆ ให้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์	4. ไม่มีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ที่ให้ที่พักพิงในยามคับขัน
5. รู้จักรักษาความลับ รู้ว่าสิ่งใดควรพูด สิ่งใดไม่ควรพูด และมีวาทศิลป์ในการเจรจา	5. ใช้กลอุบายในการล่อลวงเพื่อให้ได้ รับชัยชนะ

ที่มา : จิรายุส เผือดผุด (2567)

นอกจากนี้ ในการวางแผนเพื่อใช้กลอุบายในการสร้างความแตกแยกให้กับแคว้นวัชชี เป็นบทบาทที่สำคัญอีกจุดหนึ่งของวัสสการพราหมณ์ ที่ผู้แต่งพยายามสื่อสารโดยการแทรกข้อคิดเข้าไปกับบทละครและการแสดง ซึ่งการวางแผนในลักษณะนี้ ในข้อเท็จจริงเคยเป็นพิชัยสงครามบทสำคัญที่ถูกบันทึกไว้ในพระไตรปิฎก เมื่อคราวพ่อขุนเม็งราย เจ้าเมืองเชียงใหม่ เคยใช้ขุนฟ้าให้เข้าไปยุแหย่หริภุญไชยจนสามารถยึดหริภุญไชยได้สำเร็จ และในบทละครนี้ก็เช่นกัน ที่วัสสการพราหมณ์ใช้วิธีการเดียวกันในการสร้างความร้าวฉานให้กับเหล่ากษัตริย์แคว้นวัชชี แต่แตกต่างที่วัสสการพราหมณ์ใช้ความเพียรในการสร้างสถานการณ์เป็นลำดับขั้น เพื่อให้ทุกอย่างเกิดขึ้นตามกาลเวลา ได้แก่

1) การสร้างสถานการณ์ร้าวฉานให้กับเหล่าพระราชกุมารด้วยการใช้วาจาถามคำถามธรรมดา แต่สร้างความอยากรู้ให้กับผู้ที่ไม่ได้ถูกเรียกถาม

2) การสร้างความร้าวฉานอย่างต่อเนื่องจากกลุ่มพระราชกุมารไปยังกลุ่มพระพี่เลี้ยง โดยที่ตนเองไม่ต้องเข้าไปลงมือกระทำการใด ๆ

3) การสร้างความร้าวฉานอย่างต่อเนื่องจากกลุ่มพระพี่เลี้ยงไปสู่กลุ่มรานี (พระมเหสี) โดยใช้ปมปัญหาที่เกิดจากพระราชกุมารมาใช้อย่างต่อเนื่อง

4) การใช้กลุ่มรานีเป็นตัวสร้างปัญหาให้กับบรรดาเหล่ากษัตริย์ ทำให้เกิดการแตกคอ และใช้ชีวิตอยู่แบบตัวใครมัน

5) วัสสการพราหมณ์ตรวจสอบความรอบคอบของความแตกสามัคคีโดยการตีกลองประชุม แต่ไม่มีกษัตริย์ผู้ใดให้ความร่วมมือ จึงทำให้ถึงเวลาของการส่งสารให้แก่พระเจ้าอชาตศัตรูให้ยกกองทัพเข้าสู่แคว้นวัชชี

จากที่กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ว่าบทบาทในเนื้อเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ วัสสการพราหมณ์ เป็นพราหมณ์ปุโรหิต ซึ่งเป็นคนสนิทหรือเป็นที่ปรึกษาให้กับพระเจ้าอชาตศัตรูในการจัดการราชการต่าง ๆ ของเมืองมคธ อีกทั้งยังเป็นตัวแทนของพระเจ้าอชาตศัตรูในการเข้าทำลายความสามัคคีของแคว้นวัชชี โดยการใช้สติปัญญาและความรอบรู้ในการวางอุบายสร้างความแตกแยกในหมู่กษัตริย์ลิจฉวี จนทำให้สามารถยึดครองแคว้นวัชชีมาได้โดยไม่ต้องเสียกำลังพล ส่วนบทบาททางการแสดงของตัววัสสการพราหมณ์ แม้วัสสการพราหมณ์จะไม่ได้อยู่ในสถานะของการเป็นพระเอก แต่การดำเนินเรื่องราวในแต่ละฉาก แต่ละตอน วัสสการพราหมณ์เป็นตัวหลักของจุดเริ่มเรื่อง จุดวิกฤติ เหตุการณ์กระตุ้น และจุดคลี่คลายตั้งแต่ต้นจนจบ ดังนั้นในการเลือกผู้แสดงสำหรับการสวมบทบาทของตัววัสสการพราหมณ์จึงต้องคัดเลือกผู้แสดงที่กล้าแสดงออกทางท่าทางและสายตา อีกทั้งสามารถเล่นหน้าเล่นตาได้อย่างไม่เขินอาย นอกจากนี้ ในการพูดจาสนทนาต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการต่อปากต่อคำกับตัวละครอื่น ๆ ได้เป็นอย่างดีด้วย

2. ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์

สำหรับตัวละคร “วัสสการพราหมณ์” ที่ปรากฏในละครพูดสลับลำ เรื่อง สามัคคีเภท มีผู้ได้รับบทบาทอยู่หลายท่าน แต่ในครั้งนี้ได้ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ที่แสดงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป โดยวิธีการสัมภาษณ์ จากการศึกษาได้ข้อมูลที่เป็นกลวิธีในการแสดง ดังนี้

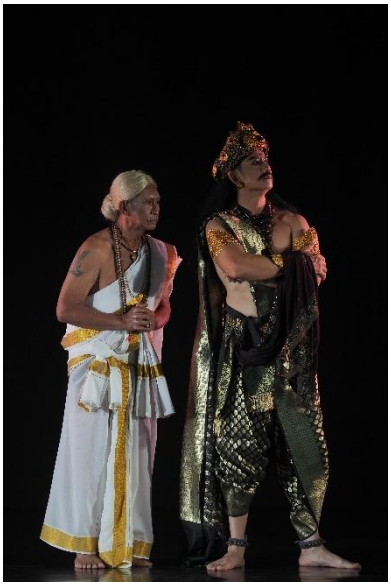
1) ศึกษาบทละครตั้งแต่ต้นจนจบ เพื่อให้ทราบถึงเรื่องราวโดยรวมและความเป็นมาของบทละครในแต่ละฉากหรือแต่ละตอน ซึ่งจะทำให้ตีความต้องการของผู้แต่งและตีความหมายการกระทำของตัวละครได้อย่างถูกทาง

2) ศึกษาตัวละครและวิเคราะห์บทบาทของตัวละครที่ได้รับมอบหมาย ซึ่งในบทบาทของตัววัสสการพราหมณ์ จำเป็นต้องศึกษาอุปนิสัยของตัวละคร ความต้องการของตัวละครโดยรวม และความต้องการของตัวละครที่เกิดขึ้นในแต่ละฉาก เพื่อตอบสนองวิธีการแสดงออกด้วยสีหน้า อารมณ์ และน้ำเสียงที่ใช้สำหรับการแสดง

3) สำหรับการแสดงตัววัสสการพราหมณ์ มีการแสดงออกทางอารมณ์และท่าทางประกอบกับลักษณะฉันท์ประเภทต่าง ๆ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องศึกษาความหมายที่ปรากฏอยู่ในฉันท์ เพื่อให้สอดคล้องท่าทางและอารมณ์ที่ต้องการสื่อสารในฉันท์นั้น ๆ

4) การสร้างบุคลิกให้กับตัวละครด้วยการออกแบบท่าทางเฉพาะให้เหมาะสมกับตนเอง ซึ่งในการแสดงครั้งนี้รับบทเป็นตัววัสสการพราหมณ์ ซึ่งเป็นอำมาตย์หรือปุโรหิตที่มีสถานะเป็นพราหมณ์หรือนักบวช จึงใช้วางบุคลิกของตัวละครด้วยการออกแบบท่าทางเฉพาะคือ การยืนประสานมือไว้ด้านหน้าในระดับเอว การยืนห่อไหล่ลงเล็กน้อย เพื่อแสดงลักษณะท่าทางของผู้สูงวัย เป็นต้น

5) การออกแบบอารมณ์ และการแสดงออกทางสีหน้า แววตา โดยต้องทราบว่าตัวละครวัสสการพราหมณ์ในขณะนั้น ต่อบทอยู่กับผู้ใด หากเป็นการต่อบทอยู่กับกลุ่มพระราชกุมาร ให้แสดงออกด้วยแววตาที่สื่อถึงความเมตตา วัสสการพราหมณ์ต้องผ่อนอารมณ์ข้างในลง เพื่อให้ดูสบาย ๆ เข้าถึงได้ง่าย และเป็นครูผู้มีเมตตาต่อเด็ก ๆ แต่หากต่อบทกับกลุ่มกษัตริย์ วัสสการพราหมณ์ต้องแสดงท่าทางที่อ่อนน้อมถ่อมตน และใช้วาจาในการพูดเยินยอเหล่ากษัตริย์ มีความกระตือรือร้นในการออกความคิดเห็นให้เป็นที่น่าไว้ใจ เปรียบเสมือนว่าเป็นพวกเดียวกัน และอาจมีการก้มหน้า หรือเบือนหน้าไปทางอื่นเพื่อลอบยิ้มด้วยความสมใจหวังที่เป็นไปตามแผนการที่วางไว้ แต่หากวัสสการพราหมณ์ในขณะนั้นรับบทอยู่กับพระเจ้าอชาตศัตรู การแสดงออกจะสื่อถึงสีหน้าและแววตาที่แสดงความจงรักภักดี เทิดทูนต่อพระเจ้าอชาตศัตรู



ภาพที่ 2 วัสสการพราหมณ์กับพระเจ้าอชาตศัตรู
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป (2566)

ภาพที่ 3 วัสสการพราหมณ์กับเหล่าพระราชกุมาร
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป (2566)

6) ในลักษณะการแสดงของตัววัสสการพราหมณ์ การออกท่าทางส่วนใหญ่จะเป็นไปในลักษณะกำแบ ดังนั้น ความยากจึงอยู่ที่การแสดงทางอารมณ์ ความรู้สึกผ่านสีหน้าและแววตา

7) บุคลิกของวัสสการพราหมณ์ ในการแสดงถูกสร้างขึ้นมา 3 ลักษณะ ได้แก่

- พราหมณ์ผู้มีความจงรักภักดี เทิดทูน และเป็นผู้มีสติปัญญาเฉียบแหลม
- พราหมณ์ผู้ที่น่าสงสาร หนีร้อนมาพึ่งเย็น
- พราหมณ์ผู้ที่มีความเจ้าเล่ห์ ไม่สะทกสะท้านต่อเสียงก่นด่า และไม่รู้ร้อนรู้หนาวกับความเดือนร้อนของชาวบ้านที่ตนเองได้สร้างขึ้น

ภาพที่ 4 วัสสการพราหมณ์กับนางวาทิน
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป (2566)

8) การใช้น้ำเสียงในการเจรจา จะคงเอกลักษณ์ของลักษณะการพูดด้วยวิธีการพูดแบบชัดถ้อยชัดคำ ไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป และพูดด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอกัน มีเน้นคำบางคำที่เป็นคำสำคัญบ้างในบางประโยค

9) สำหรับการแสดงละครในอดีตถึงปัจจุบัน จะเห็นว่าจะมีคนบอกบทเพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้การแสดงบนเวทีสะดุดหรือไม่ลื่นไหล ซึ่งเป็นแผนการสำรองในการป้องกันหากเกิดเหตุการณ์เช่นนั้นบนเวที แต่อย่างไรก็ตามผู้แสดงต้องทำการบ้านโดยการท่องบทของตนเองให้ได้ เรียกได้ว่า ท่องเข้าไปให้อยู่ในความจำ เพราะเชื่อว่าหากเราจำบทได้แม่นยำ จะทำให้เกิดความมั่นใจในการแสดงออกด้วยสีหน้า อารมณ์ และแววตา

10) ในการเข้าบทกับตัวละครใด ๆ ก็ตาม จะต้องทำการต่อบทเข้าด้วยกันเพื่อนัดแนะคิว จังหวะ และการเคลื่อนไหวให้มีความสัมพันธ์กัน เพื่อให้การแสดงดูเป็นธรรมชาติ

11) สำหรับการแสดงในบทบาทใด ๆ เราไม่จำเป็นต้องแสดงเพื่อให้เหมือนใครที่เคยแสดงมา แต่เราสามารถแสดงในบทบาทที่ได้รับมอบหมายโดยผ่านตัวตนของเราได้ ดังนั้นเราจึงต้องแสดงในบทบาทวัสสการพราหมณ์ที่เป็นครูจุล ไม่ใช่แสดงในบทวัสสการพราหมณ์ที่เป็นคุณครูท่านอื่น ประกอบกับการแสดงบทบาทใด ๆ ตัวเราต้องมีความเชื่อว่าเราเป็นตัวละครตัวนั้นจริง หากเราเชื่อว่าเราเป็นตัวละครนั้น จึงจะสามารถให้ผู้ชมหรือคนอื่น ๆ เชื่อตามเราได้ด้วยเช่นกัน

จากที่กล่าวมาข้างต้น เป็นกลวิธีทางการแสดงที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการฝึกซ้อมและถ่ายทอดบทบาทตัวละครวัสสการพราหมณ์ ในละครพูดสลับลำ เรื่อง สามัคคีเภท ที่วิทยาลัยนาฏศิลปจัดแสดงขึ้นในปี พ.ศ. 2566 นับเป็นกลวิธีที่น่าสนใจ และสามารถนำไปปรับใช้เพื่อการแสดงในบทบาทอื่น ๆ ได้ในโอกาสต่อ ๆ ไป

สรุปและอภิปรายผล

1. วัสสการพราหมณ์ เป็นตัวละครเอกที่ดำเนินเรื่องในละครเรื่อง สามัคคีเภท ของนายชิต บุรทัต โดยนำเค้าโครงมาจากประวัติศาสตร์ครั้งพุทธกาล ที่กล่าวถึงพระเจ้าอชาตศัตรู ผู้เป็นกษัตริย์ และมีอำมาตย์คนสนิทเป็นที่ปรึกษาราชการ นามว่า วัสสการพราหมณ์ โดยในบทละครมีการกล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของวัสสการพราหมณ์ในการเป็นอำมาตย์ผู้ใหญ่ คือ 1) เป็นที่ปรึกษาราชกิจทั่วไปให้กับพระเจ้าอชาตศัตรู เมื่อครั้งอยู่ที่แคว้นมคธ 2) เป็นผู้พิจารณาพิพากษาคดีให้กับกษัตริย์ลิจฉวี ในแคว้นวัชชี และ 3) ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้ให้ศิลปวิทยาการให้แก่ราชกุมารของเหล่ากษัตริย์ลิจฉวี ในแคว้นวัชชี สำหรับลักษณะอุปนิสัยของตัววัสสการพราหมณ์ มีทั้งข้อดีและข้อเสีย สามารถมองได้ 2 ด้าน คือ ด้านบวก เป็นผู้ที่มีความจงรักภักดี น่ายกย่อง เฉลียวฉลาด มีความรอบคอบ อดทน และเสียสละความสุขส่วนตนเพื่อส่วนรวมได้ และด้านลบ ขาดความเป็นผู้มีคุณธรรมเนื่องจากใช้อุบายล่อลวงผู้อื่น ทำให้ขาดความจริงใจ ไร้ความเมตตากรุณาปรานี ต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน

และที่สำคัญขาดจรรยาบรรณความเป็นครูโดยใช้ประโยชน์จากลูกศิษย์เพื่อประโยชน์ส่วนตน ทั้งนี้ การแทรกซึมของวัสสการพราหมณ์ ในการแฝงตัวเข้าไปอยู่ในแคว้นวัชชี วัสสการพราหมณ์ได้กระทำการยุแยงและสร้างสถานการณ์ความแตกแยกให้กับแคว้นวัชชี ด้วยการวางแผนเป็นลำดับขั้นตอน โดยเริ่มจากการสร้างสถานการณ์ความร้าวฉานให้กับกลุ่มพระราชกุมาร จากนั้นไปยังกลุ่มพระพี่เลี้ยง กลุ่มรานี และกลุ่มกษัตริย์ลิจฉวี ตามลำดับ จากนั้นจึงตรวจสอบความสามัคคีให้แน่ใจด้วยการตีกลองประชุม แต่หากมิมีผู้ใดออกมาประชุมโดยความพร้อมเพรียงดังเดิม จึงทำให้วัสสการพราหมณ์แน่ใจว่าแผนการสร้างความร้าวฉานให้กษัตริย์ลิจฉวีแตกความสามัคคีประสบผลสำเร็จเป็นแน่แท้ ซึ่งในการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทและอุปนิสัยของวัสสการพราหมณ์ พบว่ามีความสอดคล้องกับบทความของหม่อมหลวงคำยวง วราสิทธิชัย (2544, น. 8) ได้มีการกล่าวถึงความน่ายกย่องและสรรเสริญวัสสการพราหมณ์ในแง่ของผู้ที่มีความจงรักภักดีต่อพระเจ้าอาชาตศัตรูและประเทศชาติ ยอมเสียสละความสุขส่วนตน ลงมือดำเนินการทุกอย่างเพียงลำพัง เพื่อให้คล่องตัว และยังสามารถรักษาความลับเรื่องกลศึกไม่ให้แพร่งพราย

2. สำหรับกลวิธีทางการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ในแรกเริ่มได้มีการศึกษาบทละครตั้งแต่ต้นจนจบ เพื่อให้ทราบถึงเรื่องราวโดยรวม และความเป็นมาของบทละครในแต่ละฉากหรือแต่ละตอน ซึ่งจะทำให้ตีความต้องการของผู้แต่งและตีความหมายการกระทำของตัวละครได้อย่างถูกทาง และมีการศึกษาตัวละครและวิเคราะห์บทบาทของตัวละครที่ได้รับมอบหมาย ซึ่งในบทบาทของตัววัสสการพราหมณ์ จำเป็นต้องศึกษาอุปนิสัยของตัวละคร ความต้องการของตัวละครโดยรวมและความต้องการของตัวละครที่เกิดขึ้นในแต่ละฉาก เพื่อตอบสนองวิธีการแสดงออกด้วยสีหน้า อารมณ์ และน้ำเสียงที่ใช้สำหรับการแสดง สอดคล้องกับหลักการแสดงและการพัฒนาทักษะการแสดงของ ชุติมา มณีวัฒนา (2548, น. 119-123) ที่ได้กล่าวถึงการเข้าถึงตัวละครและสถานการณ์ของตัวละคร เพื่อทำความรู้จักและเข้าใจชีวิตของตัวละครให้ได้มากที่สุด โดยการอ่านหรือศึกษาบทละครให้ละเอียด และอ่านซ้ำ ๆ เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์บทละคร และวิเคราะห์ตัวละคร นอกจากนี้ ในขั้นตอนวิเคราะห์ตัวละคร จำเป็นต้องทราบว่าตัวละครที่ได้รับบทแสดงเป็นใคร มาจากไหน อยู่ในสถานภาพแบบใด ลักษณะภายในและลักษณะภายนอกเป็นเช่นไร และตัวละครตัวนี้มีความต้องการสิ่งใดมากที่สุด ซึ่งการวิเคราะห์บทละครและตัวละครนี้ เป็นหลักการพื้นฐานสำหรับให้ผู้แสดงได้พิจารณาเพื่อใช้ในการฝึกฝนทักษะทางการแสดงออก

นอกจากนี้ ยังมีกลวิธีต่าง ๆ ที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ได้ใช้เป็นแนวทางในการแสดงบทบาทวัสสการพราหมณ์ ได้แก่ การแสดงออกทางอารมณ์และท่าทางประกอบลักษณะฉันท์ในประเภทต่าง ๆ การออกแบบคาแรคเตอร์ตัวละครให้เหมาะสมกับตนเอง การแสดงอารมณ์ สีหน้า แววตา ตามสถานการณ์ของบท แต่ต้องไม่ลืมลักษณะเฉพาะของท่าทางตัวละคร การใช้น้ำเสียงในการเจรจาด้วยจังหวะพูด

ที่สม่ำเสมอกัน การเคลื่อนไหวบนเวทีให้มีความสัมพันธ์กับตัวละครอื่น ๆ ที่ต้องเข้าบทด้วยกัน ให้แสดงแบบเป็นธรรมชาติ และที่สำคัญในการแสดง ต้องแสดงในบทบาทวัสสการพราหมณ์ที่เป็นครูจุล ไม่ใช่แสดงในบทวัสสการพราหมณ์ที่เป็นคุณครูท่านอื่น ประกอบกับการแสดงบทบาทใด ๆ ตัวเราต้องมีความเชื่อว่าเราเป็นตัวละครตัวนั้นจริง หากเราเชื่อว่าเราเป็นตัวละครนั้น จึงจะสามารถให้ผู้ชมหรือคนอื่น ๆ เชื่อตามเราได้ด้วยเช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

ปัจจุบัน การแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของการละครไทย เริ่มได้รับความนิยมน้อยลง และมีเวทีในการแสดงออกทางการละครที่จำกัด และส่วนใหญ่การถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นไปในลักษณะรูปแบบระบำ รำ ฟ้อน ซึ่งความเป็นจริงในวงการนาฏศิลป์ไทย ยังมีทรัพยากรบุคคลที่มีชื่อเสียงและมีความสามารถทางด้านการละครไทยในรูปแบบต่าง ๆ อยู่อีกจำนวนหนึ่ง จึงมีแนวคิดว่าควรได้มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ในรูปแบบของการละครไทย เพื่อเป็นวิทยาทานความรู้ อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์สืบสาน และต่อยอดองค์ความรู้ที่ครู อาจารย์ ได้ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่รุ่นสู่รุ่นให้คงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของการละครไทย

รายการอ้างอิง

จุฬาวาทิตครั้งที่ 151. (2552). *การแสดงละครเรื่อง สามัคคีเภท โดยวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมจุฬา.

ชุติมา มณีวัฒนา. (2548). *เอกสารประกอบการสอนวิชาการแสดง 1*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

บัวลักษณ์ นาคทรงแก้ว. (ม.ป.ป.). *เอกสารประกอบการสอน สามัคคีเภทคำฉันท์*. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. http://elsd.ssru.ac.th/bualak_na/pluginfile.php/74/mod_page/intro/%60.pdf.

พระครู สุภัทรพหรมคุณ. (2562). การใช้กลอุบายของวัสสการพราหมณ์ในพระพุทธศาสนาและอุยกายในวรรณกรรมสามก๊กในโกศล 3 ประการ. *วารสารวิทยาลัยสงฆ์นครลำปาง, 8*(2), 237-247.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2552). *อำมาตย์*. http://legacy.orst.go.th/?knowledges.

หม่อมหลวงคำยวง วราสิทธิชัย. (2544). *สามัคคีเภทคำฉันท์ : วรรณกรรมชิ้นเอกของชิต บุรทัต*. http://wannawithat,+Journal+manager,+02%20(2).pdf

การพัฒนาทักษะการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครู ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ
DEVELOPING PRESERVICE TEACHERS' THINKING SKILLS THROUGH INTEGRATED THINKING SKILL ACTIVITIES

อัญชัน เพ็งสุข*
ANCHAN PENGSOOK

(Received: March 18, 2025; Revised: May 25, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเปรียบเทียบทักษะการคิดเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครูก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ และศึกษาระดับความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ กลุ่มตัวอย่างเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 1 ห้องเรียน รวม 30 คน ซึ่งได้มาจากการสุ่มกลุ่มตัวอย่างแบบกลุ่ม (Cluster Sampling) ใช้ทุกคนในห้องเรียนเป็นกลุ่มตัวอย่าง เครื่องมือที่ใช้ ได้แก่ 1) แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ 2) แบบทดสอบวัดทักษะการคิด 3) แบบสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และสถิติทดสอบ t-test for dependent sample ผลการวิจัย พบว่า นักศึกษามีทักษะการคิดหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และมีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ อยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : การพัฒนาทักษะการคิด, การคิดบูรณาการ, กิจกรรมการเรียนรู้, จิตสำนึกทางจริยธรรม

Abstract

The objectives of this study were (1) to compare preservice teachers' thinking skills related to the enhancement of ethical consciousness before and after participation in integrated thinking skill activities, and (2) to examine

* ภาควิชาศึกษาทั่วไป วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Department of General Education Lopburi College of Dramatic Arts Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

their satisfaction with the learning management implemented through these activities. The sample consisted of 30 first-year students (Class 1/1) enrolled at Lopburi College of Dramatic Arts during the first semester of the 2024 academic year, selected through cluster sampling, with all students in the classroom included as participants. The research instruments comprised: 1) lesson plans using integrated thinking skill activities, 2) a thinking skill assessment test, and 3) a student satisfaction questionnaire on learning management through integrated thinking skill activities. Data were analyzed using percentage, mean, standard deviation, and a t-test for dependent samples. The results revealed that students' post-instruction thinking skills were significantly higher than their pre-instruction scores at the .01 level of statistical significance. Additionally, students reported the highest level of satisfaction with the learning management implemented through integrated thinking skill activities.

Keywords : thinking skill development, integrated thinking, learning activities, ethical consciousness

บทนำ

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 13 (พ.ศ. 2566 - 2570) มีการกำหนดทิศทางและเป้าหมายการพัฒนาประเทศสู่ “สังคมก้าวหน้า เศรษฐกิจสร้างมูลค่าอย่างยั่งยืน” เพื่อมุ่งเสริมสร้างสังคมที่ก้าวทันพลวัตของโลก และเกื้อหนุนให้คนไทยมีโอกาสที่จะพัฒนาตนเองได้อย่างเต็มศักยภาพ โดยอยู่บนพื้นฐานของความยั่งยืนทางสิ่งแวดล้อม (สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2565, น. 20) ในการยกระดับการผลิตและพัฒนาครูทั้งในด้านปริมาณและคุณภาพ ควรพัฒนาหลักสูตรการผลิตครูที่มีการเตรียมความพร้อมด้านวิชาการ และด้านทักษะการจัดการเรียนรู้ การใช้เทคโนโลยี นวัตกรรมผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ต่าง ๆ พัฒนาระบบการคัดกรองที่สะท้อนสมรรถนะวิชาชีพครู ปรับบทบาทของครูจาก “ผู้สอน” เป็น “โค้ช” ที่อำนวยการเรียนรู้โดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง และมุ่งสู่การยกระดับครูสู่วิชาชีพชั้นสูง ตลอดจนการเสริมสร้างคุณธรรม จริยธรรม และเป็นพลเมืองที่เข้มแข็ง (สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2565, น. 126-127) การจัดการเรียนการสอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษาและดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตามหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) หลักสูตรปรับปรุง (พ.ศ. 2567) จึงต้องพัฒนาผู้เรียนให้ตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว เน้นให้ผู้เรียนพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ สามารถใช้เทคโนโลยีสารสนเทศในการแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง มีความใฝ่รู้และเรียนรู้ในทักษะที่หลากหลาย เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากสถานการณ์จริงและจากการปฏิบัติ สามารถบูรณาการและ

ประยุกต์ใช้ความรู้ได้อย่างเหมาะสม มุ่งผลิตบัณฑิตครูมืออาชีพที่มีความรู้ และทักษะในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์-ดนตรีและภูมิปัญญาท้องถิ่น มีความศรัทธาในวิชาชีพครู ยึดมั่นและดำรงตนอย่างมีคุณธรรม จริยธรรม และจรรยาบรรณวิชาชีพครู (วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี, 2567, น. 4-6) การจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ผู้สอนต้องเรียนรู้ทักษะในการออกแบบการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับพัฒนาการของผู้เรียน การพัฒนาผู้เรียนให้มีทักษะจำเป็นต่อการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 นั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งเป็นการเตรียมเยาวชนให้เป็นผู้ที่มีทักษะสำคัญในการเผชิญชีวิตในโลกที่มีกระแสของการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว จะทำให้เยาวชนเป็นผู้ที่คิดเป็น ทำเป็น ตัดสินใจอย่างถูกต้อง สามารถแก้ปัญหาได้โดยวิธีการที่เหมาะสมในทุกสถานการณ์ อยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างปกติสุขบนพื้นฐานของการเป็นผู้มีคุณธรรม จริยธรรม และร่วมกันสร้างสรรค์และพัฒนาความเจริญในด้านต่าง ๆ ให้แก่สังคมทุกระดับ (สุคนธ์ สินธพานนท์, 2558, น. 10)

การคิดเป็นกระบวนการของสมองที่เป็นไปตามธรรมชาติของมนุษย์อันเป็นผลมาจากประสบการณ์เดิม สิ่งเร้าและสภาพแวดล้อมที่เข้ามากระทบ ส่งผลให้เกิดความคิดในการสามารถแก้ไขปัญหา หรือปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมและสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น รวมทั้งสามารถสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นได้ (ประพันธ์ศิริ สุเสารัจ, 2553, น. 3-4) ขั้นตอนการคิดแบ่งออกเป็น 4 ขั้นคือ 1) การคิดขั้นระลึก (Recall) จัดเป็นทักษะการคิดที่เป็นธรรมชาติเกือบเป็นอัตโนมัติและเป็นความสามารถในการคิดระลึกข้อเท็จจริง 2) การคิดพื้นฐาน (Basic) เป็นความเข้าใจความคิดรวบยอดเป็นประโยชน์ในการนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน 3) การคิดขั้นวิเคราะห์ (Critical) เป็นความคิดที่ใช้ในการเชื่อมโยงและประเมินลักษณะทั้งหมดของทางแก้ปัญหา ประกอบด้วยการจำ เรียนรู้ วิเคราะห์ข้อมูล เชื่อมโยงข้อมูล เพื่อหาคำตอบที่มีเหตุผลได้ 4) การคิดขั้นสร้างสรรค์ (Creative) เป็นความคิดที่ซับซ้อน ความคิดระดับนี้จะนำไปสู่การผลิตสิ่งประดิษฐ์ที่คิดหรือจินตนาการขึ้นเอง (Krulik and Rudnick, 1993 น.3)

การจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาการคิดมีความสำคัญมาก ครูผู้สอนจึงต้องปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการสอนให้ทันกับเหตุการณ์ต่าง ๆ ครูมีส่วนในการหล่อหลอมพฤติกรรมของผู้เรียนให้ดำเนินชีวิตอย่างถูกต้อง เหมาะสมด้วยการฝึกทักษะการดำเนินชีวิตบนพื้นฐานความรู้ รู้รอบ รู้ลึก ฝึกทักษะการคิดสม่ำเสมอ พร้อมด้วยมีคุณธรรม จริยธรรม นำทางอย่างครบถ้วน ส่งผลให้ผู้เรียนเป็นสมาชิกที่ดีของครอบครัว ชุมชน และเป็นพลเมืองดีที่มีคุณภาพของประเทศชาติ (สุคนธ์ สินธพานนท์และคณะ, 2552, น. 26) การจัดการเรียนการสอนแบบแยกส่วน ทำให้ผู้เรียนมีความรู้สึกว่าวิชาต่าง ๆ ที่เรียนไม่สัมพันธ์กับชีวิตจริง จึงเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่งที่ควรจัดประสบการณ์การเรียนรู้ที่ช่วยให้ผู้เรียนเห็นถึงความสัมพันธ์ของเรื่องราวต่าง ๆ อย่างเป็นองค์รวมที่เชื่อมโยงเข้าด้วยกัน (Jacobs, 2001 น. 5-12) ผู้สอนจำเป็นต้องเลือกใช้วิธีสอนให้เหมาะสมกับบทเรียน โดยนำแนวคิด เทคนิคและวิธีการเข้ามาช่วย เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้อย่างกว้างขวาง และเข้าถึงแก่น

ของความรู้ โดยเปิดโอกาสให้ผู้เรียนทำกิจกรรมอย่างจริงจัง มีการระดมความคิดภายในกลุ่ม เป็นการพัฒนาด้านสังคมให้กับผู้เรียน (Slavin, 1995 น. 49-69) การคิดบูรณาการ เป็นการคิดเชื่อมโยงความสัมพันธ์เชิงเหตุผลระหว่างสิ่งต่าง ๆ เหตุการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ โดยอาศัยความสามารถในการสังเกต การรวบรวมข้อมูลข่าวสาร การวินิจฉัยสถานการณ์ การมองปัญหา การหาความสัมพันธ์เชิงเหตุผล รวมทั้งความสามารถในการสังเคราะห์ เพื่ออธิบายทำความเข้าใจเรื่องทั้งหมด นำไปสู่ความคิดที่สมบูรณ์เกี่ยวกับเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น ๆ (สุวิทย์ มูลคำ, 2554, น. 13) ทักษะที่จำเป็นสำหรับการฝึกคิดบูรณาการ จะทำให้มองเห็นส่วนย่อย ๆ มีความสัมพันธ์อาศัยซึ่งกันและกัน เข้ามาทำหน้าที่ประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว ทำให้เกิดความสมบูรณ์เป็นองค์รวม มีความเชื่อมโยงอย่างเป็นเหตุเป็นผล ทำให้พัฒนาเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์เป็นที่ต้องการของทุกสังคม อยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข การคิดบูรณาการไม่ใช่เป็นพรสวรรค์ที่ติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด แต่สามารถฝึกฝนและพัฒนาได้ จึงเป็นบทบาทสำคัญของครูผู้สอนที่จะออกแบบการเรียนรู้ให้เด็กพัฒนากระบวนการคิดบูรณาการ ได้มีนักการศึกษาเสนอแนวทางการพัฒนาการคิดบูรณาการไว้หลายแนวทาง แต่การที่จะฝึกให้ผู้เรียนคิดบูรณาการได้นั้น จำเป็นต้องฝึกทักษะการคิดต่าง ๆ ให้แก่ผู้เรียนก่อน เพื่อส่งผลต่อการฝึกคิดบูรณาการได้ดี ตัวอย่างทักษะการคิดที่จำเป็นสำหรับการคิดบูรณาการ ได้แก่ 1) ทักษะการสังเกต 2) ทักษะการสำรวจ 3) ทักษะการรวบรวมข้อมูล 4) ทักษะการจัดระบบความคิด ทักษะการจัดลำดับ 5) ทักษะการเปรียบเทียบ 6) ทักษะการวิเคราะห์ 7) ทักษะการให้เหตุผล 8) ทักษะการเชื่อมโยง 9) ทักษะการผสมผสานข้อมูล 10) ทักษะการสร้างความรู้ใหม่ 11) ทักษะการประยุกต์ใช้ความรู้ (สุวิทย์ มูลคำ, 2554: 15) การฝึกคิดบูรณาการ เป็นกระบวนการคิดที่ต้องมองความสัมพันธ์ของสรรพสิ่งบนโลกนี้ว่ามีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในลักษณะองค์รวม การที่องค์ประกอบย่อยมีความเชื่อมโยงกันอย่างสมดุล ทำให้องค์ประกอบใหญ่มีความสมบูรณ์ หากส่วนย่อยใดบกพร่องย่อมมีผลกระทบต่อส่วนใหญ่ ขั้นตอนการฝึกคิด 4 ขั้นตอน คือ 1) ทลายกรอบความคิดเดิม เป็นการคิดที่ไม่ติดกรอบอยู่กับความคิดเดิม และเปิดโอกาสให้คิดได้อย่างครบถ้วน 2) เพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่ เป็นการเปิดโอกาสให้พิจารณาถึงสิ่งอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่คิดในขั้นตอนที่ 1 อย่างครบถ้วน มีทุกแง่ทุกมุม และมีความเชื่อมโยงกันอย่างมีเหตุผล 3) เชื่อมโยงร้อยรัดเป็นการนำเอาความคิดขององค์ประกอบย่อยมาเชื่อมโยงให้เห็นภาพใหญ่ที่เป็นเหตุเป็นผล 4) จัดความคิดให้เป็นระบบ เป็นการนำองค์ประกอบและปัจจัยอื่น ๆ ในขั้นตอนที่ 3 มาจัดระบบ ซึ่งเป็นเหตุผลจากการเชื่อมโยงความสัมพันธ์โดยพิจารณาองค์ประกอบหรือปัจจัยนั้น ๆ ควรอยู่ในช่วงใดตอนใดของเรื่องราวเหตุการณ์นั้น ๆ จึงจะเหมาะสมเหตุสมผลจนเกิดความสมบูรณ์ที่สุด การฝึกคิดบูรณาการตามขั้นตอนหลัก 4 ขั้นตอนได้นั้น จะต้องอาศัยเทคนิคและวิธีการอย่างหลากหลายเพื่อมากระตุ้นให้นักเรียนได้ฝึกคิดบูรณาการ ดังนี้ ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้ภาพ

เป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้บทกลอนเป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้คำและประโยคเป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้บทความหรือข่าวเป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้เพลงเป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้เส้นหรือสัญลักษณ์เป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้นิทานเป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้คำคม คำขวัญและสุภาษิตเป็นแกน ฝึกคิดบูรณาการโดยใช้สถานที่และสิ่งแวดล้อมเป็นแกน และฝึกคิดบูรณาการโดยใช้วันสำคัญ ประเพณีและวัฒนธรรมเป็นแกน (สุวิทย์ มูลคำ, 2554, น. 76-83)

จากการสอนนักศึกษาวิชาชีพครูมาอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยพบว่า นักศึกษายังขาดทักษะกระบวนการคิดในการเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรม ทั้งในด้านการคิดวิเคราะห์ คิดสังเคราะห์ คิดแก้ปัญหา และคิดสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดจิตสำนึกและอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข นักศึกษาบางส่วนยังจัดลำดับความสำคัญของการกระทำสิ่งต่าง ๆ ในการดำเนินชีวิตประจำวันไม่ได้ ขาดความรับผิดชอบในการเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนการทำกิจกรรมกลุ่ม ขาดทักษะการใฝ่รู้ใฝ่เรียน รวมถึงปัญหาในการอยู่ร่วมกันบนความแตกต่างอย่างหลากหลายภายในชั้นเรียน ซึ่งจริยธรรม หมายถึง ธรรมที่เป็นข้อประพฤติปฏิบัติ ศีลธรรมกฎศีลธรรม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, ออนไลน์) ในรายวิชาความเป็นครูวิชาชีพเน้นการเสริมสร้างกระบวนการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม ในความเป็นพลเมืองดีของเยาวชนตามหลักพุทธธรรม ให้มีจิตสำนึกในด้านความรู้ด้านร่างกาย และด้านจิตใจ การประพฤติปฏิบัติตนให้มีคุณลักษณะของพลเมืองที่ดี ได้แก่ 1) คุณลักษณะพื้นฐาน มีความซื่อสัตย์สุจริต มีความมัธยัสถ์ มีความรับผิดชอบ 2) มีความรู้และทักษะสามารถปรับตัวได้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ค้นคว้าความรู้เพิ่มเติมอยู่เสมอ การใฝ่รู้ใฝ่เรียน 3) ด้านการเมืองการปกครองในระบอบประชาธิปไตย เห็นคุณค่าของตนเองและผู้อื่น การทำงานร่วมกับผู้อื่น การอยู่รวมกันและการยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่าง 4) ด้านสังคมและวัฒนธรรม การเทิดทูนสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ เข้าร่วมกิจกรรมทางศาสนาเป็นประจำ การปฏิบัติตามวัฒนธรรมองค์กร และ5) ด้านเศรษฐกิจ เห็นคุณค่าของการประกอบอาชีพสุจริต ทำบัญชีรายรับรายจ่าย การดำเนินชีวิตตามหลักปรัชญาเศรษกิจพอเพียง เป็นต้น (อัญชัน เพ็งสุข, 2565, น. 192-193) การปลูกฝังจิตสำนึกค่านิยมและจริยธรรมที่ถูกต้อง ดีงาม ช่วยให้ผู้เรียนสามารถ จำแนก แยกแยะความถูกต้องดีงามและความเหมาะสมได้ สามารถขจัดความขัดแย้งได้ด้วยเหตุผล มีความกล้าหาญทางจริยธรรมและแก้ไขปัญหาด้วยปัญญาและสามัคคี (ฉวีวรรณ สุวรรณาภา, 2558, น. 16) การปลูกฝังให้นักศึกษาเกิดจิตสำนึกทางจริยธรรม เป็นสิ่งที่ทำได้ค่อนข้างยาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจที่จะนำกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ มาจัดการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะคิดของนักศึกษาวิชาชีพครู ให้นักศึกษาเกิดจิตสำนึกทางจริยธรรมในความเป็นพลเมืองดี

วัตถุประสงค์

1) เพื่อเปรียบเทียบทักษะการคิดเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครูก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ

2) เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ

วิธีการศึกษา

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาทักษะการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครู ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ การดำเนินการวิจัยในรูปแบบการทดลองแบบ one group pretest -posttest design (พิชิต ฤทธิ์จรูญ, 2559: 123-124)

ประชากร คือ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จำนวน 2 ห้องเรียน รวม 57 คน โดยนักศึกษาชั้นปีที่ 1/1 เป็นสาขานาฏศิลป์ศึกษาและนักศึกษาชั้นปีที่ 1/2 เป็นสาขาดนตรีศึกษา

กลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาชั้นปีที่ 1/1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จำนวน 1 ห้องเรียน รวม 30 คน ซึ่งได้มาจากการสุ่มตัวอย่างแบบแบ่งกลุ่ม (Cluster Sampling)

เครื่องมือในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ
2. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด
3. แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้กิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ

การพัฒนาและการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

1. แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ โดยศึกษาและวิเคราะห์เนื้อหา รายวิชาความเป็นครูวิชาชีพ เนื้อหาที่นำมาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ คือ การพัฒนาทักษะการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม แล้วจึงจัดทำแผนการจัดการการเรียนรู้ จำนวน 5 แผน ได้แก่ จิตสำนึกทางจริยธรรมด้านคุณลักษณะพื้นฐาน ด้านความรู้และทักษะ ด้านการเมืองการปกครอง ด้านสังคมและวัฒนธรรม และด้านเศรษฐกิจ ซึ่งในแต่ละแผนการจัดการเรียนรู้จะจัดกิจกรรมฝึกทักษะ การคิดบูรณาการตามแนวการสอนคิดบูรณาการของ สุวิทย์ มูลคำ มี 4 ขั้นตอน คือ 1) ทลายกรอบความคิดเดิม 2) เพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่ 3) เชื่อมโยงให้ร้อยรัด และ 4) จัดความคิดให้เป็นระบบ นำแผนการจัดการเรียนรู้ที่สร้างขึ้นเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความสอดคล้องแผนการจัดการเรียนรู้ ด้วยพิจารณาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างแผนการจัดการเรียนรู้กับวัตถุประสงค์ (IOC) ดัชนีความสอดคล้องเท่ากับ 1.00

และนำแผนการจัดการเรียนรู้ที่ได้ปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิไปทำการทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

2. แบบทดสอบวัดทักษะการคิด ศึกษาทักษะการคิดขั้นสูงที่ต้องการวัด คือ 1) การวิเคราะห์ 2) การสังเคราะห์ และ 3) การสร้างสรรค์ ศึกษาและสร้างแบบทดสอบวัดทักษะการคิด เรื่อง การเสริมสร้างกระบวนการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม เป็นแบบเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 30 ข้อ นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่านพิจารณาตรวจสอบคำถาม ตัวเลือก ความสอดคล้องกับทักษะที่ต้องการวัด การใช้ภาษาและความตรงตามเนื้อหา เพื่อพิจารณาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างแบบทดสอบกับจุดประสงค์การเรียนรู้ (IOC) นำแบบทดสอบที่มีค่าดัชนีความสอดคล้อง 0.66-1 มาปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ แล้วนำไปทำการทดลองใช้ (Try out) กับนักศึกษาชั้นปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ที่เคยเรียนรายวิชานี้มาแล้ว จำนวน 30 คน เพื่อหาคุณภาพของแบบทดสอบ ตรวจให้คะแนนแบบทดสอบ วิเคราะห์แบบทดสอบรายข้อ เพื่อหาค่าความยากง่าย แบบทดสอบที่ใช้ในการวิจัยมีค่าความยากง่ายระหว่าง .32 -.79 ค่าอำนาจจำแนก แบบทดสอบที่ใช้ในการวิจัยมีค่าอำนาจจำแนกระหว่าง .40 -.65 นำแบบทดสอบที่คัดเลือกและปรับปรุงแล้ว จำนวน 30 ข้อ หาความเชื่อมั่นทั้งฉบับได้เท่ากับ .80 และนำแบบทดสอบที่ได้ไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

3. แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ ศึกษาวิธีการสร้างและสร้างแบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ โดยใช้มาตราส่วนประเมินค่า 5 ระดับ ตามวิธีของลิเคิร์ท (Likert, 1967, น. 90-95) ตามเกณฑ์ ดังนี้

คุณภาพระดับ 5 ค่าเฉลี่ย 4.51-5.00 หมายถึง มากที่สุด

คุณภาพระดับ 4 ค่าเฉลี่ย 3.51-4.50 หมายถึง มาก

คุณภาพระดับ 3 ค่าเฉลี่ย 2.51-3.50 หมายถึง ปานกลาง

คุณภาพระดับ 2 ค่าเฉลี่ย 1.51-2.50 หมายถึง น้อย

คุณภาพระดับ 1 ค่าเฉลี่ย 1.00-1.50 หมายถึง น้อยที่สุด

นำแบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้โดยใช้สถานการณ์จำลอง ให้ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ (IOC) ค่าดัชนีความสอดคล้องเฉลี่ยเท่ากับ 1.00 และปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิแล้วนำไปทำการทดลองใช้ (Try out) กับนักศึกษาชั้นปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ที่เคยเรียนรายวิชานี้มาแล้ว จำนวน 30 คน เพื่อหาความเชื่อมั่นทั้งฉบับได้เท่ากับ .71 หลังจากนั้นนำไปทำการทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ มีการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. ทำการทดสอบก่อนเรียนด้วยแบบทดสอบวัดทักษะการคิด เรื่อง การเสริมสร้างกระบวนการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม และบันทึกไว้เป็นคะแนนก่อนเรียน (Pretest)

2. ดำเนินการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ ประกอบด้วย 4 ขั้นตอน โดยผู้วิจัยเป็นผู้ดำเนินการสอนด้วยตนเอง จำนวน 5 สัปดาห์ เวลารวม 12 ชั่วโมง ดังนี้

ขั้นที่ 1 ผู้สอนเสนอกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ โดยใช้รูปภาพ คำกลอน และสถานการณ์ เป็นแกนในการนำเสนอข้อมูลตามที่แผนการสอนกำหนดในแต่ละแผน เนื้อหาที่ใช้จัดกิจกรรมเกี่ยวกับการประพฤติ ปฏิบัติตนให้มีคุณลักษณะของพลเมืองที่ดี ได้แก่ คุณลักษณะพื้นฐาน การมีความรู้และทักษะ ด้านการเมืองการปกครองในระบอบประชาธิปไตย ด้านสังคมและวัฒนธรรม และด้านเศรษฐกิจ

ขั้นที่ 2 ผู้เรียนศึกษากิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการตามแนวของสุวิทย์ มูลคำ ดังนี้ 1) ทลายกรอบความคิดเดิม 2) เพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่ 3) เชื่อมโยงให้ร้อยรัด 4) จัดความคิดให้เป็นระบบ ให้เข้าใจ แล้วแบ่งกลุ่มช่วยกันระดมความคิดทำกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการทั้ง 4 ขั้นตอนตามลำดับ

ขั้นที่ 3 ผู้เรียนเสนอทักษะการคิดที่ได้ในแต่ละขั้นตอน ลงในใบกิจกรรมเป็นมติของกลุ่มแล้วนำเสนอหน้าชั้นเรียน หรือติดป้ายบนผนังในห้องเรียน

ขั้นที่ 4 ผู้เรียนและผู้สอนร่วมกันอภิปรายผลการคิดบูรณาการว่าแต่ละกลุ่มมีความคิดสอดคล้องกันหรือไม่ เพราะเหตุใด และจะนำผลที่ได้ไปปรับใช้ในการดำเนินชีวิตได้อย่างไร

3. ทำการทดสอบหลังเรียนด้วยแบบทดสอบวัดทักษะการคิด เรื่อง การเสริมสร้างกระบวนการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม และบันทึกไว้เป็นคะแนนหลังเรียน (Posttest)

4. ดำเนินการวัดความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ โดยให้นักศึกษาที่เป็นกลุ่มตัวอย่างตอบแบบประเมิน

5. นำคะแนนที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อทดสอบสมมติฐาน โดยใช้กระบวนการทางสถิติ

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การทดสอบเปรียบเทียบคะแนน Pretest กับคะแนน Posttest โดยใช้สถิติ t - test แบบ Dependent Sample อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

2. การประเมินระดับความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ นำมาวิเคราะห์โดยการหาค่าเฉลี่ย และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการศึกษา

จากการวิจัยสรุปผลการได้ ดังนี้

ตารางที่ 1 ผลการเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียน (pretest) กับคะแนนหลังเรียน (Posttest) ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ (n = 30)

การทดสอบ	จำนวน (คน)	$\bar{x}$	SD	t	df	Sig (2-tailed)
คะแนนสอบก่อนเรียน	30	15.53	1.74	-29.09	29	0.00*
คะแนนสอบหลังเรียน	30	25.43	1.25			

*P < .01

จากตารางที่ 1 ผลการเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียน (pretest) กับคะแนนหลังเรียน (Posttest) ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการของนักศึกษาวิชาชีพครู จำนวน 30 คน (n = 30) พบว่า คะแนนก่อนเรียนมีค่าเท่ากับ $\bar{X}$= 15.53 SD = 1.74 และหลังเรียนมีค่าเท่ากับ $\bar{X}$= 25.43 SD = 1.25 แสดงว่า นักศึกษามีทักษะในการคิดหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ตารางที่ 2 แบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ

ข้อที่	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		
		$\bar{x}$	SD	เกณฑ์การประเมิน
1	ความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ	4.52	0.41	มากที่สุด
2	ความพึงพอใจในการมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นต่อกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ	4.58	0.55	มาก
3	ความพึงพอใจการทำกิจกรรมการเรียนรู้แต่ละขั้นตอน	4.43	0.72	มากที่สุด
4	ความพึงพอใจในขั้นการทลายกรอบความคิดเดิม	4.62	0.54	มากที่สุด
5	ความพึงพอใจในขั้นการเพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่	4.69	0.60	มากที่สุด
6	ความพึงพอใจในขั้นการเชื่อมโยงให้ร้อยรัด	4.38	0.63	มาก
7	ความพึงพอใจในขั้นการจัดความคิดให้เป็นระบบ	4.52	0.60	มากที่สุด

ตารางที่ 2 แบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ (ต่อ)

ข้อที่	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		
		$\bar{x}$	SD	เกณฑ์การประเมิน
8	ความพึงพอใจในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อนในกลุ่มและในชั้นเรียน	4.87	0.50	มากที่สุด
9	ความพึงพอใจในการการสังเคราะห์ความรู้ด้วยตนเอง	4.72	0.49	มากที่สุด
เฉลี่ย		**4.59**	**0.56**	**มากที่สุด**

จากตารางที่ 2 ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ) ภาพรวมนักศึกษามีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x}$ = 4.59 SD= 0.56) เมื่อพิจารณารายข้อพบว่า ความพึงพอใจมากที่สุดคือ ข้อที่ 8 ความพึงพอใจในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อนในกลุ่มและในชั้นเรียน ($\bar{x}$ = 4.87 SD = 0.50) รองลงมา ข้อที่ 9 ความพึงพอใจในการการสังเคราะห์ความรู้ด้วยตนเอง ($\bar{x}$ = 4.87 SD = 0.49) และข้อที่ 5 ความพึงพอใจในขั้นการเพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่ ($\bar{x}$ = 4.69 SD = 0.60)

สรุป

จากการศึกษาผลการพัฒนาทักษะการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครู ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลการเปรียบเทียบทักษะการคิดเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครู หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เมื่อจัดกิจกรรมการเรียนที่เน้นทักษะการคิดเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครูแล้ว ผู้เรียนมีทักษะการคิดเกี่ยวกับจิตสำนึกทางจริยธรรมด้านคุณลักษณะพื้นฐาน ด้านความรู้และทักษะ ด้านการเมืองการปกครอง ด้านสังคมและวัฒนธรรม และด้านเศรษฐกิจ จากกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ 4 ขั้นตอน ได้แก่ ทลายกรอบความคิดเดิม เพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่ เชื่อมโยงให้ร้อยรัด และจัดความคิดให้เป็นระบบ สามารถนำการพัฒนาทักษะการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรมไปใช้ในชีวิตจริงได้

2. ผลการศึกษาระดับความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ พบว่า ภาพรวมนักศึกษามีความพึงพอใจโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด โดยความพึงพอใจมากที่สุดคือ ความพึงพอใจในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อนในกลุ่มและในชั้นเรียน รองลงมาคือ ความพึงพอใจในการสังเคราะห์ความรู้ด้วยตนเอง และความพึงพอใจในขั้นการเพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่

อภิปรายผล

จากการศึกษาผลการพัฒนาทักษะในการคิดของนักศึกษาวิชาชีพครู ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ สามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ ดังนี้

1. ผลการเปรียบเทียบทักษะการคิดเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรมของนักศึกษาวิชาชีพครู หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เนื่องจากกิจกรรมฝึกทักษะบูรณาการ เป็นการจัดกิจกรรมที่ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากการคิดเชื่อมโยงสัมพันธ์เชิงเหตุผลระหว่างสิ่งต่าง ๆ เหตุการณ์หรือเรื่องราว โดยอาศัยความสามารถในการสังเกต รวบรวมข้อมูลการวินิจฉัยสถานการณ์ เพื่อนำไปสู่ความคิดที่สมบูรณ์เกี่ยวกับเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น ๆ กิจกรรมที่นำมาให้ผู้เรียนได้ฝึกคิดจากรูปภาพและข้อความเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่ใกล้ตัว ทำให้ผู้เรียนสามารถคิดเป็นขั้นตอนได้ มีการทลายกรอบความคิดเดิม เพิ่มขยายกรอบความคิดใหม่ เชื่อมโยงให้ร้อยรัดและจัดความคิดให้เป็นระบบมีการทำงานเป็นทีม ได้มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นผ่านกระบวนการคิด สอดคล้องกับพฤติกรรมที่พึงประสงค์ในการเสริมสร้างกระบวนการคิดด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม สอดคล้องกับ ทิศนา แขมมณี (2562, น. 142) กล่าวว่า กระบวนการคิดเป็นกระบวนการทางสติปัญญา ซึ่งอาศัยสิ่งเร้าและภาพแวดล้อมที่เหมาะสม การฝึกทักษะการคิดการใช้ลักษณะการคิดแบบต่าง ๆ รวมทั้งกระบวนการคิดที่หลากหลายจะช่วยให้การคิดอย่างจงใจและอย่างมีเป้าหมายของผู้เรียนเป็นไปอย่างมีคุณภาพมากขึ้น เช่นเดียวกับสุคนธ์ สินธพานนท์ (2558, น. 107) ได้กล่าวว่า การจัดกิจกรรมการเรียนรู้บูรณาการช่วยให้ผู้เรียนมีความรอบรู้ ฝึกทักษะการคิดหลายรูปแบบ ทำให้คิดได้กว้างขวางหลายด้าน และรู้จักการผสมผสานความรู้และทักษะต่าง ๆ เกิดประสบการณ์พร้อมที่จะนำไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ในการดำเนินชีวิต สอดคล้องกับงานวิจัยของ ฉวีวรรณ สุวรรณาภา (2558, น. 15-18) การจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการเพื่อเสริมทักษะการคิดในรายวิชาสัมมนาสังคมศึกษา ของนิสิตสาขาวิชาสังคมศึกษา มหาวิทยาลัย มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตแพร่ พบว่า ผู้เรียนเกิดทักษะการคิดด้านการสื่อความหมาย การตั้งคำถามในเรื่องของการกำหนดหัวข้อเรื่องที่จะศึกษา เหตุผลที่ศึกษา วัตถุประสงค์ของการศึกษาร่วมกัน มีการวางแผนร่วมกัน และความพึงพอใจ การเรียนรู้แบบบูรณาการการเรียนรู้เพื่อเสริมทักษะการคิด อยู่ในระดับดีมาก

2. ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.59) อาจเนื่องมาจากกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ เป็นการจัดการเรียนรู้แบบ Active leaning เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการเรียน ได้ลงมือปฏิบัติ เรียนรู้และดำเนินการกิจกรรมต่าง ๆ ด้วยตนเอง โดยมีครูเป็นผู้แนะนำ ชี้แนะ กระตุ้น และอำนวยความสะดวกให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ คิดสร้างสรรค์ มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างผู้เรียน สอดคล้องกับ พิมพันธ์ เตชะคุปต์ และพเยาว์ ยินดีสุข (2558, น. 135-137) ที่กล่าวว่าการสร้างบรรยากาศสิ่งแวดล้อมที่ดีในห้องเรียน มีผลต่อการเรียนการสอนและเจตคติที่ดีของผู้เรียน ห้องควรมีบรรยากาศความเป็นอิสระของการเรียนการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม เช่นเดียวกับกับ อัญชัน เพ็งสุข (2565, น. 25) ที่กล่าวว่าการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 เน้นให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการเรียนรู้ ผู้สอนจึงควรออกแบบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่เป็นแบบ Active Learning ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนการสอนที่เน้นให้ผู้เรียนมีส่วนร่วม และมีปฏิสัมพันธ์กับกิจกรรมการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติที่หลากหลายรูปแบบ เช่น การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ การระดมสมอง การแลกเปลี่ยนความคิดเห็น และการทำกรณีศึกษา เป็นต้น บางครั้งสามารถจัดกิจกรรมบูรณาการจัดการเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้อย่างเต็มตามศักยภาพ มีทักษะการเรียนรู้ ในศตวรรษที่ 21 ครบทุกด้าน สอดคล้องกับงานวิจัยของ ปุณณดา แจ้งพลอย (2564, น. 74) ได้ศึกษาผลการเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์ก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น พบว่าความคิดสร้างสรรค์หลังเรียนด้วยชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์สูงกว่าก่อนเรียน ($\bar{X}$ = 38.56 และ 19.43 ตามลำดับ) อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และผลการศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ พบว่า นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจต่อการเรียนด้วยชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.31) และเมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า ทุกรายข้อของการประเมินความพึงพอใจ อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.13 - 4.43)

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้

1. การนำรูปแบบการจัดการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะการคิดเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรม ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ ผู้สอนต้องกำหนดเหตุการณ์หรือเรื่องราวให้เหมาะสม กระตุ้นความสนใจ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และทำกิจกรรมได้ทันตามเวลาที่กำหนด

2. ในการจัดกิจกรรม การทำงานเป็นทีมต้องเริ่มจากการฝึกคิดแบบไม่ซับซ้อน แล้วจึงฝึกคิดแบบที่มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. สามารถนำรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ ไปประยุกต์ใช้กับเนื้อหา หรือรายวิชาอื่น ๆ ได้

2. ในการนำรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ด้านทักษะการคิดมาใช้เพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางจริยธรรม ควรจัดกิจกรรมให้เหมาะสมกับวัย ศักยภาพ และบริบทของผู้เรียน

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง การพัฒนาทักษะในการคิดของนักศึกษาวิชาชีพครู ด้วยกิจกรรมฝึกทักษะการคิดบูรณาการ ได้รับทุนอุดหนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2567 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้วิจัยต้องขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ และขอขอบคุณผู้บริหาร คณะครู อาจารย์และนักศึกษาที่มีส่วนสนับสนุนงานวิจัยในครั้งนี้

รายการอ้างอิง

ฉวีวรรณ สุวรรณาภา. (2558). การจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการเพื่อเสริมทักษะการคิดในรายวิชาสัมมนาสังคมศึกษาของนิสิตสาขาวิชาสังคมศึกษา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตแพร่. *วารสารสันติศึกษาปริทรรศน์ มจร. 3*(2), 1-19.

ทิศนา แขมมณี. (2562). *ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.* (พิมพ์ครั้งที่ 23). ด่านสุทธาการพิมพ์.

ประพันธ์ศิริ สุเสารัจ. (2553). *การพัฒนาการคิด.* (พิมพ์ครั้งที่ 4). ห้างหุ้นส่วนจำกัด 9199 เทคนิคพริ้นติ้ง.

ปุณณดา แจ้งพลอย. (2564). *การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น.* [ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี].

พิชิต ฤทธิ์จรูญ. (2559). *เทคนิคการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิมพ์พันธ์ เตชะคุปต์ และพเยาว์ ยินดีสุข. (2558). *การจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสภา. (ม.ป.ป.). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* https://dictionary.orst.go.th/

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. (2567). *หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) หลักสูตรปรับปรุง (พ.ศ. 2567).* วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี.

สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2565). *แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 13 (พ.ศ. 2566- 2570).* https://www.nesdc. go.th/download/Plan13/Doc/Plan13_Final.pdf.

สุคนธ์ สินธพานนท์. (2558). *การจัดการเรียนรู้ของครูยุคใหม่...เพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21.* ห้างหุ้นส่วนจำกัด 9199 เทคนิคพริ้นติ้ง.

สุคนธ์ สินธพานนท์และคณะ, (2552). *พัฒนาทักษะการคิด...พิชิตการสอน.* (พิมพ์ครั้งที่ 4). เลี่ยงเชียง.

สุวิทย์ มูลคำ. (2554). *กลยุทธ์...การสอนคิดบูรณาการ.* (พิมพ์ครั้งที่ 5). ภาพพิมพ์.

อัญชัน เพ็งสุข. (2565). *แนวทางการเขียนแผนการจัดการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ.* พริ้นท์ติ้ง.

_____ . (2565). *เอกสารประกอบการสอนรายวิชา ความเป็นครูวิชาชีพ.* วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี.

Jacobs, G. M. (2001). *Learning Cooperative Learning Via Cooperative Learning. A Sourcebook of Lesson Plans for Teacher Education on Cooperative Learning.* (Reprinted). SEAMEO.

Krulik, Stephen and Rudnick, Jesse A. (1993). *Reasoning and Problem Solving A handbook for Elementary School Teachers*. Inc.

Likert, Rensis. (1967). *The Method of Constructing and Attitude Scale*. Wiley & Son.

Slavin, R. E. (1995). *Cooperative Learning: Theory, Research, and Practice.* Boston: Allyn and Bacon.

การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ
THE CREATION OF KAREN DANCE IN SAMUT PRAKARN PROVINCE

เกียรติเงิน พุ่มเงิน* และอนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์**
KIATTINGOEN PUMNGOEN AND ANUKOON ROTJANASUKSOMBOON

(Received: April 8, 2025; Revised: July 17, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ ด้วยวิธีการศึกษาเอกสาร ศึกษาภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหว ศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ หัวหน้าคณะรำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ นักแสดง ศิลปินอิสระ และการลงพื้นที่สังเกตการณ์ที่ชุมชนชาวกะเหรี่ยงท้ายบ้าน ตำบลท้ายสะพาน อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ ผลการวิจัยพบว่า ชาวกะเหรี่ยงเป็นชาติพันธุ์ที่อพยพมาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดสมุทรปราการ รำตงเป็นการรำพื้นบ้านที่สืบทอดกันมาในชุมชน การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1) แรงบันดาลใจเกิดจากการศึกษารำตงของชาวกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ 2) กำหนดแนวคิดการแสดง การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 สื่อถึงวิถีชีวิตและความสามัคคีของชาวกะเหรี่ยง ช่วงที่ 2 ถ่ายทอดการทำบุญในวันออกพรรษา ช่วงที่ 3 แสดงให้เห็นถึงการเฉลิมฉลองหลังวันออกพรรษา นำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ 3) การคัดเลือกนักแสดง จำนวน 9 คน พิจารณาจากทักษะความสามารถทางนาฏยศิลป์ไทย ความเข้าใจในวัฒนธรรมกะเหรี่ยง และการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม 4) เพลงประกอบการแสดง เป็นดนตรีไทยผสมผสานเครื่องดนตรีกะเหรี่ยง ท่วงทำนองเป็นออกภาษากะเหรี่ยง 5) การออกแบบท่ารำ เป็นท่ารำที่มีการผสมผสานท่ารำไทยกับท่ารำตง ปรับการวางเท้าและการทรงตัว 6) การแต่งกาย ผู้หญิงกะเหรี่ยงสวมชุดทอมือสีสดใส เช่น สีฟ้า สีชมพู ห่มผ้าคลุมไหล่ นุ่งผ้าซิ่น ประดับลูกปัดหรือพู่ ผู้ชายสวมเสื้อทอมือแขนสั้นหรือเสื้อคลุมไม่มีแขน นุ่งโสร่งหรือผ้าขาวม้า ทั้งนี้ การศึกษาในครั้งนี้จึงเป็นการถ่ายทอดอัตลักษณ์ของชาวกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการผ่านการสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงอย่างมีแบบแผน

คำสำคัญ : ระบำ, การสร้างสรรค์ระบำ, กะเหรี่ยง

* นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Master of Arts Program in Thai Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

**อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Lecturer of the Master of Arts Program, Department of Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Abstract

This research aims to create a Karen dance in Samut Prakarn Province. The methods include document examination, study of photographs and motion pictures, interviews with experts, leaders of Karen dance troupes, performers, and independent artists, as well as field observations in the Karen community at Tai Ban Subdistrict, Tai Saphan Subdistrict, Muang District, Samut Prakarn Province. The research found that the Karen are an ethnic group that migrated and settled down in Samut Prakarn Province. Ram Tong (a traditional Karen dance) is a folk dance inherited within the community. The creation of the Karen dance in Samut Prakarn consists of six steps. 1) Inspiration – derived from the study of Ram Tong among the Karen in Samut Prakarn. 2) Concept – the performance was divided into three parts. Part 1 represents the way of life and unity of the Karen people. Part 2 conveys the merit-making ceremony on Ok Phansa Day (the end of Buddhist Lent). Part 3 portrays the celebration following Ok Phansa Day. These are presented through creative Thai classical dance. 3) Performer Selection – nine performers were selected based on their Thai dance skills, understanding of Karen culture, and ability to work collaboratively. 4) Music Composition – a fusion of Thai music and Karen traditional instruments, featuring melodies in the Karen language. 5) Choreography – combines movements of Thai classical dance and Ram Tong, with adjusted footwork and body posture. 6) Costume Design – Karen women wear brightly colored handwoven garments such as blue or pink, with shoulder shawls, sarongs, and bead or tassel decorations. Karen men wear short-sleeved handwoven shirts or sleeveless vests with sarongs or plaid cloth wraps. This study, therefore, serves to convey the identity of the Karen people in Samut Prakarn through a structured and creative dance performance.

Keywords : Dance, Creative dance, Karen

บทนำ

พม่า หรือ เมียนมา มีชื่ออย่างเป็นทางการว่า สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า หรือสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เป็นรัฐเอกราชในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีพรมแดนติดกับอินเดีย บังกลาเทศ จีน ลาว และไทย (กระทรวงการต่างประเทศ, 2555, ออนไลน์) ตามพงศาวดารพม่าระบุว่า ราว 128 ปีก่อนคริสตกาล ชาวปยุ หรือ ปยู (ชนเผ่าทิเบต-พม่า) สถาปนาอาณาจักรโบราณของพม่าทางตอนบน คือ อาณาจักรตะโก้ง ราวคริสต์ศตวรรษที่ 8 อาณาจักรน่านเจ้าของไทยแผ่อิทธิพลมาบุกยึดอาณาจักรมอญและพม่าตอนล่าง ชาวปยุจึงเสื่อมอำนาจลงจนถูกตีแตก ต่อมาชาวพม่าจึงเริ่มปรากฏตัวรวบรวมชนชาติต่าง ๆ และได้สถาปนาอาณาจักรพุกาม (หม่องทินอ่อง, 2551, น. 6-32) แต่ก็ยังคงอยู่ภายใต้อำนาจของอาณาจักรน่านเจ้า ประเทศพม่ามีกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายราว 135 กลุ่ม แต่ถูกจำแนกออกเป็น 8 กลุ่มหลัก ได้แก่ ชาวพุทธะบะหม่า ซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ ส่วนกลุ่มอื่น ๆ ได้แก่ คะฉิ่น ไทใหญ่ ชิน ยะไข่ คะยา มอญ และกะเหรี่ยง ประวัติศาสตร์อันยาวนานของพม่าได้ก่อร่างศิลปะและวัฒนธรรมของตน ซึ่งรับอิทธิพลมาจากศาสนาพุทธนิกายเถรวาท รวมถึงวัฒนธรรมจากประเทศเพื่อนบ้าน เช่น จีน อินเดีย และไทย

ไทยกับพม่ามีความสัมพันธ์เป็นมิตรและศัตรูต่อกันมายาวนาน พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์บันทึกว่า สมัยสมเด็จพระนารายณ์ มีชาวพม่าเข้ามาทำงานเป็นช่างทองจำนวนมาก โดยมีสาเหตุหลายประการ เช่น การหนีภัยสงคราม การแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจ รวมถึงการประสบปัญหาทางสังคม ประเทศไทยเป็นหนึ่งในประเทศที่ชาวพม่ามักอพยพมาอยู่อาศัย โดยเฉพาะจังหวัดสมุทรปราการเป็นจังหวัดอุตสาหกรรมที่มีความต้องการแรงงานมาก จึงเป็นหนึ่งในจังหวัดที่ชาวพม่ามักอพยพมาอยู่อาศัย

กะเหรี่ยง เป็นชื่อเรียกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่ง ประวัติศาสตร์ชาวกะเหรี่ยงอพยพมาจากบาบิโลน เคลื่อนย้ายมาตั้งถิ่นฐานในหลายพื้นที่ เช่น พม่า ในพม่ามีจำนวนประชากรประมาณ 4 ล้านคน ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ อาศัยอยู่ในเขตชายแดนตะวันออกของประเทศ เช่น รัฐกะเหรี่ยง เขตตะนาวศรี เขตพะโคตะวันออก รัฐมอญ และเขตอิรวดี จากเหตุความขัดแย้งทางการเมืองภายในประเทศ ชาวกะเหรี่ยงจึงมีการอพยพลี้ภัยมาอยู่ไทยหลายระลอก (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์การมหาชน, 2568, ออนไลน์) แน่นอนว่านอกจากร่างกายและสิ่งของเครื่องใช้แล้ว การอพยพก็ย่อมนำพาวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณี รวมถึงศิลปะและวัฒนธรรมติดตัวมาด้วย

นาฏกรรมของชาวกะเหรี่ยง แต่เดิมเป็นการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีทางศาสนาและความเชื่อถือเกี่ยวกับภูตผีปีศาจ ระยะต่อมาพม่ารับเอาแบบอย่างจากไทย นาฏกรรมไทยจึงแพร่หลายในราชสำนักพม่า สมัยพระเจ้าชินบะยูชิน (พระเจ้ามังระ) มีบทบาทสำคัญต่อการเผยแพร่นาฏกรรมไทยอย่างมาก จนมีการเปลี่ยนแปลงภาษาและลีลาการแสดง ตลอดจน

เครื่องแต่งกายที่ค่อย ๆ กลายเป็นแบบพม่า แต่ก็ยังคงมีลักษณะแบบไทยอยู่ที่พอเป็นที่สังเกตได้ การแสดงที่ได้รับความนิยม เช่น เรื่องรามเกียรติ์ มโนห์รา (มโนหะรี) และการแสดงรำตง (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, 2552, น. 85)

รำตง เป็นนาฏกรรมของชาวกะเหรี่ยงที่แสดงถึงความเชื่อและวิถีชีวิต การแสดงมีจุดประสงค์ในการสื่อสารกับเทพหรือผี เพื่อขอพรให้การทำการเกษตรผลิดอกออกผลอย่างอุดมสมบูรณ์ ซึ่งมักจะแสดงในช่วงฤดูเกษตรกรรมหรือเทศกาลสำคัญ องค์ประกอบของการแสดง เช่น การแต่งกายแบบพื้นบ้าน การร่ายรำเป็นการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ ดนตรีเป็นการใช้เสียงเครื่องเป่าหรือกรับประกอบจังหวะ เป็นต้น (กรมศิลปากร, ม.ป.ป. , ออนไลน์) รำตงไม่เพียงแต่เป็นการแสดงที่สะท้อนถึงความเชื่อและวิถีชีวิต แต่ยังแสดงให้เห็นถึงความสามัคคีของชาวกะเหรี่ยงที่ไม่ว่าจะอพยพไปอยู่ที่ใด ก็ยังคงนำพาศิลปะวัฒนธรรมติดตัวไปด้วยเสมอ

จากเหตุผลที่กล่าวไป ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ โดยคาดว่าจะสามารถนำผลการศึกษาไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การรำออกภาษา รวมถึงเป็นการอนุรักษ์และสืบสานการแสดงรำตงของชาวกะเหรี่ยงให้ชนรุ่นหลังต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ

ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขต 3 ด้าน ได้แก่ ด้านเนื้อหา ด้านระยะเวลา และด้านพื้นที่ ดังนี้

1. ด้านเนื้อหา มุ่งศึกษาเกี่ยวกับร่องรอยการอพยพย้ายถิ่นฐานของชาวกะเหรี่ยงที่เข้ามาทำงานในประเทศไทย ศิลปวัฒนธรรม เช่น ความเชื่อ พิธีกรรม ศาสนา ประเพณี และวัฒนธรรมของชาวพม่า รวมถึงความเป็นมา พัฒนาการ และความสำคัญของจังหวัดสมุทรปราการ เพื่อสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ

2. ด้านระยะเวลา ศึกษาการแสดงรำกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ ปี พ.ศ. 2546 ถึง พ.ศ. 2566

3. ด้านพื้นที่ คัดเลือกพื้นที่ในการวิจัยแบบเจาะจง โดยเลือกจากพื้นที่ที่มีการเข้ามาทำงานของแรงงานต่างชาติที่เป็นชาวพม่าเป็นจำนวนมาก คือ ชุมชนชาวกะเหรี่ยงท้ายบ้าน ตำบลท้ายสะพาน อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ

วิธีการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงพม่าจังหวัดสมุทรปราการ วิธีดำเนินการวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 การศึกษาเอกสาร ได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ งานวิจัย บทความและสื่อออนไลน์ จากหอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร และสำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 การศึกษาจากภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับการแสดงระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ

1.3 การศึกษาจากการสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์เกี่ยวกับการแสดงของระบำกะเหรี่ยง จากผู้ควบคุม ผู้ฝึกซ้อม หัวหน้าคณะระบำกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ

1.4 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ด้วยการลงพื้นที่ชมการแสดงและฝึกฝนระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ

2. การสร้างสรรค์การแสดง โดยการนำข้อมูลพื้นฐานและแรงบันดาลใจมากำหนดแนวคิด ออกแบบท่ารำ และองค์ประกอบการแสดง

3. การนำเสนอผลการวิจัย นำข้อมูลที่ได้มาสรุปและเรียบเรียงเพื่อนำเสนอผลการวิจัย

ผลการศึกษา

ชาวกะเหรี่ยง คือชนชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มานานกว่า 600 ปี โดยเฉพาะบริเวณพรมแดนไทย-พม่า ชาวกะเหรี่ยงเคยอยู่ภายใต้อำนาจของมอญและพม่า เผชิญกับภาวะสงครามและการกดขี่มาอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งเมื่ออังกฤษเข้าปกครองพม่าในฐานะประเทศอาณานิคม ชาวกะเหรี่ยงจึงได้รับสิทธิและความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น แต่เมื่อประเทศพม่าได้รับเอกราช สถานการณ์ของชาวกะเหรี่ยงก็กลับสู่ความไม่มั่นคง ชาวกะเหรี่ยงพยายามสถาปนารัฐอิสระแต่ไม่ประสบความสำเร็จจึงต้องถอยร่นเข้าสู่พื้นที่ภูเขาและทำสงครามแบบกองโจรกับพม่า ปัจจุบันข้อมูลเกี่ยวกับชาวกะเหรี่ยงในพม่ายังไม่ชัดเจน แต่สันนิษฐานได้ว่าสภาพความเป็นอยู่อาจคล้ายกับช่วงก่อนอังกฤษปกครอง

ชาวกะเหรี่ยงที่อยู่ในประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นผู้อพยพจากความขัดแย้งและสงครามกลางเมืองในพม่า โดยเข้ามาตั้งถิ่นฐานในไทยยาวนานกว่า 200 ปี ในพื้นที่ชายแดน เช่น แม่ฮ่องสอน ตาก เป็นต้น ทั้งยังมีการขยับขยายเข้าสู่พื้นที่ภาคกลาง บางกลุ่มอาศัยในค่ายผู้ลี้ภัย บางกลุ่มก็ได้ผสมผสานเข้ากับสังคมไทยและประกอบอาชีพอิสระ ชาวกะเหรี่ยงบางส่วนได้ย้ายถิ่นเข้ามาทำงานในเขตอุตสาหกรรมของจังหวัดสมุทรปราการ โดยเฉพาะในโรงงานอุตสาหกรรมและงานรับจ้างทั่วไป ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวและการแสวงหาโอกาสใหม่ในสังคมไทย

รำตง เป็นการรำพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง ใช้ในงานมงคลและเทศกาลต่าง ๆ เพื่อแสดงความเคารพบรรพบุรุษและความสามัคคีในหมู่คณะ มีจังหวะเรียบง่าย ใช้กลองตง

และเครื่องดนตรีพื้นเมืองประกอบ ในจังหวัดสมุทรปราการ ชาวกะเหรี่ยงบางกลุ่มยังคงอนุรักษ์รำตงไว้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมชุมชน โดยมักจัดแสดงในงานประเพณีปีใหม่ของชาวกะเหรี่ยง (ประมาณเดือนธันวาคม-มกราคม) งานรวมญาติของแรงงานชาวกะเหรี่ยงที่อาศัยและทำงานในเขตอุตสาหกรรมต่าง ๆ เช่น พระประแดง หรือบางพลี เป็นต้น รวมไปถึงงานบุญ เช่น วันออกพรรษา ถึงแม้ว่าชาวกะเหรี่ยงจะอพยพมาอยู่ในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างจากเดิม แต่การรำตงก็ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางเชื่อมโยงชาวกะเหรี่ยงกับลูกหลานให้รู้จักรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งมีการสอนรำตงให้เด็กและเยาวชนในชุมชน เพื่อไม่ให้วัฒนธรรมสูญหายและช่วยสร้างความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ชาวกะเหรี่ยง (ชาลี ยาอินอู, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 เมษายน 2567)

จากที่กล่าวมา จึงเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ โดยประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ได้แก่ แรงบันดาลใจ แนวคิดการแสดง การคัดเลือกนักแสดง เพลงประกอบการแสดง การออกแบบท่ารำ และการแต่งกาย

1. แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ มีจุดเริ่มต้นจากการศึกษาวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยงที่ตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ชานเมืองสมุทรปราการ ซึ่งเป็นชุมชนที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความเข้มแข็งในการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวกะเหรี่ยง โดยเฉพาะการแสดง “รำตง” ซึ่งเป็นศิลปะการร่ายรำที่มีบทบาทสำคัญในพิธีกรรมและกิจกรรมทางศาสนา สะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านท่วงท่าที่เรียบง่ายแต่งดงาม ดนตรีพื้นเมือง และเครื่องแต่งกายที่มีเอกลักษณ์

การสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ จึงมุ่งเน้นการอนุรักษ์และถ่ายทอดวัฒนธรรมชาติพันธุ์กะเหรี่ยง โดยประยุกต์องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์กะเหรี่ยงอย่างกลมกลืน นอกจากนี้ แรงบันดาลใจยังเกิดจากการศึกษาบริบททางสังคมของชุมชนกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ ซึ่งมีความพยายามในการธำรงเครือข่ายชุมชน การสืบสานประเพณี และการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะในช่วงเทศกาลสำคัญ เช่น วันออกพรรษา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สะท้อนพลังของวัฒนธรรมในการสร้างความสามัคคี และธำรงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรม

2. แนวคิดการแสดง

การอพยพของชาวกะเหรี่ยงจากพม่าเข้าสู่ประเทศไทยเกิดจากหลายปัจจัย เช่น ความขัดแย้งทางการเมืองและการละเมิดสิทธิมนุษยชน โดยเฉพาะภายใต้การปกครองของรัฐบาลทหารตั้งแต่ปี พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา การไหลบ่าของประชากรกะเหรี่ยงเริ่มชัดเจนในช่วงปี พ.ศ. 2523 และยังดำเนินต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ชาวกะเหรี่ยงบางกลุ่มได้ตั้งถิ่นฐานถาวรในประเทศไทย โดยเฉพาะในจังหวัดสมุทรปราการ ส่งผลให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างคนไทยและชาวกะเหรี่ยง ชาวกะเหรี่ยงนิยมจัดแสดงศิลปวัฒนธรรม

เพื่ออนุรักษ์และถ่ายทอดความเชื่อ ประเพณี และวิถีชีวิต เช่น การเต้นรำ ร้องเพลง และดนตรีพื้นบ้าน โดยเฉพาะการแสดงรำตงซึ่งเป็นการรำหมู่ที่มีความอ่อนช้อย งดงาม มีบทเพลงกับดนตรีประกอบ การรำตงมีความหมายทางจิตวิญญาณในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น พระพุทธเจ้า เทพเจ้า และธรรมชาติ ชาวกะเหรี่ยงส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ และให้ความสำคัญทางศาสนา โดยมักรวมตัวกันในวันสำคัญ เช่น วันออกพรรษา

รูปแบบการแสดงใช้แนวทางการออกแบบลีลาท่ารำที่หยิบยืมจากท่ารำตง ซึ่งเป็นการร่ายรำ พื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง ผสมผสานเข้ากับท่วงท่านาฏศิลป์ไทยที่มีแบบแผน เพื่อให้เกิดความกลมกลืนทั้งด้านจังหวะ ความหมาย และการสื่อสารอารมณ์ โดยมีการจัดวางโครงสร้างของการแสดงเป็นตอนต่อเนื่อง ที่เล่าเรื่องผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกาย ดนตรีประกอบ ในแง่ขององค์ประกอบด้านดนตรี ผู้วิจัยเลือกใช้ดนตรีพื้นบ้านของกะเหรี่ยงบางส่วนมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเรียบเรียงใหม่ให้เหมาะสมกับลักษณะของการแสดงบนเวที ทั้งนี้เพื่อให้เกิดบรรยากาศที่สื่อถึงกลิ่นอายของวัฒนธรรมกะเหรี่ยงในบริบทของไทย

การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ มีแนวคิดที่จะสะท้อนถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณี และการเฉลิมฉลองวันออกพรรษาด้วยการรำตงของชาวกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง โดยมีรายละเอียดดังนี้

ช่วงที่ 1	สื่อถึงวิถีชีวิตและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของชาวกะเหรี่ยงจากสองประเทศ ที่แม้จะอยู่ต่างถิ่นแต่ก็มีรากทางวัฒนธรรมร่วมกัน
ช่วงที่ 2	ถ่ายทอดการสืบสานประเพณีทำบุญในวันออกพรรษา ซึ่งสะท้อนความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ
ช่วงที่ 3	แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งการเฉลิมฉลองหลังวันออกพรรษา ความสัมพันธ์ในชุมชนและการอนุรักษ์วัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยง

โดยภาพรวมการแสดงระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ 3 ช่วง จะแสดงถึงอัตลักษณ์ ความสามัคคี และการอนุรักษ์วัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ

กล่าวโดยแนวคิดการแสดงว่า การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ มีแนวคิดในการผสมผสานระหว่างรากฐานของนาฏศิลป์ไทยกับองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์กะเหรี่ยง โดยมุ่งเน้นการนำเสนอวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณี และการเฉลิมฉลอง

วันออกพรรษาของชาวกะเหรี่ยงพม่าที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในจังหวัดสมุทรปราการ การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 สื่อถึงวิถีชีวิตและความสามัคคีของชาวกะเหรี่ยง ช่วงที่ 2 สื่อถึงประเพณีวันออกพรรษา ช่วงที่ 3 สื่อถึงการเฉลิมฉลองของชาวกะเหรี่ยง นำเสนอในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์

3. การคัดเลือกนักแสดง

นักแสดงจำนวน 9 คน ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกโดยพิจารณาจากทักษะความสามารถทางนาฏยศิลป์ไทย ความเข้าใจในวัฒนธรรมกะเหรี่ยง และการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม มีรายละเอียดดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 การคัดเลือกนักแสดง

ลำดับ	เกณฑ์	รายละเอียด
1	ทักษะนาฏยศิลป์ไทย	ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับนักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทย เพื่อให้สามารถฝึกฝนท่ารำที่ได้รับการออกแบบใหม่ ซึ่งผสมผสานระหว่างท่ารำตงของชาวกะเหรี่ยงและนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยนักแสดงควรมีความสามารถในการควบคุมร่างกาย การถ่ายทอดอารมณ์ผ่านท่ารำ
2	ความเข้าใจในวัฒนธรรมกะเหรี่ยง	เนื่องจากการแสดงมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ชาติพันธุ์และการพลัดถิ่นของชาวกะเหรี่ยง ผู้วิจัยจึงคัดเลือกนักแสดงที่มีความเข้าใจบริบททางวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยงอย่างถ่องแท้ เช่น การศึกษา การใช้ชีวิตในชุมชน หรือมีความสัมพันธ์กับชาวกะเหรี่ยงโดยตรง เพื่อให้การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมเป็นไปอย่างสมจริง
3	การทำงานร่วมกัน	การแสดงมีลักษณะของการสื่อสารทางวัฒนธรรม ในบริบทของการอยู่ร่วมกันระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ นักแสดงจึงควรมีทัศนคติที่เปิดกว้างต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม มีจิตสำนึกทางวัฒนธรรม และสามารถทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะได้ รวมถึงมีความพร้อมในการเรียนรู้วัฒนธรรมที่มิใช่ของตนโดยตรง

4. เพลงประกอบการแสดง

หลักการคิดเพลงประกอบการแสดงระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวที่สื่อถึงอัตลักษณ์และความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยง ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีประวัติความเป็นมายาวนานก่อนจะอพยพมายังประเทศไทย ความเชื่อมโยงระหว่างชาวกะเหรี่ยงในประเทศไทยและในรัฐกะเหรี่ยงของพม่า และการรวมตัวในวันออกพรรษาเพื่อทำบุญและเฉลิมฉลอง เครื่องดนตรีหลักเป็นเครื่องดนตรีไทยที่ผสมผสานเครื่องดนตรีกะเหรี่ยง ประกอบด้วย เตหน่า กลอง (เปิงมาง) เกราะ เขาสัตว์ พิณน้ำเต้า โหม่ง ฉาบ กลองใหญ่ ขลุ่ย มาริมบา แทมบูรีน คอรัส เบส ไวโอลิน วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส ฉาบฝรั่ง กลองทิมปานี ทำนองเป็นออกภาษากะเหรี่ยง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 เพลงประกอบการแสดง

ช่วงที่	ชื่อช่วง	ทำนองและจังหวะ
1	ความสงบและการเดินทาง	แสดงถึงวิถีชีวิตและอารมณ์ความคิดถึงบ้านเกิดของชาวกะเหรี่ยงที่อพยพมายังประเทศไทย โดยใช้ทำนองและจังหวะที่ช้าเรียบง่าย เพื่อสื่อถึงความสงบและความเศร้าในการจากถิ่นฐาน เครื่องดนตรีท้องถิ่น เช่น ปี่และกลอง ช่วยสร้างบรรยากาศที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดั้งเดิม
2	การรวมตัวเพื่อในงานบุญวันออกพรรษา	มีการเปลี่ยนจังหวะให้เร็วและมีพลังขึ้น เพื่อสะท้อนถึงความสนุกสนานและความร่วมมือของชาวกะเหรี่ยงในการจัดพิธีงานบุญ ออกพรรษา จังหวะแสดงถึงความมุ่งมั่นและความศรัทธาในการทำบุญร่วมกัน โดยใช้เครื่องดนตรีท้องถิ่น เช่น กลองหรือแตร ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศของงานรื่นเริง
3	การแสดงรื่นเริงถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์	ทำนองจะเน้นความกระฉับกระเฉงและเต็มไปด้วยพลัง เพื่อสะท้อนความศรัทธาและความเคารพอย่างลึกซึ้ง การใช้จังหวะที่เร็ว เสียงประสานที่ตื่นเต้น และเครื่องดนตรีที่มีเสียงหนักแน่น เช่น กลองหรือเครื่องเป่า เพื่อสร้างบรรยากาศของการเฉลิมฉลอง

ภาพที่ 1 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงระบำกะเหรี่ยง
ที่มา : เกียรติเงิน พุ่มเงิน

นอกจากนี้ยังมีการเสริมองค์ประกอบของเพลงประกอบการแสดง เพื่อสร้างความสมดุลให้กับการแสดง โดยการเลือกใช้เครื่องดนตรีในแต่ละช่วงจะพิจารณาทั้งน้ำหนักของเสียง จังหวะที่เร็วหรือช้า และการประสานเสียงที่กลมกลืน เช่น การใช้เครื่องสายหรือเสียงสังเคราะห์เพื่อเพิ่มความหลากหลายทางเสียงและถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม องค์ประกอบเหล่านี้ช่วยให้การแสดงมีความต่อเนื่อง เชื่อมโยงแต่ละช่วงของเพลงได้อย่างลงตัว สอดคล้องกับการแสดง

5. การออกแบบท่ารำ

การแสดงรำกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการมีลักษณะเฉพาะที่สอดคล้องกับจังหวะของดนตรีพื้นบ้าน ใช้ผู้แสดงทั้งชายและหญิงตั้งแต่ 6 คนขึ้นไป โดยมากนิยมจัดแสดงในงานมงคล เช่น งานปีใหม่ งานออกพรรษา ลักษณะท่ารำมีความคล้ายคลึงกับการรำประกอบกลองสะบัดชัยของไทย ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น กลอง ฉาบ และเกราะเป็นหลัก หากมีผู้แสดงน้อยจะใช้เสียงจากเทปบันทึก แต่หากมีจำนวนมากจะมีผู้ช่วยร้องและผลัดกันแสดงเพื่อความต่อเนื่องและสมบูรณ์ของการแสดง การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจะนำท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของรำตงบางท่ามาปรับปรุง ดังตัวอย่าง

ภาพที่ 2 ท่ารำตง ท่าที่ 1
ที่มา : เกียรติเงิน พุ่มเงิน

ภาพที่ 3 ท่ารำสร้างสรรค์ ท่าที่ 1
ที่มา : เกียรติเงิน พุ่มเงิน

จากท่าที่ 1 จะสังเกตได้ว่าลักษณะมือมีความคล้ายคลึงกัน มือขวาอยู่ระดับเดียวกัน แต่มีการปรับระดับของวงของมือซ้ายให้ลดลงเป็นวงแบบรำไทย และการก้าวขาเป็นก้าวหน้าแบบรำไทย การทรงตัวจะถ่ายน้ำหนักไปด้านตรงข้ามกับมือที่ตั้งวง

ภาพที่ 4 ท่ารำตง ท่าที่ 2
ที่มา : เกียรติเงิน พุ่มเงิน

ภาพที่ 5 ท่ารำสร้างสรรค์ ท่าที่ 2
ที่มา : เกียรติเงิน พุ่มเงิน

จากท่าที่ 2 ลักษณะของมือวงเป็นเช่นเดียวกับท่าที่ 1 แต่มือเท้าสะเอวของรำตงจะแบมือและหักข้อมือลง ส่วนของรำไทยจะกำมือ เท้าของผู้หญิงเป็นการก้าวหน้าแบบรำไทย ส่วนของผู้ชายจะเป็นการแยกเท้าออกแล้ววางส้นเปิดปลายเท้า การถ่ายน้ำหนักจะเอียงไปในทางเดียวกับมือที่ตั้งวง

จากตัวอย่างการออกแบบท่ารำ นำมาสู่การทดลองแสดง โดยผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างท่ารำจากการแสดง 3 ช่วงมาพอสังเขป โดยมีรายละเอียดดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ

ช่วงที่	ภาพท่ารำ	ความหมาย
1		นักแสดงต่างตนต่างวาดมือไปบนพื้นและทำท่าหยิบที่จำลองมาจากท่าทางตามธรรมชาติ แสดงถึงวิถีชีวิตการเก็บเกี่ยวผลผลิตทางการเกษตร
		การจับกลุ่ม 3 กลุ่มอยู่ร่วมกันแสดงถึงความสามัคคีกลมเกลียวกันของชาวกะเหรี่ยงหลังจากอพยพมาอยู่ไทย
2		การนำกระจาดมาใช้ประกอบการแสดง โดยถือไว้เหนือศีรษะสื่อถึงการนำเครื่องสังฆทานไปถวายพระที่วัดเนื่องในวันออกพรรษา นักแสดงพนมมือไหว้แสดงถึงความศรัทธาในศาสนาพุทธ
3		นักแสดงหญิงนั่ง นักแสดงชายกระโดดมือปฏิบัติท่าเอกลักษณ์ของรำตง คือ ตั้งวงเหนือศีรษะ แสดงถึงการเฉลิมฉลองหลังวันออกพรรษาด้วยความสนุกสนานรื่นเริง
		การรวมตัวกันในท่าจบ นักแสดงต่างคนต่างปฏิบัติท่าทางแตกต่างกัน สื่อถึงความสำเร็จ ความสามัคคี และการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขของชาวกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ

6. การแต่งกาย

การแต่งกายในการแสดงรำตงของชาวกะเหรี่ยงมีลักษณะโดดเด่นที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ ความเชื่อ และวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยง โดยทั่วไปจะเน้นความเรียบง่ายแต่แฝงด้วยความหมายทางวัฒนธรรม ซึ่งแบ่งได้ตามเพศ ดังนี้

ผู้หญิง มักสวมชุดทอมือ สีขาวหรือสีสดใส เช่น แดง ชมพู หรือฟ้า มีลวดลายพื้นเมืองที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น ลายขิด หรือลายเรขาคณิต มีการประดับลูกปัดหรือพู่หลากสี ส่วนใหญ่จะสวมผ้าคลุมไหล่ และผ้าซิ่นที่ทอจากฝ้าย ผมอาจถักเปียหรือเกล้ามวย และตกแต่งด้วยดอกไม้หรือผ้าผูกผมสีสดใส

ผู้ชาย สวมเสื้อทอมือแขนสั้น หรือเสื้อคลุมแบบไม่มีแขน มักมีลายทางหรือลายทแยง และสวมโสร่ง หรือผ้าขาวม้าท้องถิ่น ผูกเอวด้วยผ้าคาดเอวหรือสายรัด ตัวอย่างการแต่งกายดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 การแต่งกายรำตงของชาวกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ
ที่มา : เกียรติเงิน พุ่มเงิน

สรุป

บทความเรื่องการสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ โดยมีวิธีดำเนินการศึกษา 3 ขั้นตอน คือ 1) การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์ 2) การสร้างสรรค์การแสดง และ 3) การนำเสนอผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ชาวกะเหรี่ยงเป็นชนชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะบริเวณชายแดนไทย-พม่า เคยตกอยู่ภายใต้อำนาจของมอญและพม่า จนกระทั่งอังกฤษเข้ามาปกครองพม่า ชาวกะเหรี่ยงได้รับสิทธิและความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น แต่เมื่อพม่าได้รับเอกราช สถานการณ์กลับไม่มั่นคง ชาวกะเหรี่ยงพยายามสถาปนารัฐอิสระแต่ไม่สำเร็จ จึงต้องถอยร่นและทำสงครามแบบกองโจรในแถบภูเขา ชาวกะเหรี่ยงในไทยส่วนใหญ่เป็นผู้อพยพจากพม่ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ชายแดน เช่น

แม่ฮ่องสอน ตาก รวมไปถึงสมุทรปราการ โดยทำงานในอุตสาหกรรมและงานรับจ้างทั่วไป ชาวกะเหรี่ยงยังคงอนุรักษ์รำตง ซึ่งเป็นการรำพื้นบ้านที่ใช้ในงานมงคลและเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานปีใหม่และวันออกพรรษา การรำตงช่วยเชื่อมโยงชาวกะเหรี่ยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมและสร้างความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ชาติพันธุ์

การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1) แรงบันดาลใจ เกิดจากการศึกษาวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยงในสมุทรปราการ โดยเฉพาะ “รำตง” ที่สะท้อนอัตลักษณ์ผ่านท่ารำ ดนตรี และเครื่องแต่งกาย การแสดงมุ่งอนุรักษ์วัฒนธรรมชาติพันธุ์กะเหรี่ยงควบคู่กับการประยุกต์นาฏยศิลป์ไทยอย่างกลมกลืน 2) กำหนดแนวคิดการแสดง การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 สื่อถึงวิถีชีวิตและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของชาวกะเหรี่ยงจากไทย-พม่า ช่วงที่ 2 ถ่ายทอดการสืบสานประเพณีทำบุญในวันออกพรรษา ช่วงที่ 3 แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งการเฉลิมฉลองหลังวันออกพรรษา นำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 3) การคัดเลือกนักแสดง นักแสดงจำนวน 9 คน ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกโดยพิจารณาจากทักษะความสามารถทางนาฏยศิลป์ไทย ความเข้าใจในวัฒนธรรมกะเหรี่ยง และการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม 4) เพลงประกอบการแสดง เป็นดนตรีไทยผสมผสานเครื่องดนตรีกะเหรี่ยง ท่วงทำนองเป็นออกภาษากะเหรี่ยง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ตามแนวคิดของการแสดง ช่วงที่ 1 จังหวะเรียบช้า แสดงถึงอารมณ์ความคิดถึงบ้านเกิดและการอพยพมาที่ไทย ช่วงที่ 2 จังหวะเร็ว แสดงถึงงานบุญวันออกพรรษา ช่วงที่ 3 จังหวะกระฉับกระเฉง แสดงถึงงานรื่นเริงและการเฉลิมฉลอง 5) การออกแบบท่ารำ เป็นท่ารำที่มีการผสมผสานท่ารำไทยกับท่ารำตงเอกลักษณ์ของกะเหรี่ยง ปรับการวางเท้าและการทรงตัว 6) การแต่งกาย ผู้หญิงกะเหรี่ยงสวมชุดทอมือสีสดใส ห่มผ้าคลุมไหล่และผ้าซิ่นทอจากฝ้าย ประดับลูกปัดหรือพู่ ส่วนผู้ชายสวมเสื้อทอมือแขนสั้นหรือเสื้อคลุมไม่มีแขน นุ่งโสร่งหรือผ้าขาวม้า

อภิปรายผล

ทฤษฎีการพลัดถิ่น (Diaspora Theory) (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2557) เป็นทฤษฎีในสาขามานุษยวิทยาและสังคมศาสตร์ ที่ศึกษากลุ่มคนที่ถูกบังคับให้พลัดถิ่นจากบ้านเกิด หรือกลุ่มคนที่เลือกที่จะอพยพไปยังดินแดนอื่น ซึ่งมักจะอาศัยอยู่ในสภาพที่แยกจากสังคมและวัฒนธรรมเดิม แต่ยังคงรักษาความสัมพันธ์กับถิ่นฐานเดิมในแง่ของวัฒนธรรม ประเพณี หรืออัตลักษณ์ และพยายามที่จะทำให้สังคมใหม่ยอมรับและเคารพในความแตกต่าง การสร้างสรรค์ระบำกะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ เป็นตัวอย่างหนึ่งของการรักษาวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยงที่พลัดถิ่นจากพม่ามายังไทย เนื่องจากกระบวนการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์การแสดงมีส่วนสำคัญในการเชื่อมโยงชุมชนของชาวกะเหรี่ยงในจังหวัดสมุทรปราการ ระบำกะเหรี่ยงมักจะประกอบด้วยท่าทางที่สื่อถึงวิถีชีวิตและความสัมพันธ์กับธรรมชาติ เช่น การทำการเกษตร การสักการะเทพ แสดงออกถึงวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยงที่ติดตัวมาพร้อมกับการอพยพ ในมุมมองของอัตลักษณ์ของชุมชนชาว

กะเหรี่ยงจังหวัดสมุทรปราการ การแสดงระบำกะเหรี่ยงเปรียบเสมือนเครื่องมือสำคัญในการรักษาและส่งเสริมวัฒนธรรมเดิมของชาวกะเหรี่ยงในสังคมไทย ที่สามารถเชื่อมโยงกับบ้านเกิด และบ่งบอกถึงการต่อสู้เพื่อรักษาความเป็นตัวตนของตนเอง ซึ่งในอนาคตมีแนวโน้มที่จะเพิ่มและเกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาและต่อยอดการแสดงของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ในประเทศไทย เพื่อเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรม และส่งเสริมความร่วมมือของชาวไทยและชาวชาติพันธุ์

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (ม.ป.ป.). *รำตง...วัฒนธรรมกะเหรี่ยง.*
https://finearts.go.th/promotion/view/28740-รำตง--- วัฒนธรรมกะเหรี่ยง

กระทรวงการต่างประเทศ. (2555). *สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา.*
https://www.mfa.go.th/th/content/5d5bcc1c15e39c3060009ff8

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2552). *นาฏศิลปศึกษา*. บริษัท เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2557). *ชาติพันธุ์กับเสรีนิยมใหม่*. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2568). *ปกาเกอะญอ*.
https://ethnicity.sac.or.th/database-ethnic/187/

หม่องทินอ่อง. (2551). *ประวัติศาสตร์พม่า*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย.

บทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์
THE ROLES OF NAGA IN THE RAMAKIEN DANCE DRAMA

ปาล์ม พันเดช* และมาลินี อาชายุทธการ**

PALM PANDECH AND MALINEE ACHAYUTTHAKAN

(Received: May 4, 2025; Revised: July 17, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบทบาทของนาคในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ซึ่งเป็นบทละครรำแบบละครใน โดยการศึกษาจากเอกสาร ตรวจสอบความน่าเชื่อถือ เรียบเรียง วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลตามลำดับ ระยะเวลาศึกษาตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2567 ถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2568 ผลการศึกษาพบว่า ความเชื่อเรื่องพญานาคมีต้นกำเนิดจากศาสนาพุทธ และพราหมณ์-ฮินดู ก่อนแพร่สู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และในไทยได้ถูกปรับให้สอดคล้องกับความเชื่อท้องถิ่น ในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ นาคมีบทบาท 6 บทบาท ได้แก่ 1) ตัวละคร แบ่งเป็นตัวละครหลัก เช่น พญากาลนาค และตัวละครเสริม ซึ่งมักปรากฏร่วมกับเหล่าเทวดา 2) ลายเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ได้แก่ สังวาล ทับทรวง พาหุรัด ทองกร และธำมรงค์ ลายภูษา ลายสนับเพลา ลายชายไหวชายแครง 3) องค์ประกอบของพิธีกรรมและกระบวนการทำงาน 4) อาวุธ เช่น ศร 5) บัลลังก์ของพระนารายณ์ 6) องค์ประกอบในสถาปัตยกรรม เช่น หน้าบัน นาคมีบทบาทอย่างมากในเรื่องรามเกียรติ์ แสดงถึงความสง่างาม อำนาจวิเศษ และพลังที่ศักดิ์สิทธิ์ เมื่อนำกลอนบทละครเรื่องรามเกียรติ์มาเป็นบทร้องหรือเป็นต้นแบบของการดำเนินเรื่องในการแสดงโขนโรงในบทบาทเหล่านี้ หลายบทบาทปรากฏอยู่ในกระบวนการแสดงด้วย

คำสำคัญ : บทบาท, นาค, ละครรำ, รามเกียรติ์

* นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Master of Arts Program in Thai Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

**หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Master of Arts Program, Department of Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Abstract

This research article aims to study the history and roles of Naga in the Ramakien, the royal dance drama composed by King Rama I, focusing on Lakhon Nai (classical court dance drama) version. The research methods include examining documents, verifying their credibility, compiling, analyzing, and synthesizing the information accordingly. The study started from January 2024 to June 2025. The findings revealed that the belief in Naga originated in Buddhism and Brahmanism-Hinduism before spreading to Southeast Asia, and Thailand where it was adapted to local belief. In the Ramakien dance drama, Naga plays six roles: 1) Character roles – including major characters such as Phaya Kalanak, and supporting characters who often appear alongside celestial beings. 2) Costume and ornamentation motifs – including designs on accessories such as chest straps, pectoral ornaments, armlets, bracelets, rings, cloth patterns, knee bands, and lower hem decorations. 3) Ritual elements and production process. 4) Weapons – such as bow. 5) The throne of Vishnu. 6) Architectural elements – such as gable ends. Naga plays a significant role in the Ramakien, symbolizing elegance, supernatural power, and sacred energy. When the verses in the Ramakien are adapted into lyrics or used as narrative framework of khon (masked dance drama) performances, many of these roles, therefore, appear in the staging process.

Keywords : Role, Naga, Ramakien, Dance Drama

บทนำ

นาคคืองูขนาดใหญ่ที่มีหงอน เป็นสัตว์ในตำนานหรือนิทานปรัมปรา (กรมศิลปากร, 2565, น. 16) งูเป็นสัตว์เลื้อยคลานชนิดหนึ่งที่ไม่มีขา ไม่มีเปลือกตา มีเกล็ดปกคลุมรอบตัว เคลื่อนที่ด้วยการเลื้อย สามารถออกลูกได้ทั้งแบบเป็นไข่และเป็นตัว งูมีบรรพบุรุษมาเก่าแก่ร่วมสมัยกับไดโนเสาร์ยุคดึกดำบรรพ์ สืบเนื่องมาจนมีหลากหลายสายพันธุ์แพร่กระจายอยู่เกือบทุกพื้นที่ทั่วโลก (สถานเสาวภา สภากาชาดไทย, 2561, ออนไลน์) ต่อมาเมื่อมนุษย์มีอารยธรรม งูได้มีบทบาทสำคัญทางความเชื่อและวิถีชีวิตมาแต่โบราณกาล (กรุงเทพธุรกิจ, 2561, ออนไลน์) ตัวอย่างเช่น พระคัมภีร์ไบเบิลของศาสนาคริสต์ ระบุว่าซาตานได้แปลงกายเป็นงูมาล่อลวงอดัมกับอีฟให้กินผลไม้ต้องห้าม จนถูกพระเจ้าขับออกจากสวนอีเดน ตำนานอียิปต์ กล่าวถึงวัดเจ็ทว่าเป็นเทพีแห่งงูที่มีภาระในการปกป้องฟาโรห์ ปกรณัมกรีกกล่าวว่าไทฟีอัสและไพธอนคืองูใหญ่ที่เป็นศัตรูกับเทพเจ้าโอลิมปัส รวมถึงความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่กล่าวถึงการกวนเกษียรสมุทรที่เทวดาใช้พญานาควาสุกรีแทน

เชือกพันรอบมันทรคีรี (บารนี บุญทรง, 2561, น. 6-7) ความเชื่อดังกล่าวแสดงให้เห็นว่ามีการปรับเปลี่ยนลักษณะของงูไปตามอุดมคติ จนกลายเป็นสัตว์เทพหรือสัตว์กึ่งเทพขนาดใหญ่ที่มีอิทธิฤทธิ์ในหลายวัฒนธรรม ซึ่งมีคำเรียกขานมากมาย เช่น มังกร นาค หรือพญานาค ฯลฯ สำหรับคนไทยก็มีความเชื่อเกี่ยวกับงูเช่นกัน โดยรู้จักกันในนามของ “นาค” หรือ “พญานาค” สันนิษฐานว่าอาจมีต้นกำเนิดมาจากอินเดียทางตอนใต้ที่ภูมิประเทศเป็นป่าเขา จึงมีงูชุกชุม และงูหลายชนิดเป็นสัตว์มีพิษร้ายแรง สมัยก่อนไม่มียารักษาหรือหายาได้ยาก คนจึงเกรงกลัวและถือว่ามีอำนาจมากจนเป็นที่นับถือ

คนไทยเชื่อว่านาคคือเทพแห่งน้ำ เป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์และพลังอำนาจ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2564, ออนไลน์) นาคผูกพันกับชีวิตของคนไทยในหลายมิติ ทั้งนี้เพราะถิ่นที่อยู่ของนาคเกี่ยวโยงกับดินและน้ำ จึงพ้องกับวิถีชีวิตของสังคมเกษตรกรรมที่พึ่งพาความอุดมสมบูรณ์จากผืนดินและน้ำเป็นสำคัญ ทำให้คนสมัยโบราณมองนาคเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ มีบทบาทสำคัญต่อต่อวิถีชีวิต สามารถดลบันดาลโชคลาภและสวัสดิมงคลแก่ผู้เลื่อมใสศรัทธา (กรมศิลปากร, 2565, น. 12)

นอกจากปรากฏในความเชื่อและประเพณีแล้ว นาคยังปรากฏอยู่ในศิลปกรรมต่าง ๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม และนาฏกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในนาฏกรรมมีเรื่องราวเกี่ยวกับนาคอยู่หลายแห่งในบทบาทต่าง ๆ กัน บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช นับว่ามีความสมบูรณ์มากที่สุด บทละครดังกล่าวมีรายละเอียดทางความเชื่อ สังคม ศิลปะ และวัฒนธรรมต่าง ๆ ไว้อย่างครบถ้วน ซึ่งเป็นหลักฐานข้อมูลที่ดีสำหรับการวิเคราะห์บทบาทของนาคในนาฏกรรมไทย ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาบทบาทของนาคในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อบันทึกเป็นองค์ความรู้เชิงวิชาการให้แก่ผู้ที่สนใจต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบทบาทของนาคในบทละครเรื่องรามเกียรติ์

ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมา และบทบาทของนาคในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ซึ่งเป็นบทละครรำสำหรับละครในของหลวง ระยะเวลาในการศึกษาตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2567 ถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2568

วิธีการศึกษา

การศึกษาบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีดำเนินการวิจัยอย่างเป็นระบบ 4 ขั้นตอน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล จากการศึกษาเอกสาร ได้แก่ หนังสือและตำรา เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหว งานวิจัยและบทความ รวมถึงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา ความเชื่อ และบทบาทของนาค โดยสืบค้นจากหอสมุดแห่งชาติ สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การตรวจสอบความน่าเชื่อถือและเรียบเรียง ตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลด้วยวิธีสามเส้าเชิงคุณภาพ และเรียบเรียงตามขอบเขตของการวิจัย ได้แก่ ประวัติความเป็นมา และบทบาทของนาค

3. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล จำแนกหมวดหมู่ วิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ เพื่อตอบวัตถุประสงค์เกี่ยวกับบทบาทนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์

4. การรายงานผลการศึกษา โดยการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์เป็นสำนวนวิชาการ และเรียบเรียงเป็นบทความวิจัย

ผลการศึกษา

นาค หรือพญานาค เป็นสิ่งมีชีวิตในตำนานที่มีบทบาทสำคัญทั้งในด้านความเชื่อ ศาสนา และวัฒนธรรมของไทยมาแต่โบราณ ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน “นาค” หมายถึง สัตว์ในเทพนิยาย มีลักษณะเป็นงูขนาดใหญ่มีหงอน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 617)

1. ประวัติความเป็นมาของนาค

กำเนิดของความเชื่อเรื่องนาค มีรากฐานจากศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งกล่าวถึงนาคว่าเป็นสัตว์กึ่งเทพกึ่งอสูรที่มีอิทธิฤทธิ์ และมีความเกี่ยวข้องกับน้ำ ความอุดมสมบูรณ์ รวมถึงการปกป้องพระพุทธศาสนา ความเชื่อนี้ยังเกี่ยวโยงกับวัฒนธรรมการบูชางูในอินเดียใต้ และแผ่ขยายเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมถึงไทยด้วย โดยเมื่อเข้าสู่บริบทวัฒนธรรมไทย คติเรื่องพญานาคก็ได้รับการปรับแปลงให้สอดคล้องกับสังคม ศาสนา และความคิดของคนไทย จนกลายเป็นความเชื่อเฉพาะถิ่นที่แตกต่างจากประเทศอินเดียและประเทศเพื่อนบ้านของไทย

คนไทยส่วนใหญ่ยอมรับนับถือนาค ความเชื่อถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ผ่านตำนาน นิทาน และวรรณกรรม ความเชื่อในคัมภีร์สันสกฤตระบุว่า นาคถือกำเนิดจากนางสุรสากับพระกัศยพราหมณ์ มีลักษณะเป็นสัตว์เกิดจากไข่ แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ชลชะ (เกิดในน้ำ) และถลชะ (เกิดบนบก) และยังแบ่งตามกิเลสออกเป็น นาคที่เสวยกามคุณ กับ นาคที่ไม่เสวยกามคุณ

นาคในสังคมไทยเป็นสัญลักษณ์แห่งน้ำ ความอุดมสมบูรณ์ และอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ สามารถแปลงกายเป็นมนุษย์และสัตว์ต่าง ๆ ได้ จะเห็นได้ว่านาคหรือพญานาคมีบทบาทสำคัญในหลายมิติ อันแสดงถึงการหลอมรวมระหว่างความเชื่อเดิมกับศาสนา ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านวรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่มาจากรามายณะของอินเดียจนแพร่หลายในไทย นาคแฝงอยู่ตลอดเรื่องและแสดงออกให้เห็นหลายบทบาทด้วยกัน

2. บทละครรำเรื่องรามเกียรติ์

บทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เป็นรามเกียรติ์ฉบับสมบูรณ์กว่าฉบับอื่น มีเนื้อหาตั้งแต่หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน กำเนิดท้าวอโนมาตันสร้างกรุงศรีอยุธยา แล้วดำเนินความต่อไปจนเกิดสงครามระหว่างมนุษย์กับยักษ์ กระทั่งถึงพระรามและนางสีดาครองกรุงศรีอยุธยา พระราชประสงค์ของการทรงพระราชนิพนธ์ปรากฏอยู่ในโคลงกระทู้ท้ายบทละคร ความว่า

๏ จบ เรื่องราเมศมล้าง	อสุรพงศ์
บ พิตรธรรมิกทรง	แต่งไว้
ริ ร่ำพร่ำประสงค์	สมโภช พระนา
บูรณ์ บำเรอรมย์ให้	อ่านร้องรำเกษม ฯ

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 640)

จากโคลงกระทู้ดังกล่าว เห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีพระราชประสงค์ไว้สำหรับอ่าน ขับร้อง และแสดงละครรำของหลวง นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชวิจารณ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับนี้ไว้ในหนังสือบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ว่า “สังเกตได้ว่าพระราชประสงค์คือจะรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ไว้ให้ได้หมดมากกว่าที่จะใช้สำหรับเล่นละคร” (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระ, 2484, น. 161)

เนื่องจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มีความสมบูรณ์ที่สุดกว่าบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับอื่น ผู้วิจัยจึงนำบทละครดังกล่าวมาวิเคราะห์บทบาทของนาค ดังจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

3. บทบาทของนาค

นาคในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ปรากฏบทบาทหลายด้าน ซึ่งแสดงให้เห็นความสำคัญของนาค ในบทละครมีการเรียกที่หลากหลาย เช่น พญานาค นาค นาคี นาคินทร์ นาคา ภุชงค์ ฯลฯ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นหมวดหมู่ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 นาคในฐานะตัวละคร

3.1.1 ตัวละครหลัก

1) พญากาลนาค เป็นพญานาคครองเมืองบาดาล ซึ่งโกรธเคืองท้าวสหมลิวันที่ตั้งราชฐานรุกล้ำเข้ามาในเขตของตน จึงตัดสินใจยกกองทัพขึ้นมาต่อสู้เพื่อปราบปรามและไม่ให้พวกยักษ์ลำพองใจ ดูแคลนฤทธิ์เหล่านาค ดังบทละครความว่า

มาจะกล่าวบทไป ถึง**พญากาลนาค**แกล้วกล้า
อยู่ยังต่ำใต้พสุธา ในมหาพิภพบาดาล

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 10)

กาลนาคมีบทบาทสำคัญในฐานะผู้ปกครองเมืองบาดาล เป็นสัญลักษณ์แทนกลุ่มนาคผู้มีอำนาจและศักดิ์ศรี

2) นางอนงค์นาคี เป็นธิดาพญากาลนาค นางมีฤทธิ์แปลงกายเป็นหญิงงามได้ วันหนึ่งขึ้นมายังโลกมนุษย์เห็นงูดินก็เกิดความพิศวาสจึงคืนร่างเป็นนาคเข้าสมจรกับงูดิน พระฤาษีทั้งสี่เห็นว่าไม่สมควรจึงเอาไม้เท้าเคาะที่หางและลำตัว นางอาฆาตจึงไปคายพิษที่อ่างน้ำนมของพระฤาษี นางกบซึ่งเคยได้กินน้ำนมที่พระฤาษีแบ่งให้กระโดดลงไปในอ่างนั้นขาดใจตาย ด้วยความกตัญญูของนางกบพระฤาษีจึงชุบให้เป็นหญิงงามชื่อว่านางมณโฑ ดังบทละครว่า

เมื่อนั้น นาง**อนงค์นาคี**เสน่หา
เป็นบุตรพญากาลนาคา กัลยารัญจวนป่วนใจ [...]
ครั้นถึงเนินทรายชายสมุทร หยุดอยู่ในที่รโหฐาน
ยิ่งคิดเดือดร้อนรำคาญ เยาวมาลย์ก็แปลงกายา

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 94-95)

นางอนงค์นาคีเป็นนางนาคซึ่งมีฤทธิ์แปลงกายได้ มีความเชื่อมั่นในการกระทำของตนเอง มีจิตใจอาฆาตพยาบาทและใช้พิษร้ายแรงของตนทำร้ายผู้อื่น

3.1.2 ตัวละครเสริม นอกเหนือจากตัวละครหลัก นาคยังปรากฏเป็นตัวละครรองในเรื่องอีกหลายตอน โดยมากมักจะถูกกล่าวถึงในกลุ่มเดียวกันกับเทวดาต่าง ๆ เช่น ตอนท้าวอสุรพรหมอยู่ท่ามกลางหมู่เทวดาและนาคเข้าเฝ้าพระอิศวร ดังบทละครว่า

ครั้นถึงจึ่งถวายอภิวาทน์ เบื้องบาทพระอิศวรเรืองศรี
ท่ามกลางเทวา**นาคี** อสุรีก็ทูลเจ้าโลกา

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 19)

ตอนยักษ์นามว่าตรีบูรัม ครองกรุงโสพส เกิดกำเริบว่าตนมีอิทธิฤทธิ์มาก มนุษย์ เทวดา ฤาษี ครุฑ คนธรรพ์ และนาคก็เกรงกลัว แต่ต้องการเอาชนะพระนารายณ์ จึงจะไปประกอบพิธีขอพรจากพระอิศวร ดังบทละครว่า

ตัวกูก็มีฤทธิรุทร มนุษย์เทวาฤาษี
สุบรรณคนธรรพ์**นาคี** ตรีภพก็กลัวเดชา

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 36)

นาคในฐานะตัวละครเสริม แม้จะไม่มีบทเฉพาะตนในตอนต่าง ๆ แต่มีบทบาทในเชิงสัญลักษณ์ของอำนาจและอิทธิฤทธิ์ บางกรณีนาคถูกยกย่องให้ใกล้เคียงกับเทวดา แต่บางกรณีก็เป็นเพียงผู้รับคำสั่ง แสดงให้เห็นบทบาทที่แพร่กระจายอยู่ทั่วไปและเห็นความหลากหลายของบทบาท

3.2 นาคในฐานะลายเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

3.2.1 ภูษา เช่น ตอนทศกัณฐ์ทำพิธีทรายกรด ก่อนไปประกอบพิธีทศกัณฐ์ลงสรงทรงเครื่องนุ่งภูษาลายนาค ดังบทละครว่า

ชำระสระสนานสำราญองค์ ทรงสุคนธ์หอมฟุ้งจรุงกลิ่น
ภูษาลายรูป**นาคิน** สนับเพลาโกมินเชิงงอน

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 254)

ภูษาลายนาคแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของลวดลายนาคในเครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะกับตัวละครที่มีอำนาจ นาคในลวดลายภูษาจึงไม่ใช่เพียงความงาม แต่เป็นตัวแทนของพลังอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ที่ส่งเสริมสถานะของทศกัณฐ์

3.2.2 สนับเพลา เช่น ตอนศึกทัพนาสูร พระรามกับพระลักษมณ์ลงสรงทรงเครื่องก่อนจะออกไปรบกับทัพนาสูร นาคเป็นลายเชิงสนับเพลา ดังบทละครว่า

สองกษัตริย์ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารเกสรขจรกลิ่น
สนับเพลารายพลอยโกมิน เชิงรูป**นาคินทร์**กระหนกพัน

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 302)

สนับเพลาลายนาคมีความหมายเชิงการปกป้อง เป็นสัญลักษณ์ของพลังและอำนาจที่สนับสนุนการออกรบ นาคจึงถูกนำมาเป็นเครื่องประกอบความสง่างามและความน่าเกรงขามของนักรบ รวมถึงยังสะท้อนความเชื่อที่สามารถคุ้มครองผู้สวมใส่

3.2.3 ชายไหวชายแครง เช่น ตอนศึกวิรุญมุข กล่าวถึงวิรุญมุข โอรสของวิรุญจำบัง อาสาจะออกไปขัดตาทัพระหว่างที่อินทรชิตไปชุบศรนาคบาศ นาคก็ปรากฏเป็นชายไหวชายแครง ดังบทละครว่า

สอดทรงสนับเพลาชวลิต ภูษิตซ่อเชิงสุวรรณฉาย
ชายไหวชายแครงจำหลักลาย เป็น**นาคกลายลอยเล่นชลาลัย**

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 500)

ชายไหวชายแครงลายนาคเล่นน้ำ แสดงภาพของนาคในมิติที่อ่อนช้อยและพลิ้วไหว แตกต่างจากลักษณะของนาคที่มักเกี่ยวข้องกับความขึงขังหรือศักดิ์สิทธิ์ แต่จากบทละครดังกล่าว ลายนาคเน้นในแง่ความงาม ช่วยเสริมบุคลิกให้ตัวละครมีความองอาจและสง่างาม เหมาะสมกับผู้สวมใส่คือวิรุญมุขซึ่งเป็นยักษ์กุมาร

3.2.4 เครื่องประดับ เช่น ตอนวิรูฬหก ซึ่งเป็นอสูรครองบาดาลระหว่างเขาตรีกูฏ จะไปเฝ้าพระอิศวร มีการลงสรงทรงเครื่องต่าง ๆ เครื่องประดับของวิรูฬหกล้วนแล้วแต่เป็นนาค อย่างเช่น สายสร้อย ทับทรวง พาหุรัด ทองกร ธำมรงค์ ดังบทละครว่า

จึ่งเอา**นาคราช**ตัวร้าย **เป็นสายสร้อย**เลี้ยวเกี้ยวกัน
ประชุมเศียรเข้า**เป็นทับทรวง** โชติช่วงเนตรนาคแดงฉัน
ภุชงค์เป็นพาหุรัดพัน **ทองกร**นั้น**ล้วนนาคี**
สิบนิ้วเอา**นาคเป็นธำมรงค์** แล้วทรงมงกุฎมณีศรี

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 114)

ลำตัวของนาคเป็นสร้อยสังวาล เศียรนาครวมกันเป็นทับทรวง เครื่องประดับกลางอก นาคพันอยู่รอบแขนเป็นพาหุรัด ทองกรเครื่องประดับข้อมือและธำมรงค์หรือแหวนก็เป็นรูปนาค เห็นได้ว่ามีการนำตัวนาคมาเป็นเครื่องแต่งกาย แสดงถึงความเชื่อเรื่องพลังจากนาค และทำให้ท้าววิรูฬหกมีภาพลักษณ์ที่ทรงฤทธิ์สื่อถึงพลังและอำนาจ

3.3 นาคในฐานะองค์ประกอบของพิธีกรรมหรือกระบวนการทำงาน

3.3.1 ตอนอินทรชิตทำพิธีชุบศรนาคบาศที่โพรงไม้โรทัน เมื่อบริกรรมคาถานาคต่างมาคายพิษใส่ศร เพื่อให้ศรมีอิทธิฤทธิ์ นาคจึงมีฐานะเป็นผู้ร่วมประกอบพิธีกรรมพิเภก ซึ่งเป็นที่ปรึกษาของพระราม จึงเสนอแผนให้ชมพูพานแปลงร่างเป็นหมีแล้วไปกัดโพรงไม้ที่นาคซ่อนตัวอยู่ เมื่อนาคเข้าใจผิดว่าเป็นครุฑ จึงตกใจหนีหายไป อินทรชิตไม่สามารถชุบศรได้ครบ 7 วัน ฤทธิ์ศรจึงไม่สมบูรณ์ ดังบทละครว่า

ครั้นถึงพญาอสุรี **นาคี**คายพิษลงให้
ที่ในนาคบาศศรชัย ด้วยเกรงฤทธิไกรกุมภัณฑ์

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 481)

3.3.2 ตอนเขาพระสุเมรุเอนทรุด พระอิศวรจึงมีบัญชาให้เทวดาและผู้มีฤทธิ์ต่าง ๆ มาประชุมพร้อมกันที่เขาไกรลาสเพื่อฉุดเขาพระสุเมรุให้ตรงดังเดิม นาคถูกนำมาพันรอบเขาเพื่อให้เทวดายุดนาค นาคเป็นองค์ประกอบของกระบวนการทำงาน ดังบทละครว่า

ครั้นถึงให้เอา**นาค**ฟั่น เป็นพวนพันยอดพระเมรุใหญ่
นักสิทธ์วิทยาสุราลัย ให้เข้ายุดนาคพร้อมกัน

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 87)

นาคมีบทบาทในการช่วยให้ศรมีอิทธิฤทธิ์โดยการคายพิษใส่ศร นาคไม่ได้เป็นเพียงสัญลักษณ์ของพลังธรรมชาติ แต่ยังเป็นตัวกลางที่เชื่อมโยงระหว่างพิธีกรรมและความสามารถทางเวทมนตร์ของศรนาคบาศที่ทำให้ศรได้รับพลังพิเศษ นอกจากนี้นาคยังเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้กระบวนการทำงานใหญ่สำเร็จด้วยความมีกำลังแข็งแกร่ง

3.4 นาคในฐานะอาวุธ

3.4.1 ศรนาคบาศ เช่น ตอนรณพักตร์ขอศร รณพักตร์โอรสของทศกัณฐ์มาร่ำเรียนศิลปศาสตร์กับพระฤๅษีโคบุตร และประกอบพิธีมหากาลอัคคีเพื่อให้เทพเจ้าทั้งสามประทานศรให้ พระพรหมประทานศรนามว่า นาคบาศ ดังบทละครว่า

ฝ่ายท้าวมหาพรหมาน จึ่งประทานศร**นาคบาศ**ให้
แล้วตรัสอำนวยอวยชัย ให้เรืองฤทธิไกรดั่งไฟพราย

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 165)

ตัวอย่างอิทธิฤทธิ์ของศรนาคบาศ เช่น ตอนหนุมานเผากรุงลงกา อินทรชิตใช้ศรนาคบาศรัดหนุมาน ดังบทละครว่า

[...] คิดแล้วชัก**ศรนาคบาศ** อันมีอำนาจแผ่นดินไหว
พาดสายน้าวหน่วงด้วยว่องไว ผาดแผลงไปด้วยกำลังฤทธิ์
ฯ 8 คำ ฯ เชิด
กลับเป็น**ภุชงค์**ตัวหาญ เลื้อยเลิกพังพานอักนิษฐ์
ตาแดงดั่งแสงพระอาทิตย์ พ่นพิษเข้าไล่ราวี

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 154)

3.4.2 ศรนาค ตอนท้าวทศคีรีวงศ์รบท้าวจักรวรรดิ ท้าวจักรวรรดิครองกรุงมลิวันยกทัพมารบกับท้าวทศคีรีวงศ์ (พิเภก) และแผลงศรออกไปเป็นพญานาค 7 เศียรรัดตัวท้าวทศคีรีวงศ์ ดังบทละครว่า

สำเนียงดั่งเสียงฟ้าฟาด เป็นพญา**นาคราช**ตัวใหญ่
เจ็ดเศียรพ่นพิษเป็นควันไฟ ไล่มัดพิเภกอสุรี
(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 634

นาคที่มีบทบาทเป็นอาวุธแสดงถึงการใช้พลังแห่งนาคเพื่อทำลายศัตรู หรือข่มขู่ให้เกิดความกลัวได้

3.5 นาคในฐานะบัลลังก์

นาคมีบทบาทเป็นบัลลังก์ของพระนารายณ์ นาคในที่นี้คือพญาอนันตนาคราช เช่น ตอนพระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์ หลังจากที่พระนารายณ์อวตารเป็นหมูเผือกไปปราบหิรันตยักษ์แล้วเหาะกลับมาประทับยังบัลลังก์นาค ดังบทละครว่า

ครั้นถึงเข้าที่บรรทมสินธุ์ กลางมหาวารินกว้างใหญ่
เหนือบัลลังก์หลัง**นาค**อำไพ สะกดใจร่ายเวทพิธีการ
(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 4)

พญาอนันตนาคราชมีบทบาทเป็นบัลลังก์ของพระนารายณ์ แสดงถึงความยิ่งใหญ่และความเชื่อมโยงระหว่างพระนารายณ์กับพญานาค การประทับบัลลังก์นาคยังเป็นการบ่งบอกถึงการแสดงอำนาจและความสูงส่ง ซึ่งสะท้อนถึงบทบาทของพญานาคในฐานะผู้ให้พลังและสนับสนุนพระนารายณ์ นอกจากนี้ยังร่วมกับสังข์มาเป็นพระลักษมณ์ตามพระนารายณ์อวตารด้วย ดังบทละครว่า

จักรเป็นพระพรตยศยง ถัดองค์พระนารายณ์เชษฐา
ฝ่ายสังข์**บัลลังก์นาคา** เป็นพระลักษมณ์อนุชาฤทธิรอน
(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 248)

นาคในฐานะบัลลังก์ของพระนารายณ์มีพลังเสริมส่งอำนาจของพระนารายณ์ เมื่อตามพระนารายณ์ลงมาเป็นพระลักษมณ์ก็อยู่ใกล้ชิดพระรามมากกว่าอนุชาองค์อื่น ๆ เป็นผู้ช่วยพระรามในการรบจนเสร็จสิ้นศึกลงกา

3.6 นาคในฐานะองค์ประกอบในสถาปัตยกรรม

นาคเป็นส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรมไทย กล่าวคือเป็นลวดลายประกอบอาคารสิ่งก่อสร้าง พาหนะ ดังนี้

3.6.1 บัญชร เช่น ตอนท้าวสหบดีพรหม ให้พระวิษณุพรหมมาเนรมิตกรุงลงกา ปรากฏลายนาคเอี้ยวเรียงรายอยู่รอบขอบบัญชร (หน้าต่าง) ดังบทละครว่า

นาคเอี้ยวคาบเก็จกระจังราย บัญชรแก้วแพร้วพรายอลงกต
ช่อห้อยช่อตั้งเป็นหลั่นลด นาคสะดุ้งพุ่งพดหน้าบัน
(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 15)

ลักษณะของบัญชร (หน้าต่าง) มีนาคคาบเกี่ยวกระจังเรียงรายอยู่ แสดงถึงความงามของสถาปัตยกรรมในราชฐาน ลายนาคที่ประดับบัญชรยังเป็นสัญลักษณ์ของพลังและความยิ่งใหญ่ ซึ่งส่งผลต่อความเป็นมงคลและความยั่งยืนของราชฐาน

3.6.2 หน้าบัน เช่น ตอนท้าวทศรถประทับราชรถมาถึงกรุงมิถิลาหลังจากพระรามยกมหาธนูโมลีแล้ว ท้าวทศรถชมเมืองมิถิลารวมทั้งปราสาทที่งดงาม มีรูปนาคที่หน้าบัน ดังบทละครความว่า

บุษบกหน้าบันสุบรรณพลิ้ว เหนี่ยวหาง**นาค**หิ้วเผ่นผาย
พักตร์พรหมผ่องพริ้มดั่งยิ้มพราย แก้วปลายยอดปลีกระจ่างฟ้า
(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระ, 2549, น. 339)

ลายดังกล่าวเรียกว่าลายครุฑยุดนาค ปรากฏอยู่บริเวณหน้าบัน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรมที่มีความงามและความหมายเชิงสัญลักษณ์ ถือเป็นการผสมผสานระหว่างสองสัญลักษณ์ที่มีพลังและศักดิ์สิทธิ์ คือ นาคและครุฑ เพื่อสร้างความสมบูรณ์และความยิ่งใหญ่ในราชฐาน

3.6.3 ราชรถ เช่น ตอน พระรามกับพระลักษมณ์ประทับราชรถออกไปรบกับทศกัณฐ์ กล่าวถึงลายนาคที่ประดับอยู่บนราชรถ ดังบทละครว่า

แท่นท้ายรายรูปเทพบุตร **นาค**ครุฑกินรีเคียงคั่น
เสาแก้วกาบบังกระจังบัน กระหนกชั้นช่อห้อยอลงการ

กล่าวถึงแท่นท้ายราชรถมีลายนาคประดับอยู่สลับกับลายเทวดา ครุฑ และกินรี แสดงถึงการเชื่อมโยงระหว่างพลังแห่งนาคกับพระราม ช่วยเสริมให้พระรามมีความยิ่งใหญ่และมีความสามารถในการเอาชนะศัตรู ลายนาคบนราชรถยังแสดงถึงความหรูหราและความสูงส่งในฐานะของพระรามที่กำลังออกรบเพื่อความยุติธรรม

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้พรรณนารายละเอียดเกี่ยวกับลวดลายและรูปนาค ในฐานะองค์ประกอบตกแต่งสถาปัตยกรรมอย่างวิจิตรตระการตา เช่น การประดับนาคไว้ที่หน้าบัน บัญชร และราชรถ จากการศึกษาเปรียบเทียบกับสถาปัตยกรรมจริงในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะงานก่อสร้างในพระบรมมหาราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พบว่าลวดลายพญานาคมีอยู่จริงในงานสถาปัตยกรรมไทย เช่น บันได ซุ้มประตู หรือปั้นลายหน้าบัน อย่างไรก็ตาม รายละเอียดในบทละครมีลักษณะของการขยายจินตภาพในเชิงวรรณศิลป์ เช่น การกล่าวถึง “นาคคาบเกี่ยวกระจังรายรอบบัญชร” หรือ “นาคสะดุ้งพุ่งพด” ซึ่งมีลักษณะเกินจริงเมื่อเทียบกับรูปแบบการประดับลายจริงที่เน้นความเป็นระเบียบและสมดุล

เรื่องรามเกียรติ์ในปัจจุบันนิยมแสดงเป็นโขน มีการนำบทละครเรื่องรามเกียรติ์มาเป็นบทร้องในโขนโรงใน หรือมีการปรับปรุงโดยดำเนินตามเรื่องในพระราชนิพนธ์นั้น

จึงเห็นบทบาทของนาคหลายบทบาทตามตอนที่เลือกมาแสดง เช่น บทโขนชุดนาคบาศ เมื่อ พ.ศ. 2557 ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ซึ่งดำเนินตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กล่าวถึงนาคในฐานะอาวุธ คือนาคบาศ ซึ่งอินทรชิตแผลงเป็นพญานาคมารัดพระลักษมณ์

ภาพที่ 1 นาคบาศกลายเป็นนาครัดพระลักษมณ์
ที่มา : การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกอินทรชิต, (2557, น. 9)

นาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีบทบาทต่าง ๆ มากมาย เช่น ตัวละคร ลวดลายเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ฯลฯ โดยสรุปดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 สรุปบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์

ลำดับ	บทบาทของนาค	รายละเอียด	ตัวอย่าง/ตอน
1	ตัวละครหลัก	พญากาลนาค นางอนงค์นาคี	ยกทัพสู้ท้าวสหมลิวัน แปลงกายขึ้นโลกมนุษย์
2	ตัวละครเสริม	อยู่ในหมู่เทวดา ถูกเกรงกลัว	อสุรพรหมเข้าเฝ้าพระ อิศวร ตรีบูรัมโอ้อวดฤทธิ์
3	ลวดลายบนเครื่องแต่งกาย	ภูษา สนับเพลา ชายไหวชายแครง	ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง พระราม-พระลักษมณ์ ออกศึก วิรุญมุขแต่งตัว
4	เครื่องประดับ	สร้อย ทับทรวง พาหุรัด ธำมรงค์	วิรูฬหกทรงเครื่อง

ตารางที่ 1 สรุปบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ (ต่อ)

ลำดับ	บทบาทของนาค	รายละเอียด	ตัวอย่าง/ตอน
5	องค์ประกอบพิธีกรรม	คายพิษใส่ศร พันรอบเขาพระสุเมรุ	พิธีชุบศรนาคบาศ ฉุดเขาพระสุเมรุ
6	อาวุธ	ศรนาคบาศ ศรนาค	รณพักตร์ขอศร อินทรชิตใช้รัดหนุมาน
7	บัลลังก์	พญาอนันตนาคราช	พระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นพระลักษมณ์
8	สถาปัตยกรรม	ลายประดับบัญชร หน้าบัน	กรุงลงกา กรุงมิถิลา (ลายครุฑยุดนาค)

สรุป

บทความเรื่องบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ โดยการศึกษาจากเอกสาร ตรวจสอบความน่าเชื่อถือและเรียบเรียง วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลตามลำดับ

ผลการศึกษาพบว่า นาค หรือ พญานาค เป็นสิ่งมีชีวิตในตำนาน โดยมีลักษณะเป็นงูใหญ่มีหงอน ความเชื่อเรื่องนาคมีรากฐานจากศาสนาพุทธและพราหมณ์-ฮินดูจากอินเดียมาสู่ไทย นาคมีบทบาทในวรรณกรรม เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีการแฝงตัวของนาคผ่านตัวละครและองค์ประกอบต่าง ๆ 1) นาคในฐานะตัวละคร ตัวละครหลัก เช่น พญากาลนาค สื่อถึงภาพลักษณ์ของนาคว่าเป็นผู้มีฤทธิ์และหวงแหนอาณาเขต ตัวละครเสริม ซึ่งปรากฏในตอนร่วมกับเทวดาหรือบุคคลอื่น เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงพลังและเห็นการแพร่กระจายของบทบาทอยู่ทั่วไป 2) นาคในฐานะลายเครื่องแต่งกาย เช่น ลายภูษา เครื่องประดับ เช่น พาหุรัด สื่อถึงอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ 3) นาคในฐานะองค์ประกอบของพิธีกรรมและกระบวนการทำงาน แสดงถึงบทบาทสำคัญในการเสริมพลัง 4) นาคในฐานะอาวุธ เช่น ศร ซึ่งอำนาจในการทำลายล้าง 5) นาคในฐานะบัลลังก์ เช่น พญาอนันตนาคราช ซึ่งเป็นบัลลังก์ของพระนารายณ์ นอกจากมีพลังที่ควรคู่กับพระนารายณ์แล้วยังได้ตามเสด็จพระนารายณ์อวตารอย่างใกล้ชิด 6) นาคในฐานะส่วนประกอบในสถาปัตยกรรม เช่น ลายบัญชร ลายประดับราชรถ ซึ่งสื่อถึงฐานะที่สูงส่งของเจ้าของสถาปัตยกรรมนั้น

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นต้นแบบที่ทำให้เกิดบทการแสดงโขน ประเภทโขนโรงในปัจจุบัน ซึ่งมีทั้งที่นำกลอนบทละครจากพระราชนิพนธ์มาเป็นส่วนหนึ่งของบทโขน และที่ปรับปรุงบทโดยดำเนินเรื่องตามพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ทำให้เห็นบทบาทของนาคจากบทละครถ่ายทอดมาสู่การแสดงด้วย

บทบาทอันหลากหลายของนาค สะท้อนโครงสร้างความเชื่อของสังคมไทยในยุครัชกาลที่ 1 อย่างชัดเจน ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งอยู่ในช่วงฟื้นฟูหลังการเสียกรุงศรีอยุธยา ทรงฟื้นฟูศิลปะและวัฒนธรรมให้รุ่งเรือง รวมถึงคติเทวราชา โดยเชื่อมโยงพระมหากษัตริย์เข้ากับพระนารายณ์ เพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ให้เกิดความสามัคคีของราษฎรในช่วงสร้างบ้านแปงเมือง

การศึกษาบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการทำความเข้าใจวัฒนธรรมไทยในภาพรวม เนื่องจากนาคเป็นสัญลักษณ์ที่มีบทบาทหลากหลายและลุ่มลึกในด้านความเชื่อ ศิลปะ และคติชน นาคเป็นตัวแทนของพลังแห่งธรรมชาติ ความศักดิ์สิทธิ์ และอำนาจที่เชื่อมโยงมนุษย์กับจักรวาล ผ่านการปรากฏในวรรณกรรม การแสดง เครื่องแต่งกาย พิธีกรรม อาวุธ บัลลังก์ ไปจนถึงสถาปัตยกรรม

อภิปรายผล

ผลการศึกษาบทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ สอดคล้องกับเอกสารประกอบการเสวนาทางวิชาการ เรื่อง นาคในวัฒนธรรมไทย (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2565 , ออนไลน์) จำแนกออกเป็นประเด็นได้ดังต่อไปนี้ 1) ความหลากหลายของบทบาท ผลการวิจัยแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของบทบาทที่นาคปรากฏในรามเกียรติ์ ไม่ว่าจะเป็นในฐานะตัวละครที่มีพลังและความยืดหยุ่น เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงอำนาจความมงคล องค์ประกอบในพิธีกรรมที่เสริมความศักดิ์สิทธิ์ อาวุธที่มีอานุภาพ บัลลังก์ที่ประทับของผู้มีอำนาจ หรือส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรมที่แสดงความงามและความเป็นมงคล ซึ่งสอดคล้องกับเอกสารการเสวนาที่กล่าวถึงความเกี่ยวข้องของนาคกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมไทยในหลายมิติ 2) ความเชื่อมโยงกับความเชื่อและศาสนา ผลการศึกษาและเอกสารการเสวนาต่างชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของนาคกับความเชื่อทางศาสนาและวัฒนธรรมที่รับมาจากอินเดียและเขมร เอกสารการเสวนาเน้นย้ำถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้าในศาสนาฮินดู เช่น พระนารายณ์ที่มีพญาอนันตนาคราชเป็นบัลลังก์ ซึ่งปรากฏในรามเกียรติ์อย่างชัดเจน 3) สถาบันพระมหากษัตริย์ เอกสารการเสวนาเน้นความเชื่อมโยงระหว่างความเชื่อเรื่องนาคกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยกล่าวถึงความเชื่อที่ว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทพ ซึ่งอาจสะท้อนให้เห็นถึงการนำลวดลายนาคมาใช้ในการตกแต่งสถาปัตยกรรมและเครื่องทรงของกษัตริย์ เพื่อสื่อถึงอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ดังที่ปรากฏในผลการศึกษาเกี่ยวกับรายละเอียดของเครื่องแต่งกายในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์ 4) การผสมผสานทางวัฒนธรรม ผลการศึกษาและเอกสารการเสวนาชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเชื่อดั้งเดิมเรื่องนาค กับศาสนาพุทธที่เข้ามาภายหลัง ซึ่งทำให้ความเชื่อเรื่องนาคยังคงมีบทบาทสำคัญในวัฒนธรรมไทยมาจนถึงปัจจุบัน แม้ว่าบริบทและรายละเอียดอาจมีการปรับเปลี่ยน โดยสรุปผลการศึกษาและเอกสารการเสวนามีมุมมองที่เสริมกันเกี่ยวกับความสำคัญของนาคในวัฒนธรรมไทย นาคมิได้เป็น

เพียงสัญลักษณ์ในบทละครรำ แต่ยังเป็นตัวแทนของความเชื่อ วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ที่ฝังรากลึกอยู่ในสังคมไทยอย่างทรงคุณค่าและหลากหลายมิติ

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาครั้งนี้มุ่งวิเคราะห์บทบาทของนาคในบทละครรำเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก จึงควรมีการศึกษาต่อยอดในบทละครรำเรื่องอื่น ๆ หรือการแสดงพื้นบ้าน เพื่อให้เกิดความเข้าใจบทบาทของนาคอย่างรอบด้านยิ่งขึ้น

2. ควรมีการศึกษาบทบาทของนาคในบทละครหรือวรรณกรรมฉบับอื่น ๆ เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่าง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในเชิงวิชาการ

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2565). *นาค จากตำนานความเชื่อสู่ศรัทธาร่วมสมัย*. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2564). *เล่าสู่กันฟัง เรื่อง นาค-พญานาค*. http://www.culture.go.th/culture_th/ewt_news.php?nid=5911#:~:text=ตามคติของหลายศาสนา,หนึ่งในอินเดียและพม่า

การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ (2557). มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ.

กรุงเทพธุรกิจ. (2561). *งู ในความเชื่อและความรู้สึกของคนโลกตะวันออก*. https://www.bangkokbiznews.com/social/444

บารนี บุญทรง. (2561). งูในฐานะสัญลักษณ์สื่อคุณลักษณะของพระศิวะ. *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, 38*(2), 6-7.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. (2549). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์*. (เล่ม 1-4). ศิลปาบรรณาคาร.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2456). *บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์*. [ม.ป.พ.].

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. บริษัทศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด (มหาชน).

สถานเสาวภา สภากาชาดไทย. (2567, กันยายน 8). *โลกแห่งอสรพิษ*. https://www.tkpark.or.th/download?file=0040c2.pdf&name=A2-worldofSnake-01.pdf

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2568, มีนาคม 11). *เอกสารประกอบการเสวนาทางวิชาการ เรื่อง “นาค” ในวัฒนธรรมไทย*. https://www.finearts.go.th/storage/contents/2022/05/detail_file/M2vU5VmUHdDPRhQZBst2GZSeOiZyuh3uZcw9LlPy.pdf

รูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน
THE PLAYING STYLE OF KLONG PUJA (PUJA DRUM) IN THE UPPER NORTHERN REGION

จุติณัฏฐ์ วงศ์ชวลิต*
JUTINATH WONGCHAWALIT

(Received: July 30, 2025; Revised: September 5, 2025; December 8, 2025)

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง รูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน เป็นงานวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา ดำเนินการตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทและรูปแบบการตีกลองปูจาของภาคเหนือตอนบน ในจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และแม่ฮ่องสอน เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกต การบันทึกภาคสนาม และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ครูภูมิปัญญา ปราชญ์ชาวบ้าน และผู้สืบทอดกลองปูจา วิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา พบว่า กลองปูจาเป็นกลองโบราณชนิดหนึ่ง มีลักษณะเป็นกลองชุด ประกอบด้วยกลองใหญ่สองหน้าเรียกว่า “กลองทั่ง” ขึงด้วยหนังสัตว์ และมีหมุดตอกรอบ กลองมีหน้ากว้างประมาณ 2-2.5 เมตร ตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้เต็งรัง ไม้สัก และไม้ฉำฉา นอกจากนี้มีกลองลูกตุ๊บขนาดเล็ก 3 ใบ ขึงด้วยหนังสัตว์และมีหมุดตอกรอบเช่นกัน ใช้ตีขัดจังหวะกับกลองใหญ่ วางเรียงตามความถนัดของผู้ตีที่ได้รับสืบทอดจากครูผู้สอน โดยเดิมใช้เป็นสัญญาณออกศึกและเฉลิมฉลองชัยชนะ ต่อมานำเข้าสู่วัดเพื่อใช้เป็นกลองศักดิ์สิทธิ์ในการเป็นพุทธบูชา ตีในวันโกน วันพระ และเป็นสัญญาณทางสังคมของชุมชน เช่น เรียกประชุม แจ้งเหตุฉุกเฉิน หรือเตือนภัย รูปแบบจังหวะหลัก ได้แก่ จังหวะพุทธบูชา ตีช้าเรียบสง่า เน้นเสียงกลองก้องกังวาน สะบัดชัยตีเร็วพร้อมไม้แส้ ล่องน่านตีเร็วสนุกสนาน และแจ้งเหตุด่วนเป็นการตีเร่งเร้า เพื่อสื่อสารกับชุมชน ปัจจุบันการตีกลองปูจาแบ่งเป็นสองรูปแบบ คือ การตีเพื่อพุทธบูชา และการตีเพื่อการแสดงหรือการแข่งขัน ระบำที่นิยม ได้แก่ เสือขบตุ๊ สาวหลับเต๊อะ ล่องน่าน และฟาดแส้ แต่ละจังหวัดมีชื่อเรียกระบำแตกต่างกันตามสำเนียงและเพื่อความสะดวกในการจดจำ การศึกษาครั้งนี้สะท้อนบทบาทวัฒนธรรม ประเพณี และสัญลักษณ์ทางสังคม

* ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Department of Music Chiang Mai College of Dramatic Arts Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

ที่กลองปูจายังคงมีความสำคัญในชุมชนและสะท้อนวิถีชีวิตชาวพุทธของชาวล้านนา จนเกิดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบทอดให้อยู่คู่ชาวล้านนาสืบไป

คำสำคัญ : กลองปูจา, กลองภาคเหนือตอนบน, ภูมิปัญญาล้านนา

Abstract

The research titled "The Playing Styles of Klong Puja (Puja Drum) in the Upper Northern Region" is ethnomusicological research conducted using qualitative methods. The objective is to examine the cultural context and rhythmic patterns of Puja drum performance in the upper northern region comprising five provinces: Chiang Mai, Chiang Rai, Lamphun, Lampang, and Mae Hong Son. Data were collected through observation, field recordings, and in-depth interviews with experts, master craftsmen, community sages, and inheritors of the Puja drum tradition. Content analysis was employed to interpret the findings. The results indicate that the Puja drum is an ancient Lanna drum set consisting of 1) a large double-headed drum called “Klong Thung”, covered with animal hide, measuring about 2–2.5 meters, made of hardwoods such as teak or padauk, and 2) three smaller drums called “Klong Look Tub”, used to interrupt the rhythms of large drum, placed according to the drummer’s expertise. Previously, the Puja drum served as a war signal and a celebratory instrument for victory, later becoming a sacred temple instrument for Buddhist worship. It has been played on observance days, holy days, and as a means of community communication, including gatherings, emergencies, and warnings. The main rhythmic patterns include 1) Buddhabucha, a slow, solemn style emphasizing resonance, 2) Sabat Chai, a fast, forceful rhythm played with whips, 3) Long Nan, a lively and playful beat, and 4) Emergency Call, a rapid rhythm used to convey urgent messages. In the present day, the Puja drum is played in two main forms: ritual playing for Buddhist worship and staged performance or competition. Popular choreographies, including Suea Kob Tu, Sao Lab Teu, Long Nan, and Fad Sae, are called differently in each province due to the people’s accents and ease in memorability. This study reflects a vital cultural, ritual, and social role that the Puja drum remains in Lanna communities and the

Buddhist way of life of Lanna people, resulting in a cultural heritage which is worth preservation and transmission for future generations.

Keywords : Klong Puja, Drum in the Upper Northern Region, Lanna Wisdom.

บทนำ

อาณาจักรล้านนามีความเจริญรุ่งเรืองด้านศิลปวัฒนธรรมตั้งแต่สมัยโบราณ นับเนื่องมากกว่าเจ็ดร้อยปี เป็นดินแดนที่มีความเจริญรุ่งเรืองทั้งศาสตร์และศิลป์ มีความงดงามทางด้านวัฒนธรรมอันหลากหลาย มีการถ่ายทอดสืบต่อจากรุ่นสู่รุ่นกันมา จนถึงปัจจุบัน ภูมิปัญญาวัฒนธรรมด้านศิลปะ ทั้งด้านการต่อสู้ ศิลปหัตถกรรม ตลอดจนดุริยนาฏกรรมต่าง ๆ ก็มีการสืบต่อกันมาทั้งที่เป็นการถ่ายทอดโดยระบบครอบครัว ครูสู่ศิษย์ หรือถ่ายทอดผ่านการศึกษาในวัด (ธิติพล กันตีวงศ์ และ ต่อพงษ์ เสมอใจ, 2557) ชาวล้านนามีการปกครองตนเองแบบอิสระด้วยความเชื่อ ความเสื่อมใสต่อพุทธศาสนาและขนบธรรมเนียมประเพณีอันเป็นเอกลักษณ์ และงดงามที่สืบทอดภูมิปัญญาอันเป็นมรดกของชาติอย่างยาวนานมาจนถึงปัจจุบัน อาณาจักรล้านนาในประเทศไทยนั้นปัจจุบันประกอบไปด้วย 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน ได้แก่ เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน ได้สืบทอดมรดกด้านศิลปวัฒนธรรมทั้งด้านดุริยนาฏกรรม ดนตรี การแสดง ขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ มีความโดดเด่นในการอนุรักษ์และรักษาศิลปวัฒนธรรมตามบริบทของแต่ละพื้นที่ มีอัตลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว (ธนาเทพ สกฺกวโส, 2560) มีสภาพภูมิศาสตร์ที่อุดมสมบูรณ์ ขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีชีวิตที่งดงาม ซึ่งได้รับอิทธิพลเป็นอย่างมากจากพระพุทธศาสนา ลักษณะดังกล่าวทำให้ดินแดนล้านนาได้รับสมญานามว่า “ดินแดนแห่งอารยธรรมล้านนา” อันมีศาสนสถาน ตำนาน และพงศาวดารเป็นหลักฐานแสดงถึงความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา (UNESCO, 2003; Poupeau & Boissevain, 2012)

วิถีชีวิตของชาวล้านนา มีภูมิปัญญาและพัฒนาการด้านดุริยนาฏกรรมที่น่าสนใจ โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดประดิษฐ์ขึ้นจากธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่นร่วมกับภูมิปัญญาชาวบ้านที่สั่งสม และสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นมาอย่างยาวนาน มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมแบบเครือญาติ จากการสืบทอดจากครอบครัวจากพ่อสู่ลูกหลาน ครูสู่ศิษย์ มีการผสมผสานเครื่องดนตรี อาทิ เช่น พิณ สะล้อ ซ้อง และกลอง รวมถึงกลองผสมวงในวงปี่พาทย์ ขึ้นอยู่กับประเภทและโอกาสที่ใช้ เช่น งานประเพณี การเฉลิมฉลองงานวัดต่าง ๆ โดยเฉพาะ “กลอง” หรือ “ก๋อง” ที่มีหลากหลายชนิด หลายขนาดแตกต่างกันไปตามวัสดุอุปกรณ์ที่หามาได้และภูมิปัญญาของแต่ละท้องถิ่น ที่สำคัญกลองล้านนาสามารถเข้าได้ทุกสถานะด้านดนตรี มีสถานะรับใช้สังคมในอาณาจักรและศาสนจักร อาทิ กลองแอว กลองตะหลดปด กลองถิ้งบ้อม กลองสิ้งหม้อง กลองมองเชิง กลองเต่งถิ้ง กลองปู่เจ่ กลองชัยมงคล และกลองบูชา (ธนาเทพ สกฺกว โส , 2560) โอกาสที่ใช้จึงแตกต่างกันออกไป

กลองบางประเภทมีขนาดใหญ่ สื่อความหมายที่ลึกซึ้งทางด้านศรัทธาความเชื่อ มีไว้เพื่อตีเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับชุมชนและสังคม กลองจึงมีความสำคัญต่อระบบสังคมของชาวล้านนา โดยแฝงไปด้วยความเชื่อ ความศรัทธาและพิธีกรรม กลองขนาดใหญ่นิยมเก็บไว้ที่วัดจะไม่นำไปเก็บไว้ที่บ้าน วัดจึงเป็นศูนย์กลางของชุมชนที่จะเชื่อมโยงระหว่างกันในล้านนาให้มีส่วนร่วมทางศาสนา และใช้ตีเพื่อเป็นอาณัติบอกสัญญาณเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้แก่ “กลองปูจา” หรือ “กลองบูชา” โดยมีบทบาทสำคัญต่อพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาของชาวล้านนามาก เป็นเครื่องเตือนใจของพุทธศาสนิกชนที่แสดงให้เห็นถึงความมุ่งมั่นที่จะสืบทอดพระพุทธศาสนา บูชาพระรัตนตรัย มุ่งมั่นในศีลในธรรม จึงมีความเชื่อและความศรัทธาในการสร้างกลองปูจา การเรียนกลอง ไม้ที่ใช้ทำกลอง ข้อห้ามต่าง ๆ ที่ต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัด วิธีการเรียนรู้และกระบวนการสืบทอดตามที่ได้สืบทอดจากบรรพบุรุษของตนในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งจะมีลีลา ระบำ หรือทำนองเป็นเอกลักษณ์ตามแต่ละพื้นที่ (ทองทวี ยศพิมสาร, 2559) ชาวล้านนาจึงให้ความสำคัญว่าเป็นกลองที่ศักดิ์สิทธิ์ ถือเป็นของสูงต้องให้ความเคารพ โดยวัดจะเป็นศูนย์กลางในการอนุรักษ์และให้ชุมชนช่วยกันรักษาไว้

กลองปูจา จึงนับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีของภาคเหนือตอนบนที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน สะท้อนถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และคติชนของชาวล้านนาในอดีต จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และตำนานพื้นเมืองล้านนา เช่น ตำนานสะดือเมือง หรือตำนานของพญามังรายและพญาสามฝั่งแถน พบว่าเสียงกลองปูจาเคยถูกใช้เป็นสัญญาณในการรบ เรียกว่า “กลองศึก” หรือ “กลองชัย” และในเวลาต่อมาได้พัฒนาสู่การใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาและการประกาศกิจกรรมสำคัญของชุมชน เช่น การบอกเวลาการทำบุญวันโกน วันพระ ตลอดจนการตีเพื่อบูชาข่วงแก้วทั้งสาม (สนั่น ธรรมธิ, 2542, และ ณรงค์ สมิทธิธรรม, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์) ปัจจุบันการตีกลองปูจาได้แปรเปลี่ยนไปตามพลวัตของสังคมและวัฒนธรรม จากการตีเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา กลายมาเป็นการแสดงเชิงศิลปะและเชิงพาณิชย์ เช่น การแสดงในงานประเพณี งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หรือการแข่งขันทางวัฒนธรรมในเวทีต่าง ๆ รูปแบบการตีกลองปูจาจึงมีทั้งรูปแบบดั้งเดิมที่เป็นการตีเพื่อพุทธบูชาและรูปแบบเชิงการแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งมีลีลาท่าทางประกอบจังหวะการตี เช่น ระบำเสือขบตุ๊ สาวหลับเต๊อะ ล่องน่าน รวมถึงการนำท่วงท่าการฟ้อนเจิงและการตบมะผาบ ซึ่งเป็นชั้นเชิงการต่อสู้ของชายชาวล้านนามาประยุกต์ใช้ในการแสดงร่วมด้วย

กลองปูจาของชาวล้านนาได้มีนักวิจัยหลากหลายสถาบัน ได้ศึกษาไว้โดยเฉพาะในจังหวัดแพร่ น่าน และพะเยา และมีวัฒนธรรมความเชื่อที่มีแนวคิด วัฒนธรรม ประเพณีที่คล้ายคลึงกัน มีการศึกษาไว้อย่างลึกซึ้ง (ภัทระ คมขำ, 2556) มุ่งเน้นการศึกษาบริบทดั้งเดิมของกลองปูจาในพื้นที่เมืองน่าน รวมทั้งประเพณี พิธีกรรม และทำนองบรรเลง โดยได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลเชิงคุณภาพเป็นเวลานานกว่า 15 เดือน นอกจากนั้นมีการส่งเสริมศิลปะการแสดงกลองปูจาของชุมชนรอบกว๊านพะเยา (สถาบันวิจัยพะเยา, 2563) มุ่งเน้น

การสร้างกระบวนการเรียนรู้มีการบันทึกข้อมูลประวัติการสร้างกลอง เทคนิคการบรรเลง และการฟื้นฟูภูมิปัญญาให้เยาวชนในพื้นที่ได้เรียนรู้ และสืบทอดศิลปะการตีกลองปูจา สำหรับการศึกษาเชิงลึกของกลองปูจาในจังหวัดแพร่มีความเชื่อมโยงกับพิธีกรรมทางพุทธศาสนา (มงคล หาญเจริญทรัพย์, 2567) รวมถึงใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งความศรัทธาและการประกาศศาสนธรรมในงานบุญประเพณีต่าง ๆ (พระมหาอนุสรณ์ อภิวฑฺฒโน, 2566) จะเห็นได้ว่ามีการศึกษาทั้งสามจังหวัดโดยละเอียดและเชิงลึกในระดับหนึ่งแล้ว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวัฒนธรรมการตีกลองปูจาในอีกห้าจังหวัดในกลุ่มล้านนาตะวันตก ได้แก่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน เชียงใหม่ เชียงราย ลำปาง และลำพูน ซึ่งแสดงในภาพที่ 1 ฝั่งขวาของภาพ

ภาพที่ 1 แผนที่ภาคเหนือตอนบน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากพื้นที่ด้านฝั่งขวาซึ่งประกอบด้วย 5 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และแม่ฮ่องสอน มีความโดดเด่นในศิลปวัฒนธรรมซึ่งมีความเชื่อร่วมกันในหลากหลายมิติ มีบริบทเชิงพื้นที่ ความเป็นมา ความสำคัญ และคุณค่า พื้นถิ่นความเชื่อ พลังความศรัทธา รวมถึงศิลปะการตีกลองปูจาที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ไว้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่านี้ จึงสนใจศึกษารวบรวมบริบทและรูปแบบการตีกลองปูจาในเชิงพื้นที่อย่างเป็นระบบทั้งในด้านจังหวะและทำนองในการตี ลีลาท่าทาง การประยุกต์ใช้ในงานพิธีกรรม การแสดง และการแข่งขัน ตลอดจนสามารถเป็นแนวทางการอนุรักษ์และพัฒนาให้เหมาะสมกับบริบทของสังคมในปัจจุบัน หากไม่มีการรวบรวมข้อมูลแต่ละพื้นถิ่นอย่างชัดเจน อาจส่งผลให้ความหลากหลายของรูปแบบการตีกลองปูจาในแต่ละพื้นที่สูญหายหรือถูกลดทอนความหมายและความสำคัญลงไป การศึกษาวิจัยนี้จะทำให้รูปแบบการตีกลองปูจาควรค่าแก่การศึกษา

อนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ สร้างและถ่ายทอดองค์ความรู้ และต่อยอดภูมิปัญญาความรู้นี้สืบไป

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาบริบทกลองปูจาภาคเหนือตอนบน
2. ศึกษารูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน

วิธีการศึกษา

งานวิจัย เรื่อง รูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน ดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาในเขตพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และแม่ฮ่องสอน โดยมุ่งเน้นการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมในเชิงลึก วิเคราะห์บริบททางสังคม ความเชื่อ ประเพณี และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับการตีกลองปูจา รวมถึงการสืบสานและการต่อยอดองค์ความรู้ในพื้นที่ศึกษา เพื่อตีความความหมายและบรรยายปรากฏการณ์เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกที่สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะของพื้นที่

ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) เป็นการเลือกแบบเจาะจงจากผู้มีประสบการณ์ มีความรู้ และมีส่วนร่วมกับการสืบสานภูมิปัญญากลองปูจา ได้แก่ ครู อาจารย์ นักวิชาการ พระสงฆ์ ปราชญ์ชาวบ้าน ครูภูมิปัญญา สล่ากลอง (ช่างทำกลอง) รวมถึงเยาวชนผู้สืบสานการตีกลองปูจา จำนวน 35 คน อาทิ 1) นายจันทร์ แก้วจิโน ครูภูมิปัญญาจังหวัดเชียงใหม่ 2) พระสมคิด จิตฺตสำโร (ชมภูภี) เจ้าอาวาสวัดวัดท่าเดื่อ อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย 3) นายไชยวัฒน์ บุญสม ปราชญ์ชาวบ้าน อำเภอลี้ จังหวัดลำพูน 4) นายปราการ ใจดี อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง 5) นายประเสริฐ ประดิษฐ์ หัวหน้าศูนย์ศึกษาไทยใหญ่จังหวัดแม่ฮ่องสอน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview Form) แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และคำถามปลายเปิด ครอบคลุมประเด็นเกี่ยวกับประวัติ ความเชื่อ บริบท พิธีกรรม เทคนิค และรูปแบบการตีกลองปูจา 2) แบบสังเกต (Observation Form) สำหรับบันทึกพฤติกรรม กิจกรรม และบริบทของการตีกลองปูจาในสถานการณ์จริงโดยบันทึกภาพ เสียง และเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้อง และ 3) แบบบันทึกภาคสนาม (Field Note Form) บันทึกรายละเอียดของสถานที่ บรรยากาศ และปัจจัยแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการตีกลองปูจา ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือโดยผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน และประเมินดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ตรวจสอบความถูกต้อง ครอบคลุม และเหมาะสมต่อการเก็บข้อมูลจริง โดยมีค่าความสอดคล้องตั้งแต่ 0.6-1.0 ทุกข้อ

เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการวิจัยเอกสารและข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การบันทึกภาคสนามทั้งภาพและเสียง เพื่อใช้ประกอบการ

วิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคการตีกลองปูจาในแต่ละพื้นที่ ตรวจสอบคุณภาพข้อมูลสามเส้า (Triangulation) ด้านวิธีการโดยเปรียบเทียบข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกต และจากเอกสาร และตรวจสอบแหล่งข้อมูลโดยเปรียบเทียบข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิ ครูภูมิปัญญา และผู้ปฏิบัติจริง และสุดท้ายตรวจสอบด้านผู้วิจัยโดยให้ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญด้านวิธีวิจัยตรวจสอบขั้นตอนและการตีความข้อมูล นำมาวิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) การสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Data Synthesis) โดย 1) การถอดเทปเสียงสัมภาษณ์ และจัดหมวดหมู่ข้อมูล 2) การระบุประเด็นหลัก (Key Themes) ที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบการตีกลองปูจา 3) การวิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลจากหลายแหล่ง เพื่อหาความเหมือน ความต่าง และความเชื่อมโยง และ 4) การสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปเป็นบริบท และรูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน

จริยธรรมการวิจัย (Research Ethics) ผู้วิจัยปฏิบัติตามหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ และได้รับการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ หมายเลขใบรับรอง : ว.374/2567 วันที่อนุมัติ : 5 สิงหาคม 2567 ผู้วิจัยได้รับความยินยอมจากผู้ให้ข้อมูลทุกคนก่อนดำเนินการสัมภาษณ์และบันทึกข้อมูล เพื่อคุ้มครองสิทธิ ความปลอดภัย และความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล

ผลการศึกษา

1.บริบทกลองปูจาภาคเหนือตอนบน

จากการศึกษาบริบทและรูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน พบว่า “กลองปูจา” มีรากฐานทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ความเชื่อ และบทบาทที่สืบทอดกันมาในชุมชนล้านนาภาคเหนือตอนบนมาอย่างยาวนาน โดยผู้วิจัยนำเสนอประเด็นหลัก ดังนี้

1.1 ลักษณะทางกายภาพของกลองปูจา โดย “กลองปูจา” หรือ “ก๋องปู่จา” เป็นภาษาคำเมืองของภาคเหนือตอนบนหรือชาวล้านนา หมายถึง “กลองบูชา” เป็นกลองโบราณมีลักษณะเป็นกลองชุด ประกอบด้วยกลองสองหน้าขนาดใหญ่ที่ขึงหน้ากลองด้วยหนังสัตว์อาจเป็นหนังวัวหรือหนังควาย มีหมุดตอกยึดหนังกลองโดยรอบ มีหน้ากว้างประมาณ 2-2.5 เมตร ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้เต็งรัง ไม้สัก หรือปัจจุบันใช้ไม้ฉำฉา เป็นต้น กลองดังกล่าวเรียกว่า “กลองทั่ง” หรือ “ก๋องตั้ง” และมีกลองขนาดเล็กอีก 2-3 ใบ ลักษณะเป็นกลองสองหน้าขึงด้วยหนังสัตว์และมีหมุดตอกโดยรอบเช่นกัน แต่ละใบมีหน้ากว้างประมาณ 25 - 50 เซนติเมตร มีขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ ไล่ลำดับกันไป กลองใบเล็กใช้ตีขัดจังหวะกับกลองใหญ่ ขณะที่ตีจะมีเสียงดัง “ตุ๊บๆ” จึงเรียกชื่อตามเสียงว่า “กลองลูกตุ๊บ” อยู่ข้างกลองใหญ่ด้านซ้าย รูปแบบการจัดวางอาจแตกต่างกันไปตามความถนัดของครูผู้สอนในแต่ละพื้นที่ บางแห่งนิยมวางเรียงเป็นแนวตั้ง บางแห่งวางแบบสามเหลี่ยม และบางแห่งวางเรียงชิดกัน ซึ่งสะท้อนถึงความหลากหลายของวิธีการเรียนรู้ที่สืบทอดจากครูสู่ศิษย์มาตั้งแต่โบราณ

ภาพที่ 2 กลองปูจา

1.2 บทบาททางประวัติศาสตร์และตำนานความเชื่อ ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า กลองปูจาเดิมมีบทบาทสำคัญในการออกรบในยุคสงครามโบราณ ทำหน้าที่ให้สัญญาณการเคลื่อนทัพ การบุก การถอย และสัญญาณชัยชนะหรือความพ่ายแพ้ในสมรภูมิสงคราม ดังนั้นจึงมีชื่อเรียกอีกว่า “กลองศึก” หรือ “กลองชัย” ในยุคปัจจุบันที่ไม่มีการทำสงคราม กลองปูจาจึงเปลี่ยนบทบาทเป็นเครื่องมือทางศาสนาและวัฒนธรรมตามแนวคิดด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) กลองปูจามีรากฐานทางความเชื่อที่ลึกซึ้งและเกี่ยวโยงกับตำนานท้องถิ่น โดยเฉพาะตำนานยักษ์ตาทิพย์กับพระอินทร์และตำนานยักษ์ตาทิพย์กับนางคาก่อง ซึ่งเล่าขานว่าในอดีตมีการสร้างกลองศักดิ์สิทธิ์เพื่อช่วยปกป้องชุมชนจากภัยพิบัติและยักษ์ร้ายที่จะลงมากินเนื้อมนุษย์ในทุก 7 วัน พระอินทร์ได้มาช่วยเหลือชาวเมืองโดยการเนรมิตกลองใบใหญ่และให้ตีทุกสามวันเจ็ดวันเพื่อขับไล่ยักษ์ ซึ่งปราการ ใจดี กล่าวว่า “... *จากตำนานนี้ทำให้ชาวบ้านเชื่อว่ากลองปูจาเป็นกลองศักดิ์สิทธิ์ มีความศรัทธาและมีจารีตที่เกี่ยวกับกลองปูจามาจนถึงทุกวันนี้...*” (ปราการ ใจดี, 2567) นอกจากนั้นยังมีตำนานกลองใหญ่ใบแรกของนครเขลางค์ (ลำปาง) คือ “พิฆาตมหาพิชัยเภรี” ซึ่งตีเพื่อเฉลิมฉลองในการที่พระเจ้าอนันตยศได้ถวายสิริราชสมบัติแด่พระนางเจ้าจามเทวี และในพงศาวดารเชียงแสนโยนกนาคพันธุ์ ในสมัยพญาแสนภูชันราชนัดดาได้สร้างกลองบูชาประจำเมือง 3 ใบ (สมคิด จิตฺตสโร (ชมภูภี), 2567) ให้เป็นกลองคู่ตำแหน่งเมืองเชียงแสน เชียงราย และเชียงใหม่ ความเชื่อนี้ยังคงสืบทอดและสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของกลองปูจาที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ใช้ในพิธีกรรม และเป็นสัญลักษณ์แห่งสิริมงคลมาจนถึงปัจจุบัน

1.3 บทบาทกลองปูจาในวิถีชีวิตและชุมชน พบว่า กลองปูจามีบทบาทในวิถีชีวิตของชุมชนล้านนาในหลากหลายด้าน ได้แก่ 1) ด้านศาสนพิธีและจิตวิญญาณ กลองปูจาใช้ตีถวายเป็นพุทธบูชาในวันพระ วันโกน และพิธีกรรมสำคัญของวัด เพื่อเป็นการสักการะพระรัตนตรัยและสร้างสิริมงคลแก่พุทธศาสนิกชน 2) ด้านสื่อสารและอาณัติสัญญาณ ในอดีตนั้นกลองปูจาใช้เป็นสัญญาณแจ้งเหตุ เช่น ไฟไหม้ น้ำท่วม โจรภัย หรือการเตือนภัยจากศัตรู อีกทั้งยังใช้เป็นสัญญาณเรียกประชุมและประกาศข่าวสารสำคัญของวัดและหมู่บ้าน 3) ด้านการสร้างความสามัคคี กลองปูจาช่วยสร้างปฏิสัมพันธ์

ระหว่างคนในชุมชน ผ่านการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรม เช่น งานบุญ งานประเพณี และเทศกาลต่าง ๆ ทำให้เกิดความร่วมมือที่ดีระหว่างวัดและชุมชนมาโดยตลอด 4) ด้านศิลปะการแสดงและความบันเทิง โดยปัจจุบันกลองปูจาได้รับการพัฒนาให้มีการแสดงที่หลากหลาย เช่น ขบวนแห่ การต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง งานศิลปวัฒนธรรม การแข่งขันตีกลองปูจา และการแสดงสำคัญในระดับจังหวัด ระดับชาติ และนานาชาติ

1.4 การพัฒนาและการสืบสานกลองปูจา จากการศึกษาพบว่า กลองปูจาในปัจจุบันได้รับการปรับประยุกต์เข้าสู่บริบทสมัยใหม่ โดยมีการจัดการแสดงเชิงวัฒนธรรม การประกวดแข่งขันการตีกลองปูจา และการนำเสนอในงานระดับชาติและนานาชาติ ซึ่งทำให้กลองปูจาเป็นที่รู้จักในวงกว้างยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามครูผู้ถ่ายทอดและผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมให้ข้อมูลตรงกันว่า ปัจจุบันการสืบทอดภูมิปัญญากลองปูจากำลังเผชิญความท้าทาย เนื่องจากวิถีชีวิตคนรุ่นใหม่และสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป ความสนใจในการเรียนรู้ลดลง และขาดผู้สืบทอดองค์ความรู้อย่างเป็นระบบ ทำให้เกิดความจำเป็นในการพัฒนาหลักสูตรการสอนทั้งในและนอกระบบ ตลอดจนสร้างพื้นที่ส่งเสริมการเรียนรู้เพื่อให้กลองปูจาคงอยู่ในสังคมล้านนาอย่างยั่งยืนต่อไป

ภาพที่ 3 การแข่งขันการตีกลองกลองปูจา

ภาพที่ 4 การตีกลองกลองปูจาในขบนแห่

2. รูปแบบการตีกลองปูจา

กลองปูจา เป็นกลองที่มีความสำคัญต่อชาวล้านนา ซึ่งใช้เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการสื่อสารในอดีต รูปแบบการตีจะขึ้นอยู่กับบริบทการใช้งาน ซึ่งเดิมกลองใบใหญ่หรือกลองหลวงใช้ตีเป็นสัญญาณในช่วงสงคราม เช่น การบุก การถอย รวมถึงการเฉลิมฉลองชัยชนะ มีจังหวะการตี เรียกว่า “สะบัดชัย” การตีกลองเป็นสัญญาณในชุมชนแจ้งเหตุต่าง ๆ การตีเพื่อเป็นพุทธบูชา ตีในวันโกน วันพระ งานประเพณีอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธศาสนา ปัจจุบันได้พัฒนามาใช้ตีกลองปูจาในงานมหรสพประเพณีต่าง ๆ และการแข่งขันอีกด้วย สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการตีกลองปูจา ได้แก่ ไม้ตีกลอง อาจเป็นไม้เถามีปุ่มหรือไม้ไผ่เป็นปม หรือไม้มะขามนำมาเหลาเป็นปุ่มตรงปลาย หรือนำผ้ามาพันจนกลมได้ขนาด นิยมใช้ผ้าพันเป็นสีแดง หรือ สีขาว ส่วน “ไม้แซะ หรือไม้แส้” ทำจากไม้ไผ่ผ่าเป็นซีกเล็ก ๆ ขนาดกว้าง 2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ใช้ตีอีกด้านหนึ่งของกลอง หรือจะตีด้านเดียวกันก็ได้ตามความถนัด เพื่อบอกจังหวะ ในขณะเดียวกันกลองลูกตุ๊บจะใช้มือซ้ายตีไล่เสียง ส่วนกลองใบใหญ่ใช้มือขวาตี สำหรับห้องเพลงมีโน้ตห้องละ 4 ตัว เหมือนกับดนตรีทั่วไป ฆ้องโหม่งจะตีตรงโน้ตตัวที่ 4 ของทุกห้อง ร่วมกับฆ้องอุ้ยใช้ตีตอนสรุปจบเพลง และฉาบใหญ่ (สว่า) ใช้ตีขัดจังหวะตัวโน้ตตัวที่ 1 และตัวที่ 3 ของทุกห้องเพลง การตีกลองปูจาส่วนใหญ่ใช้ผู้ตี 2 คน ผลัดกันตีคนละเที่ยวสลับกันไป และอีก 1 คน ตีไม้แซะหรือไม้แส้ ที่บริเวณด้านหน้า

ภาพที่ 5 การตีกลองกลองปูจา

การกำหนดระบบการตีกลองปูจาเกิดขึ้นปี พ.ศ. 2537-2538 โดยจันทร์ แก้วจิโน กล่าวว่า *“...อาจารย์สนั่น ธรรมธิ ได้เชิญพระครูวัดเสลียมหวาน อำเภอบ้านโฮ่ง จังหวัด*

ลำพูน มาเป็นวิทยากรในการอบรมการตีกลองปูจาขึ้นที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยมีผู้ที่สนใจเข้าอบรมจำนวนมาก การอบรมครั้งนี้ทำให้ได้โน้ตเพลงกลองปูจาขึ้นครั้งแรก 3 เพลง คือ เพลงเสือขบตุ๊ สาวหลับเต๊อะ และระบำล่องน่าน และใช้โน้ตเพลงนี้ในการตีกลองปูจามาจนถึงปัจจุบัน...” (จันทร์ แก้วจิโน, 2567) การตีกลองปูจาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถจำแนกได้เป็น 4 จังหวะ ดังนี้

1. จังหวะพุทธบูชา เป็นจังหวะที่ตีเพื่อบูชาพระพุทธเจ้า มีลักษณะการตีแบบเรียบ ๆ เน้นความสง่างาม เสียงดังก้องกังวาน มักใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา การตีจังหวะพุทธบูชาจะเน้นการตีกลองปูจาเพียงอย่างเดียว ตีด้วยไม้ โดยใช้มือทั้งสองข้าง ใช้จังหวะที่ช้าและเรียบ เน้นการตีให้ดังกังวาน สื่อถึงความสงบและความศักดิ์สิทธิ์มีสว่า (ฉาบใหญ่) ฆ้องโหม่ง ฆ้องอุ้ย ตีประกอบ โดยจะตีก่อนวันพระ 7 ค่ำ 14 ค่ำ และตีในวันพระเมื่อการเทศน์ธรรมสิ้นสุดลง แต่ละท้องถิ่นจะมีทำนองในการตีที่แตกต่างกันออกไป เช่น ทำนองสาวเก็บผัก ทำนองย่าชุม ทำนองติ้งนั่ง เป็นต้น

2. จังหวะสะบัดชัย หรือ ฟาดแส้ หรือ สุดธรรม หรือ ลงธรรม หรือ ไชย เป็นการตีจังหวะเร็ว มีไม้เรียว (แส้) เป็นตัวยืนจังหวะสอดรับกับกลองบูชา ทำนองที่ใช้ตี เช่น ตุ๊บต้าง ติ้งย่าง เป็นจังหวะที่ตีเพื่อแสดงความยินดี มีลักษณะการตีแบบสนุกสนานครึกครื้น มักใช้ประกอบงานบุญ งานประเพณี และงานเทศกาลต่าง ๆ การตีจังหวะสะบัดไชยจะเน้นการตีทั้งกลองบูชา ฆ้องชุด และฉาบ โดยตีด้วยไม้มือทั้งสองข้าง เน้นการตีให้ดังและกระหึ่ม สื่อถึงความยินดีและความรื่นเริง มีจังหวะปานกลาง ใช้ฉาบ ใช้ฆ้องโหย้อง (โหม่ง) และฆ้องอุ้ย (หุ่ย) และฆ้องเล็ก ตีประกอบ

3. จังหวะล่องน่าน เป็นจังหวะที่ตีเพื่อแสดงความยินดี มีจังหวะเร็ว สนุกสนานครึกครื้นมากกว่าจังหวะสะบัดไชย ใช้ฆ้องเล็กประกอบการตี จะตีกลองให้ดังและกระหึ่ม เน้นการตีที่หนักแน่น รวดเร็ว กระฉับกระเฉง จังหวะล่องน่านมักใช้ประกอบงานบุญ งานประเพณี และงานเทศกาลต่าง ๆ รวมถึงการแข่งขันตีกลองปูจาอีกด้วย

4. จังหวะแจ้งเหตุด่วน เช่น มีโจรขโมยเข้าในหมู่บ้าน ไฟไหม้ น้ำท่วม หรือเหตุสุดวิสัยต่าง ๆ จังหวะที่ใช้ตีจะเร่งเร้า เร่งรีบ จังหวะตีป่าวประกาศนัดหมายประชุม หรือ นัดหมายทำกิจกรรมต่าง ๆ ในหมู่บ้าน บางท้องถิ่นเรียก “ลั่นกลอง” จะตีกลองในจังหวะจากช้าไปหาเร็ว คล้ายการตีรัว 3 ลา ซึ่งเป็นสัญญาณที่ตกลงกันในชุมชนหมู่บ้านว่าหากเกิดเหตุด่วนจะตีกลองลักษณะนี้ จะทำให้รับรู้ทั่วกันในชุมชนและปฏิบัติได้ถูกต้องตรงกัน

การตีกลองปูจานั้น จะแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่และแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม ทั้งท่าทางในการตีกลอง และการแต่งกายของผู้ตีกลอง โดยจังหวะ หรือ เพลง หรือ ที่นิยมเรียกว่า “ระบำกลอง” บางครั้งมีการนำเอาคำต่าง ๆ มาสร้างเป็นประโยคแทนเสียงกลองเพื่อง่ายแก่การท่องและจดจำ ซึ่งมักมีชื่อเรียกที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่าง “ชุมชนกับวัด” หรือ ระหว่างคนในชุมชนด้วยกัน และอาจแทรกอารมณ์ขันลงไป เช่น

เสือขบตุ๊ (เสือกัดพระ) สาวเก็บผัก สาวหลับเต๊อะ (สาวเอยหลับเสียเถิด) เสือขบจ๊าง (เสือกัดช้าง) ปี้หนานเจ็บต๊อง (พี่ทิดเจ็บท้อง) เป็นต้น แต่มีอีกหลายชุมชนนำเสียงที่ได้ยินจากการตีกลองมาสร้างเป็นระบำเพื่อท่องจำ เช่น ระบำตึ้งนั่ง เป็นต้น สำหรับท่าทางในการตีกลองและการแต่งกายของผู้ตีกลอง มีรายละเอียดดังนี้

1) ท่าทางในการตีกลองปูจา ในการตีกลองปูจาจะไม่มีท่าทางตายตัวหรือมีชื่อเรียกแต่อย่างใด ท่าทางที่เกิดขึ้นเป็นท่าทางในเพลงหรือระบำนั้น อาทิ ท่าทางการตีกลองระบำเสือขบตุ๊ ตัวอย่าง ดังภาพประกอบที่ ท่าทางการตีกลองปูจา “ระบำเสือขบตุ๊” “ระบำสาวหลับเต๊อะ” “ระบำล่องน่าน” และ “ทำนองฟาดแส้” ดังภาพประกอบที่ 6 - 9 ท่าทางการตีกลองปูจา

ภาพที่ 6 ท่าทางการตีกลองปูจา “ระบำเสือขบตุ๊”

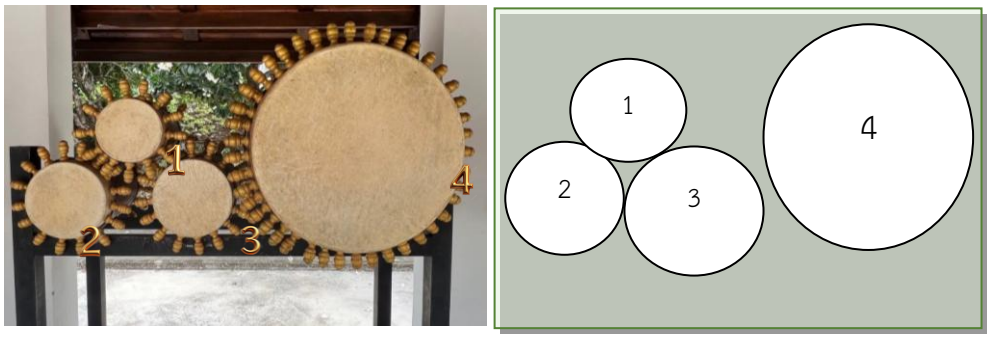
ภาพที่ 7 ท่าทางการตีกลองปูจา “ระบำสาวหลับเต๊อะ”

ภาพที่ 8 ท่าทางการตีกลองปูจา “ระบำล่องน่าน”

ภาพที่ 9 ท่าทางการตีกลองปูจา “ทำนองฟาดแส้”

2) การแต่งกายของผู้ตีกลองปูจาของภาคเหนือที่เป็นฆราวาส ซึ่งเป็นผู้ชาย นิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองภาคเหนือ เช่น เสื้อม่อฮ่อมและกางเกงสะดอ ซึ่งกางเกงสะดอเป็นกางเกงขายาวสามส่วน ทำจากผ้าฝ้ายย้อมสีน้ำเงินหรือสีดำ เรียกว่า “เตี่ยว” หรือ เตี่ยวสะดอ นิยมสวมเสื้อผ้าฝ้ายคอกลม แขนสั้น แบบผ่าอกสีน้ำเงินหรือสีดำ เรียกว่า เสื้อม่อฮ่อม ต่อมาได้ปรับรูปแบบและสีสันให้มีความหลากหลายมากขึ้น แต่ยังคงเอกลักษณ์ส่วนใหญ่แบบเดิมไว้

3) โน้ตเพลงการตีกลองปูจา การตีกลองปูจาในอดีตอาศัยการถ่ายทอดด้วยการจดจำท่าทางและทำนองจากครู ซึ่งใช้วิธีเลียนเสียงกลองและกำหนดเป็นทำนองเพลงหรือระบำต่าง ๆ โดยไม่มีระบบมาตรฐานชัดเจน ทำให้รูปแบบการตีมีทั้งความเหมือนและความแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นและครูแต่ละท่าน ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2537–2538 อาจารย์สนั่น ธรรมธิ จากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้จัดการอบรมการตีกลองปูจา โดยนิมนต์พระครูวัดเสลียมหวาน จังหวัดลำพูน เป็นวิทยากร และมีครูจากวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่เข้าร่วมอบรม คือ ครูจันทร์ แก้วจิโน และครูมงคล เสียงชารี ทำให้เกิดการจัดระบบเพลงหรือระบำ พร้อมทั้งจัดทำโน้ตเพลงการตีกลองปูจาขึ้นครั้งแรกและถ่ายทอดสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ ระบำเสือขบตุ๊ สาวหลับเต๊อะ และล่องน่าน โดยโน้ตเพลงการตีกลองปูจาทั้ง 3 เพลง มีดังนี้



ภาพที่ 11 รูปแบบการตีกลองปูจา

คำอธิบายรูปภาพ

หมายเลข 1 ให้เสียง ต๊ะ

หมายเลข 2 ให้เสียง ตุ๊บ

หมายเลข 3 ให้เสียง ตุ๊บ

หมายเลข 4 ให้เสียง ตั้ง

สำหรับ หมายเลข 4 เมื่อใช้ไม้แซะ ตีประกอบ ใช้เสียงผสมของกลอง ระหว่างเสียง ตั้ง กับเสียงไม้แซะ ออกมาเป็นเสียง “ตั้งยั่ง”

1. ทำนองเพลงหรือระบำ “เสือขบตุ๊”

ขวา เสียง ตั่ง

ซ้าย เสียง ตุ๊บ

(ขึ้นเพลง)

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -			
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง			

(ตัวเพลง)

เนื้อร้อง	- - - เสือ	- ขบ - ตุ๊	- ตี้ – เก๊า	- บ่า - ดะ	- - - เสือ	- ขบ - พระ	- ตี้ – เก๊า	- บ่า – เกี๋ยง
กลอง	- - - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - ตุ๊บ	- ตั่ง - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - ตุ๊บ	- - - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - ตุ๊บ	- ตั่ง - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - ตุ๊บ
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

เนื้อร้อง	- - - กิ๋น	- บ่า – เสี้ยง	- ค้าง – ดูก	- กับ – หนัง	- - - กิ๋น	- บ่า – สัง	- - - กิ๋น	- บ่า – สัง
กลอง	- - - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - ตุ๊บ	- ตั่ง - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - ตุ๊บ	- - - ตุ๊บ	- ตั่ง - ตุ๊บ	- - - ตุ๊บ	- ตั่ง - ตุ๊บ
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

เนื้อร้อง	- กิ๋น บ่าสัง	- กิ๋น- หมด	- - - กิ๋น	- - - หมด	- - - กิ๋น	- - - หมด	- กิ๋นหมด	- - กิ๋ นเสี้ยง
กลอง	- ตั่งตุ๊บตั่ง	- ตุ๊บ – ตุ๊บ	- - - ตุ๊บ	- - - ตั่ง	- - - ตุ๊บ	- - - ตั่ง	- - ตุ๊บตั่ง	- - ตุ๊บตุ๊บ
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

(ท่อนจบ)

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -				
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง				

2. ทำนองเพลงหรือระบำ “สาวหลับเต๊อะ”

ขวา เสียง ตั่ง

ซ้าย เสียง ตุ๊บ

(ขึ้นเพลง)

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง
กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -				
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง				

(ตัวเพลง)

เนื้อร้อง	- - - สาว	- หลับ- เต๊อะ	- - - หลับ	-เต๊อะ- สาว -	- - - สาว	- หลับ- เต๊อะ	- - - หลับ	-เต๊อะ- สาว -
กลอง	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- - - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - -	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- - - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - -
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

เนื้อร้อง	- - - สาว	- หลับ- เต๊อะ	- - - หลับ	-เต๊อะ- สาว -	- - - สาว	- หลับ- เต๊อะ	- - - หลับ	- - - เต๊อะ
กลอง	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- - - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - -	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- - - ตุ๊บ	- - - ตั่ง
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

เนื้อร้อง	- - - หลับ	- แล้ว - ตื่น	- - - ตื่น	-เหีย-เน้อ -				
กลอง	- - - ตุ๊บ	- ตั่ง - ตั่ง	- - - ตั่ง	- ตั่ง - -				
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง				

(ท่อนจบ)

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -				
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง				

3. ทำนองเพลงหรือระบำ “ล่องน่าน”

ขวา เสียง ตั่ง

ซ้าย เสียง ตุ๊บ

(ขึ้นเพลง)

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -				
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง				

(ตัวเพลง)

กลอง	- - - ตุ๊บ	- ตั่ง - -	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- - - ตุ๊บ	- ตั่ง - -	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - ตุ๊บ	- ตั่ง - -	- - - ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- - ตุ๊บ ตั่ง	- ตุ๊บ - -	- ตั่ง - ตุ๊บ	- ตุ๊บ - -
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - ตั่ง	- - - -	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง - -	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง - -	- - - ตั่ง	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - โมง

(ท่อนจบ)

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง

กลอง	- - - -	- - - ตั่ง	- - ตั่ง ตั่ง	- ตั่ง ตั่ง -				
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โมง				

สรุป

กลองปูจาภาคเหนือตอนบนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่สะท้อนรากฐานทางประวัติศาสตร์ ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชุมชนล้านนาอย่างลึกซึ้ง มีบทบาทสำคัญทั้งด้านศาสนา สังคม และศิลปวัฒนธรรม กลองปูจาเป็นกลองชุด ประกอบด้วยกลองใหญ่สองหน้าทำจากไม้เนื้อแข็ง และกลองลูกตุ๊บขนาดเล็ก 2–3 ใบ ใช้ตีขัดจังหวะ มีการจัดวางหลากหลายรูปแบบ แสดงถึงภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สืบทอดจากครูสู่ศิษย์ ในอดีตกลองปูจามีบทบาททางประวัติศาสตร์ ใช้เป็นกลองศึกและกลองชัยสำหรับส่งสัญญาณบุก ถอย และประกาศชัยชนะ รวมถึงการเฉลิมฉลอง เช่น กลองพิฆาตมหาพิชัยเภรีแห่งนครเชลางค์ และกลองปูจาประจำเมืองเชียงแสน เชียงราย และเชียงใหม่ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งศรัทธา สิริมงคล และการปกปักรักษาชุมชน ต่อมาเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลง กลองปูจาถูกปรับบทบาทมาใช้ในศาสนพิธี พุทธบูชา วันพระ วันโกน และงานบุญสำคัญของวัด อีกทั้งยังใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารในอดีต เช่น แจ้งเหตุฉุกเฉิน เรียกประชุม หรือประกาศข่าวสาร นอกจากนี้ กลองปูจายังสร้างความสามัคคีระหว่างวัดกับชุมชน และถูกพัฒนาสู่การแสดงร่วมสมัย ทั้งขบวนแห่ เทศกาล และกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมระดับชาติและนานาชาติ อย่างไรก็ตามงานวิจัยชี้ให้เห็นถึงความท้าทายในการสืบทอด เนื่องจากวิถีชีวิตคนรุ่นใหม่เปลี่ยนแปลงไปความสนใจลดลงและขาดผู้สืบทอดองค์ความรู้ จึงมีความจำเป็นในการพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนทั้งในระบบและนอกระบบ รวมถึงสร้างพื้นที่เรียนรู้เพื่ออนุรักษ์และสืบสานกลองปูจา ที่เป็นมรดกวัฒนธรรมที่มีคุณค่าอย่างสูง ทั้งในด้านศิลปะประเพณี ความเชื่อ และอัตลักษณ์ของชุมชนล้านนา การอนุรักษ์และพัฒนาการสืบทอดจึงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้กลองปูจาคงอยู่และปรับตัวในบริบทสังคมไทยและสังคมโลกอย่างยั่งยืนสืบไป

รูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน ซึ่งจากการศึกษาพบว่ากลองปูจานั้นเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีคุณค่าทางศาสนาพิธี ประเพณี สังคม และศิลปวัฒนธรรม เดิมใช้ในการสงครามต่อมาปรับบทบาทสู่พิธีกรรมและการแสดงที่สะท้อนอัตลักษณ์ชุมชนล้านนาและเชื่อมโยงกับความเชื่อโบราณ โดยมีรูปแบบการตีกลองปูจาที่สะท้อนคุณค่าและโอกาสที่ใช้เกี่ยวพันกันกับบริบทข้างต้น โดยมีรูปแบบการตี 4 จังหวะหลัก ได้แก่ 1) จังหวะพุทธบูชา มีรูปแบบการตีกลองที่ช้า สง่างาม ตีดังกังวาน แฝงความศรัทธา

และมีความศักดิ์สิทธิ์ มีสว่า (ฉาบใหญ่) ฆ้องโหม่ง ฆ้องอุ้ย ตีประกอบ ตีกลองในวันโกนวันพระ และงานบุญต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะใช้ในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา 2) จังหวะสะบัดชัย ตีกลองรัว เร็ว คึกคัก สนุกสนาน เหมาะกับงานบุญ งานเทศกาลต่าง ๆ 3) จังหวะล่องน่าน ตีกลองที่เร็วกว่า เน้นพลัง และความต่อเนื่อง มักใช้ในการแสดงและการแข่งขันการตีกลอง ปูจา และ 4) แจ้งเหตุด่วน มีจังหวะการตีที่เร่ง รัว จากช้าไปเร็ว มีการสื่อสารแบบเฉพาะที่ทราบโดยทั่วกันใช้ในการสื่อสารเหตุฉุกเฉินของชุมชน

ปัจจุบันพบว่ารูปแบบการตีกลองปูจา มี 2 รูปแบบหลัก ได้แก่ 1) การตีเป็นพุทธบูชา โดยตีเป็นจังหวะพุทธบูชา ใช้เสียงกลองเป็นหลัก ไม่มีลีลาท่าทาง มีความศักดิ์สิทธิ์ ตีในวันโกนวันพระ หลังการเทศน์ธรรมเสร็จสิ้น โดยตีสามจบเพื่อเป็นพุทธบูชา ผู้ตีจะเป็นผู้ชายเท่านั้น เนื่องด้วยกลองปูจาเป็นกลองศักดิ์สิทธิ์และมีหัวใจกลองที่ลงคาถาอักขระ ยันต์ และของวิเศษต่าง ๆ บรรจุอยู่ด้านใน ผู้ตีอาจเป็นพระ เณร ลูกศิษย์วัด หรือ ผู้ที่ทางวัดมอบหมาย 2) การตีกลองเพื่อการแสดงหรือการแข่งขัน สามารถตีทั้งระบำเสือขบตุ๊ สาวหลับเต๊อะ หรือ ระบำล่องน่าน รวมถึงการฟาดแส้ สามารถตีสลับทั้ง 4 ระบำได้ แล้วแต่ผู้ตีโดยใส่ลีลา ท่าทางได้ตามแต่ผู้ตีจะออกแบบ ซึ่งนิยมนำลีลาท่าทางมาจากการฟ้อนเจิงและการตบมะผาบ ซึ่งเป็นชั้นเชิงการต่อสู้ของชายชาวล้านนามาผสมผสานให้เกิดลีลาท่าทางในการตีกลองให้สวยงามยิ่งขึ้น โดยการตีกลองเพื่อการแสดงนี้อาจตีในการแห่ครัวตาน งานประเพณีสำคัญ หรือ งานบุญต่าง ๆ ซึ่งจะเป็นงานบุญที่ยิ่งใหญ่ หรืองาน “ปอย” ที่ชาวบ้านจะออกมาช่วยกันทุกครัวเรือน มีการนำกลองปูจาออกมาตีเฉลิมฉลองโดยการใช้รถลากในขบวนแห่ หรือจำลองออกมาให้มีขนาดที่เล็กลง สามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวกอีกด้วย แสดงให้เห็นว่ากลองปูจาไม่เพียงเป็นเครื่องดนตรีในศาสนาพิธี แต่ยังมีบทบาทสำคัญในฐานะศิลปะการแสดงและมรดกวัฒนธรรมที่ยังคงสืบทอดและปรับตัวให้เข้ากับสังคมร่วมสมัยได้อย่างภาคภูมิ

จากการศึกษาบริบทและรูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน ที่สามารถพัฒนาบริบทและรูปแบบการตีให้สามารถคงอยู่ได้ตามพลวัตของสังคมที่เปลี่ยนไป สามารถพัฒนาต่อยอดเป็นองค์ความรู้ใหม่ในการสร้างเป็นนวัตกรรมได้ ทั้งด้านนวัตกรรม ด้านการเรียนรู้และการถ่ายทอดความรู้โดยสร้างระบบฐานข้อมูลดิจิทัล เพื่อจัดเก็บโน้ตเพลงกลองปูจา ภาพ เสียง สัมภาษณ์ครูภูมิปัญญา เพื่อให้นักวิจัยและเยาวชนเข้าถึงองค์ความรู้ได้โดยง่ายทุกที่ทุกเวลา ออกแบบพัฒนาเครื่องดนตรีต้นแบบ (Prototype) ที่ใช้วัสดุทดแทนบางส่วน ซึ่งเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมและออกแบบให้สามารถปรับเสียงหรือจังหวะได้ตามความต้องการ หรือการสนับสนุนการวิจัยการวิเคราะห์จังหวะด้วย AI เพื่อจัดเก็บทำนองและสร้างโปรแกรมฝึกซ้อมอัตโนมัติ รวมถึงการจัดเทศกาลกลองปูจา (Puja Drum Festival) โดยใช้เทคโนโลยีการถ่ายทอดสดออนไลน์หลายภาษาเพื่อสร้างการมีส่วนร่วมในระดับชาติและนานาชาติ สร้างความเข้มแข็งและยั่งยืนของมรดกภูมิปัญญาล้านนาไทยให้เป็นที่รู้จักในระดับสากล

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัย เรื่อง รูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน มีประเด็นอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. บริบทกลองปูจาภาคเหนือตอนบน จากการศึกษาพบว่า วิถีชีวิตของชาวล้านนาได้ผูกพันกับเสียงกลองมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะในมิติของสังคม วัฒนธรรม และจิตวิญญาณ ข้อมูลจากเอกสารประวัติศาสตร์และตำนาน รวมถึงการสัมภาษณ์เชิงลึกสะท้อนให้เห็นว่ากลองมิได้เป็นเพียงเครื่องดนตรี แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจ ความศักดิ์สิทธิ์ และการสื่อสารทางสังคม (สนั่น ธรรมธิ, 2542) ทั้งนี้ในสมัยโบราณกลองถูกใช้เป็นสัญญาณในยามสงคราม เรียกว่า “กลองศึก” หรือ “กลองชัย” เช่น ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับวัดพระงามได้บันทึกไว้ว่า *“เจ้าขุนครามแต่งกลเสิกอันนี้ แล้วก็หื้อสัญญาณริพลเคาะคล้องโย้ง (ฆ้อง) ตีกลองชัย ยกสกุลโยธาเข้าชูชนพระญาเบิกยู้ขึ้นมาวันนั้นแล”* ซึ่งการตีกลองชัยเป็นการให้สัญญาณแก่กองทัพในยามออกรบ สะท้อนบทบาทของกลองในฐานะเครื่องมือทางยุทธศาสตร์และศาสนพิธี นอกจากนี้การศึกษายังพบความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับกำเนิดกลองบูชา อาทิ ตำนานยักษ์ตาทิพย์กับพระอินทร์ ซึ่งเล่าถึงการสร้างกลองเพื่อขับไล่สิ่งชั่วร้ายและปกป้องชุมชน (ปราการ ใจดี, 2567) ตำนานดังกล่าวทำให้เห็นว่ากลองปูจามีความเชื่อมโยงกับความศักดิ์สิทธิ์และพลังเหนือธรรมชาติ ชาวล้านนาจึงยกย่องให้กลองปูจาเป็นสัญลักษณ์แห่งการคุ้มครองและความเป็นสิริมงคล ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของปูปัวและบัวส์เซอแวง (Poupeau & Boissevain, (2012) ที่อธิบายว่าดนตรีและเสียงกลองในสังคมดั้งเดิมมิใช่เพียงศิลปะแห่งความบันเทิง แต่ยังเป็นเครื่องมือสร้างความสามัคคีและยืนยันอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน แม้กลองปูจาจะมีรากเหง้าจากความเชื่อและพิธีกรรมโบราณ แต่ปัจจุบันได้ถูกตีความใหม่ในบริบทสมัยใหม่ โดยยังคงปรากฏในงานประเพณีสำคัญทางพุทธศาสนา และได้รับการฟื้นฟูผ่านกิจกรรมของชมรมสภาวัฒนธรรม และการแข่งขันการตีกลองในจังหวัดต่าง ๆ ของภาคเหนือ ดังที่ปราการ ใจดี กล่าวว่า *“...การนำกลองปูจามาแข่งขันกันเป็นการสืบทอด สืบสานการตีกลองของเยาวชนคนรุ่นใหม่ให้ได้ศึกษาเรียนรู้ทักษะการตีกลองสืบจากรุ่นสู่รุ่นซึ่งจะทำให้การตีกลองปูจาจะยังคงอยู่สืบไป...”* (ปราการ ใจดี, 2567) แสดงให้เห็นถึงพลวัตของวัฒนธรรมที่สามารถปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงทางสังคม แต่ยังคงรักษาความศักดิ์สิทธิ์และคุณค่าทางจิตวิญญาณเอาไว้ได้ (UNESCO, 2003) การดำรงอยู่ของกลองปูจาจึงเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ถึงการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนล้านนาในโลกสมัยใหม่

2. ผลการศึกษารูปแบบการตีกลองปูจาภาคเหนือตอนบน พบว่า กลองปูจามีความสำคัญทั้งในมิติศาสนา วัฒนธรรม และสังคม เป็นทั้งเครื่องมือทางศาสนพิธีและศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ และวิถีชีวิตของชุมชนล้านนาอย่างลึกซึ้ง การตีกลองไม่เพียงแต่ใช้เพื่อกำหนดเวลาและบอกสัญญาณเท่านั้น แต่ยังมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนา ตามแนวคิดเรื่อง “อมตเภรี” ที่เสียงกลองเป็นเสียงพระธรรม

อันศักดิ์สิทธิ์ กึกก้องและเป็นมงคล นำพาจิตใจผู้คนให้เข้าสู่ศรัทธาและความสงบเย็น (พระนคร ปรังฤทธิ์, 2553, และ ธนพงศ์ เด็ดแก้ว, 2557) กลองปูจาจึงมีความสำคัญในมิติชุมชนและศาสนาอย่างมาก เสียงกลองปูจาในอดีตเป็นเสียงที่กึกก้องไปทั่วหมู่บ้านก่อนวันพระเป็นเสียงแห่งความศรัทธาที่ปลุกจิตวิญญาณชุมชนให้หันเข้าสู่ความสงบและศีลธรรม ทำให้เกิดบรรยากาศศรัทธาและความผูกพันทางสังคมระหว่างวัดกับชาวบ้านอย่างแน่นแฟ้น (ณรงค์ สมิทธิธรรม, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์, และ ทิวาลักษณ์ กาญจนมยูร, 2546) แม้ปัจจุบันบทบาทของกลองจะขยายไปสู่การแสดงทางวัฒนธรรม การแข่งขันและการท่องเที่ยว แต่เสียงกลองปูจาก็ยังคงเป็นสัญลักษณ์ของความศรัทธาและเอกลักษณ์ชุมชนที่ไม่เสื่อมคลาย สะท้อนให้เห็นว่ากลองปูจามีบทบาททั้งในเชิงพิธีกรรมและเชิงจิตวิญญาณ รูปแบบการตีกลองปูจานั้นมีความหลากหลายและยืดหยุ่น ปรากฏในทั้งสองมิติหลักคือ การตีจังหวะพุทธบูชาและการตีจังหวะสะบัดชัย จังหวะพุทธบูชาเน้นความศักดิ์สิทธิ์ ตีแบบเรียบ ช้า สง่างาม ตีดังกังวาน แฝงความศรัทธาและมีความศักดิ์สิทธิ์ ไม่มีลีลาท่าทาง ใช้ตีในวันโกน วันพระ หรือภายหลังการเทศน์ธรรม เพื่อสื่อสารความศรัทธาและความเคารพต่อพระพุทธศาสนา ในขณะที่จังหวะสะบัดชัยเป็นจังหวะที่รวดเร็ว เร้าใจ ใช้ในการเฉลิมฉลอง การแห่ครัวตาน หรืองานบุญประเพณีที่เน้นความสนุกสนานและความรื่นเริงของชุมชน จังหวะหรือระบำที่ใช้ในการตีกลองปูจา ได้แก่ ระบำเสือขบตุ๊สาวหลับเต๊อะ และระบำล่องน่าน รวมถึงฟาดแส้ ซึ่งสามารถตีสลับและใส่ลีลาท่าทางได้อย่างอิสระ จังหวะการตีกลองปูจาสะท้อนให้เห็นถึงพลวัตของวัฒนธรรมที่สามารถปรับตัวตามกาลเวลาและบริบทสังคมร่วมสมัยได้อย่างลงตัว (ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง, 2564, และ เฉลิมพล ทองพา, 2563) สำหรับการกำหนดมาตรฐานการตีกลองปูจา เกิดขึ้นช่วงปี พ.ศ. 2537–2538 ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของพัฒนาการทางดนตรีพื้นบ้านล้านนา เมื่อมีการอบรมการตีกลองปูจาอย่างเป็นทางการที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยอาจารย์สนั่น ธรรมธิ และนิมนต์พระครูจากวัดเสลียมหวาน อำเภอบ้านโฮ่ง จังหวัดลำพูน เป็นวิทยากร ทำให้เกิดการบันทึกโน้ตเพลงกลองปูจาอย่างเป็นระบบ ได้แก่ ระบำเสือขบตุ๊ สาวหลับเต๊อะ และระบำล่องน่าน พัฒนาการครั้งนี้ช่วยสร้างมาตรฐานการถ่ายทอดความรู้และเป็นรากฐานให้การตีกลองปูจาเข้าสู่ระบบการเรียนการสอนอย่างมีแบบแผน (จันทร์ แก้วจิโน, 2567) ขณะเดียวกันยังเปิดโอกาสให้ผู้ตีกลองสามารถใส่ลีลาท่าทางเฉพาะตัวได้อย่างอิสระ ทำให้เกิดความหลากหลายทางศิลปะและคงเสน่ห์ของภูมิปัญญาชุมชนไว้ได้อย่างดี

ผลวิจัยยังพบว่า ข้อห้ามและความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของกลองปูจา มีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดขอบเขตผู้มีสิทธิ์ตีกลองปูจา ในอดีตสตรีถูกห้ามตีกลองเนื่องจากกลองบรรจุหัวใจกลองและลงอักขระคาถาศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง “ขึด” ของชาวล้านนาที่มองว่าการละเมิดข้อห้ามจะนำมาซึ่งความเสื่อมศรัทธาและความโชคร้าย (ธนพงศ์ เด็ดแก้ว, 2557) อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันเมื่อกลองถูกสร้างขึ้นเพื่อ

การแสดงเชิงพาณิชย์มากขึ้นและไม่มีพิธีกรรมทางศาสนากำกับในหัวใจกลองเหมือนอดีต ข้อห้ามทางเพศจึงค่อย ๆ เลือนหายไป ทำให้สตรีสามารถมีบทบาทในเวทีการตีกลองสะบัดชัยได้มากขึ้น สอดคล้องกับ จันทร์ แก้วจิโน ที่กล่าวว่า *“...ในปัจจุบันกลองต่าง ๆ จะเป็นกลองที่เป็นเชิงพาณิชย์ เช่น กลองสะบัดชัย ที่ย่อขนาดลงมาและสร้างกลองเพื่อการแสดง การแข่งขัน หรือ การเรียนการสอน ไม่ได้ผ่านพิธีหรือมีหัวใจกลองดังเช่นแต่ก่อน ไม่มีการลงอักขระอะไรไว้แล้ว ทำให้ผู้หญิงสามารถตีกลองสะบัดชัยได้ และสามารถนำไปแสดงหรือต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองได้...”* (จันทร์ แก้วจิโน, 2567) สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการปรับตัวของวัฒนธรรมต่อโลกสมัยใหม่ โดยไม่ละทิ้งรากเหง้าดั้งเดิม

สำหรับการตีกลองเพื่อการแสดงและการแข่งขัน พบว่า มีการประยุกต์ท่าทางและลีลาจากศิลปะการต่อสู้ฟ้อนเจิง และ ตบมะผาบ ของชายชาวล้านนา ซึ่งมีลีลาท่าฟ้อนเฉพาะตน การใช้เครื่องประกอบจังหวะและอุปกรณ์ตีกลองก็แตกต่างกัน เช่น จังหวัดเชียงรายใช้รากไม้ไผ่ทำไม้ตีกลอง ขณะที่เชียงใหม่และลำพูนใช้ไม้ลักษณะคล้ายสากครก ความหลากหลายนี้สะท้อนให้เห็นพลวัตทางวัฒนธรรมที่ปรับตัวตามบริบทชุมชนและภูมิปัญญาท้องถิ่น ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนจะนิยมตีกลองก้นยาว โดยพบเห็นการตีกลองปูจาน้อยมาก มีเฉพาะในวัดคนเมืองเท่านั้น คือ วัดศรีดอนชัย อำเภอปาย เนื่องจากจังหวัดแม่ฮ่องสอนเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เป็นส่วนใหญ่ โดยชาติพันธุ์ที่พบมากที่สุดคือไทยใหญ่ โดยการตีกลองปูจาจะมีลักษณะคล้ายกับจังหวัดเชียงใหม่ เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากกลุ่มคนเมืองที่อพยพมาจากจังหวัดเชียงใหม่นั่นเอง (ประเสริฐ ประดิษฐ์, 2567) สำหรับจังหวัดลำปางนั้น การตีกลองปูจามีการพัฒนาไปสู่รูปแบบการแข่งขันและการแสดงเชิงสร้างสรรค์ โดยปรับปรุงจากวิถีดั้งเดิมให้สอดคล้องกับความสนใจของคนรุ่นใหม่ และได้รับการสนับสนุนจากภาคเอกชน เช่น บริษัท ปตท.น้ำมันและการค้าปลีก จำกัด (มหาชน) จนกระทั่งกลองปูจาลำปางได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ด้านแนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม ประเพณี และเทศกาล ประจำปี พ.ศ. 2567 ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของปราการ ใจดี (2568) ที่มองว่าการตีกลองปูจาในจังหวัดลำปางเป็นผลจากความพยายามฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ในรูปแบบที่ร่วมสมัยมากขึ้น กล่าวโดยสรุป การตีกลองปูจาในภาคเหนือตอนบนมีการสืบสานทั้งในรูปแบบอนุรักษ์ในวัด การนำเข้าสู่ขบวนแห่ทางศาสนา และการพัฒนาเป็นการแสดงและการแข่งขันเชิงสร้างสรรค์ อันสะท้อนให้เห็นถึงพลวัตทางวัฒนธรรมที่สามารถปรับตัวตามยุคสมัย ขณะเดียวกันยังคงคุณค่าดั้งเดิมทางศาสนาและความศรัทธาของผู้คนในสังคมล้านนาไว้อย่างครบถ้วน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะการนำผลการวิจัยไปใช้

1. บูรณาการการเรียนรู้ในสถานศึกษา โดยบรรจุหลักสูตรกลองปูจาในหลักสูตรการเรียนการสอนในโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษา เพื่อให้นักเรียนและนักศึกษาได้เรียนรู้ถึงความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านในฐานะมรดกทางวัฒนธรรม และสร้างความตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะพื้นถิ่นของไทย

2. นำผลการวิจัยเป็นแนวทางในการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม โดยการจัดแสดงการตีกลองปูจาในงานเทศกาลหรืองานประเพณีท้องถิ่น และการจัดนิทรรศการเกี่ยวกับประวัติและความสำคัญของกลองปูจา เพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวทั้งในประเทศและต่างประเทศให้มาเยี่ยมชม และเรียนรู้ศิลปะพื้นบ้านภาคเหนือตอนบน

3. ภาคเอกชนและภาคธุรกิจควรเข้ามามีส่วนร่วมในการสนับสนุนกิจกรรมทางวัฒนธรรม เช่น การจัดการแข่งขันกลองปูจา การจัดเทศกาลทางวัฒนธรรม หรือการสนับสนุนงบประมาณด้านอุปกรณ์และเครื่องดนตรี เพื่อให้การสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมนี้ ดำเนินไปได้อย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้รูปแบบการตีกลองปูจาในแต่ละจังหวัด มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงแตกต่างกัน

2. เปรียบเทียบวิธีการถ่ายทอดความรู้และทักษะการตีกลองปูจาของพ่อครู หรือครูภูมิปัญญาในแต่ละจังหวัดในภาคเหนือ

3. ศึกษาวิจัยเครื่องดนตรีประกอบการตีกลองปูจาที่มีการพัฒนารูปแบบการตีกลองและนำเครื่องดนตรีมาใช้ประกอบอย่างสร้างสรรค์ ในการตีกลองปูจาของแต่ละท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะถิ่น

รายการอ้างอิง

เฉลิมพล ทองพา. (2567, พฤษภาคม 22). *องค์ความรู้เรื่องกลองปู่จา โครงการส่งเสริมการอนุรักษ์เสน่ห์เสียงกลองปู่จา อำเภอท่าปลา จังหวัดอุตรดิตถ์*. https://www.facebook.com/UTTARADITPRD/posts/ยาวชนอำเภอท่าปลาสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านเสน่ห์เสียงกลองปู่จา.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (ม.ป.ป). *บทความเรื่องการตีกลองล้านนา*. [ต้นฉบับอัดสำเนาที่ไม่ได้ตีพิมพ์].

ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง. (2564). *กฎหมายโบราณล้านนา.* สถาบันวิจัยล้านนา.

ณัฐวุฒิ ใจคำ. (2561). *การศึกษารูปแบบการตีกลองสะบัดชัยในล้านนา.* [สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ทองทวี ยศพิมสาร.(2559). *ฮีตคนเมือง ฉบับคู่มือเข้าวัด–คู่มือประจำบ้าน*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). ณัฐพล การพิมพ์.

ทัศนีย์ ดอนเนตร์. (2564). การพัฒนาและสร้างสรรค์การตีกลองปูจาในจังหวัดลำปาง. *วารสารวิชาการวัฒนธรรม, 12*(2), 33–47.

ทิวาลักษณ์ กาญจนมยูร และคณะ. (2546). *ศิลปวัฒนธรรมล้านนา.* มติชน.

ธนพงศ์ เด็ดแก้ว. (2557). *การศึกษากลองปูจาเพื่อการอนุรักษ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาท้องถิ่น***.** มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธนาเทพ สกฺกว โส (ศักดิ์วงค์). (2560) *ศึกษาการอนุรักษ์ก๋องปู่จาของชาวพุทธ ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดลำปาง*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ธิติพล กันตีวงศ์ และ ต่อพงษ์ เสมอใจ (2557).*รายงานผลการสำรวจ โครงการสำรวจพื้นที่วัฒนธรรมด้านศิลปกรรมหัตถกรรม ดนตรี และนาฏยกรรม*. สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พระนคร ปรังฤทธิ์. (2553). *พุทธปรัชญาเบื้องต้น.* มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย.

พระมหาอนุสรณ์ อภิวฑฺฒโน. (2566). *ศึกษาความเชื่อเรื่องการตีกลองปูจาของประชาชนในจังหวัดแพร่*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. http://e-thesis.mcu.ac.th

ภัทระ คมขำ. (2556). *การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน.* [สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. http://cuir.car.chula.ac.th

สถาบันวิจัยพะเยา. (2563). การส่งเสริมศิลปะการแสดงกลองปูจาของชุมชนรอบกว๊านพะเยา. *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่*, *12*(1), 77-86.

สนั่น ธรรมธิ. (2542). *ตำนานเมืองล้านนา.* โรงพิมพ์ศรีธรรม.

Poupeau, F., & Boissevain, K. (2012). Cultural heritage and local communities. *Journal of Cultural Studies, 14*(2), 101–118.

UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage.*

หนังตะลุงกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุด เมืองนครศรีธรรมราช

SHADOW PUPPETRY (NANG TA LONG) OF KAYA NAKHON: A SHADOW PERFORMANCE DERIVED FROM THE KAMPI BUT MANUSCRIPT OF NAKHON SI THAMMARAT

วสวัตติ์ ริยาพันธ์*

WASAWAT RIYAPUN

(Received: February 16, 2024; Revised: June 1, 2024; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

หนังตะลุงเรื่องกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เป็นผลงานสร้างสรรค์ ภายใต้วัตถุประสงค์ 1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช 2. เพื่อสร้างสรรค์หนังตะลุง เรื่องกายนคร ขึ้นจากวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้ขนบแบบแผนการแสดงหนังตะลุงตามรูปแบบของมหรสพเงา จังหวัดนครศรีธรรมราช และจากการดำเนินการพบว่า

1. วรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร เป็นวรรณกรรมศาสนาในลักษณะนิทานธรรม เขียนขึ้นด้วยวิธีคัดลอก เสร็จสิ้นในปีพุทธศักราช 2442 ตัวหนังสืออักษรไทย ใช้กาพย์ยานี 11 และ กาพย์สุรางคนางค์ 28 เป็นฉันทลักษณ์ บรรยายโวหารเป็นภาษาท้องถิ่นปักษ์ใต้ โครงเรื่องแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ 1) ท้าวจิตราชครองเมืองกายนคร 2) พระยามัจจุราชปล่อยท้าวจิตราชเป็นอิสระ 3) ท้าวจิตราชเข้าสู่เมืองนิพพาน โดยสรุปคือการอุปมาอุปไมยร่างกายมนุษย์เป็นเมืองสมมุติ มีดวงจิตเป็นกษัตริย์ มีโรคภัยไข้เจ็บเป็นข้าศึก และศีลธรรม สมาธิ พุทธิปัญญาเป็นอาวุธในการทำศึกสงคราม ด้านผลงานสร้างสรรค์ มีขั้นตอนวิธีการจัดทำบทหนังตะลุงเรื่องกายนคร เพื่อนำมาสู่ออกแบบตัวละครและจัดทำต้นแบบรูปหนังตะลุง พร้อมทั้งการออกแบบทำนองดนตรีเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง ตลอดจบบันทึกเสียงดนตรีประกอบการแสดงจัดเป็นองค์ความรู้

* ภาควิชาศิลปไทย วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Department of Thai Arts, College of Fine Arts Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

2. ผลการสร้างสรรค์ประกอบด้วย รูปหนังตะลุงเฉพาะเรื่องกายนคร ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง และบทประพันธ์ (บทขับหนังบทเจรจา) การแสดง แบ่งออกเป็น 3 องคาพยพ ประกอบด้วยองก์ที่ 1 เบิกโรง องก์ที่ 2 ดำเนินเรื่อง และองก์ที่ 3 ลาโรง การขับบทลาโรงหรือหนังลาจอ เป็นอันเสร็จสิ้นการแสดงโดยสมบูรณ์

คำสำคัญ : คัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราชเรื่องกายนคร, หนังตะลุง, หนังตะลุงกายนคร

Abstract

This creative research project entitled Shadow Puppetry of Kaya Nakhon: A Shadow Performance Derived from the Kampi But Manuscript of Nakhon Si Thammarat was conducted with two objectives: 1. to investigate the body of knowledge contained in the Kampi *But* literary text Kaya Nakhon, based on the Nakhon Si Thammarat manuscript version; 2. to create a shadow-puppet performance (Nang Talung) based on the Kampi But *text* Kaya Nakhon from the Nakhon Si Thammarat manuscript, employing the conventional stylistic norms of Nakhon Si Thammarat shadow theatre. The study yielded the following findings:

1. The Kampi But literature of Nakhon Si Thammarat entitled Kaya Nakhon is a religious narrative in the style of a moral tale. It was transcribed manually and completed in 1899 (B.E. 2442), written in Thai script and composed in khlong verse forms including Kap Yanee 11 and Kap Surangkhanang 28. The narrative is expressed in the Southern Thai dialect. The plot consists of three main parts: 1) Thao Jit Ratcha's reign over the city of Kaya Nakhon, 2) Phraya Matchu Rat granting Thao Jit Ratcha his freedom, and 3) Thao Jit Ratcha's entrance into the celestial realm of Nibbāna. The story metaphorically portrays the human body as an imaginary city, with the mind as its king, illnesses as invading enemies, and morality, concentration, and wisdom serving as the weapons used to wage battle. Regarding the creative component, the research involved developing a performance script for Nang Talung Kaya Nakhon, followed by character design and the creation of prototype shadow-puppet figures. Musical motifs and compositions were also designed to suit the

performance, culminating in the recording of musical accompaniment constituting a systematic body of creative knowledge.

2. The creative outcomes include: specially designed shadow-puppet figures for Kaya Nakhon; musical accompaniment for the performance; and a complete performance script (including recitative and dialogue). The performance is structured into three acts: Act I – Opening Sequence, Act II – Narrative Progression, and Act III – Closing Sequence. The final recitation, La Rong *or* Nang la Jor, marks the formal conclusion of the performance.

Keywords : Kampi But Manuscript of Nakhon Si Thammarat -Kaya Nakhon, shadow puppetry, Nang Talung Kaya Nakhon

บทนำ

“ตะลุงหมายถึงหลักปักล่ามช้าง โบราณอ้างเรียกว่าตะลุงหลุง ที่ช้างพักหลักตั้งหนังตะลุง แรกคราวกรุงศรีวิชัยเมืองนคร ราชธานีนครศรีธรรมราช ประวัติศาสตร์แห่งธานีมีนุสรณ์ ประเทศไทยปักษ์ใต้ฝ่ายนคร สมัยก่อนขึ้นยะโฮร์ แรกโบราณ” (อุดม หนูทอง, 2531, น.112)

“หลักหลุง” “เสาหลุง” “เสาตะลุง” ปรากฏในบทกาศครูมาแต่โบราณ มีความหมายกล่าวคือเสาตะลุงช้าง หรือเสาไม้ที่ใช้ล่ามช้าง แสดงให้เห็นถึงความเป็นมาตามคติความเชื่อว่าการกำเนิดขึ้นของหนังตะลุงปักษ์ใต้ ริเริ่มจากการนำเอาอิทธิพลการเล่นหนังเงาหุ่นเงาของแขกยะโฮร์ มาเล่นกับเสาหลุง หรือเสาตะลุงช้าง ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช จากสำนวนข้างต้นจึงพออนุมานให้เห็นว่าการละเล่นมหรสพเงาประเภทนี้ มีปรากฏมาแต่อดีตกาลและกล่าวถึงจังหวัดนครศรีธรรมราชไว้ในบทกาศครูหนัง (พิทยา บุษรารัตน์, 2541, น.11) หนังตะลุงจึงเป็นมหรสพที่แพร่หลายและเป็นที่นิยมชมชอบของชาวปักษ์ใต้ในพื้นที่ต่าง ๆ ไม่จำเพาะไว้แต่ในนครศรีธรรมราช อนึ่งบทบาทสำคัญของหนังตะลุงมิใช่เพียงเพื่อเป็นมหรสพสำหรับสร้างความบันเทิงใจ หากแต่หนังตะลุงยังเป็นหนึ่งในสื่อเพื่อเผยแผ่พระพุทธศาสนา สืบเนื่องจากนครศรีธรรมราช เป็นพื้นที่อารยธรรมอันเข้มแข็งโดยเฉพาะอิทธิพลศาสนาพราหมณ์ อิทธิพลศาสนาพุทธแบบมหายาน และเถรวาทลังกาวงศ์จึงทำให้จังหวัดนครศรีธรรมราช สามารถปรับปรนศิลปวัฒนธรรมเข้ากับศาสนาได้อย่างแน่นเหนียวเกลียวกลม สะท้อนผ่านศิลปะประเพณี ศิลปวัตถุ และศิลปะมหรสพอย่างหนังตะลุงเช่นเดียวกัน

หนังตะลุงปักษ์ใต้มีลักษณะเป็นจินตนิยาย เป็นวรรณกรรมสมมุติจากจินตนาการและวรรณกรรมทางศาสนา โดยใช้สถานที่ เหตุการณ์ และบุคคลสมมุติ เล่าเรื่องจินตนิยายผ่านการใช้รูปหนังเป็นสื่อสมมติ เป็นบุคลาธิษฐานจากท้องเรื่องนั้น ๆ อาทิ เจ้าเมือง

นางเมือง พระยายักษ์ เจ้าชาย พระธิดา มีการเจรจาเป็นราชาศัพท์ แบบการละเล่นจักร ๆ วงศ์ ๆ ส่วนการสร้างอรรถรสในการแสดงมหรสพเงาหนังตะลุงนั้น ใช้ตัวตลกอันมีที่มาจากผู้คนจริง ๆ ในท้องถิ่นนั้น ๆ มาทำเป็นตัวหนัง เช่นนายยอดทอง นายโถ นายหลำ ใช้สำเนียงท้องถิ่นในการพากย์รูปหนังเหล่านี้ เพื่อสร้างความตลกขบขัน และอรรถรสในการแสดงแก่ผู้ชม นอกเหนือจากสุนทรียรสจากมหรสพประเภทนี้จะสร้างความบันเทิงแล้ว หนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราชมักมีการสอดแทรกหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาในเนื้อเรื่องของหนังตะลุงด้วย การสอดแทรกหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาในบทกลอน การสอดแทรกหลักธรรมในบทบรรยาย การสอดแทรกหลักธรรมในบทเจรจา (สืบพงษ์ ธรรมชาติ, 2559, น.87)

ทั้งนี้ ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์, (2566, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ในอดีต จังหวัดนครศรีธรรมราชมีการนำเอาวรรณกรรมศาสนามาสร้างเป็นหนังตะลุง จนมีชื่อเสียงมากมายและเป็นอัตลักษณ์ของหนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราชว่า “เป็นหนังธรรมมะ” ที่สนุกสนานและสร้างความบันเทิง รวมถึงให้ข้อคิดแก่ผู้คนได้เป็นอย่างดี โดย “หนังปฐม อ้ายลูกหมี” หนังปฐม อ้ายลูกหมี ได้นำเอาวรรณกรรมศาสนามาผูกเรื่องมากมาย เช่นเอาหลักธรรมคำสอนเข้าไปผูกไว้กับจินตนิยาย รวมถึงการนำเอาวรรณกรรมศาสนามาสร้างเป็นหนังตะลุง ใช้เล่นในวันสำคัญทางศาสนา ที่วัดพระบรมธาตุวรวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช เช่น วันมาฆบูชา วันวิสาขบูชา งานบุญเดือนสิบ งานสมโภชน์พระบรมธาตุเป็นต้น พ้องกับที่ วิมล ดำศรี (2566. สัมภาษณ์). ได้กล่าวถึงไว้ว่า หากให้กล่าวถึงความดีเด่นของหนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราชล้วนแล้วแต่มีความพิเศษทางกลอน ทางขับบท ทางเจรจา แต่สิ่งสำคัญที่สุด คือหนังตะลุงเมืองนครศรีธรรมราช มักนำข้อคิดทางศาสนามาใช้ในการแสดงอยู่เสมอ ซึ่งหนุนเสริมให้เห็นข้อเท็จจริงในเรื่องการสอดแทรกคติศาสนาในการแสดงหนังตะลุง ของ สืบพงษ์ ธรรมชาติ (2559, น.92) กล่าวว่า การสอดแทรกหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาไว้ในเนื้อเรื่องของคณะหนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราชต้องอาศัยประสบการณ์การแสดงของนายหนัง นายหนังที่มีการแสดงเป็นเวลานาน ๆ และบวชเรียนศึกษาพระธรรมคำสอนมาบ้าง จึงจะสามารถนำหลักธรรมมาสอดแทรกไว้ได้ดีกว่าหนังที่มีประสบการณ์แสดงน้อยกว่า สัมพันธภาพทางวัฒนธรรมของ มหรสพเงาหนังตะลุงและพระพุทธศาสนาในจังหวัดนครศรีธรรมราช หลอมหล่อจนเกิดเป็นอัตลักษณ์สำคัญการสอดแทรกหลักธรรมของหนังตะลุง จึงนับเป็นการเผยแผ่ของพระพุทธศาสนาที่น่าสนใจ ผู้ชมได้ซึมทราบหลักธรรมคำสอน และนำไปปฏิบัติใช้ในชีวิตประจำวันได้ จึงก่อให้เกิดแนวคิดในการหยิบยกวรรณกรรมศาสนามาสร้างสรรค์เป็นหนังตะลุง ตามระเบียบแบบแผนและขนบการแสดงหนังตะลุงของจังหวัดนครศรีธรรมราช

ผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์หนังตะลุงขึ้น โดยอาศัยแนวคิดร่วมจากอดีต กล่าวคือการสร้างหนังตะลุงโดยใช้วรรณกรรมศาสนา ซึ่งกำหนดหลักเกณฑ์การคัดเลือกวรรณกรรมที่มีองค์ประกอบเหมาะสมทางการแสดง กล่าวคือ มีตัวละครเด่น

มีฉากสถานการณ์ มีเหตุการณ์ดำเนินเรื่อง เล่าเรื่องและสรุปเรื่องได้ รวมถึงมีลักษณะเป็นวรรณกรรมศาสนา มีข้อคิด คติธรรม สามารถพัฒนาเป็นสื่อตามหลักคิดของการเล่าเรื่องผ่านการสื่อสารเชิงวัฒนธรรม (Cultural Communication Study) ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องเพื่อให้เห็นคุณลักษณะพิเศษของประเพณีและสื่อพื้นบ้าน (Traditional Media) โดยผู้สร้างสรรค์คัดเลือกวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร มาสร้างสรรค์เป็นหนังตะลุง ในครั้งนี้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช

2. เพื่อสร้างสรรค์หนังตะลุงเรื่องกายนคร ขึ้นจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้ขนบแบบแผนการแสดงหนังตะลุงตามรูปแบบของมหรสพเงาจังหวัดนครศรีธรรมราช

กระบวนการสร้างสรรค์

การดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานมหรสพทางการแสดงชุดหนังตะลุง เรื่องกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช ดำเนินการสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช และวัตถุประสงค์ข้อที่ 2) เพื่อสร้างสรรค์หนังตะลุง เรื่องกายนคร ขึ้นจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้ขนบแบบแผนการแสดงหนังตะลุงตามรูปแบบของมหรสพเงาจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยดำเนินการสร้างสรรค์ด้วยรูปแบบการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research)

การดำเนินการตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการดังลำดับต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร โดยใช้วิธีวิจัยแบบภาคสนาม เพื่อการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากทรัพยากรเชิงวรรณกรรม จากแหล่งข้อมูลที่ปรากฏ ประกอบด้วย ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช และหอสมุดแห่งชาติจังหวัดนครศรีธรรมราช

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาข้อมูลจากแหล่งพื้นที่สำคัญวรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร และจากบุคคลที่เกี่ยวข้องในพื้นที่ บ้านเขาลำปะ

ตำบลเขาพระทอง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช และดำเนินการเก็บข้อมูลจากกลุ่มบุคคล จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ที่มีองค์ความรู้ทางด้านวรรณกรรมทักษิณ และทักษิณคดีศึกษาวิทยา ซึ่งเป็นผู้เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราชเรื่องกายนคร ประกอบด้วย

ศาสตราจารย์ชวน เพชรแก้ว	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์
รองศาสตราจารย์วิมล ดำศรี	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์

ขั้นตอนที่ 3 กระทำการถอดรหัสองค์ความรู้ วรรณกรรม วรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร ด้วยการชำระทางวรรณกรรมและปริวรรตเพื่อให้สำนวนในวรรณกรรมเป็นภาษาปัจจุบัน และสะดวกต่อการศึกษาทำความเข้าใจ

ขั้นตอนที่ 4 จัดกระทำข้อมูล วรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร ด้วยการอภิปรายผลการศึกษาในแบบฉบับรูปเล่มองค์ความรู้ เพื่อนำเข้าสู่กระบวนการตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์ โดยการจัดกิจกรรมสัมมนาทางวิชาการ เพื่อการระดมสร้างองค์ความรู้ของวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราชเรื่องกายนคร เพื่อให้ได้มาซึ่งชุดข้อมูลและอัตลักษณ์ที่ปรากฏในวรรณกรรม สำหรับเข้าสู่กระบวนการตามวัตถุประสงค์ลำดับต่อไป

การดำเนินการตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2) เพื่อสร้างสรรค์หนังตะลุงเรื่องกายนครขึ้นจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้ขนบแบบแผนการแสดงหนังตะลุงตามรูปแบบของมหรสพเงาจังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการดังลำดับต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาข้อมูลและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงของจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้วิธีวิจัยแบบภาคสนาม เพื่อการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากทรัพยากรเชิงวรรณกรรมจากแหล่งข้อมูลที่ปรากฏ ประกอบด้วย ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช หอสมุดแห่งชาติ จังหวัดนครศรีธรรมราช และบ้านศิลปินแห่งชาติ หนังตะลุงสุชาติ ทรัพย์สิน

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาข้อมูลจากแหล่งพื้นที่ และจากบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราช อาทิ คณะหนังตะลุงอาวุโสในจังหวัดนครศรีธรรมราช

ศิลปิน นักแสดงหนังตะลุง ตลอดจนนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านหนังตะลุงในจังหวัดนครศรีธรรมราช ประกอบด้วย

รองศาสตราจารย์วิมล ดำศรี	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์ และผู้รวบรวมบุคลานุกรมหนังตะลุงจังหวัดนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีรวัฒน์ ช่างสาน	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวัฒนธรรมภาคใต้ ผู้มีประสบการณ์ด้านการวิจัยมหรสพหุ่นเงาในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วาที ทรัพย์สิน	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวัฒนธรรมภาคใต้ ทายาทศิลปินแห่งชาติหนังตะลุงสุชาติ ทรัพย์สิน
นายจำเนียร คำหวาน	หนังตะลุงอาวุโสจังหวัดนครศรีธรรมราช
นายเฉลียว ด้วงสิน	หนังตะลุงอาวุโสจังหวัดนครศรีธรรมราช

ขั้นตอนที่ 3 จัดกระทำข้อมูล ที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงแบบฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช ประมวลรูปแบบการแสดง ขนบวิธีการแสดง และบทการแสดงตลอดจนรูปลักษณ์ของรูปหนังตะลุงเพื่อใช้เป็นมาตรฐานการสร้างสรรค์ ตามแนวทางการพัฒนาเชิงอนุรักษ์ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดหนังตะลุงกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช

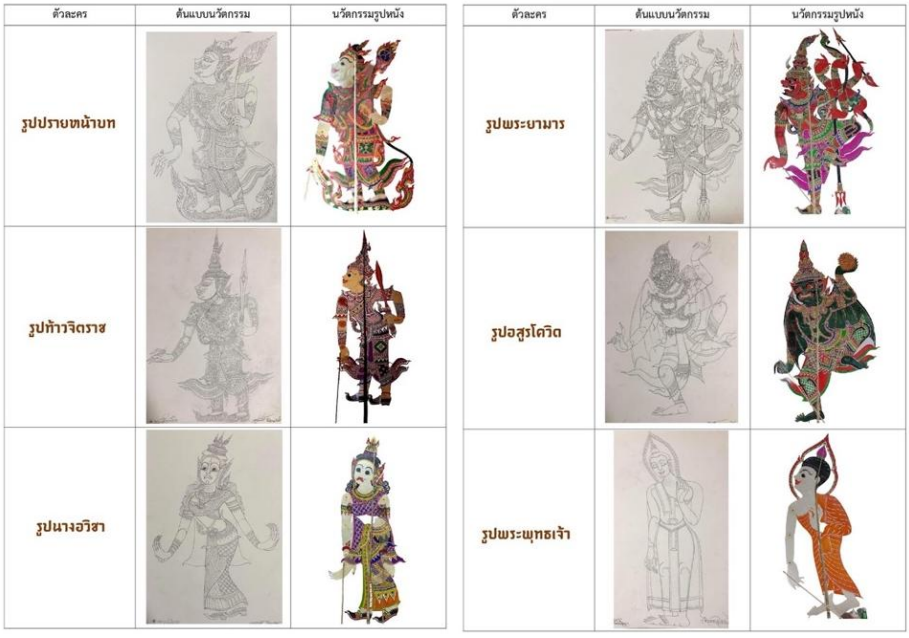
ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์หนังตะลุงกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช โดยมีขั้นตอนและรายละเอียดการดำเนินการในองค์ประกอบต่าง ๆ ดังขั้นตอนที่จะกล่าวถึงนี้ 1) การจัดทำบทหนังตะลุงเรื่องกายนคร 2) การออกแบบตัวละครและจัดทำต้นแบบรูปหนังตะลุง 3) การออกแบบทำนองดนตรีเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง 4) จัดทำรูปหนังตะลุงตามต้นแบบ (แกะหนัง) 5) บันทึกเสียงดนตรีประกอบการแสดง และ 6) ฝึกหัดผู้แสดง (นายหนัง) โดยมีศิลปินหนังตะลุงอาวุโส จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นผู้ควบคุมและพัฒนาทักษะทางด้านการแสดง

ขั้นตอนที่ 5 ตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ หนังตะลุงกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช ในรูปแบบการวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์โดยผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิ และศิลปินหนังตะลุงประกอบด้วย

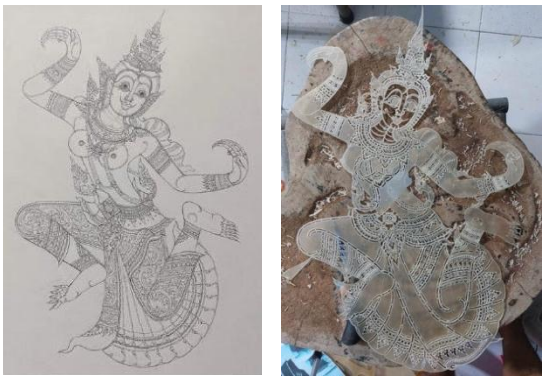
รองศาสตราจารย์วิมล ดำศรี	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์ และผู้รวบรวมบุคลานุกรมหนังตะลุงจังหวัดนครศรีธรรมราช

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษิณคดีวิทยา วรรณกรรม ทักษิณปริทัศน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีรวัฒน์ ช่างสาน	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวัฒนธรรมภาคใต้ ผู้มีประสบการณ์ด้านการวิจัยมหรสพหุ่นเงาในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วาที ทรัพย์สิน	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวัฒนธรรมภาคใต้ ทายาทศิลปินแห่งชาติหนังตะลุงสุชาติ ทรัพย์สิน
นายจำเนียร คำหวาน	หนังตะลุงอาวุโสจังหวัดนครศรีธรรมราช
นายเฉลียว ด้วงสิน	หนังตะลุงอาวุโสจังหวัดนครศรีธรรมราช

ขั้นตอนที่ 6 เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชน



ภาพที่ 1 ภาพแสดงการออกแบบ และสร้างสรรค์รูปหนังตะลุงในการการแสดงหนังตะลุงเรื่องกายนคร
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 2 ภาพแสดงกรรมวิธีสร้างสรรค์รูปหนังตะลุง (แกะหนัง) รูปนางฟ้อนในการการแสดงหนังตะลุงเรื่องกายนคร
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ผลการสร้างสรรค์

ผลการสร้างสรรค์ ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช

ภูมิหลัง

กายนคร หรือ หนังสือบุด “ตนษมุตรกายนคร” ฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นหนังสือบุดขาวที่มีความสำคัญอย่างมากในทางพระพุทธศาสนา ด้วยมีอานุภาพแห่งพระวินัย พระธรรมคำสอนนำมาเรียงร้อยผูกเป็นนิทานโวหารทางศาสนามีเนื้อความอุปมาอุปไมย ถึงความเป็นไปของสังขารและชีวิตมนุษย์

วรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราชเรื่องกายนคร เป็นหนังสือบุดขาว มีขนาด 11.5 x 38 x 3 เซนติเมตร ภาษาที่ใช้จารลงในหนังสือเป็นอักษรไทยลายเส้นหมึก มีลักษณะการใช้คำประพันธ์เป็นภาษาพื้น ถิ่นปักษ์ใต้ จำนวน 117 หน้า แบ่งออกเป็น 3 คำรบ 1) โองการนมัสการพระพุทธองค์ 2) กายนคร และ 3) นิพพานนัง โดยทำการเขียนจบลงเมื่อปีพุทธศักราช 2442

วรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร ฉบับนี้ บางบรรทัดเขียนด้วยลายมือที่แตกต่างกัน และผู้เขียนหนังสือบุดกายนครฉบับนี้ ไม่ใช่ผู้แต่งเสียทีเดียว หากแต่มีการคัดลอกจากฉบับเก่าก่อน ขุนอาเทศคดี ซึ่งอดีตเคยเป็นนักปราชญ์ของจังหวัดนครศรีธรรมราช ท่านได้กล่าวถึงและยืนยันว่าหนังสือบุดขาวกายนครนี้ เป็นหนังสือที่เก่าแก่คร่ำคร่าปรากฏมีมานาน ซึ่งท่านเคยได้ศึกษาพระธรรมคำสอนไว้เมื่อครั้งยังเป็นเด็ก โดยวรรณกรรมกายนครฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราชนี้ เป็นคำสั่งสอนขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าโดยแท้ ซึ่งปรากฏไว้ในช่วงต้นของบทไหว้ครู ความว่า

ข้าขอนอบนบ พระผู้ไตรภพ จบทั่วธรณี
ท่านมาผูกไว้ เป็นคำบาลี ท่านเอ๋ยยินดี ต่อพระศาสดา
เป็นคำสั่งสอน ผูกไว้เป็นกลอน สอนราชประชา
ผู้ใดได้ฟัง ตั้งใจบูชา จงเร่งรักษา จำไว้ใส่ใจ

อนึ่งปรากฏหลักฐานของการคัดลอก แปลคำบาลีว่าต้นฉบับกายนครมาจากเมืองอังวะ ประเทศพม่า ซึ่งปรากฏอยู่ในเนื้อหาเช่นเดียวกัน และจากเนื้อหาซึ่งปรากฏในวรรณกรรม เรื่องกายนคร ฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช มีข้อความระบุถึงเมืองอังวะ ประเทศพม่าอย่างชัดเจน จึงพออนุมานได้ว่าต้นฉบับคงเป็นบาลี สอนพระธรรมสำหรับพระสงฆ์ในประเทศพม่า กับอนึ่งซึ่งพอชี้ให้เห็นข้อเท็จจริงว่าเป็นพระสงฆ์ คือคำว่า “ท่านคณะผู้ใหญ่ แปลมาเป็นไทย” ท่านคณะผู้ใหญ่ในที่นี้อาจหมายถึงเจ้าคณะสงฆ์ไทยที่อาศัยอยู่ในประเทศพม่า ได้เล็งเห็นคุณประโยชน์ในทางศาสนา จึงแปลให้เป็นเนื้อหาภาษาไทย สำหรับเผยแพร่ให้แก่ชาวไทยในประเทศพม่า ขณะนั้นเพื่อศึกษาพระธรรมคำสอน รวมถึงเนื้อหาอันเกี่ยวเนื่องกับการสังวรในกายสังขารนี้ ทั้งนี้ทำให้เราทราบถึงที่มาอย่างแน่ชัดว่าวรรณกรรมเรื่องกายนครฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราชนี้ มีที่มาจากเมืองอังวะ ประเทศพม่า ส่วนวรรณกรรม เรื่องกายนคร ฉบับจังหวัดพังงา ไม่ทราบที่มา และในขณะเดียวกันก็ปรากฏวรรณกรรมเรื่องกายนครที่แต่งขึ้นใหม่ในฉบับอื่น ๆ และรวมถึงการดัดแปลงแต่งเติมขึ้นภายหลังอีกหลายฉบับ

การประพันธ์ในวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราชเรื่องกายนคร ประพันธ์ในรูปแบบของกาพย์ ชนิดกาพย์สุรางคนางค์ 28 โดยเป็นที่นิยมอย่างมากสำหรับกวีในภาคใต้ โดยเรียกการประพันธ์ประเภทนี้เป็นภาษาถิ่นใต้ว่า “ราบ” ด้วยเพราะมีการประพันธ์โดยใช้ฉันทลักษณ์ 4 คำ เสมอกันในทุกวรรค เมื่ออ่านเป็นทำนองชักสวดมีท่วงทำนองราบเรียบ นิ่ง เสมอกันไม่กระโชคโฮกฮาก ซึ่งในภาคใต้มีลักษณะการใช้ชักสวดอยู่ 2 ประเภทคือ ชนิดที่ 1 เรียกว่าร่ายราบ (กาพย์ยานี 11 ผสม กาพย์สุรางคนางค์ 28) นิยมเรื่องกายนคร จิตนคร และวันคาน เป็นต้น ชนิดที่ 2 การชักคฤหัสถ์ หรือการสวดพระมาลัย แพร่หลายที่อำเภอชะอวด อำเภอเฉลิมพระเกียรติ อำเภอร่อนพิบูลย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช และที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี สำหรับการชักคฤหัสถ์นี้นั้นอาศัยการประพันธ์ที่ต้องขับลำนำเป็นจังหวะขึ้น ๆ ลง ๆ แต่สำหรับวรรณกรรมเรื่องกายนครฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราชที่ใช้การประพันธ์แบบราบนี้ จะมีความเนิบนาบแต่กระชับและเสียงขับ หรือเสียงที่คล้องจองกันของถ้อยคำทำให้จดจำได้อย่างง่ายดาย กวีภาคใต้มักนิยมใช้ลักษณะคำประพันธ์เช่นนี้ในการแต่งวรรณกรรม สำหรับพระพุทธศาสนา ทั้งนี้ใช้สำหรับเรียนพระบาลี และพระธรรมวินัย จึงมุ่งเน้นไปที่ความนิ่งสงบทั้งในด้านเนื้อหาด้านรูปเสียง รูปประโยค เป็นสำคัญ

ความมุ่งหมายในการประพันธ์ของวรรณกรรมเรื่องกายนครนี้ มุ่งเน้นในการนำเนื้อหาสาระ จากคติธรรมคำสอนในทางพระพุทธศาสนา แต่งขึ้นเป็นเรื่องราว เป็นนิทานเพื่อสั่งสอน อบรม ขัดเกลาจิตใจให้สำนึกรู้ในการละวาง สละซึ่งกิเลสตัณหา และมุ่งสู่เมืองนิพพาน อันเป็นที่พึ่งและที่หมายปลายทางแห่งความสงบสุข

หนังสือบุดกายนครฉบับนี้ เดิมตกทอดมาเป็นสมบัติของนายหนูริ่น บุญชูวงศ์ บิดาของนายสะเทื้อน บุญชูวงศ์ อดีตผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ 2 ตำบลเขาพระทอง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งไม่ปรากฏนามผู้แต่ง ผู้เขียน หรือผู้คัดลอก พร้อมทั้งไม่ปรากฏหลักฐานว่าริเริ่มเขียนหรือจานหนังสือเล่มนี้เมื่อใด ระบุเพียงวัน เวลาที่เขียนจบ

“๐ เขียรจบณวัน ๒ +๘ ๙ คำปีกุนนรรกสัดเอกกสก เพลาบ่ายสีโมงเสษฤาดูคีม หรรษ์ พุทธสักกราช ล้วงแล้วใด ๒๔๔๒ พรรสาขอให้อายุวันณะสุขะละนะปัจจะโยโหตุ” (....)

ต่อมาอาจารย์วิเชียร ณ นคร อดีตอาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ได้นำมาบรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอนไทยคดีศึกษา เมื่อปีพุทธศักราช 2519 จวบจนมีการปริวรรตขึ้นอีกครั้ง โดยอาจารย์ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ เมื่อปีพุทธศักราช 2523 ภายหลังจึงนำไปเก็บรักษาไว้ที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

จวบจนในปีพุทธศักราช 2563 เกิดการโจรกรรมหนังสือบุดเมืองคอน (หนังสือบุดจังหวัดนครศรีธรรมราช) วรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร เป็นหนึ่งในหนังสือบุดที่ถูกโจรกรรม จึงเป็นความสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ต้องทำการพัฒนาในเชิงการอนุรักษ์วรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร ในด้านเนื้อหาให้คงอยู่ แต่เมื่อพิจารณาอย่างถี่ถ้วน พบว่าภาษาและอักษรที่ใช้เขียน อ่านยาก และรูปคำแตกต่างกับปัจจุบันเป็นอย่างมาก ด้วยเพราะเป็นรูปแบบที่ใช้ในจังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อ 123 ปี ที่ผ่านมา ผู้เขียนจึงทำการปริวรรตขึ้นอีกครั้ง ในปีพุทธศักราช 2565 โดยคงสำนวนแบบต้นฉบับพร้อมทั้งมีคำอ่าน ต่อท้าย ซึ่งสามารถทำให้เข้าถึงเนื้อหาสาระได้ง่ายกว่าการอ่านจากต้นฉบับ หากในบางคำยังคงอนุรักษ์ไว้ดังเดิม เช่นคำว่า “สำมรุด” ที่หมายถึงมนุษย์ หรือสัตว์มนุษย์

คำสอนในวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร

มุ่งเน้นการแสดงข้อธรรมว่าด้วยเรื่องกฎความเป็นไปของวัฏฏสงสาร โดยให้มุ่งพิจารณาไปยังจิต เมื่อจิตเป็นนาย กายจะเป็นบ่าว ดังจะยกตัวอย่างการอุปมาดวงจิตเป็นพระเจ้าจิตราช ซึ่งเป็นกษัตริย์ผู้ปกครองเมืองกายนคร และมีการอุปมาเนื้อหาจากความเป็นไปของชีวิตทั้งโรคภัยไข้เจ็บ เหตุการณ์ต่าง ๆ เข้ามาเบียดเบียนกระแสจิตจนเกิดความขุ่นมัวขึ้น ณ ขณะของจิตทำให้สภาวะของร่างกายเกิดความทุกข์

กระแสหนึ่งจึงแสดงข้อธรรมของวรรณกรรมฉบับนี้ โดยสะท้อนให้เห็นความไม่จีรังยั่งยืนของการดำรงชีวิต และกายสังขารของมนุษย์ที่ย่อมมีความเสื่อมไปเป็นธรรมดา มีความสลายไปเป็นธรรมดา โดยมีกฎเกณฑ์ของกาลเวลาเป็นตัวกำหนดและทำให้สภาวะนั้นแปรเปลี่ยนไป ซึ่งสอดคล้องกับพุทธวจนขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ในคัมภีร์พระสุตันไตรปิฎก

สฬายตนวรรค อาวีวิศวรรค กึสุกสูตร ที่มุ่งให้มนุษย์พิจารณามรณานุสติ ผ่านอายตน 6 โดยที่วรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร มีจุดมุ่งหมายคล้ายคลึงกันทุกฉบับความคือ นำเรื่องราวของคำสอนทางพุทธศาสนามาแต่งเป็นวรรณกรรมคำสอน เพื่อเป็นข้อเตือนใจและอบรมสั่งสอนชาวบ้านให้ประพฤติปฏิบัติตนเป็นคนดี รู้จักละวางซึ่งกิเลส ตัณหา ให้แคล้วสิ้น เพื่อความมุ่งหมายสูงสุดคือ “นิพพาน”

เรื่องราวของวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร แฝงไว้ด้วยคำสั่งสอนทางพระพุทธศาสนาที่ทำให้เห็นภาพพจน์ได้อย่างชัดเจน อาจจะเป็นจุดมุ่งหมายของผู้แต่งอีกประการหนึ่งที่ต้องการให้เห็นสภาพอันแท้จริงของปุถุชนที่ต้องมี เกิด แก่ เจ็บ ตาย เรื่องราวของกายนครทุกฉบับ จึงมีจุดมุ่งหมายที่สอดคล้องกัน เป็นคำเทศนาสั่งสอนเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิต ซึ่งอาศัยหลักธรรมผูกเป็นวรรณกรรม เปลี่ยนนามธรรมให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ศึกษาเข้าใจเรื่องราวต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน ฉะนั้นเนื้อหาจึงสะท้อนภาพความเป็นไปของชีวิตที่เต็มไปด้วยกิเลสต่าง ๆ มากมาย ทั้งนี้เพราะมุ่งหวังที่จะกำจัดกิเลสเหล่านี้ให้หมดสิ้น

โครงเรื่องวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร

โครงเรื่องหมายถึงเหตุการณ์หลาย ๆ เหตุการณ์ที่ประกอบไปด้วยปัญหาข้อขัดแย้ง โครงเรื่องจากวรรณกรรมศาสนาเรื่องกายนครแต่ละฉบับนั้น มีลักษณะคล้ายคลึงกันบ้างแตกต่างกันบ้าง จึงได้นำโครงเรื่องนั้นมาพิจารณาเปรียบเทียบ ให้เห็นถึงความสมบูรณ์ที่สุดด้านองค์รวมของเนื้อหา สำหรับนำไปสู่การพัฒนานวัตกรรมต่อไป

การพิจารณาโครงเรื่อง พิจารณาวิธีการเรียงลำดับความคิดหรือการเรียงลำดับเหตุการณ์ในเรื่องว่า ผู้เขียนเริ่มต้นตรงส่วนใดของเรื่อง ต่อไปเป็นความคิดหรือเหตุการณ์ใดและจะจบเรื่องอย่างไร ทั้งนี้จากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราชเรื่องกายนครนั้นปรากฏนิทานเสริมอยู่ในเนื้อเรื่อง อันเป็นความพิเศษที่ผู้ประพันธ์ ได้สอดแทรกไว้เพื่ออรรถรสของผู้อ่านมิให้เคร่งเครียดในการพิจารณาหลักธรรมมากเกินไป ลำดับถัดไปเป็นการแสดงถึงเนื้อหาโครงเรื่องจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนครฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช เพื่อสรุปให้เข้าใจถึงเนื้อหาโดยย่อ

โครงเรื่องวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร

ตอนที่ 1 ท้าวจิตราชครองเมืองกายนคร ต่อมาถูกพระยามัจจุราชเข้ามาทำลายเมืองแล้วจับตัวท้าวจิตราชไป

ตอนที่ 2 พระยามัจจุราชปล่อยท้าวจิตราชเป็นอิสระ ท้าวจิตราชสร้างเมืองขึ้นใหม่แล้วพระยามัจจุราชก็เข้าทำลายอีก

ตอนที่ 3 ท้าวจิตราชจึงปรึกษาพระครู โดยใช้พระขรรค์สามเล่มทำลายอกุศลต่าง ๆ แล้วจึงลุเข้าสู่เมืองนิพพาน

ตอนที่ 4 นิทานเสริมในเรื่อง นิทานเรื่องกบ

ฉากและตัวละคร

ฉาก หมายถึง สถานที่และเวลาที่เรื่องนั้น ๆ เกิดขึ้น ซึ่งสามารถอธิบายความหมายของฉากไว้ได้ 2 ประการ ดังนี้ (กุหลาบ มัลลิกะมาส. 2531, น. 110)

1. ฉาก หมายถึง สถานที่แห่งหนึ่งแห่งใดที่มีเหตุการณ์บังเกิดขึ้น โดยเกี่ยวข้องถึงตัวละครด้วย

2. ฉาก หมายถึง บรรยากาศหรือสิ่งแวดล้อมทั้งปวง ที่เป็นส่วนประกอบในเรื่องให้มีความดีเด่นขึ้น

ดังนั้นฉากจึงมีความหมายครอบคลุมทั้ง สถานที่ บรรยากาศ สิ่งแวดล้อม และเวลาที่เรื่องราวต่าง ๆ ได้ดำเนินไป ลักษณะฉากที่ปรากฏในเรื่องกายนครแต่ละฉบับนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือจะกล่าวถึงฉากเมืองเป็นฉากเด่นของเรื่อง ส่วนฉากอื่น ๆ เช่น ฉากชมนกชมไม้ ชมความงามของธรรมชาติ ไม่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องกายนคร เพราะวรรณกรรมเรื่องนี้มุ่งที่จะส่งเสริมความรู้และแง่คิดในแง่พระพุทธศาสนาที่ว่าชีวิตนั้นมิได้มีความจีรังยั่งยืน ลักษณะธรรมชาติจึงปรากฏออกมาให้เห็นสภาพความเป็นจริงของชีวิต

ฉากเมืองกายนคร ปรากฏเพียงเมืองกายนครเท่านั้นที่ทุกฉบับมีเหมือนกัน ด้วยเป็นปัจเจกหลักของวรรณกรรม ส่วนฉากอื่น ๆ จะต่างกันออกไปตามแต่จินตนาการของผู้ประพันธ์ให้มีความวิจิตรพิสดารออกไป ส่วนฉากเมืองนิพพานหรืออมตมหานครมีการพรรณนาถึงแตกต่างกันออกไป แต่ในวรรณกรรมศาสนากายนคร ฉบับนครศรีธรรมราช และฉบับจังหวัดพังงานั้น มีความคล้ายคลึงกันดังนี้

นิพพานนั้นไซร้ สนุกหนักหนา เป็นกำแพงแก้ว
เจ็ดชั้นเลิศแล้ว ด้วยแก้วมุกดา

(กายนครฉบับ นครศรีธรรมราช)

กล่าวโดยสรุป เรื่องการสร้างฉากในวรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนครนั้น มีการสร้างฉากโดยการเปรียบเทียบสภาวะในร่างกายกับสถานที่ต่าง ๆ ในกายนคร การสร้างฉากเช่นนี้ ผู้แต่งมุ่งหวังจะให้เห็นสภาพอันแท้จริงของชีวิต ฉากกายนครซึ่งเป็นฉากหลักของเรื่องทุกฉบับมี ความคล้ายคลึงกันและแทบไม่แตกต่างกันมากนัก

ส่วนเมืองนิพพานนั้น คือ “นิพพาน” ที่กล่าวอยู่ในพระพุทธศาสนา โดยวรรณกรรมศาสนาเรื่องกายนคร ได้กล่าวถึงฉากนิพพานนี้ขึ้นตามความรู้สึกของผู้แต่ง โดยนำหลักธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนามาสร้างเป็นสถานที่ในฉากเมืองกายนคร เมืองมรณนครและฉากเมืองนิพพานที่นำมากล่าวถึงไว้บ้างพอสังเขป เป็นฉากที่มุ่งหวังสะท้อนความเป็นจริงของชีวิตและมีความสอดคล้องกันกับเรื่องราวใน กายนคร

ตัวละคร

ตัวละครคือ บุคคลที่กวีสมมุติขึ้นว่าทำเหตุการณ์นั้น ๆ หรือได้รับผลแห่งเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (วิทย์ ศิวะศริยานนท์. 2519, น. 86)

ลักษณะตัวละครจากเรื่องกายนครพบว่า มีตัวละครอยู่มากมาย เนื่องจากเรื่องกายนครเป็นวรรณกรรมทางศาสนาที่นำชื่อของหลักธรรมคำสอนมาเรียงร้อยกับบทวรรณกรรม แล้วสมมุติแทนเป็นชื่อตัวละครต่าง ๆ ในเรื่อง ตัวละครบางตัวไม่มีบทบาทมากนัก แต่ตัวละครทุกตัวที่ปรากฏขึ้นในเรื่อง ไม่ทำให้ผู้อ่านสับสนแต่อย่างใด เพราะชื่อตัวละครแต่ละตัวแสดงพฤติกรรม ลักษณะนิสัย ตามชื่อนั้น ๆ อยู่แล้วเช่น

บิดา ชื่อท้าวโมหะ อุปนิสัย เป็นผู้มีความลุ่มหลง ความเขลา ความโง่
มารดา ชื่อนางโลภะ อุปนิสัย เป็นผู้มีความอยากได้ไม่รู้จักพอ

ตัวละครที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องกายนคร มีการผูกเรื่องราวตัวละครต่าง ๆ ตามจุดมุ่งหมายของตนหรือตามภูมิปัญญา จึงทำให้วรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร มีเอกลักษณ์เฉพาะ

ด้านคำประพันธ์

ใช้กลวิธีในการประพันธ์ ซึ่งเป็นที่แพร่หลายและนิยมในภาคใต้ โดยมีลักษณะของฉันทลักษณ์ ประเภทกาพย์ผสม ประกอบด้วย กาพย์สุรางคนางค์ 28 และกาพย์ยานี 11 โดยปรากฏเป็นลักษณะพิเศษที่กวีชาวใต้ เรียกวา “ราบ”

ลายลักษณ์

การเขียนและวิธีจานอักษร หรือการเขียนหนังสือบุดเล่มนี้ ใช้หมึกดำจารอักษรลงในหนังสือบุดขาว ลายมือเป็นลักษณะอักษรไทยลิขิต ซึ่งเป็นลักษณะอักษรในช่วงปีพุทธศักราช 2349-2450 สำนวนภาษาเป็นภาษาไทยปักษ์ใต้ ตั้งแต่ 2439 – 2476 ในขณะนั้นจังหวัดนครศรีธรรมราชมีลักษณะเป็นมณฑล ปรากฏหลักฐานจากจดหมายเหตุในช่วงปีพุทธศักราช 2439 – 2476 ใช้สำนวนในลายลักษณ์อักษรเช่นเดียวกับ หนังสือบุดเรื่องกายนครซึ่งระบุ ปี พ.ศ. ที่คัดลอกจบไว้ในปีพุทธศักราช 2442

องค์ประกอบเรื่อง

ด้านเนื้อหาและองค์ประกอบเรื่อง แบ่งออกเป็น 3 องคาพยพ ประกอบด้วย โองการสรรเสริญพระพุทธเจ้า ซึ่งเป็นธรรมเนียมในการเขียนหนังสือบุดอันเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมศาสนา มักมีการบอกถึงที่มาของเนื้อหาเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อเป็นการพรรณนาก่อนชักนำเข้าสู่ท้องเรื่อง 2 เนื้อเรื่องกายนคร เป็นการบอกเล่าเหตุการณ์เนื้อหาของวรรณกรรมกายนคร อันมีท้าวจิตราชเป็นกษัตริย์ และทำสงครามกับพระยามัจจุราชมารกษัตริย์ของเมืองมรณานคร โดยเนื้อหาในช่วงของวรรณกรรมกายนครตรงกับคัมภีร์สุตันไตรปฏิฎก เล่มที่ 28 สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค กิงกุคสูตร อันเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับอายตนะและผัสสะทั้ง 6 ตามแนวไตรลักษณ์ อันมีเบญจศีล ข้อปฏิบัติถึงอสังขตะอันตคาหิกทิฏฐิ จัดเป็น 10 สังยุตต์ 3 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับนิพพานนัง และข้อมูลของคติไตรภูมิ

รอยพระพุทธบาท ตลอดจนสังสารวัฏ พิธีศพตามคติชาวนครศรีธรรมราช ก่อนจบเล่มมีคำลงท้ายเป็นคำอวยพร ความว่าขอให้อายุวรรณะสุขะละปัจจะ โยโหตุ

วรรณกรรมเสริมเรื่อง

ในช่วงของโองการสรรเสริญพระพุทธเจ้า ช่วงท้ายปรากฏนิทานธรรมเพื่อการสั่งสอนเกี่ยวกับวัฏสงสาร เป็นนิทานเรื่องกบ โดยเวียนเป็นวงโคจรกบกินสัตว์ 1 งูกินกบ และนกกินงู ทั้งนี้ก็เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปและเวียนว่ายตายเกิด

เนื้อหาในวรรณกรรมวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนครนี้ปรากฏเป็นการท้าวเมือง คือ เป็นการบ่งบอกว่าเมืองนี้สร้างขึ้นเมื่อใด ใครเป็นผู้ปกครอง และเป็นการเท้าความเพียงสองเมือง คือเมืองกายนครและเมืองนิพพาน แม้ในเรื่องจะมีเมืองอยู่จำนวน 3 เมือง ประกอบด้วย เมืองกายนคร เมืองมรณานคร และเมืองนิพพาน ซึ่งฉากในเมืองกายนคร ปรากฏการพรรณนาเชิงสร้างจินตภาพ บอกถึงองค์ประกอบภายในเมืองกายนคร ประกอบด้วย ประตู 9 แห่ง ปราสาท 5 หลัง และพรรณนาในเมืองนิพพานว่าล้วนสะอาดแล้วตกแต่งด้วยกำแพงแก้ว ซึ่ง ฉาก และองค์ประกอบในเรื่องกายนครมีความวิเศษเป็นที่สุด ในด้านการพรรณนาแบบอุปไมย กายสังขารหรืออวัยวะในร่างกายของมนุษย์เป็นส่วนต่าง ๆ ของปราสาทราชวัง

บริบท

แม้ในเนื้อหาไม่มีการกล่าวถึงจังหวัดนครศรีธรรมราช หรือพื้นที่ใดในภาคใต้ หากแต่มีหลักฐานถึงที่มาของหนังสือว่า เดิมเป็นสมบัติของนายสะเทื้อน บุญชูวงศ์ ชาวบ้านเขาลำปะ ตำบลเขาพระทอง (เดิมเป็นวังอ่าง) อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช หากแต่ไม่สามารถพิสูจน์ยืนยันได้ว่าเป็นผู้คัดลอกหรือไม่ หากแต่เป็นสมบัติในส่วนบุคคลตามหลักฐานของการมอบให้แก่ อาจารย์วิเชียร ณ นคร เพื่อใช้ในการศึกษาตามหลักสูตรไทยคดีศึกษาของวิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช

ผลการสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2) เพื่อสร้างสรรค์หนังตะลุงเรื่องกายนครขึ้นจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้ขนบแบบแผนการแสดงหนังตะลุงตามรูปแบบของมหรสพเงาจังหวัดนครศรีธรรมราช

หนังตะลุงเรื่องกายนคร มหรสพจากวรรณกรรมศาสนาพื้นถิ่นปักษ์ใต้ เรื่องกายนครฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช ประพันธ์ขึ้นจากวรรณกรรมเรื่องกายนคร ฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยนำเอาเนื้อหามาปรับปรุงพัฒนาให้เหมาะสมกับการจัดทำบทประกอบการแสดงหนังตะลุง ที่มีวิธีการแสดงเป็นแบบแผนเฉพาะ คือการพากย์กลอนหนังสลับบทเจรจา พรรณนาเนื้อเรื่องไปตามวรรณกรรมที่นำมาเล่นเป็นหนังตะลุง

กายนคร เป็นวรรณกรรมที่บรรพชนคนใต้ได้เรียบร้อยพระธรรมคำสอนไว้สำหรับสอนลูกหลานถึงการดำรงชีวิต และความเป็นไปตามวัฏฏสงสาร การเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป สิ่งสุดท้ายเหลือไว้เป็นคุณงาม ความดี ที่เป็นกุศลไปภายหน้า เนื้อหาต้นฉบับมีความละเอียดอ่อน

และลึกซึ้งด้วยรสแห่งสำนวนพระธรรม ทำให้ยากต่อการเข้าถึงหากไม่ศึกษาพระธรรมขั้นต้น อาจไม่เข้าใจในถ้อยความบางประการ เพราะได้มีการอุปมา อุปไมย และเปรียบเปรยด้วยสำนวนที่ลึกซึ้งถึงขั้นสุด ถือเป็นนิทานธรรมเรื่องหนึ่งที่ดีเด่นด้วยคำสั่งสอน และหลักธรรมในการปฏิบัติ อนึ่งปรากฏข้อคิดให้พิจารณาการกระทำทั้งกรรมดี กรรมชั่ว ความลุ่มหลงเมามัวในอบายมุขทุก ๆ ประการ

ผู้ประพันธ์ในฐานะบุตรหลานชาวปักษ์ใต้ ทั้งมีภูมิหลังถิ่นกำเนิดเป็นชาวนครศรีธรรมราช เล็งเห็นคุณค่าของวรรณกรรมเรื่องกายนคร ฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช กลัวว่าด้วยเวลาจะลบเลือนสิ่งดี ๆ ที่บรรพชนได้สร้างไว้ นำมาพัฒนาและนำเสนอใหม่ในรูปแบบของมหรสพ “หนังตะลุง” ซึ่งถือเป็นสื่อวัฒนธรรมที่ชาวปักษ์ใต้ผูกพันมาแต่บรรพกาลและนับว่า “หนังตะลุง” เป็นมรดกทางด้านภูมิปัญญา ทั้งด้านภาษา สำนวน และกลวิธีในการแสดง รวมถึงอัตลักษณ์ทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ทั้งวิธีขับบทและดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งแสดงความเป็นพื้นถิ่นปักษ์ใต้ได้อย่างงดงาม

“หนังตะลุงเรื่องกายนคร” จึงถูกนำมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ทั้งหมด ทั้งเนื้อเรื่องโดยย่อ บทหนัง รูปหนัง รวมถึงทำนองดนตรี รวมถึงการนำเอาขนบการออกรูปหนังแต่โบราณ เช่น การจับลิงหัวค่ำ การออกรูปนางฟ้อน และการเกี้ยวจอ ซึ่งสูญหายไปแล้วในการแสดงหนังตะลุง ในปัจจุบันนำมาบรรจุไว้เป็นแบบแผนในการแสดงหนังตะลุงเรื่องกายนครที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นครั้งนี้ อีกทั้งมีการรื้อฟื้นทำนองเพลงโบราณ และสร้างสรรค์ดนตรีประกอบขึ้นใหม่ เพื่อให้มีความเหมาะสมกับวรรณกรรมที่นำเสนอเนื้อหาจากพระธรรมคำสอน สอดแทรกมุขตลกขบขันเพื่อสร้างอรรถรส และมิให้เคร่งครัดจนเกิดไป สำหรับเนื้อหาและคำสอน ได้เรียบเรียงไว้เป็นเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยใช้ตัวละครเป็นตัวแทนสภาวะต่าง ๆ ดำเนินเรื่องไปตามเหตุการณ์ในท้องเรื่อง จำนวน 7 ตอน ประกอบด้วย ฉากที่ 1 จับเมืองกายนคร ฉากที่ 2 ท้องพระโรงเมืองกายนคร ฉากที่ 3 นครมรณา ฉากที่ 4 พญาดำเนิน ฉากที่ 5 พระยามัจจุราชรบพระเจ้าจิตราช ฉากที่ 6 พระตถาคตปราบมารพระเจ้าจิตราชหนี ฉากที่ 7 เมืองนิพพาน และฉากที่ 8 ฉากข้อคิด เมืองมนุษย์เรื่องสามัญ

เนื้อเรื่องโดยย่อ หนังตะลุงกายนคร

กล่าวถึงเมืองเมืองหนึ่ง นามว่ากายนคร เป็นมหานครที่วิจิตรงดงาม นครนี้ถูกตกแต่งด้วยกำแพงแก้ว น้อยใหญ่ มีป้อมประตูคูหาทั่วทั้งนคร มีซุ้มประตูใหญ่มโหฬารอยู่เก้าแห่ง แต่ละประตูมีหน้าที่แตกต่างกันออกไป กษัตริย์ผู้ปกครองเมืองกายนครนี้นามว่า”พระเจ้าจิตราช” มีมเหสีซ้ายขวาสองนางนามว่า “วิชชา” และ “อวิชชา” มเหสีสองนางนี้ทำหน้าที่ปรนเปรอรสสวาท และบำเรอด้วยสิ่งมึนเมายั่วยวนในทางแห่งอุบาย จนพระเจ้าจิตราชเพิกเฉยต่องานราชกิจราชการบ้านเมือง ส่งผลให้เหล่าเสนาอำมาตย์ ทหารที่คอยพิทักษ์รักษาเมืองกายนครย่อหย่อนกำลัง และเพิกเฉยต่อหน้าที่ของตนความเข้มแข็งที่เคยมีกลับละเลยและหละหลวม จนร้อนถึงพระราชครูได้ตักเตือนถึงภัยพิบัติที่จะเกิดขึ้นกับเมืองกายนครในเร็ววันนี้

จะกล่าวถึงมหานครใหญ่อีกเมืองหนึ่ง ซึ่งคอยแต่จะยึดเอาเมืองต่าง ๆ มาเป็นของตน นามว่า “มรณานคร” กษัตริย์ผู้ปกครองนคร เป็นจอมทัพเรืองด้วยอำนาจและข้าทาสบริวาร ล้วนด้วยแต่อิทธิฤทธิ์กำลังมหันต์ นาม “พระยามัจจุราช” พระยามัจจุราชมาร ปกครองเมืองมรณานคร ด้วยความสุขสันต์และเรืองด้วยอำนาจ ราชศักดิ์เมืองน้อยใหญ่ที่พระยามัจจุราชหมายได้ไว้ครอบครอง มิอาจรอดพ้นน้ำมือแห่งพระยามัจจุราชพ้นไปได้ เมื่อถึงวันและเวลาตามยามอุบาทว์ พระยามัจจุราชจึงได้เรียกเหล่าเสนาอำมาตย์ขุนมาร เข้ามาปรึกษาราชการ เพื่อตรวจตราหาว่า ณ ขณะนี้ เมืองใดถึงที่ชะตาร้าย ตกที่นั่งคอขาด เสนามารเมื่อจับยามดู พบว่า เห็นคราวเคราะห์ของนครใหญ่ไปทางทิศบูรพานามว่า “กายนคร” ครั้นแล้วจึงทูลความแก่พระยามัจจุราช เมื่อสดับรับฟัง พระยามัจจุราชจึงได้เรียกขุนมารนาม “ขุนโรคา” ให้เชิญราชมุนีฝ่ายอธรรม เพื่อปรึกษาหารือถึงกลวิธีในการยึดครองเมือง “กายนคร” มาเป็นของตน ขุนโรคารับราชโองการได้เดินทางไปเชิญราชมุนีฝ่ายอธรรม ฝ่ายพระเจ้าจิตราช เมื่อทราบความและได้สติจากการเตือนภัยจากราชครู เมื่อครั้นรู้ชะตาว่าคราวนี้ เข้าตาจนมิอาจรอดพ้นน้ำมือภัยพิบัติร้ายครั้งนี้ไปได้ จึงได้เรียกเหล่าขุนทหาร อันได้แก่ ขุนวาโย ขุนปฐพี เพื่อเร่งจัดเตรียมป้อมปราการตั้งรับกองทัพแห่งเมืองมรณานคร ครั้นขุนโรคาเสนามารคู่ใจแห่งพระยามัจจุราชมาถึงอาศรมริมนครมรณา จึงได้อันเชิญราชมุนีฝ่ายอธรรมเข้ายังเมืองมรณานคร เพื่อวางกลอุบายหมายเข้ายึดครองเมืองกายนคร

ณ ท้องพระโรงเมืองมรณานคร มีราชมุนีฝ่ายอธรรมเข้าเฝ้าเบื้องขวา เสนามารนับร้อยนับพันเรียงรายตามแต่ยศถาบรรดาศักดิ์ ต่างพร้อมด้วยพละกำลังฮึกเหิมหมายทำศึกสงคราม ฝ่ายพระยามัจจุราชถามความขึ้น การเราจะยึดเอาเมืองกายนครนี้เป็นไปโดยง่ายหรือยากเข็ญเป็นประการใด ท่านราชมุนี ฝ่ายราชมุนี เมื่อสดับรับกระทู้แห่งพระยามัจจุราชมาร จึงทูลตามความที่แจ้งแก่ใจ “อันกายนคร ท่านว่ากว้างอยู่คืบ ยาวอยู่วา ยามใดกษัตราสิ้นแล้วซึ่งปัญญาก็จะพ่ายเสียแต่โดยง่าย ยามใดประชากรในนครอ่อนกำลัง นครนี้ก็จะพังเสียโดยง่าย ยามใดนครนี้สิ้นซึ้งขุนทหารคอยพิทักษ์รักษา ทำหน้าที่คุ้มกัน เมืองนครนี้ก็จะเป็นของเราเสียโดยง่าย และยามใดนครนี้ไร้ซึ่งศีลธรรมและการตั้งมั่นในคำพระตถาคตเถราจารย์ นครนี้ก็จะลุเข้าสู่ยามพินาศเสียโดยง่าย พระเจ้าข้า” ถ้าแม้นพระองค์ต้องการยึดเอาเมืองกายนครเสียโดยพลันบัดนี้ พระเจ้าจิตราชลุ่มหลงอยู่ในอบายมุข ละเลยในศีลในธรรม จงเร่งส่งขุนโรคา ขุนพยาธิ ขุนชรา ไปทำลายนครเสียเถิดพระเจ้าข้า เพื่อเมืองกายนครพบกับเสนามารทั้งสามแล้วไซร้ กายนครก็มิอาจต้านทานภัยพิบัติลงได้ เช่นที่เกิดขึ้นกับเมืองน้อยใหญ่ที่ผ่านมาเสียสิ้น ครั้นพระยามัจจุราชได้ฟังคำราชมุนีจึงสั่งพหลพลมารเพื่อเข้าทำลายเมืองกายนคร โดยให้เสนามารทั้งสามเป็นทัพหน้าและพระยามัจจุราชออกเป็นทัพหลวง เสร็จสรรพจึงมุ่งหน้าไปทางทิศบูรพา หมายพิชิตเมืองกายนคร

ฝั่งเมืองกายนคร เมื่อได้ยินเสียงดังอึกทึก พระเจ้าจิตราชรู้ได้ทันทีว่าบัดนี้ คำเตือนแห่งราชครูเป็นจริงแล้ว จึงได้เร่งสั่งกองทัพที่ตระเตรียมเพื่อตั้งรับกองทัพของพระยามัจจุราช ทว่าทันทีที่ต้องเอาอาวุธแห่งเสนามารทั้งสาม นายทหารผู้รักษาปราการต่าง ๆ ก็มิอาจทานทนได้ ประตูนครทั้งเก้าแห่งเริ่มสะเทือนเลื่อนลั่น กำแพงตะโจ กำแพงมังสัง เริ่มค่อยปริแตก มิอาจคงทน แม้นเคยแข็งขันดั่งศิลา ก็มิอาจทนทานต่ออำนาจแห่งคราวเคราะห์ที่พระยามัจจุราชหยิบยื่นให้ ฝ่ายราชครูเมื่อเห็นความเป็นไป และมิอาจรักษาสิ่งใดในกายนครนี้ได้อีก จึงนำพระเจ้าจิตราชหลีกหนี ออกทางประตูฆฏทวาร โดยให้เสนาที่ตามติดมาต่อเรือสำเภาแก้วขึ้น เพื่อใช้เป็นพาหนะเดินทางไปยังเมืองศักดิ์สิทธิ์ นาม “นครนิพพาน” ที่เมืองนิพพาน เป็นที่ซึ่งสะอาด สว่าง สงบ และปราศจากกิเลส ตัณหา พระเจ้าจิตราชฉุกคิดถึงมเหสีทั้งสอง พลันเสียงเตือนของราชครูดังขึ้น “ละเสียเถิด วางเสียเถิด พระองค์ทรงทำพุทธทำนายข้อนี้เสียเถิดว่า ยาวให้บั่น สั้นให้ต่อ แม้นไขปริศนานี้ได้ พระองค์ก็จะขึ้นสำเภาแก้ว แล้วล่วงพ้นบ่วงมารไปได้ในที่สุด” ยาวให้บั่น คือ คนเรามีทุกข์ซึ่งมีมาจากเกิด แก่ เจ็บ ตาย ความเศร้าโศก เสียใจ แค้นใจ คับใจ พลัด พรากจากของรัก ปรารถนาสิ่งใดไม่สมหวัง ความทุกข์เหล่านี้ เกิดจากตัณหา สามประการ คือ กามตัณหา ความอยากในกาม ภวตัณหา ความอยากเป็น วิภวตัณหา ความไม่อยากเป็นอะไรสักอย่าง และอวิชชานี้ทำให้เกิดทุกข์ไม่สิ้นสุด จึงควรบั่นทอนให้หมดไป ถ้าไม่บั่นก็จะทำให้เกิดทุกข์ไม่สิ้นสุด ดังนั้นจึงว่า “ยาวให้บั่น” ที่ว่า สั้นให้ต่อ คือ คนเราเกิดมามีอายุน้อยนัก หากจะก่อกรรมทำอกุศล ก็จะหมดดีไม่มีชื่อเสียง เพราะสูญเสียความดีที่ควรทำไปพร้อมกับชีวิตอันสั้น ฉะนั้นจึงควรประกอบกรรมดี เพื่อให้ความดีดำรงยั่งยืน โดยละอกุศลกรรมเหล่านี้ คือ ละโมหะ ความหลง โทสะ ความโกรธ มัจฉะริยะ ความตระหนี่ ถีนมิทธะ ความง่วงเหงาซึมเซา อหิริกะ ความหมดอาย อโนตะตัปปะ ความไม่กลัวบาป อุทธัจจะกุกกุจจะ ความฟุ้งซ่านรำคาญ อิสสา ความริษยา โลภะ ความละโมบอยากได้ไม่สิ้นสุด ทิฐิ ความเห็นนอกลู่นอกทาง มานะ ความถือตัว วิจิกิจฉา ความลังเลสงสัย เมื่อละอกุศลเหล่านี้ได้ ก็ขอพระองค์ประกอบกุศล มีการให้ทาน รักษาศีล เป็นต้น เมื่อทำเช่นนี้ได้ ก็จะทำให้อายุอันสั้นนี้ ได้ดำรงคุณงามความดีอยู่ได้ตลอดไป ดังปริศนาว่า สั้นให้ต่อ

พระเจ้าจิตราชเมื่อแจ้งแก่พุทธทำนายและแก้พระกระทู้ธรรมแล้วไซร้ จึงมีพระทัยผ่องใส ทำให้ขับพิษอาวุธของขุนโรคาสลายไปในที่สุด พลันเรือสำเภาแก้วก็อุบัติขึ้นเป็นมหานิมิต ราชครูทูลเชิญให้พระเจ้าจิตราชขึ้นสำเภาแก้วแล้วล่องไป โดยมิได้ให้อาวรณ์ในซากสังสารวัฏอันเกิด เป็นความวินาศสันตะโรของเมืองกายนครอีก สำเภาแก้วล่องไปตามห้วงมหาสาครจวบจนลุเข้าสู่เมืองนิพพาน พระเจ้าจิตราชจึงได้พบกับแดนสุขาวดีภูมิ ณ ที่นี้ ปราศจากความทุกข์ ณ ที่นี้ ปราศจากความอยาก ณ ที่นี้ ปราศจากความหลง ณ ที่นี้ ปราศจากความโกรธ พลันเอ่ยคำว่า สาธุ ขึ้นเป็นพุทธบูชา พระเจ้าจิตราชจึงสถิตอยู่ ณ นครนิพพานชั่วนิรันดร์

ลำดับการแสดง

องก์ที่ 1 เบิกโรง เป็นการออกรูปแสดงประกอบด้วย 1) ลิงขาวจับลิงดำ (จับลิงหัวค่ำ) 2) ออกรูปครู (รูปฤาษี) 3) ออกรูปเบิกโรงนางฟ้อน (รูปนางฟ้อน) 4) ออกรูปโค (พระอิศวรทรงโค) 5) ออกรูปปรายหน้าบท (เทวดาถือพระขรรค์) 6) ออกรูปบอกเรื่อง (รูปนุด)

องค์ที่ 2 ดำเนินเรื่อง ฉากที่ 1) จับเมืองกายนคร ฉากที่ 2) ท้องพระโรงเมืองกายนคร ฉากที่ 3) นครมรณา ฉากที่ 4) พญาดำเนิน ฉากที่ 5) พระยามัจจุราช รบ พระเจ้าจิตราช ฉากที่ 6) พระตถาคตปราบมารพระเจ้าจิตราชหนี ฉากที่ 7) เมืองนิพพาน ฉากที่ 8) ฉากข้อคิดเมืองมนุษย์เรื่องสามัญ

องก์ที่ 3 ลาโรง การขับบทลาโรง

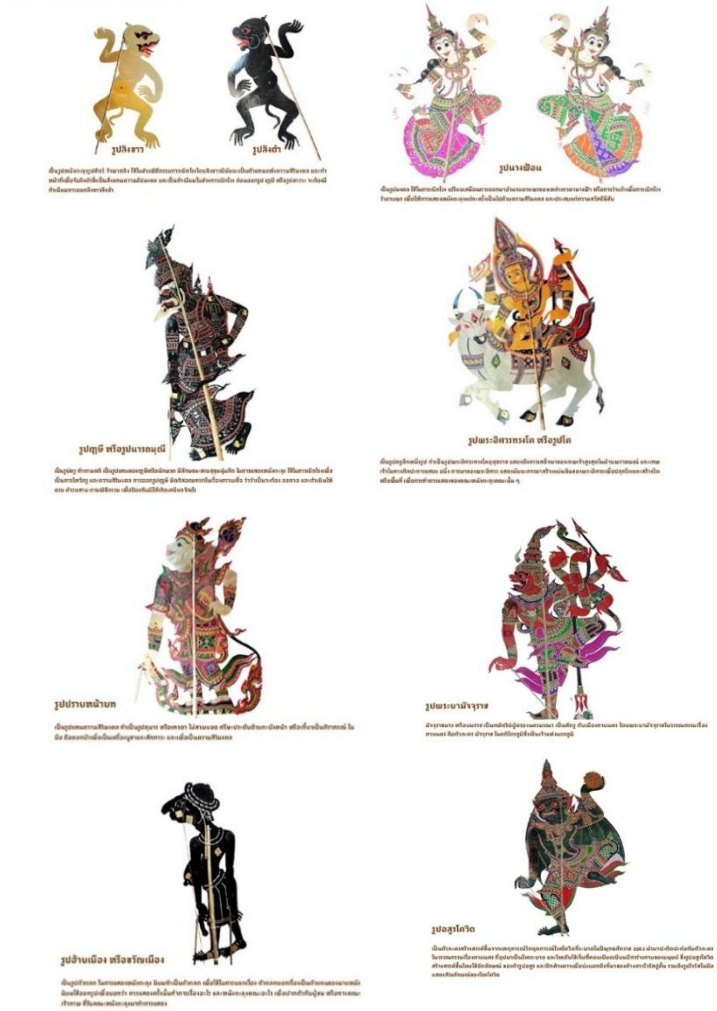
การสร้างสรรค์รูปหนังที่ใช้ในการแสดง

รูปหนังสำหรับเบิกโรง ได้แก่ 1) รูปลิงขาว 2) รูปลิงดำ 3) รูปฤาษี 4) รูปนางฟ้อน 5) รูปโค (พระอิศวรทรงโค) 6) รูปปรายหน้าบท

รูปหนังสำหรับเล่นเรื่อง (เมืองกายนคร) ได้แก่ 1) รูปนายเมือง (พระเจ้าจิตราช) 2) รูปนางเบียน (นางอวิชชา) 3) รูปนางเบียน (รูปนางวิชชา) 4) รูปราชครู(ฤาษีเมืองกายนคร) 5) รูปเสนา 6) รูปตัวตลก นายหนูน้อย นายเท่ง

รูปหนังสำหรับเล่นเรื่อง (เมืองมรณานคร) ได้แก่ 1) รูปมาร (พระเจ้ามัจจุราช) 2) รูปเสนามาร (4รูป) 3.) รูปราชครูเมืองมาร (รูปฤาษีนกเค็ด) 4) รูปธิดามาร 5) รูปตัวตลก นายยอดทอง นายโถ

การสร้างสรรค์รูปหนังตะลุงขึ้นใหม่ทั้งหมด โดยใช้ตัวละครจากวรรณกรรมกายนคร ประกอบด้วย รูปท้าวจิตราช รูปนางอวิชา รูปพระยามัจจุราช และรูปพระพุทธเจ้าเป็นต้น ซึ่งรูปหนังเหล่านี้ไม่เคยมีการสร้างมาก่อน และด้วยเป็นวรรณกรรมเฉพาะเรื่อง จึงมีตัวละครที่มีลักษณะพิเศษจำต้องสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยพัฒนาจากรูปแบบพื้นถิ่นให้มีความสวยงามตามแบบมาตรฐานของงานจิตรกรรมประเพณีมากขึ้น และมีความสมบูรณ์ในด้านกายภาพที่ถูกต้องตามหลักการทางด้านตัวภาพไทยในงานจิตรกรรม ทั้งนี้ในด้านเครื่องแต่งกายหรือเครื่องประดับ นำเอาเอกลักษณ์การแต่งกายตามรูปแบบละครหลวงวังเจ้าพระยานครน้อย ซึ่งเป็นคณะละครปักษ์ใต้ มาใช้ในการสร้างสรรค์รูปหนังตะลุง เพื่อคงเอกลักษณ์ของศิลปวัฒนธรรมตามแบบฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช



ภาพที่ 3 ภาพรูปหนังตะลุงสร้างสรรค์ในการแสดงหนังตะลุงเรื่องกายนคร ประกอบด้วย รูปลิงขาวลิงดำ รูปฤาษี รูปนางฟ้อน รูปพระอิศวรทรงโค รูปปรายหน้าบท รูปมัจจุราช รูปอสูรโควิด
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์และออกแบบดนตรีประกอบการแสดงขึ้นใหม่ โดยการรื้อฟื้นทำนองดนตรีปักษ์ใต้ ที่แต่เดิมเป็นการบรรเลงด้วยวงดนตรีพื้นเมืองเครื่องห้า ซึ่งมีเฉพาะ ปี่ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง และทับ โดยในการสร้างสรรค์ได้เพิ่มซออู้บรรเลงร่วมเพื่อให้เกิดท่วงทำนองที่อ่อนหวาน และผสานการบรรเลงเครื่องดนตรีสากลอย่าง กลองชุด และคีย์บอร์ด เป็นการพัฒนาในเชิงสร้างสรรค์ให้ทำนองดนตรีมีมิติมากยิ่งขึ้น และร่วมสมัยมีการใช้เทคนิคพิเศษในการสร้างซาวด์ประกอบการแสดงอย่างบรรยากาศ ฟ้าผ่า พายุ เป็นต้น

ภาพที่ 4 ภาพแสดงคิวอาร์โค๊ด ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงรูปหนังตะลุงเรื่องกายนคร
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

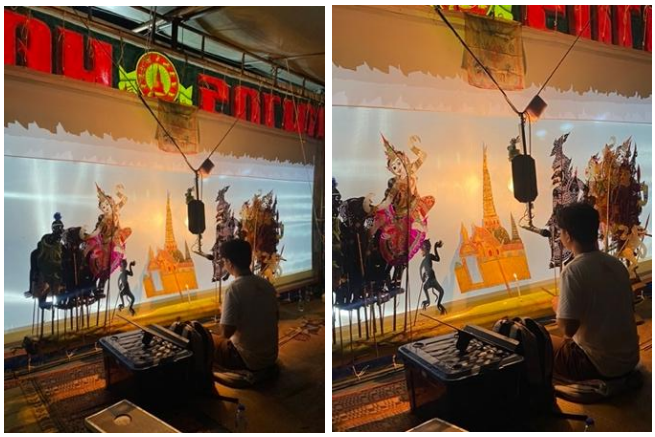
ผลงานสร้างสรรค์ หนังตะลุงเรื่องกายนคร

การสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงขึ้นใหม่ โดยอาศัยการรื้อฟื้นทำนองดนตรีปักษ์ใต้ ที่แต่เดิมเป็นการบรรเลงด้วยวงดนตรีพื้นเมืองเครื่องห้า ซึ่งมีเฉพาะ ปี่ กลองตุ๊กโหม่ง ฉิ่ง และทับ โดยในการสร้างสรรค์ได้เพิ่มซออู้บรรเลงร่วม เพื่อให้เกิดท่วงทำนองที่อ่อนหวาน และผสานการบรรเลงเครื่องดนตรีสากลอย่าง กลองชุด และคีย์บอร์ด เป็นการพัฒนาในเชิงสร้างสรรค์ให้ทำนองดนตรีมีมิติมากยิ่งขึ้น และร่วมสมัยมีการใช้เทคนิคพิเศษในการสร้างซาวด์ประกอบการแสดงอย่างบรรยากาศ ฟ้าผ่า พายุ เป็นต้น

การสร้างสรรค์รูปหนังตะลุงขึ้นใหม่ทั้งหมด โดยใช้ตัวละครจากวรรณกรรมกายนคร ประกอบด้วย รูปท้าวจิตราช รูปนางอวิชา รูปพระยามัจจุราช และรูปพระพุทธเจ้าเป็นต้น ซึ่งรูปหนังเหล่านี้ไม่เคยมีการสร้างมาก่อน และด้วยเป็นวรรณกรรมเฉพาะเรื่องจึงมีตัวละครที่มีลักษณะพิเศษจำต้องสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยพัฒนาจากรูปแบบพื้นถิ่นให้มีความสวยงามตามแบบมาตรฐานของงานจิตรกรรมประเพณีมากขึ้น และมีความสมบูรณ์ในด้านกายภาพที่ถูกต้องตามหลักการทางด้านภาพไทยในงานจิตรกรรม ทั้งนี้ในด้านเครื่องแต่งกายหรือเครื่องประดับนำเอาเอกลักษณ์การแต่งกายตามรูปแบบละครหลวงวังเจ้าพระยานครน้อย ซึ่งเป็นคณะละครปักษ์ใต้ มาใช้ในการสร้างสรรค์รูปหนังตะลุง เพื่อคงเอกลักษณ์ของ

ศิลปวัฒนธรรมตามแบบฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์หนังตะลุงในแบบขนบประเพณีดั้งเดิมเรื่องใหม่ ซึ่งในยุคปัจจุบันการแสดงหนังตะลุงได้หยิบเอาเรื่องราวแบบฉาบฉวย เน้นความสนุกสนานเฮฮาและบันเทิง ผู้แสดงมักใช้กลอนด้นสดเพื่อเล่นกับผู้ชม แต่สำหรับหนังตะลุงเรื่องกายนครนี้ รักษาเอกลักษณ์ขนบธรรมเนียมไว้อย่างเดิม หากแต่ในเรื่องความสนุกสนานและบทตลกขบขัน ได้สอดแทรกไว้อย่างสนุกสนานเช่นกัน เพื่อสร้างอรรถรสและเพื่อไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย

ในด้านความโดดเด่นจึงเสมือนเป็นการพัฒนาหนังตะลุงซึ่งเดิมเป็นการแสดงพื้นบ้าน แสดงในเรื่องเดิม ๆ และขาดการจัดการพัฒนาให้ร่วมสมัย โดยคงความสมบูรณ์แบบประเพณีไว้ และนับเป็นการสร้างสรรค์หนังตะลุงเรื่องใหม่ในรอบ 2 ทศวรรษ จากวรรณกรรมปักษ์ใต้เรื่องกายนคร อนึ่งคือการนำเสนอวรรณกรรมเรื่องกายนครในรูปแบบใหม่ ซึ่งเดิมเป็นคำสอนในรูปแบบอักษร ให้อยู่ในรูปแบบของสื่อวัฒนธรรมมหรสพหรือการแสดง



ภาพที่ 5 ภาพแสดงการทำการแสดงหนังตะลุงเรื่องกายนคร
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 6 ภาพแสดงการทำการแสดงหนังตะลุงเรื่องกายนคร
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

สรุป

หนังตะลุงเรื่องกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เป็นผลงานสร้างสรรค์ภายใต้วัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในวรรณกรรมคัมภีร์บุด เรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช 2) เพื่อสร้างสรรค์หนังตะลุง เรื่องกายนคร ขึ้นจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเรื่องกายนคร สำนวนฉบับจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยใช้ขนบแบบแผนการแสดงหนังตะลุงตามรูปแบบของมหรสพเงาจังหวัดนครศรีธรรมราช ดำเนินการสร้างสรรค์ด้วยรูปแบบการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research) มีผลลัพธ์ของผลงานสร้างสรรค์เกิดเป็นชุดการแสดงหนังตะลุง ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร สู่หนังตะลุงสร้างสรรค์เรื่องใหม่ ที่มีการออกแบบรูปหนังตะลุงและจัดทำบทประพันธ์ประกอบการแสดงขึ้นใหม่ ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานและขนบธรรมเนียมวิธีแบบฉบับหนังตะลุงจังหวัดนครศรีธรรมราช

โดยมีผลการประเมินคุณภาพ จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านวรรณกรรม ทักษิณและมหรสพหนังตะลุง ดังนี้ในด้านบทประพันธ์มีความไพเราะ อยู่ในระดับดีมาก ด้านรูปหนังที่พัฒนาขึ้นใหม่มีความสวยงาม อยู่ในระดับดีมาก ด้านทำนองดนตรีบรรเลงมีความไพเราะเหมาะสม อยู่ในระดับดีมาก ด้านตัวละครสอดคล้องกับรูปหนัง อยู่ในระดับดีมาก ด้านทำนองการว่าบททหรือขับบทมีความไพเราะเหมาะสม อยู่ในระดับดีมาก ด้านความเหมาะสมของดนตรีรับบททหนังแต่ละช่วง อยู่ในระดับดีมาก ด้านความเหมาะสมของบทและเรื่อง อยู่ในระดับดี และด้านอัตลักษณ์ของวรรณกรรมกายที่ปรากฏ อยู่ในระดับดีมาก ซึ่งผลลัพธ์ของการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ตามความมุ่งหมายทั้งในแง่ของการสร้างสรรค์หนังตะลุงขึ้นจากวรรณกรรมศาสนา และการศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร

อภิปรายผล

หนังตะลุงเรื่องกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบหนังตะลุง โดยมีที่มาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เรื่องกายนคร มีผลลัพธ์ของการสร้างสรรค์เป็นการแสดงหนังตะลุงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยมีลำดับการแสดง แบ่งออกเป็น 3 องคาพยพ องก์ที่ 1 เบิกโรง องค์ที่ 2 ดำเนินเรื่อง และองก์ที่ 3 ลาโรง การออกแบบสร้างสรรค์รูปหนังที่ใช้ในการแสดง รูปหนังสำหรับเบิกโรง 1) รูปลิงขาว 2) รูปลิงดำ 3) รูปฤาษี 4) รูปนางฟ้อน 5) รูปโค (พระอิศวรทรงโค) 6) รูปปรายหน้าบท รูปหนังสำหรับเล่นเรื่อง (เมืองกายนคร) ได้แก่ 1) รูปนายเมือง (พระเจ้าจิตราช) 2) รูปนางเบียน (นางอวิชชา) 3) รูปนางเบียน (รูปนางวิชชา) 4) รูปราชครู (ฤาษีเมืองกายนคร) 5) รูปเสนา 6) รูปตัวตลก นายหนูน้อย นายเท่ง รูปหนังสำหรับเล่นเรื่อง (เมืองมรณานคร) ได้แก่ 1) รูปมาร (พระเจ้ามัจจุราช) 2) รูปเสนามาร (4รูป)

3) รูปราชครูเมืองมาร (รูปฤาษีนกเค็ด) 4) รูปธิดามาร 5) รูปตัวตลก นายยอดทอง นายโถ รวมถึงทำนองเพลงบรรเลงประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะ

มหรสพและวรรณกรรมภาคใต้ ยังมีอีกมากมายที่ขาดการจัดการและพัฒนา ส่งเสริมให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการ รวมถึงผลักดันให้กลับมาเป็นที่นิยม นอกเหนือจากหนังตะลุงและโนรา อันเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นปักษ์ใต้ ยังมีมหรสพอีกมากที่ปัจุบันขาดความน่าสนใจ และขาดผู้สืบทอด อาทิ การสวดพระมาลัย การเล่นกาหลอ การแสดงมะโย่ง การแสดงโนราโกลน หรือโนราควน มหรสพเหล่านี้เป็นสมบัติที่บรรพชนคนปักษ์ใต้ได้รังสรรค์ไว้อย่างน่าภาคภูมิใจ คงเป็นการดีไม่น้อยหากในระยะเวลาอันใกล้จะเกิดความสนใจหยิบยกขึ้นมาพัฒนาและนำเสนอใหม่ในยุคปัจจุบัน

นอกจากนี้วรรณกรรมศาสนา หรือวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช ยังคงมีมากมายหลากหลายเรื่องที่ยังมิได้มีการสำรวจ ศึกษา ปริวรรต จึงข้อนำเสนอไว้เป็นข้อเสนอแนะเพื่อผู้สนใจในศาสตร์ด้านภาษาและวรรณกรรม ไว้ว่าวรรณกรรมคัมภีร์บุดเป็นอีกหนึ่งในหนังสือโบราณที่ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

หนังตะลุงกายนคร มหรสพเงาจากวรรณกรรมคัมภีร์บุดเมืองนครศรีธรรมราช เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านมหรสพการแสดงสื่อวัฒนธรรม ภายใต้โครงการวิจัย กายนคร : การยกระดับและพัฒนาสื่อวัฒนธรรม ผลิตภัณฑ์และสินค้าวัฒนธรรมจากองค์ความรู้วรรณกรรมศาสนาปักษ์ใต้เรื่องกายนคร ด้วยการสนับสนุนทุนวิจัยและงบประมาณโครงการยกระดับและพัฒนาศักยภาพนักวิจัย Innovention To Business (I-2B) ประจำปีงบประมาณ 2565 โดยสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ

รายการอ้างอิง

กุหลาบ มัลลิกะมาส (2531). *ความรู้ทั่วไปทางวรรณคดีไทย*. โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

พิทยา บุษรารัตน์. (2541). *รำหนัง : การแสดงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก*. สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. (2486) *วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์*. โรงพิมพ์ธรรมชาติ.

สืบพงษ์ ธรรมชาติ. (2559). การศึกษาวิเคราะห์หลักธรรมทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในเนื้อเรื่องหนังตะลุง. *วารสารมหาจุฬานาครทรรศน์, 3*(1), 77 – 92.

อุดม หนูทอง. (2531). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้.* คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒสงขลา.

อัตลักษณ์ชุมชนสู่การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ “ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว”

COMMUNITY IDENTITY AND CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “RABAM PHAN PHRUET SA SISANGA YAN TA KHAO”

เสาวณีย์ บางโรย*

SAOWANEE BANGROY

(Received: February 16, 2024; Revised: June 1, 2024; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การแสดงสร้างสรรค์ชุดระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาวมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของชุมชนย่านตาขาว จังหวัดตรัง และนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง การศึกษาใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง จากตัวแทนศิลปินพื้นบ้านในอำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง ผู้สร้างสรรค์เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสนทนากลุ่ม จากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา ผลการศึกษาพบว่า อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง มีกลุ่มศิลปินพื้นบ้าน ได้แก่การแสดง ลิเกป่า โนรา หนังตะลุง และรองเง็ง ซึ่งเป็นการแสดงอันทรงคุณค่าของภาคใต้มาแต่โบราณ นอกจากนี้ภายในพื้นที่ของชุมชนยังมีดอกไม้ประจำท้องถิ่นที่เกิดขึ้นแห่งเดียวในประเทศไทยมีลักษณะเป็นสีขาวดอกเล็ก ๆ เรียงร้อยเป็นพวงยาวและมีก้านดอกเป็นเถาวัลย์สีเขียว ผลิดอกสะพรั่งในช่วงหน้าร้อนเดือนเมษายน ชาวบ้านจึงให้ชื่อว่า “ดอกย่านตาขาว” ตามถิ่นกำเนิดที่พบเห็น ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดเป็นแรงบันดาลใจในการจัดทำการแสดงขึ้นใหม่จากอัตลักษณ์ของชุมชน โดยนำรูปแบบการแสดงพื้นบ้าน ได้แก่ ลิเกป่า โนรา หนังตะลุง และรองเง็ง มาใช้เป็นโครงสร้างพื้นฐานในการออกแบบท่าทางประกอบการแสดง เพื่อนำเสนอเรื่องราวของดอกย่านตาขาวซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชุมชน ผ่านเนื้อร้อง ท่ารำ เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับในการแสดง การสร้างสรรค์ในครั้งนี้เพื่อต้องการที่จะประชาสัมพันธ์

* สาขาวิชาศิลปะการแสดงและการจัดการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง

Department of Performing Arts and Management, Prince of Songkla University, Trang Campus

เผยแพร่ เอกลักษณ์ของชุมชนย่านตาขาวให้เป็นที่รู้จัก และสนใจที่จะมาท่องเที่ยวในชุมชนมากขึ้น อีกทั้งสร้างความภาคภูมิใจในสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์เพียงหนึ่งเดียวของชุมชน

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์ระบำ, ระบำพรรณพฤกษา ,อัตลักษณ์ชุมชน, ย่านตาขาว

Abstract

The creative dance performance Rabam Phan Phruet Sa Sisanga Yan Ta Khao was developed to examine the cultural identity of the Yan Ta Khao community in Trang Province and translate these findings into an innovative choreographic work. This study employed qualitative research methods, using purposive sampling to select representatives of local folk artists in Yan Ta Khao District. Data were collected through in-depth interviews and focus group discussions, and subsequently analyzed using content analysis. The findings indicate that Yan Ta Khao District is home to several traditional performing arts groups, including Likae Pa (Thai musical folk drama), Nora (Southern Thai dance drama), Nang Talung (shadow play), and Rong Ngeng (Thai Dance Performance). These art forms hold long-standing cultural significance in Southern Thailand. Additionally, the community is home to a unique local flower found exclusively in this area-small white blossoms arranged in long clusters with green vine-like stems, blooming profusely during the summer month of April. Villagers refer to this species as “Dok Yan Ta Khao,” named after its place of origin. Inspired by this distinctive community identity, the choreographer developed a new performance that integrates structural and stylistic elements from the region’s traditional performing arts-Likae Pa (Thai musical folk drama), Nora (Southern Thai dance drama) , Nang Talung (shadow play), and Rong Ngeng (Thai Dance Performance). These were adapted to form the foundational movement vocabulary, vocal motifs, costuming, and accessories depicting the story of the Dok Yan Ta Khao flower as a cultural emblem of the community. The creative work aims to promote and disseminate the unique cultural identity of Yan Ta Khao, enhance public recognition, and foster local tourism, while cultivating community pride in this singular symbol.

Keywords : creative dance, Rabam Phan Phruet Sa, community identity, Yan Ta Khao

บทนำ

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง ได้ดำเนินโครงการ ม.อ. เพื่อชุมชนเข้มแข็งในพื้นที่อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง ภายใต้ชื่อโครงการ “ย่านตาขาวโมเดล” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการพัฒนาด้านเศรษฐกิจและสังคมของชุมชนอย่างยั่งยืนตั้งแต่ปี 2559 ซึ่งเริ่มต้นศึกษาชุมชนโดยคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ในปี 2561 นักวิจัยจากคณะพาณิชยศาสตร์และการจัดการได้เข้าร่วมศึกษาศักยภาพธุรกิจด้านการท่องเที่ยวและผลิตภัณฑ์ชุมชน โดยได้ร่วมกันกำหนดแผนการดำเนินงานเพื่อออกแบบและพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ในเขตเมืองเก่าย่านตาขาวภายใต้โครงการ อันเป็นการยกระดับมูลค่าทางเศรษฐกิจ โดยใช้อัตลักษณ์ของย่านตาขาวจากมรดกทางวัฒนธรรม ทุนทางสังคม และทรัพยากรธรรมชาติโดยชุมชน ในรูปแบบเศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์ (Creative Economy) โดยผลการวิจัยในปี 2561 นักวิจัยสามารถสกัดจุดเด่นของย่านตาขาวและสร้างเป็นอัตลักษณ์ของย่านตาขาวได้ทั้งสิ้น 6 ด้าน คือ 1) ความบริสุทธิ์ (ดอกย่านตาขาว) 2) สีสัน (ใบยางที่เปลี่ยนสีตามฤดูกาล) 3) ความอุดมสมบูรณ์ (ธรรมชาติ) 4) ศิลปวัฒนธรรม 5) ความเจริญรุ่งเรือง 6) ความสดใส (สายน้ำและทะเล) ต่อมาในปี 2564 ภายใต้โครงการวิจัยการพัฒนาระบบนิเวศทางธุรกิจ อำเภอย่านตาขาว ผู้สร้างสรรค์ได้นำอัตลักษณ์ไปพัฒนาขึ้นใหม่จากอัตลักษณ์ ความบริสุทธิ์ (ดอกย่านตาขาว) ซึ่งเป็นดอกไม้ประจำถิ่นของชาวอำภอย่านตาขาว มีลักษณะเป็นดอกเล็ก ๆ สีขาวเป็นพวง มีก้านเป็นเถาวัลย์สีเขียว จะออกดอกในราวเดือนเมษายน ในช่วงฤดูร้อน (เกียรติก้อง แก้วละเอียด, 2563) ผู้วิจัยจึงได้นำความงามของดอกย่านตาขาวมาผสมผสานกับลักษณะท่าทางด้านนาฏศิลป์ สร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงภาคใต้มาผสมผสานกับงานทางด้านศิลปะการแสดงลิเกป่า โนรา หนังตะลุง เพื่อนำเสนอถึงความเป็นเอกลักษณ์ของดอกไม้ที่มีความสัมพันธ์กับชุมชน ควบคู่ไปกับการพัฒนาเชิงธุรกิจการแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ (Creative Tourism) และสร้างเศรษฐกิจของชุมชนย่านตาขาว จากแนวคิดดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงได้สร้างสรรค์ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาวขึ้น เพื่อที่จะนำไปต่อยอดในเชิงธุรกิจของชุมชนทางด้านศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าต่อไป

ภาพที่ 1 ดอกย่านตาขาว
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาลักษณะและประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับ ดอกย่านตาขาว อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง

2. นำผลการศึกษามาจัดทำเป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ แนวพื้นเมืองภาคใต้ ชุด ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว

กระบวนการสร้างสรรค์

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา หนังสือ วิทยานิพนธ์ และบทความจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

2. รวบรวมข้อมูลภาคสนาม ด้านข้อมูลพื้นฐานของชุมชนย่านตาขาว อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง ได้แก่ ด้านพื้นที่ภูมิศาสตร์ ด้านการประกอบอาชีพ และการแสดงประจำท้องถิ่น โดยการสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้นำชุมชน ตลอดไปถึงชาวบ้านและกลุ่มศิลปินที่อาศัยอยู่ในชุมชน

3. นำข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์มาทำการวิเคราะข้อมูลและแบ่งหมวดหมู่เพื่อประโยชน์ต่อการนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง

4. กำหนดโครงร่างการแสดง ตั้งแต่การแบ่งช่วงการแสดง การออกแบบท่าอัตลักษณ์การสร้างสรรค์ดนตรีและเครื่องแต่งกายในการแสดง

5. จัดสนทนากลุ่มย่อย เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล และขอคำแนะนำเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง โดยเชิญกลุ่มศิลปินพื้นบ้านในชุมชนย่านตาขาว อำเภอย่านตาขาว มาเข้าร่วมในการสนทนา ทั้งตัวแทนจากศิลปินลิเกป่า รองเง็ง (คุณเกียรติก้อง แก้วละเอียด) มโนราห์ (คุณภัทรพงศ์ เสน่ห์ศิลป์) หนังตะลุง (คุณสมหมาย พลประสิทธิ์) และเพื่อให้การสร้างสรรค์งานมีความสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น ผู้สร้างสรรค์ได้อนุญาตให้หัวหน้าคณะสามารถเชิญชวนทีมงานนักแสดง นักดนตรี ของคณะนั้น ๆ

ที่สนใจเข้าร่วมกิจกรรม ก็สามารถเข้าร่วมได้เพราะมุมมองและข้อเสนอแนะจากผู้มีประสบการณ์จริงทุกท่านล้วนมีคุณประโยชน์ยิ่งกับการคิดสร้างสรรค์การแสดง

6. นำข้อเสนอแนะจากกลุ่มศิลปินพื้นบ้านมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อความสมบูรณ์แบบ

7. นำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาวสู่สาธารณชน

8. จัดทำเอกสารพร้อมบันทึกวีดีทัศน์ เพื่อเผยแพร่ในช่องทางออนไลน์

การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

ประวัติความเป็นมา ของอำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง

เดิมอำเภอย่านตาขาว เป็นเพียงตำบลขึ้นกับอำเภอกันตัง ต่อมาเมื่อประชาชนได้เข้ามาอาศัยอยู่มากขึ้น การติดต่อระหว่างตำบลกับอำเภอไม่สะดวก เพราะระยะทางห่างไกล การคมนาคมก็อาศัยทางเรือ ในการปกครองสามารถสมควรจะดูแลความทุกข์สุขของราษฎร และราษฎรจะติดต่อกับอำเภอก็ยากลำบาก ตำบลย่านตาขาว จึงถูกยกฐานะเป็นกิ่งอำเภอย่านตาขาว เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2491 โดยมีเขตการปกครอง 6 ตำบล คือ ตำบลย่านตาขาว ตำบลหนองบ่อ ตำบลทุ่งค่าย ตำบลนาชุมเห็ด ตำบลในควน และตำบลโพรงจระเข้ ตำบลต่าง ๆ เหล่านี้เดิมอยู่ในเขตการปกครองของอำเภอกันตัง และได้ใช้อาคารโรงเรียนจีนของสมาคมพ่อค้าจีนเป็นที่ว่าการกิ่งอำเภอย่านตาขาว
ครั้น พ.ศ. 2499 ทางราชการได้พิจารณาเห็นว่า กิ่งอำเภอย่านตาขาว มีความเจริญขึ้นพอสมควร มีประชาชนพลเมืองหนาแน่น การคมนาคมระหว่างกิ่งอำเภอ จังหวัด สะดวกและใกล้กว่าจะต้องผ่านไปอำเภอกันตัง จึงได้ยกฐานะเป็นอำเภอย่านตาขาว เมื่อวันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2499 และย้ายที่ว่าการกิ่งอำเภอเดิมไปปลูกสร้างขึ้นใหม่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ห่างออกไปประมาณ 1 กิโลเมตร ซึ่งเป็นที่ว่าการอำเภอปัจจุบัน

คำว่า “ย่านตาขาว” นั้นอาจมีความหมายแยกเป็นสองพยางค์ พยางค์แรก คือ “ย่าน” ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 มีสามความหมายด้วยกัน คือ

“ย่าน” ความหมายที่ 1 หมายถึง แถว ถิ่น เช่น เขาเป็นคนย่านนี้ บริเวณ เช่น ย่านบางลำพู ย่านสำเพ็ง ระยะทางตามกว้างหรือยาวจากตำบลหนึ่งไปตำบลหนึ่ง

“ย่าน” ความหมายที่ 2 หมายถึง เครือเถา เช่น ย่านวันยอ ย่านลิเภา เรียกรากไทรที่ย้อยลงมาว่า ย่านไทร

“ย่าน” ความหมายที่ 3 หมายถึง ยั่น

พยางค์ที่สอง คือ “ตาขาว” ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง แสดงอาการขลาดกลัว

ดังนั้น “ย่านตาขาว” น่าจะมาจากคำว่า “ย่าน” กับ “ตาขาว” มาผสมคำเรียกเป็น “ย่านตาขาว” เพราะมีประวัติกล่าวกันว่า ตลาดย่านตาขาวมีภัยธรรมชาติจากน้ำท่วม

ปีละ 2-3 ครั้ง แต่ละครั้งน้ำจะท่วมอย่างรวดเร็ว ประชาชนที่อาศัยอยู่ละแวกนี้ ต่างได้รับความเดือดร้อนจากภัยน้ำท่วมเป็นอย่างมาก ต้องเหน็ดเหนื่อยวุ่นวายกับการขนย้ายทรัพย์สิน พาหนะ และสัตว์เลี้ยง ไปไว้ที่ปลอดภัย สาเหตุที่น้ำท่วมแทบทุกปี เพราะตลาดย่านตาขาวมีคลองใหญ่ซึ่งมีแคว 3 แคว ใกล้ ๆ ตลาดย่านตาขาว เมื่อถึงฤดูฝนจึงทำให้เกิดน้ำท่วมฉับพลัน ทำให้ผู้อาศัยอยู่บริเวณนี้ต้องตื่นตัวระมัดระวังภัยอยู่เสมอ ซึ่งเป็นเพียงคำสันนิษฐานเท่านั้น

อีกข้อสันนิษฐานหนึ่ง ชื่อบ้านย่านตาขาวนี้ มิได้หมายความว่า คนตาขาวอยู่ในย่านนี้ แต่มีที่มาของชื่อ ดังนี้ เดิมทีพื้นที่ของอำเภอย่านตาขาว ซึ่งต่อเขตแดนกับอำเภอปะเหลียน มีลำคลองไหลผ่านย่านตาขาวหลายสาย เช่น คลองปะเหลียน คลองโพรงจระเข้ คลองพิกุล ไหลผ่านตำบลต่าง ๆ ในอำเภอย่านตาขาว ประชาชนปลูกบ้านเรือน ทำมาหากินแถบริมลำคลอง ซึ่งรกไปด้วยต้นไม้และเถาวัลย์ที่ขึ้นตามริมคลองชนิดหนึ่ง เรียกว่า “เถาว์ตาขาว” เมื่อราษฎรเข้าไปตัด ถาก ถาง ต้นไม้ริมคลองเพื่อเพาะปลูก และเพื่อปลูกที่อยู่อาศัย ก็ตัดเถาวัลย์นี้ด้วย เมื่อตัดเถาวัลย์นี้จะมีน้ำสีขาวไหลออกมาจากตาของเถาวัลย์เหมือนร้องไห้ คนปักษ์ใต้เรียกเถาวัลย์ว่า “ย่าน” และ เรียกชื่อพันธ์ไม้นี้ว่า “ตาขาว” จึงรวมเรียกว่า “ย่านตาขาว” แล้วก็นำมาเรียกเป็นชื่อบ้านนี้ว่า “บ้านย่านตาขาว”

อีกลักษณะหนึ่ง การปลูกบ้านริมคลองมีจำนวนมากขึ้นเป็นชุมชน ผู้คนเรียกชุมชนนั้นว่า “ย่าน” และ นำชื่อเถาวัลย์ที่มีมากในแถบนั้น คือ เถาว์ตาขาว มาเรียกเป็นชื่อหมู่บ้านนี้ว่า “บ้านย่านตาขาว” จนถึงทุกวันนี้ เรื่องนี้เป็นการบอกเล่าต่อกันมา ข้อมูลจึงเป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น (จากการสอบถาม นายคล้าย มูลเมฆ ในวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2548)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์” หมายถึง การคิด การออกแบบ การสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้ยังรวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ซึ่งการแสดงของแต่ละภูมิภาคก็จะมีเอกลักษณ์และมีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันทั้ง ภาคกลาง อีสาน ใต้ และเหนือ

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2543) ให้ความหมายคำว่าอัตลักษณ์ (Identity) หมายถึง ความรู้สึกนึกคิดที่บุคคลมีต่อตนเองว่า “ฉันคือใคร” ซึ่งจะเกิดขึ้นจาก การปฏิสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่น โดยผ่านการมองตนเองและการที่คนอื่นมองเรา อัตลักษณ์ ต้องการความตระหนัก (Awareness) ในตัวเราและพื้นฐานของการเลือกบางอย่าง นั้นคือเราจะต้องแสดงตนหรือยอมรับอย่างตั้งใจกับอัตลักษณ์ที่เราเลือก ความสำคัญของการแสดงตนก็คือการระบุได้ว่าเรามีอัตลักษณ์เหมือนกลุ่มหนึ่งและมีความแตกต่างจากกลุ่มอื่นอย่างไรและ

“ฉันเป็นใคร” ในสายตาคนอื่น นอกจากนี้ อัตลักษณ์มีความหมายเป็นปัจเจกที่เชื่อมต่อและสัมพันธ์กับสังคม ซึ่งสังคมกำหนดบทบาท หน้าที่และคุณค่าที่ติดตามมากับหลากหลายปัจจัย อาทิ ความเป็นสามี-ภรรยา หรือความเป็นศิษย์-อาจารย์ อัตลักษณ์จึงเป็นเรื่องของสัญลักษณ์อีกด้วย

ผลการสร้างสรรค์

รูปแบบของผลงาน นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบโครงร่างของการแสดงออกเป็น 2 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 นำเสนอวิถีชีวิตของชุมชนย่านตาขาวที่เกี่ยวข้องกับดอกย่านตาขาว ซึ่งเป็นที่มาของชื่อสถานที่นี้ โดยจะสื่อสารให้เห็นในลักษณะของผู้คนที่อยู่ร่วมกันบนวิถีชีวิตของชุมชน

ช่วงที่ 2 นำเสนอความสวยงามของดอกย่านตาขาวที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชุมชน

ผู้สร้างสรรค์ได้นำลักษณะของโครงสร้างท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ภาคใต้ ได้แก่ โนราองเง็ง ลิเกป่า มาผสมผสานเพื่อจะสื่อสารลักษณะท่าทางที่เป็นคุณลักษณะของดอกย่านตาขาวทั้งที่มีบทร้องและดนตรีประกอบ อีกทั้งได้นำรูปแบบของการเคลื่อนไหวการจัดรูปแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ทางด้านองค์ประกอบศิลป์เข้ามาสร้างสรรค์เพื่อจะสื่อสารเนื้อหาและเอกลักษณ์ของดอกย่านตาขาว ให้มีสุนทรียภาพและอรรถรสของการแสดงมากยิ่งขึ้น ผ่านผู้แสดงจำนวน 8 คน

บทร้องและดนตรี

เครื่องดนตรีและเพลง

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบดนตรีโดยการใช้ปี่ในการทำหน้าที่เดินทำนองเพลงบุหรงปุเตะ บุรงกาก้า ตาลีกีบัส ปักษ์ใต้บ้านเรา ลูกควัก จังหวะจะใช้กลองรำมะนาประมาณ 3 ลูก เข้ามาผสมผสานเข้าด้วย เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ ปี่ โหม่ง กลองรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ และกรับ รวมเวลาที่ใช้ในการบรรเลงเพลงทั้งหมด 8 นาที 30 วินาที

ภาพที่ 2 เครื่องดนตรี กลองรำมะนา
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 3 เครื่องดนตรี โห่มง/ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก ปี่ (เรียงลำดับจากซ้ายไปขวา)
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ผู้แสดง

นักแสดงหญิงล้วนจำนวน 8 คน ซึ่งเป็นนักศึกษาในสาขาศิลปะการแสดงการจัดการมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง มีความสามารถในการร่ายรำแบบนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ โดยเฉพาะรองเง็งได้เป็นอย่างดี เพื่อให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดเรื่องราวผ่านท่ารำและลีลาไปสู่ผู้ชมได้อย่างเต็มที่และสวยงาม

เครื่องแต่งกายการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับคุณลักษณะของดอกย่านตาขาว ทั้งนำลักษณะของดอกมาเป็นสีเครื่องแต่งกาย นำลักษณะของดอกมาเป็นเครื่องประดับ โดยมีลักษณะดังนี้

ศิราภรณ์

ทรงผมส่วนใหญ่ทางภาคใต้จะเก็บผมโดยขมวดเก็บไว้ท้ายทอย ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบโดยยกผมด้านหน้าให้สูงกว่าปกติ และผมที่เหลือจะม้วนไว้ตรงท้ายทอยคล้ายใบพัดและประดับด้วยปิ่นปักผมทำเป็นช่อดอกย่านตาขาว

ภาพที่ 4 ปิ่นปักผม
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

พัสตราภรณ์

1. เสื้อบานง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของหญิงสาวชาวใต้ นิยมใส่ในหมู่นักแสดงผู้หญิง เช่นรองเง็ง

ภาพที่ 5 เสื้อบานง
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

2. ผ้าถุง มีสีพื้นเป็นสีน้ำเงิน หรือ สีบลู ซึ่งเป็นสีประจำมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ลวดลายเป็นดอกย่านตาขาว

ภาพที่ 6 ผ้าถุงลายดอกย่านตาขาว
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ท่ารำหลักที่ใช้การเลียนแบบมาจากลักษณะของดอกย่านตาขาว

1. ท่าดอกย่านตาขาว เป็นท่าที่สื่อถึงลักษณะของดอกย่านตาขาวหงาย

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือทั้งสองหงายขึ้นโดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยรวมเข้าหากัน ส่วนนิ้วที่เหลือกรีดออกไป

เท้า : ก้าวซ้ายไปข้าง เท้าขวาหลบเข่า (ก้าวข้างหลบเข่า)

ภาพที่ 7 ท่าดอกย่านตาขาวแบบหงาย
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

2. ท่าดอกย่านตาขาว เป็นท่าที่สื่อถึงลักษณะของดอกย่านตาขาวคว่ำ

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ : มือทั้งสองคว่ำลงโดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยรวมเข้าหากัน ส่วนนิ้วที่เหลือกรีดออกไป

เท้า : ก้าวเท้าขวาไปข้างและ เท้าซ้ายหลบเข่า(ก้าวข้างหลบเข่า)

ภาพที่ 8 ท่าดอกย่านตาขาวแบบคว่ำ
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

3. ท่าดอกย่านตาขาว เป็นท่าที่สื่อถึงลักษณะของดอกย่านตาขาวพันเกลียว

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือทั้งซ้ายหงายขึ้นโดยใช้นิ้วหัวแม่มือหักข้อมือและนิ้วก้อยรวมเข้าหากัน ส่วนนิ้วที่เหลือกรีดเข้าหาตัวเอง ส่วนมือขวามือคว่ำลงงอแขนโดยใช้นิ้วหัวแม่มือ และนิ้วก้อยรวมเข้าหากันส่วนนิ้วที่เหลือกรีดออกไป

เท้า : เท้าซ้ายเหยียบเต็มเท้าและเท้าขวาใช้ปลายนิ้วเท้าขวาจดข้างหน้าเท้าซ้าย

ภาพที่ 9 ท่าดอกย่านตาขาวคว่ำและหงาย
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีความเฉพาะตัว ในชื่อท่า “ดอกย่านตาขาว” โดยนำข้อมูลพื้นฐานด้านลักษณะของดอกย่านตาขาวร่วมกับท่ารำในจินตนาการคิดสร้างสรรค์จนเกิดเป็นท่าอัตลักษณ์ที่ไม่ซ้ำใคร ตลอดจนการนำรูปทรงและสีของดอกย่านตาขาวมาจัดทำเป็นลวดลายของผ้าถุงที่ใช้สวมใส่ในการแสดง และใช้เป็นเครื่องประดับคือปิ่นปักผมอีกด้วย

ตัวอย่างการแสดงระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว

ช่วงที่ 1 นำเสนอวิถีชีวิตของชุมชนย่านตาขาวที่เกี่ยวข้องกับดอกย่านตาขาว ซึ่งเป็นที่มาของชื่อสถานที่นี้โดยจะสื่อสารให้เห็นในลักษณะของผู้คนที่อยู่ร่วมกันบนวิถีชีวิตของชุมชน ใช้เพลงบุหรงปุเต๊ะใช้เวลาประมาณ 30 วินาที แล้วก็เริ่มขับบทกลอนใช้เวลาประมาณ 4 นาที

ภาพที่ 10 ท่ารำประกอบบทร้องชื่อย่านตาขาว
เรื่องราวเป็นมา ขอบอกให้ว่า ได้หายข้องใจ
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 11 ท่ารำประกอบบทร้องคำว่าตาขาว
ไม่กล่าวว่ากลัว (ร้องซ้ำ) เถาวัลย์นั้นชั่ว คือตัวบ่งบอก
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 12 ท่ารำประกอบบทร้องชนิดพันธุ์ไม้ ที่ได้ยินต้น (ร้องซ้ำ)
พันตัวขึ้นพ้น ยอดตัน สอดสี
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 13 ท่ารำประกอบบทร้องมีดอกสีขาว พราวตาหน้าชม (ร้องซ้ำ)
ชอบดินคล้ายตม ชื่นชมพรรณนา
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 14 ท่ารำประกอบบทร้องคำย่านบ้านใต้ ก็คือไม้เถา (ร้องซ้ำ) ตามที่พวกเรา เรียกนามตามมา
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 15 ท่ารำประกอบบทร้องช่วยอนุรักษ์ ตามลักษณา ๆ อยู่ทางด้านขวา บันไดไปชม
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ช่วงที่ 2 นำเสนอความสวยงามของดอกย่านตาขาวที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชุมชน ใช้เพลงจังหวะปานกลาง และสนุกสนานร่าเริง โดยนำเพลงของลิเกป่าที่สอดคล้องกับอารมณ์ของการแสดง ที่สื่อให้เห็นถึงการชื่นชมดอกไม้ ใช้เวลาประมาณ 4 นาที

ภาพที่ 16 ท่ารำประกอบจังหวะดนตรี ท่าโคมเวียน(โนรา)
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 17 ท่ารำประกอบจังหวะดนตรี ท่าผาลา(โนรา)
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 18 ท่ารำประกอบจังหวะดนตรี ท่าสไลด์แปด(รองเง็ง)
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 19 ท่ารำประกอบจังหวะดนตรี ท่าเกล็ดปลาสั้น(รองเง็ง)
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

ภาพที่ 20 ท่ารำประกอบจังหวะดนตรี ท่านางสองแขน(หนังตะลุง)
ที่มา : เสาวณีย์ บางโรย

สรุป

ผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจจากดอกไม้ที่เป็นสัญลักษณ์ในชุมชน คือ ดอกย่านตาขาว ซึ่งมีถิ่นกำเนิดเกิดแห่งเดียว ในอำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง ได้ทำการรวบรวมองค์ความรู้ต่าง ๆ และนำอัตลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านในท้องถิ่น ได้แก่ ลิเกป่า มโนราห์ หนังตะลุงและรองเง็ง มาใช้เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์การแสดงทั้งเนื้อเรื่อง ดนตรี ท่ารำและเครื่องแต่งกาย และใช้ชื่อการแสดงชุดนี้ว่า “ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว” และผู้สร้างสรรค์ได้นำการแสดงชุดนี้ออกเผยแพร่แก่สาธารณชน บริเวณสะพานเก่าในตลาดอำเภอย่านตาขาว ร้านอาหารท่าใคลซีฟู้ด ย่านตาขาววันวาน ในอำเภอย่านตาขาว และเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ได้แก่ ช่องทาง YouTube เพื่อประชาสัมพันธ์ให้ผู้ที่สนใจสามารถเข้ามารับชมได้อย่างสะดวกและรวดเร็ว นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ยังได้ส่งมอบเครื่องแต่งกายที่ได้ออกแบบสร้างสรรค์และถ่ายทอดท่ารำในการแสดงให้นักแสดงศิลปินพื้นบ้าน ได้แก่ คณะลิเกป่าบ้านคลองปะเหลียน และนักเรียนชมรมนาฏศิลป์ ทู บี นัมเบอร์วัน โรงเรียนย่านตาขาวรัฐชนูปถัมภ์ เพื่อใช้สำหรับการนำไปแสดงในโอกาสสำคัญต่าง ๆ

ทั้งในพื้นที่และนอกพื้นที่อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรังอีกด้วย ประโยชน์ที่ได้จากการนำอัตลักษณ์ชุมชนมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาวในครั้งนี้ ไม่เพียงแค่ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้และสร้างสัมพันธภาพซึ่งกันและกันระหว่างมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์และชุมชน แต่เป็นการสนับสนุนให้ชาวบ้านและกลุ่มศิลปินในชุมชนได้มีขวัญและกำลังใจในการต่อยอด พัฒนา และสืบสานให้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีคุณค่าต่อไปอย่างยั่งยืน

อภิปรายผล

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวพื้นเมืองภาคใต้ ชุด ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว ผู้สร้างสรรค์ได้นำลักษณะเด่นของพืชพันธุ์ คือ ดอกย่านตาขาว ซึ่งมีแห่งเดียวในประเทศไทย และเอกลักษณ์การแต่งกายของหญิงสาวชาวมุสลิม ตลอดไปถึงบทร้อง ทำนองดนตรี และท่ารำของการแสดงประจำท้องถิ่นได้แก่ ลิเกป่า รองเง็ง มโนราห์ และหนังตะลุงมาสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดการออกแบบ “นาฏยประดิษฐ์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ที่ได้ให้นิยามไว้ว่า การคิดสร้างสรรค์งานการแสดงจะต้องมีการนำเอกลักษณ์และลักษณะเด่นของพื้นที่ แต่ละภาคที่มีความแตกต่างกันออกมานำเสนอเพื่อสื่อถึงความเป็นตัวตน ซึ่งมีพื้นฐานมาจากเหตุปัจจัยหลายๆ ด้าน ที่พบเห็นในแต่ละพื้นที่ เช่นเดียวกับ แนวความคิดด้าน “อัตลักษณ์” ของ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2543) กล่าวถึงนิยามคำว่าอัตลักษณ์ว่า เป็นเหมือนสัญลักษณ์เฉพาะที่พบเห็นแล้วสามารถจำแนกเป็นแต่ละบุคคล หรือจัดหมวดหมู่ได้อย่างชัดเจน การแสดงชุดดังกล่าวสามารถบ่งบอกความเป็นตัวตนของชาวใต้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีการหยิบนำลักษณะของดอกย่านตาขาว ซึ่งเป็นดอกไม้ประจำท้องถิ่น อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง มาบรรยายไว้ในคำร้อง และจัดทำเป็นลวดลายบนผ้าถุงที่สวมใส่คู่เสื้อบานงภาคใต้และปิ่นปักผมที่มีความสวยงามแปลกใหม่ไม่ซ้ำใคร ส่งเสริมให้การแสดงมีความน่าสนใจในการทำงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ นอกจากจะช่วยส่งเสริมและสนับสนุนกลุ่มศิลปินพื้นบ้านให้มีขวัญและกำลังใจในการสืบสานศิลปะประจำท้องถิ่น ยังช่วยประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวชุมชนผ่านรูปแบบศิลปะการแสดงอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวพื้นเมืองภาคใต้ ชุด ระบำพรรณพฤกษาศรีสง่าย่านตาขาว สามารถนำเรื่องราวและจุดเด่นของดอกย่านตาขาวมาพัฒนาเป็นการแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย และนาฏศิลป์ตะวันตกได้ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจและฝึกฝนทักษะใหม่ ๆ ในแก่นักแสดงต่อไป

รายการอ้างอิง

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. (2557). การศึกษาวิเคราะห์แนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์นิพนธ์ (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ระหว่างปีการศึกษา 2546 – 2550. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, 16*(1), 79-92.

สิทธิ์ ธีรสรณ์. (2557). *เทคนิคการเขียนบทความวิชาการ.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์ = Identity : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

เกียวทาคุ: ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี
GYOTAKU: THE AESTHETIC FORMS OF FRESHWATER FISH FROM SUPHAN BURI

ปัติมา โฆษิตเกษม*
PATTIMA KHOSHITKHASEAM

(Received: January 14, 2025; Revised: April 16, 2025; November 26, 2025)

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษารวบรวมข้อมูลปลาและข้อมูลทางวัฒนธรรมของชุมชนแม่น้ำท่าจีนสุพรรณบุรี 2) เพื่อสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ปลาจากแม่น้ำสุพรรณบุรีด้วยกระบวนการเกียวทาคุหรือภาพพิมพ์ถูหลายขนาดตามชนิดของปลาต่าง ๆ และ 3) เพื่อประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่องานสร้างสรรค์เกียวทาคุ: ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี ประชากรได้แก่นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 สาขาศิลปศึกษา วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จำนวน 20 คน วิเคราะห์ผลงานด้วยหลักการศิลปะสุนทรียศาสตร์ และใช้ค่าเฉลี่ยเลขคณิตในการศึกษาความพึงพอใจ

ผลการวิจัยพบว่า 1) แม่น้ำสุพรรณบุรีมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตและวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยทวารวดี - รัตนโกสินทร์ และเป็นแหล่งอาศัยของกลุ่มคนต่าง ๆ ได้แก่ ไทย จีน ลาว ลาวพวน ลาวเวียง ลาวโซ่ง ญวน และมอญ และคนจีนมักเป็นเจ้าของตลาด การศึกษาชนิดปลาจากตลาดเมืองสุพรรณบุรีและตลาดโพธิ์พระยา มีปลาตามฤดูกาลช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2567 จำนวน 12 ชนิด 2) การสร้างสรรค์ได้ผลงานกว่า 50 ชิ้น หลายขนาดตามขนาดของจริง โดยใช้หมึกจีนและสีตามหลักการศิลปะเกียวทาคุ เป็นกระบวนการทำศิลปะพื้นฐาน มีขั้นตอนไม่ซับซ้อนเหมาะกับแม่พิมพ์นูนอย่างปลาแม่น้ำสุพรรณบุรีที่ใช้จังหวะลีลาตามสรีระของปลา และปลา 1 ตัวสามารถสร้างผลงานปลาได้จำนวนหลายภาพตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการ 3) ความพึงพอใจของนักศึกษามีต่องานสร้างสรรค์เกียวทาคุมีผลการประเมินในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยเลขคณิตเท่ากับ 4.65

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ปลาเกียวทาคุ, ลวดลายของปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี, ภาพพิมพ์ถู, ภาพพิมพ์ปลา

* ภาควิชาศึกษาทั่วไป วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Department of General Studies Suphanburi College of Fine Arts Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Abstract

This creative research aimed to: 1) investigate and compile information on fish species and the cultural context of communities along the Tha Chin River in Suphan Buri Province; 2) create fish prints of various sizes based on local fish species from Suphan Buri using the Gyotaku, or fish-rubbing printmaking technique; and 3) assess undergraduate students' satisfaction with the creative project Gyotaku: The Aesthetic Forms of Freshwater Fish from Suphan Buri. The participants consisted of 20 second-year undergraduate students majoring in Art Education at Suphan Buri College of Fine Arts. The artworks were analyzed using principles of art and aesthetics, while arithmetic means were employed to examine satisfaction levels.

The findings revealed that: 1) the Suphan Buri River has played a vital role in sustaining livelihoods and cultural development from the Dvaravati to the Rattanakosin periods. It has long been home to diverse ethnic groups, including Thai, Chinese, Lao, Lao Phuan, Lao Wiang, Lao Song, Vietnamese, and Mon communities, with Chinese residents historically serving as market owners. A survey of fish species available at Suphan Buri Market and Pho Phraya Market during the August 2024 season identified 12 species; 2) the creative process resulted in more than 50 fish prints of various dimensions that corresponded to the actual sizes of the fish, executed using Chinese ink and color following artistic principles. Gyotaku, as a foundational printmaking method, involves uncomplicated procedures suitable for embossed print molding, such as freshwater fish from Suphan Buri, allowing the artist to capture the rhythm and movement inherent in each fish's form. A single fish can be used to produce multiple prints depending on the creator's intention, and 3) student satisfaction with the Gyotaku artworks was rated at the highest level, with an overall mean score of 4.65.

Keywords : Gyotaku fish printmaking, Suphan Buri freshwater fish patterns, rubbing print, fish printmaking

บทนำ

จังหวัดสุพรรณบุรีเป็นทางผ่านของแม่น้ำสายสำคัญ คือแม่น้ำท่าจีน ซึ่งไหลผ่านเมืองต่าง ๆ ไปสู่แม่น้ำเจ้าพระยา และแม่น้ำสายนี้มีชื่อเรียกหลากหลาย จะถูกเรียกตามชื่อเมืองที่ผ่านแม่น้ำสายนี้ แยกตัวมาจากแม่น้ำเจ้าพระยาที่จังหวัดชัยนาท เรียกว่าแม่น้ำมะขามเฒ่า เมื่อไหลผ่านจังหวัดสุพรรณบุรีเรียกแม่น้ำสุพรรณบุรี ครั้นไหลผ่านจังหวัดนครปฐมเรียกว่าแม่น้ำนครชัยศรี และการไหลผ่านสิ้นสุดที่จังหวัดสมุทรสาครเรียกว่าแม่น้ำท่าจีน เส้นทางสุดท้ายคือไหลลงสู่ทะเลอ่าวไทย ดังนั้นอาชีพที่สำคัญของชาวสุพรรณบุรีนอกจากการปลูกพืช ทำนา ทำไร่ แล้วยังมีอาชีพขายสัตว์น้ำและปลาแม่น้ำที่ช่วยในการดำรงชีพมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์จนปัจจุบันลุ่มน้ำท่าจีนเป็นสายน้ำที่สานสัมพันธ์ระหว่างผู้คนจากกลุ่มน้ำเจ้าพระยาและลุ่มน้ำแม่กลอง เป็นเส้นทางที่ผู้คนใช้ร่วมกันหลายจังหวัด ได้แก่ อุทัยธานี ชัยนาท สิงห์บุรี สุพรรณบุรี อ่างทอง อยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี กรุงเทพฯ สมุทรสาคร สมุทรสงคราม ราชบุรีและกาญจนบุรี ทำให้เกิดการพัฒนาและเกิดความเจริญทางวัฒนธรรมความสำคัญทางเศรษฐกิจ นอกจากเป็นพื้นที่อุดมสมบูรณ์แต่ยังเป็นแหล่งสำหรับการพัฒนาเศรษฐกิจสำคัญ เพื่อช่วยทางการพัฒนาประเทศจากรายได้ที่เกิดขึ้นจากการค้าขายผลผลิตของคนสุพรรณบุรี ทางการเกษตรกรรมและการเลี้ยงสัตว์ หาสัตว์ เพราะฉะนั้นตลาดปลานับได้ว่าเป็นแหล่งสร้างรายได้อย่างมั่นคง หรือแหล่งเศรษฐกิจชุมชนที่นำมาใช้พัฒนาประเทศชาติดังกล่าว แม่น้ำท่าจีนจึงมีความสำคัญหลายประการต่อการพัฒนามนุษย์และสังคมไทยมาอย่างยาวนาน การสร้างสรรค์ศิลปะปลาเกียวทาคุเพื่อให้เห็นคุณค่าแหล่งที่มาของความเป็นมนุษยชนคนสุพรรณบุรี จึงเป็นแนวทางที่ใช้เพื่อจัดการเรียนการสอนด้านศิลปศึกษาทุกระดับตั้งแต่พื้นฐานถึงอุดมศึกษา และสามารถให้บุคคลทั่วไปร่วมกิจกรรมได้อย่างไม่จำกัด โดยใช้แหล่งน้ำท่าจีนเพื่อเป็นสถานที่สร้างสรรค์ภาพพิมพ์เกียวทาคุให้ความเพลิดเพลินและได้ผลงานสร้างสรรค์ตามความประสงค์ของผู้ชมได้อย่างดี

เกียวทาคุมีที่มาจากการทำภาพพิมพ์ที่ใช้ปลามีชีวิต งานศิลปะนี้เป็นรูปแบบที่ญี่ปุ่นได้พัฒนามากขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 และเมื่อทำอย่างถูกต้องงานจะแสดงถึงลวดลายที่ละเอียดของปลาไว้ได้ ภาพพิมพ์หมึกสีดำที่ค่อนข้างเรียบง่าย ต่อมาได้พัฒนาเป็นรูปแบบศิลปะที่เพิ่มสีสันที่หลากหลายและรายละเอียดด้านสิ่งแวดล้อม คุณสมบัติที่สำคัญทำให้การพิมพ์ภาพเกียวทาคุน่าสนใจคือ เป็นศิลปะที่เข้าถึงได้มาก ซึ่งคนไม่มีพื้นฐานศิลปะก็สามารถเริ่มทำได้ โดยเครื่องมือเป็นกระดาษสาและหมึกราคาไม่แพงและสัมผัสเรียนรู้กระบวนการทำได้เพราะไม่ซับซ้อน จากนั้นก็สามารถนำปลาที่ทำไปประกอบอาหารรับประทานกันได้อีกเนื่องจากหมึกที่ใช้ทำมาจากธรรมชาติ ผู้เขียนได้นำแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ในกระบวนการศิลปะภาพพิมพ์เกียวทาคุจากปลาแม่น้ำท่าจีนสุพรรณบุรีเป็นภาพพิมพ์เทคนิคการถูหรือ Fish Rubbing และใช้สีที่ปลอดภัย เพื่อที่ว่าจะ

สามารถล้างออกแล้วใช้ปลาแม่น้ำไปปรุงเป็นอาหารพื้นถิ่นแนะนำแก่ผู้รับชม และใช้เป็นแนวทางการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

เกียวทาคุ : ภาพพิมพ์ด้วยวิธีการถูหรือฝน (Rubbings Prints)

ภาพพิมพ์วิธีนี้เป็นวิธีง่าย ๆ เหมาะสำหรับทำภาพพิมพ์พื้นฐาน คือ การใช้กระดาษพิมพ์วางปิดบนแม่พิมพ์นูนแล้วใช้ดินสอหรือสีฝนด้านหลังกระดาษ ก็จะได้ภาพพิมพ์ปรากฏขึ้นตามต้องการ การพิมพ์วิธีนี้เป็นเทคนิคหนึ่งที่มักใช้ร่วมกับเทคนิคอื่น ๆ เป็นลักษณะเทคนิคผสม เช่น การฝนเอาผิวไม้ให้ปรากฏบนผ้าใบในงานจิตรกรรมของศิลปิน Max Eerst ในปี ค.ศ.1891 เป็นต้น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2531, 93-96) ในงานวิจัยนี้ ภาพพิมพ์เกียวทาคุ หมายถึง การสร้างสรรค์ด้วยกระบวนการถูด้วยหมึกดำหรือสีลงบนตัวปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี เพื่อให้ได้ผลงานตามความคิดของผู้สร้างสรรค์

ศิลปะปลาในประวัติศาสตร์ศิลป์ ทั้งนี้ศิลปะปลาในประวัติศาสตร์ศิลป์ มีแนวคิดการสร้างสรรค์ปลาในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ (Peter B. Moyle & Marilyn A. Moyle, 1991, 4-21) เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม ความเชื่อและกาลเวลาของโลกที่มีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ ดังนี้

ศิลปะปลายุคดั้งเดิม (Primitive art) เป็นงานศิลปะที่ให้ความหมายในเชิงวัฒนธรรมความเชื่อของชนพื้นเมือง เกี่ยวกับวิถีชีวิตและความเชื่อเกี่ยวกับปลารูปปลาของชนเผ่าเม็กซิโกในสมัยดั้งเดิม พบเป็นงานแกะสลักลวดลายปลา มีรูปแบบและประเภทของปลาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ชนิดของปลา คนว่ายน้ำกับปลาและนกจับปลา

ศิลปะปลายุคโบราณ (Ancient art) ประเพณีศิลปะร่วมสมัยของเรามีรากฐานมาจากอารยธรรมโบราณในภูมิภาคมหาสมุทรเมดิเตอร์เรเนียน ภาพปลาที่เก่าแก่ที่สุดมาจากอียิปต์โบราณ งานศิลปะปลาเหมือนจะถูกสร้างขึ้นด้วย 2 เหตุผลหลัก ประการแรก ฟาโรห์ถูกมองว่าเป็นเทพเจ้าที่มีหน้าที่รับผิดชอบต่อความเจริญรุ่งเรืองของประเทศแม้หลังความตาย ซึ่งรวมถึงการจัดหาปลาอย่างเพียงพอ ประการที่สอง เชื่อกันว่างานศิลปะสามารถเปลี่ยนรูปให้กลายเป็นสิ่งที่ฟาโรห์จำเป็นเพื่อเลี้ยงตนเองในชีวิตหลังความตายของฟาโรห์ได้

ศิลปะปลายุคกลาง (Medieval art) ในช่วงยุคกลางในยุโรป ไม่ใช่ช่วงเวลาที่ความหลากหลายของภาพปลาเจริญรุ่งเรือง ส่วนใหญ่แล้วจะปรากฏเป็นภาพทั่วไปที่เชื่อมโยงกับศาสนาคริสต์อย่างแน่นแฟ้น การใช้ปลาเป็นสัญลักษณ์ของพระคริสต์เกิดจากการใช้คำว่า “อิคธุส” (Ichthys) ในภาษากรีกอย่างแพร่หลาย ซึ่งเป็นอักษรย่อหมายถึง “พระเยซูคริสต์พระบุตรของพระเจ้าและผู้ช่วยให้รอด” ปลายังถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ทั่วไปสำหรับวิญญาณที่หลงทางในทะเลแห่งบาป

ศิลปะปลายุคฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance art) ศิลปินในช่วงต้นของยุคเรอเนซองส์มักแสดงภาพปลาในลักษณะทั่วไป เน้นไปที่เรื่องราวทางศาสนาหรือศีลธรรม เรื่องราวทางศาสนากลายเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปมากขึ้นเมื่อยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการดำเนินไป เนื่องจากความ

รุ่งเรืองของเนเธอร์แลนด์ที่ได้จากการประมงและการค้า เป็นครั้งแรกที่ศิลปินขายผลงานของตนเหมือนสินค้าประเภทอื่นเพื่อตอบสนองลูกค้าทั่วไป ปลาเป็นหัวข้อที่พบในผลงานของศิลปินดัตช์จำนวนมากในช่วงนี้

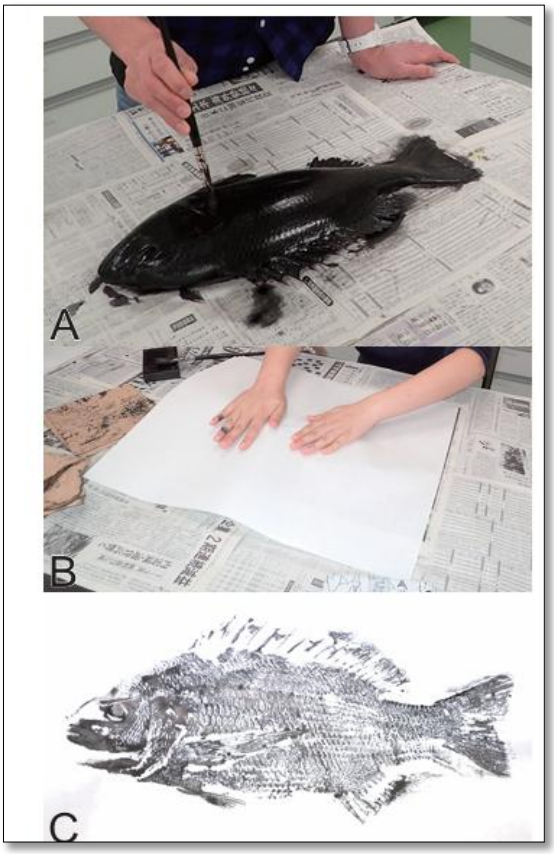
ศิลปะปลายุคนีโอคลาสสิคหรือโรแมนติก (Neoclassic, Romantic, Realistic, and Impressionistic art) ศิลปะโรแมนติกมักใช้เรื่องราวที่ยิ่งใหญ่และภูมิทัศน์ในอุดมคติ ซึ่งไม่แปลกใจที่งานศิลปะที่มีปลาไม่พบมากในศิลปะโรแมนติก ตัวอย่างเช่นภาพวาด Watson and the Shark โดย John Singleton Copley ซึ่งแสดงถึงการโจมตีของฉลามที่ถูกเน้นให้เกินจริง เพื่อสร้างอารมณ์และสัญลักษณ์เหมือนในตำนาน ต่อมาศิลปะเรียลลิสม์เป็นที่นิยมอย่างมากในอเมริกา ซึ่งมีผลงานที่สะท้อนถึงชีวิตของชาวชนบทและมหาสมุทรแอตแลนติก ในทางกลับกันในฝรั่งเศส ศิลปะเรียลลิสม์ถูกบดบังด้วยกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ที่เน้นการทดลองเรื่องสี แสง และจังหวะแปรง อย่างไรก็ตาม ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ก็ไม่ค่อยมีการใช้ปลาเป็นหัวข้อหลัก

ศิลปะปลาสมัยใหม่ (Modern art) ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์อาจจะไม่ค่อยสร้างสรรค์งานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับปลา แต่พวกเขามีอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปะโดยทั่วไป แม้ภาพปลานั้นไม่ได้แพร่หลายในศิลปะสมัยใหม่มากนัก แต่ก็ปรากฏบ่อยพอที่จะมีความสำคัญเชิงสัญลักษณ์มากไปกว่าเรื่องทางเพศ แต่แท้จริงแล้วกลับอ้างอิงถึงกระบวนการสร้างสรรค์เอง ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยไม่รู้ตัว และบางครั้งก็ไม่สามารถควบคุมได้ในงานศิลปะบางชิ้น ปลาถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของอาหาร ซึ่งมักมีคุณค่ามากในวัฒนธรรมอื่น ๆ มากกว่าของพวกเรา ซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ดี ในงานศิลปะบางชิ้น ปลายังแสดงถึงมนุษย์ที่จมอยู่กับปัญหาชีวิตอีกด้วย ภาพปลาภาพที่มีสัญลักษณ์เชิงลึกที่ปรากฏในศิลปะสมัยใหม่ ดังนั้นในสมัยนี้ยังไม่ได้ให้ความสำคัญต่อภาพผลงานปลามากนัก

ศิลปะปลาร่วมสมัย (Contemporary art) ในศตวรรษที่ 16 จิตรกรชาวดัตช์ที่มีทักษะสูง ได้สร้างภาพนิ่งเกี่ยวกับปลาหลายร้อยภาพ เพื่อตอบสนองความต้องการของชนชั้นกลางที่มีความสัมพันธ์แน่นแฟ้นกับทะเลและการประมง ศิลปินธรรมชาติสมัยใหม่บางคนพยายามก้าวข้ามขอบเขตของภาพประกอบ โดยผลงานของพวกเขาจะมีความเป็นอุดมคติหรือเชิงสัญลักษณ์ เช่น ปลาเทราต์สีสดใสในน้ำที่ใสสะอาด หรือปลาฉลามที่กำลังไล่ล่าเหยื่อในมหาสมุทรที่ไม่มีสิ่งกีดขวาง การแสดงภาพปลาที่มีชีวิตในสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมและสวยงาม แทนที่จะเป็นภาพของปลาที่ตายแล้ว เป็นการพัฒนาที่ค่อนข้างใหม่ในศิลปะตะวันตก แต่ในศิลปะจีนและญี่ปุ่นการแสดงลักษณะนี้เป็นส่วนหนึ่งของประเพณีมาอย่างยาวนาน ศิลปะธรรมชาติร่วมสมัยบางส่วนยังได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันออกไกล เช่น การเทคนิคการใช้แปรงแบบเอเชีย ซึ่งใช้เทคนิค Gyotaku ที่พัฒนาขึ้นในญี่ปุ่น

ศิลปะปลาเอเชีย (Asian art) ศิลปะเอเชียมีประวัติศาสตร์อันยาวนาน ไม่น้อยไปกว่าศิลปะตะวันตก ปลาเป็นหัวข้อที่พบบ่อยในงานศิลปะและมีความหมายเชิงสัญลักษณ์สูง โดยศิลปะจีนให้ความเคารพอดีตและประเพณี จึงทำให้ศิลปะจีนไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลง

อย่างรวดเร็วในด้านเนื้อหาและสไตล์เหมือนศิลปะตะวันตก ปลาที่ปรากฏในภาพวาดหมึกจีน เครื่องลายคราม แกะสลัก และประติมากรรม ส่วนใหญ่เป็นปลาน้ำจืด โดยที่พบมากที่สุดคือ ปลาคาร์ป ปลาเหล่านี้มีความสำคัญเชิงสัญลักษณ์ เช่น ปลาคาร์ปที่กระโดดข้ามน้ำตก เป็นสัญลักษณ์ของความสำเร็จในชีวิต ภาพวาดญี่ปุ่นที่เน้นไปที่วัตถุธรรมชาติโดยทั่วไป



ภาพที่ 1 การทำภาพพิมพ์เกียวทาคุ A-C
ที่มา: Yusuke Miyazaki1, Atsunobu Murase (2020: 91)

ทั้งนี้ขั้นตอนการทำภาพพิมพ์ A-C ของศิลปิน Yusuke Miyazaki1, Atsunobu Murase (2020: 91) มีขั้นตอนดังนี้

ขั้น A การทาหมึกดำลงบนตัวปลาให้ทั่วทั้งตัว สามารถป้องกันไม่ให้เปื้อนด้วยการใช้กระดาษหนังสือพิมพ์เก่า จะช่วยซับกลิ่นคาวปลา น้ำหรือของเหลวได้

ขั้น B การใช้กระดาษสากดทับ ถูลงบนตัวปลา

ขั้น C หงายประดาษที่กดถูตัวปลาจะได้ภาพพิมพ์ปลาขนาดเท่าของจริงและตกแต่งตาขอบหรือรูปร่างปลาให้ชัดขึ้น

จากแนวทางเกียวทาคุ : ภาพพิมพ์ด้วยวิธีการถูหรือฝน (Rubbings Prints) ที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ปลาจากแม่น้ำสุพรรณบุรีโดยใช้กระบวนการเกียวทาคุ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะที่เกี่ยวข้องและเป็นแนวทางในเสริมสร้างองค์ความรู้ทางด้านภาพพิมพ์ให้แก่นักศึกษาและผู้สนใจต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษารวบรวมข้อมูลปลา ข้อมูลทางวัฒนธรรมของชุมชนแม่น้ำท่าจีน สุพรรณบุรี
2. เพื่อสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ปลาจากแม่น้ำสุพรรณบุรีด้วยกระบวนการเกียวทาคุ หรือภาพพิมพ์ถูมีหลายขนาดตามชนิดปลาต่าง ๆ
3. เพื่อประเมินความพึงพอใจงานสร้างสรรค์เกียวทาคุ : ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี

กระบวนการสร้างสรรค์

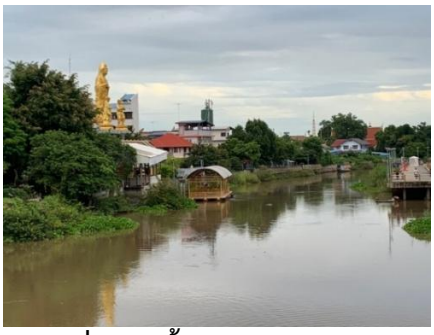
งานสร้างสรรค์นี้เป็นงานวิจัยประยุกต์ (Applied Research) ด้วยการสร้างสรรค์ศิลปะภาพพิมพ์ เกียวทาคุมีกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. ศึกษารวบรวมวิเคราะห์ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์แม่น้ำสุพรรณบุรี ข้อมูลปลาที่มีในแม่น้ำสุพรรณบุรี
2. ศึกษาภาคสนามลงพื้นที่แม่น้ำสุพรรณบุรี ได้แก่ ตลาดปลาริมแม่น้ำสุพรรณบุรี ดำเนินการคัดเลือกปลา ที่จะใช้ในการสร้างสรรค์จำนวน 12 ชนิด ได้แก่
3. การสร้างสรรค์ผลงานเกียวทาคุกำหนดไว้หลายขนาดตามชนิดปลา จำนวนอย่างน้อย 50 ชิ้น
4. วิเคราะห์ผลงานศิลปะตามวิธีการทางศิลปะได้แก่ หลักการศิลปะและสุนทรียศาสตร์
5. ประเมินความพึงพอใจต่อการสร้างสรรค์ผลงานเกียวทาคุปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี

ผลการสร้างสรรค์

1. ผลการศึกษารวบรวมข้อมูลปลา ข้อมูลทางวัฒนธรรมของชุมชนแม่น้ำท่าจีน สุพรรณบุรี การศึกษาแหล่งปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี

การศึกษาภาคสนามจากแหล่งปลาที่สำคัญในอำเภอเมือง ได้แก่ ริมแม่น้ำตลาดเมืองสุพรรณบุรีและริมแม่น้ำตลาดโพธิ์พระยา อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยผู้หาปลาจะเป็นคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่ริมแม่น้ำสุพรรณบุรี เมื่อได้ปลามาจะนำมาส่งขายต่อแม่ค้าที่ตลาดโดยตรง ดังภาพที่ 2-3



ภาพที่ 2 แม่น้ำสุพรรณบุรีริมตลาดในเมืองสุพรรณบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 แม่น้ำสุพรรณบุรีริมตลาดโพธิ์พระยา
ที่มา : ผู้วิจัย

การศึกษาชนิดของปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี ผลการศึกษาพบว่าปลาแม่น้ำสุพรรณบุรีมีมากกว่า 50 ชนิด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับฤดูกาลและช่วงการเจริญเติบโตของปลาสายพันธุ์นั้น ๆ ปลาที่พบจากแหล่งแม่น้ำสุพรรณบุรีช่วงเดือนสิงหาคม 2567 มีจำนวน 12 ชนิด โดยได้นำมาทำผลงานเกียวทาคุ ได้แก่ ปลากด ปลาหมอ ปลาดุก ปลาแรด ปลานิล ปลาช่อน ปลาเนื้ออ่อน ปลาแดง ปลาคล้าว ปลาสร้อย ปลาสลาด และปลาตะเพียน ซึ่งพบจากตลาดในอำเภอเมือง เป็นตลาดริมแม่น้ำสุพรรณบุรี

2. การสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ปลาจากแม่น้ำสุพรรณบุรี ด้วยกระบวนการเกียวทาคุหรือภาพพิมพ์ถูหลายขนาดตามชนิดปลาต่าง ๆ

การสร้างสรรค์ผลงานด้วยกระบวนการภาพพิมพ์ถู เกียวทาคุ : ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี มีวัสดุประกอบด้วยสีหมึกจีน สี กระดาษสาพิมพ์งาน จานสี พู่กัน ทิชชู โดยมีขั้นตอนของการพิมพ์จากแนวคิดการสร้างสรรค์เกียวทาคุในประเทศญี่ปุ่น ร่วมกับนักศึกษาวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี และได้คัดเลือกผลงาน 50 ภาพร่วมกันทั้งในส่วนของอาจารย์และนักศึกษา ประกอบด้วยผลงานขนาด 23x34 ซม. จำนวน 8 ภาพ ขนาด35x68 ซม. จำนวน 30 ภาพ และขนาด 50x100 ซม. จำนวน 12 ชนิด โดยมีขั้นตอนการใช้ในงานสร้างสรรค์ ดังนี้

2.1 จัดเตรียมวัสดุการทำประกอบ ปลาแม่น้ำ สีหมึกจีน สี กระดาษสาพิมพ์งาน จานสีหรือภาชนะใส่สี พู่กัน และทิชชู ดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4 จัดเตรียมวัสดุ
ที่มา : ผู้วิจัย

2.2 การดำเนินงานภาพพิมพ์ถู เกียวทาคุ: ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี

ขั้นตอนที่ 1 เตรียมปลา โดยเลือกปลาที่จะพิมพ์เป็นต้นแบบเช็ดทำความสะอาดปลาให้แห้ง ใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ลองไว้เพื่อป้องกันกลิ่นและของเหลวเปรอะเปื้อน ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 การเตรียมปลา
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอนที่ 2 การระบายหมึกจีนลงบนตัวปลา อาจใช้เป็นหมึกจีนหรือใช้สีน้ำ ควรเลือกขนาดของพู่กันให้เหมาะสมกับขนาดปลาทาให้ทั่ว เว้นไว้ที่ตาค่อยตกแต่งเพิ่มภายหลัง ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 การระบายหมึกจีนลงตัวปลา
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอนที่ 3 ใช้กระดาษสา กดและถูให้ทั่วที่ตัวปลา สามารถกำหนดทิศทางปลาได้ตามแนวคิด แล้วเปิดจะได้ผลงานปลาเกียวทาคุ ทั้งนี้ปลาที่มีขนาดใหญ่จึงทำ Rubbing ร่วมกันได้จะให้ความเพลิดเพลิน ตกแต่งตาครีบและหางปลาให้สวยงาม ดังภาพที่ 7-8

ภาพที่ 7 การระบายหมึกดำลงตัวปลา
ที่มา : ผู้วิจัย

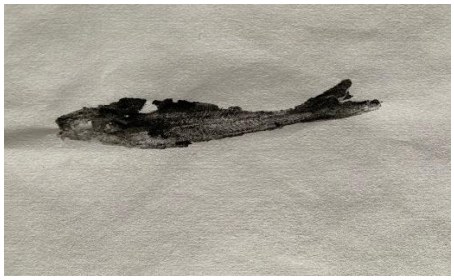
ภาพที่ 8 ภาพพิมพ์ปลาต้นแบบ
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างผลงานเกียวทาคุ : ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี จากปลาชนิดต่าง ๆ

ภาพที่ 9 ปลาดุกคู่
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 10 ปลาช่อน 10
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

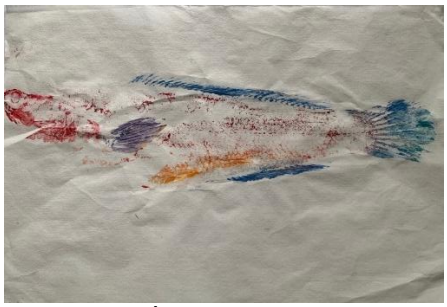
ภาพที่ 11 ปลานิลและปลาหมอ
เทคนิค Rubbing ขนาด 50x100 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย



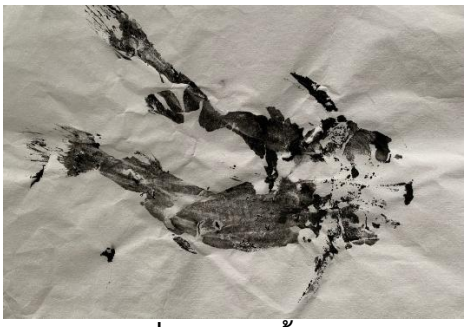
ภาพที่ 12 ปลาสร้อย
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 13 ปลากด
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 14 ปลาแรด
เทคนิค Rubbing ขนาด 50x100 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

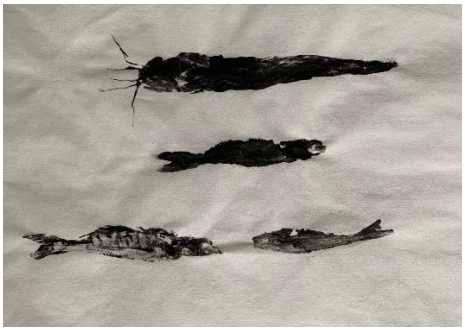


ภาพที่ 15 ปลาคล้าว
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 16 ปลาเนื้ออ่อนคู่
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 17 ปลาแดง
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 18 ปลารวมมิตร
เทคนิค Rubbing ขนาด 35x68 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

การวิเคราะห์ผลงาน ภาพที่ 11-18 ผลงานภาพพิมพ์เกียวทาคุ (Gyotaku) หมึกดำ และภาพพิมพ์เกียวทาคุ (Gyotaku) สีที่ได้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ได้แบบเหมือนแม่พิมพ์ และสามารถที่จะออกแบบ หรือกำหนดทิศทางการกดหมึกหรือสี ให้ได้ตามแนวคิดอย่างอิสระ โดยจะได้งานขนาดเท่าแม่พิมพ์หรือตัวปลา ซึ่งเป็นศิลปะเชิงประวัติศาสตร์ เนื่องจากได้บันทึกเกี่ยวกับช่วงเวลาและขนาดของปลาที่ทำภาพพิมพ์ที่เห็นคือ ปลาดุกตัวใหญ่และตัวเล็ก ปลานิล ซึ่งเป็นปลาแม่น้ำที่ชาวริมแม่น้ำสุพรรณบุรีใช้เป็นอาหาร เราอาจพัฒนาให้งานสร้างสรรค์เป็นศิลปะผสมกับงานจิตรกรรม โดยใช้การวาดหรือระบายสีแต่งเติมภาพให้เกิดความสมบูรณ์ หรือจัดองค์ประกอบพื้นหลังตามแนวคิดของผู้สร้างสรรค์

การสร้างสรรค์โดยใช้กระบวนการเกียวทาคุ ได้อำนวยการทำให้เกิดความสมดุลของผู้ร่วมกิจกรรมทางศิลปศึกษา การใช้อุปกรณ์และขั้นตอนพื้นฐานไม่ซับซ้อน มีความสัมพันธ์กับลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณ ที่สามารถจับขึ้นมาสร้างสรรค์งานอย่างรวดเร็วตามจังหวะที่ผู้พิมพ์จะถูให้เกิดภาพ ซึ่งปลา 1 ตัว จะสามารถพิมพ์งานได้หลายมิติหลายภาพพิมพ์จนได้ผลงานที่พอใจ

3. ผลการประเมินความพึงพอใจงานสร้างสรรค์เกียวทาคุ : ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี

พบว่านักศึกษามีความพึงพอใจต่องานสร้างสรรค์เกียวทาคุ ในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ดังตารางที่ 1

ตารางที่1 ผลการประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่องานสร้างสรรค์เกียวทาคุ : ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี

ข้อที่/ความคิดเห็น	ค่าเฉลี่ย	ค่า S.D.	ระดับความพึงพอใจ
1. ภาพพิมพ์เกียวทาคุปลาแม่น้ำสุพรรณบุรีเหมาะสมในการทำภาพพิมพ์ถูเพื่อการศึกษา	4.65	0.49	มากที่สุด
2. นักศึกษาปฏิบัติตามขั้นตอนกระบวนการงานภาพพิมพ์ถูอย่างได้เหมาะสม	4.75	0.55	มากที่สุด
3. นักศึกษามีความรู้และเข้าใจเกี่ยวกับข้อมูลแม่น้ำสุพรรณบุรี และข้อมูลปลาแม่น้ำสุพรรณบุรีเพิ่มขึ้น	4.70	0.47	มากที่สุด
4. นักศึกษามีทักษะศิลปะและนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน	4.60	0.50	มากที่สุด
5. นักศึกษานำไปประยุกต์ใช้ในการทำงานศิลปะแขนงอื่น ๆ ได้เหมาะสม	4.65	0.49	มากที่สุด
6. ภาพพิมพ์เกียวทาคุสะท้อนเรื่องราวบริบทสังคมและวัฒนธรรมชุมชน	4.65	0.49	มากที่สุด
7. การสร้างสรรค์ภาพพิมพ์เกียวทาคุ สอดคล้องกับการทำงานตามหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง	4.60	0.60	มากที่สุด
8. การสร้างสรรค์ภาพพิมพ์เกียวทาคุ ส่งเสริมด้านการอนุรักษ์และพัฒนาชุมชนอย่างสร้างสรรค์	4.65	0.49	มากที่สุด
9. เกียวทาคุ ลีลาปลาแม่น้ำสร้างแนวคิดให้เกิดแรงบันดาลใจทางศิลปะและความเพลิดเพลินต่อการทำงาน	4.55	0.51	มากที่สุด
10. นักศึกษาได้ชมงานภาพพิมพ์เกียวทาคุ ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรีแล้วได้แนวทางในการสร้างสรรค์งานจากบริบทท้องถิ่นสู่สากลที่เหมาะสม	4.65	0.49	มากที่สุด
ค่าเฉลี่ยรวม	**4.65**	**0.51**	**มากที่สุด**

สรุป

1. งานสร้างสรรค์ดำเนินการสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ปลาหรือเกียวทาคุหลายขนาดตามชนิดปลา พื้นที่ศึกษาเป็นแหล่งปลาจากแม่น้ำท่าจีนหรือแม่น้ำสุพรรณบุรี ประกอบด้วยตลาดเมืองสุพรรณบุรีและตลาดโพธิ์พระยา จังหวัดสุพรรณบุรี ใช้ปลาที่พบในช่วงฤดูกาลปลายฤดูฝนจำนวน 12 ชนิด และประเมินความพึงพอใจจากกิจกรรมศิลปศึกษาในงานสร้างสรรค์เกียวทาคุ การศึกษารวบรวมข้อมูลปลาพบว่าปลาแม่น้ำสุพรรณบุรีช่วงปี พ.ศ. 2567 จำนวนปลาจะเป็นไปตามฤดูกาลและการขยายพันธุ์ปลา ปลาแม่น้ำสุพรรณตามชนิดของฤดูกาลแหล่งริมแม่น้ำท่าจีน 12 ชนิด สอดคล้องกับนฤชิต เสาวคนธ์ (2548) และประภาพร วิถีสวัสดิ์ (2542) ที่มีผลการศึกษาว่าจะสามารพบปลาตามชนิดและฤดูกาลและระบบนิเวศของแหล่งน้ำ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้พันธุ์ปลาที่พบในช่วงเวลาเปลี่ยนไป ผลงานเกียวทาคุลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี การเข้าร่วมกิจกรรมของนักศึกษาในการสร้างสรรค์นั้น ทำให้พัฒนาความรู้และทราบข้อมูลเรื่องราวเกี่ยวกับแม่น้ำสุพรรณบุรีที่มีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยทวารวดีถึงปัจจุบัน ที่มนุษย์อาศัยในริมแม่น้ำหลากหลายทางชาติพันธุ์ได้แก่ ไทย ลาว ได้แก่ ลาวพวน ลาวเวียง ลาวโซ่ง ญวน มอญและจีน และในปัจจุบันชุมชนแหล่งน้ำสุพรรณบุรียังสืบทอดวัฒนธรรมการหาปลา บริโภคและจำหน่ายปลาแม่น้ำเพื่อดำรงชีพตามที่พบเห็นได้ทั่วไป

2. เกียวทาคุ ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี ได้นำแนวคิดจากการสร้างสรรค์ปลาเป็นงานศิลปะร่วมสมัยที่สะท้อนวิถีชีวิตมนุษยชาติที่มีความสัมพันธ์กับปลามาตั้งแต่ก่อนสมัยโบราณ ในทางประวัติศาสตร์ศิลป์พบว่ามีศิลปะที่ใช้เรื่องราวของปลาถ่ายทอดในงานศิลปะ ทั้งจิตรกรรมและประติมากรรม โดยเกิดขึ้นในทางประวัติศาสตร์ศิลป์ มีวิวัฒนาการต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยดั้งเดิมหรือสมัยกรีกและโรมัน สอดคล้องกับงานวิจัย Peter B. Moyle & Marilyn A. Moyle. (1991) และ Yusuke Miyazaki And Atsunobu Murase (2020) ที่เสนอแนวทางการสร้างสรรค์เกียวทาคุหรือภาพพิมพ์ถูปลา ที่มีการบันทึกข้อมูลปลาและเรื่องราวที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์กับปลาในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ การจับปลา การนำปลามาประกอบอาหาร เป็นต้น เมื่อนำมาใช้เพื่อจัดกิจกรรมศิลปศึกษาให้ผู้เรียนทำให้เกิดงานผลงานสร้างสรรค์จำนวนมาก มีทั้งภาพพิมพ์หมึกจีนและภาพพิมพ์สี และยังให้ความเพลิดเพลินสอดคล้องกับ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2531) ตามแนวคิดที่ว่าภาพพิมพ์ถูเป็นเทคนิคที่เป็นวิธีง่าย ๆ เหมาะสำหรับทำภาพพิมพ์พื้นฐาน ดังนั้นนอกจากเกียวทาคุได้เสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์กับปลาที่แสดงให้เห็นว่าศิลปะเกี่ยวกับปลานั้น ได้มีปรากฏในงานสร้างสรรค์มานานแล้วตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลป์ และปัจจุบันการสร้างสรรค์เกียวทาคุจึงเป็นการจัดการศึกษาศิลปศึกษา ด้วยกระบวนการที่ทำให้สามารถสร้างผลงานได้จำนวนมากจากปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี 12 ชนิด ได้ผลงานจำนวน 50 ชิ้น ประกอบด้วยขนาดต่าง ๆ ตามขนาดปลาที่ผู้มีความรู้ระดับพื้นฐานก็สร้างสรรค์ร่วมกัน

และเข้าใจความหมายในผลงาน ส่งผลให้เกิดความภาคภูมิใจในทรัพยากรจากแหล่งน้ำริมแม่น้ำสุพรรณบุรี

3. ผลการประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการสร้างสรรค์เกียวทาคุลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี มีระดับค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ค่าคะแนนเฉลี่ย $\mu = 4.65$ สอดคล้องกับ ปัติมา โฆษิตเกษม (2565) ที่ใช้การประเมินความพึงพอใจเป็นเครื่องมือในการพัฒนาผลงานด้านศิลปศึกษา เนื่องจากกระบวนการหรือกรรมวิธีงานภาพพิมพ์นั้น ศิลปินจะดำเนินการสร้างผลงานต้นแบบ ภาพพิมพ์กระบวนการพิมพ์ถูเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินต้องมีความคิดสร้างสรรค์และถ่ายทอดประสบการณ์จินตนาการ ความคิดและอารมณ์ ความรู้สึกออกมาในผลงานได้โดยตรง ผ่านกระบวนการภาพพิมพ์ถู ซึ่งในงานสร้างสรรค์นี้เป็นงานภาพพิมพ์ที่ทำอย่างกะทันหัน การสร้างสรรค์ผลงานจึงใช้ความคิดการตัดสินใจ โดยผู้ร่วมสร้างสรรค์ได้มีความพึงพอใจระดับมากที่สุดด้วยจึงได้ผลงานที่มีความเพลิดเพลินและสุนทรียศาสตร์ และเป็นแนวทางที่ใช้ในการจัดกิจกรรมในชั้นเรียนทางศิลปศึกษาได้อย่างเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของชุมชน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1. ควรนำวิธีการทำภาพพิมพ์เกียวทาคุ หรือภาพพิมพ์ถูไปใช้บันทึกเรื่องราวในชีวิตประจำวันทุกช่วงฤดูกาลของระบบนิเวศวิทยา ด้วยจะทำให้เกิดภาพผลงานสะท้อนวิวัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงทุกช่วงของวัฏจักรของสัตว์น้ำ พืชหรือธรรมชาติ และได้ผลงานสร้างสรรค์จำนวนมาก แตกต่างกันตามวิธีคิดและการประยุกต์ของผู้สร้างสรรค์ และเกิดผลงานรูปแบบอัตลักษณ์ท้องถิ่นของแหล่งที่ศึกษา

2. การเตรียมเครื่องมือให้พร้อมและหลากหลาย เพื่อสร้างผลงานให้ครบถ้วน เนื่องจากสัตว์ พืช ธรรมชาติตามสภาพแวดล้อมมีขนาดแตกต่างกัน ความสมบูรณ์ของการทำงานจึงควรศึกษาวิวัฒนาการ การเติบโต ขนาดก่อนการปฏิบัติงาน ตลอดการใช้สีหมึกจากธรรมชาติ ทำให้นำกลับไปเป็นขายหรือเป็นอาหารสำหรับครอบครัวได้ และการเตรียมความพร้อมเครื่องมือและสถานที่แหล่งน้ำที่จะดำเนินการ จึงมีความสำคัญต่อการทำให้งานมีความสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. การพัฒนาเกียวทาคุจากแหล่งริมแม่น้ำอื่น ตามสภาพภูมิภาคต่าง ๆ ได้แก่ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้ เพื่อให้มีการเรียนรู้และปลูกฝังศิลปะได้ตั้งแต่ทักษะของผู้ศึกษาขั้นพื้นฐาน เพื่อให้มีความคิดสร้างสรรค์จากสภาพแวดล้อมจากชุมชนตนเอง และภาคภูมิใจในทรัพยากรวัฒนธรรมตนเอง

2. การพัฒนาการพิมพ์ถูจากวัสดุอื่น ๆ เพื่อเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบเป็นอัตลักษณ์ชุมชนท้องถิ่นตนเอง ได้แก่ เครื่องจักสาน เครื่องใช้ในการเกษตร อาจเป็นสัตว์บกต่าง ๆ ที่มีอยู่ในสภาพแวดล้อมใกล้เคียง

3. การสร้างสรรค์ที่ร่วมกับศิลปินทุกสาขา เพื่อได้แนวคิดในกระบวนการสร้างสรรค์ที่เพิ่ม และพัฒนาทักษะแก่ผู้ศึกษา สถานศึกษาศิลปะ ให้มีงานภาพพิมพ์เกียวทาคุอย่างหลากหลาย

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่จัดสรรงบประมาณทุนงานสร้างสรรค์ปี พ.ศ. 2567 สนับสนุนการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์ “เกียวทาคุ: ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี”

รายการอ้างอิง

นฤชิต เสาวคนธ์. (2548). *ความหลากหลายชนิดของปลาในอ่างเก็บน้ำเขื่อนกระเสียว จังหวัดสุพรรณบุรี.* [ปริญญานิพนธ์วิทยาศาสตร์มหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บุญชม ศรีสะอาด. (2560). *การวิจัยเบื้องต้น.* พิมพ์ครั้งที่ 10. สุวีริยาสาส์น.

ประภาพร วิถีสวัสดิ์. (2542). *โครงสร้างประชากรของปลาในบริเวณป่าชายเลนแม่น้ำท่าจีน จังหวัดสมุทรสาคร***.** [ปริญญาวิทยาศาสตร์มหาบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัติมา โฆษิตเกษม. (2564). *ภาพพิมพ์ซิลค์สกรีน: นวัตกรรมพัฒนาทักษะงานศิลปะเชิงพาณิชย์สู่สังคมไทยยุคดิจิทัล.* สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

_____. (2567). *เกียวทาคุ: ลีลาปลาแม่น้ำสุพรรณบุรี.* สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2531). *สาระน่ารู้ในศิลปะ.* โอเดียนสโตร์.

สุภาภรณ์ จินดามณีโรจน์. (2554). *ประวัติศาสตร์สังคมของชุมชนลุ่มน้ำท่าจีน.* มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุรางค์ โค้วตระกูล (2564). *จิตวิทยาการศึกษา.* (พิมพ์ครั้งที่ 13). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

KIND. (2020). *Gyotaku*. https://kindconnext.com/kindcult/gyotaku.

Peter B. Moyle & Marilyn A. Moyle. (1991*). Department of Wildlife and Fisheries Biology*, University of California, Printed in the Netherlands.

Yusuke Miyazaki And Atsunobu Murase. (2020). Fish rubbings, ‘gyotaku’, as a source of historical biodiversity data. *ZooKeys. 904*: 89–101.

คำแนะนำสำหรับผู้เขียน

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการเป็นสื่อกลางการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่าง ครู อาจารย์ นักวิชาการ และนักสร้างสรรค์ผลงานของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และสถาบันหรือหน่วยงานอื่น ๆ ซึ่งผลงานดังกล่าวต้องไม่เคยลงตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น และมิได้คัดลอก ทำซ้ำ หรือละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้ใด ประเภทของผลงานตีพิมพ์ ได้แก่ บทความวิชาการ บทความวิจัย บทความงานสร้างสรรค์ และบทความปริทัศน์ในสาขาวิชาปรัชญากลุ่มมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

กระบวนการประเมินบทความ

กระบวนการเริ่มจากขั้นตอนแรกเมื่อผู้นิพนธ์ส่งบทความมาแล้ว บรรณาธิการจะประเมินและคัดกรองบทความเบื้องต้นเกี่ยวกับขอบเขตเนื้อหา ความถูกต้อง ความเหมาะสม และการคัดลอกละเมิดลิขสิทธิ์ (plagiarism) และส่งให้ผู้นิพนธ์ทบทวนแก้ไข จากนั้นหลังจากที่บทความได้รับการแก้ไขเบื้องต้นแล้ว บทความทุกบทความจะต้องผ่านกระบวนการพิจารณาความถูกต้องของบทความจากผู้ประเมินบทความ (Peer Review) ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทความนั้น ๆ อย่างน้อย 3 ท่าน โดยใช้วิธีการประเมินแบบผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เขียนบทความไม่ทราบชื่อของแต่ละฝ่าย (Double Blinded Review) เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความลำเอียงหรืออคติหรือเรียกรับผลประโยชน์ใดใด ทั้งนี้หากผู้ประเมินบทความมีข้อเสนอแนะให้ผู้เขียนปรับปรุงเพิ่มเติมหรือแก้ไขบทความ ผู้เขียนบทความจะต้องดำเนินการแก้ไขให้แล้วเสร็จภายใน 2 สัปดาห์หลังจากได้รับผลการประเมิน จากนั้นบรรณาธิการจะพิจารณารับหรือปฏิเสธในขั้นตอนสุดท้ายถือเป็นสิ้นสุด กระบวนการพิจารณาบทความจนถึงการเผยแพร่วารสาร ใช้เวลาประมาณ 12-22 สัปดาห์

ความถี่ของการเผยแพร่วารสาร

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการมีกำหนดตีพิมพ์ปีละ 2 ฉบับ โดยกำหนดเผยแพร่ : ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - มิถุนายน และฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม - ธันวาคม ซึ่งแต่ละฉบับมีบทความประมาณ 5-15 เรื่อง

ความรับผิดชอบ

มุมมองหรือความคิดเห็นของผู้เขียนในแต่ละบทความถือเป็นความรับผิดชอบของผู้นิพนธ์นั้น ๆ ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการ และคณะผู้จัดทำไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน

การจัดเตรียมต้นฉบับ

ต้องพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Office Words 2003 ขึ้นไป

1. การพิมพ์ต้นฉบับต้องพิมพ์ตามรูปแบบและขนาดตัวอักษรตาม template ที่กำหนด
2. ตั้งค่าหน้ากระดาษขนาด A4 ระยะขอบด้านละ 1” (2.54 ซม.) เฉพาะด้านซ้าย 1.5” (3.81 ซม.)
3. ตัวอักษรใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ตัวเลขอารบิก
4. ระยะห่างระหว่างบรรทัดปกติ 1 ช่วงบรรทัด ยกเว้นระยะห่างระหว่างหัวข้อ 1½ ช่วงบรรทัด
5. หมายเลขหน้า ขนาด 14 พิมพ์มุมขวาบน ห่างจากขอบกระดาษด้านบน 0.50 นิ้ว
6. การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาให้ใช้ระบบนาม - ปี ตามรูปแบบ APA Style ของ American Psychological Association
7. บทความอาจเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ เนื้อเรื่องมีความยาวประมาณ 10-15 หน้าของ template

ในบทความประกอบไปด้วยหัวข้อและรูปแบบการพิมพ์ ดังนี้

1. ชื่อเรื่อง (Title)

มีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ตัวพิมพ์ใหญ่) ขนาด 20 ตัวหนา กลางหน้ากระดาษ

2. ชื่อผู้เขียน (ทุกคน)

พิมพ์เฉพาะชื่อและนามสกุลเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ตัวพิมพ์ใหญ่) ขนาด 16 ตัวหนา กลางหน้ากระดาษ ใส่เครื่องหมายดอกจัน (*) หลังชื่อผู้เขียนเพื่ออ้างอิงหน่วยงาน ถ้ามีผู้เขียนมากกว่า 1 คน คั่นด้วยเครื่องหมายลูกน้ำ (,) และถ้าผู้เขียนอยู่ต่างหน่วยงานกันให้ใส่จำนวนดอกจันต่างกัน

3. บทคัดย่อ (Abstract)

3.1 “บทคัดย่อ” และ “Abstract” ขนาด 18 ตัวหนา กลางกระดาษ

3.2 เนื้อหาบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 16 point ตัวธรรมดาชิดขอบย่อหน้า โดยจัดทำเป็นความเรียงร้อยแก้วย่อหน้าเดียว มีความยาวไม่เกิน 250 คำ

3.3 ต้องมีคำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 14 ควรเลือกคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทความ 3-5 คำ ระบุไว้ท้ายบทคัดย่อและท้าย Abstract

4. ที่อยู่ผู้เขียน

พิมพ์เครื่องหมายดอกจัน (*) ตามด้วยที่อยู่ผู้เขียนเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษขนาด 12 point ไว้มุมซ้ายด้านล่างของหน้าแรกเพื่ออ้างอิงหน่วยงานที่สังกัด

5. ส่วนเนื้อหาบทความ

5.1 ส่วนเนื้อหาบทความ ประกอบด้วยหัวข้อแยกตามชนิดบทความ ดังนี้

1) <u>บทความวิชาการ</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ เนื้อหา สรุป และรายการอ้างอิง

2) <u>บทความวิจัย</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง

3) <u>บทความงานสร้างสรรค์</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ กระบวนการสร้างสรรค์ ผลการสร้างสรรค์ สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง

4) <u>บทความปริทัศน์</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ เนื้อหา บทวิจารณ์ ข้อเสนอแนะ กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง

5.2 หัวข้อ ขนาด 16 point ตัวหนา ชิดด้านซ้าย

5.3 เนื้อความ ขนาด 16 point ชิดขอบย่อหน้า

5.4 กรณีที่มีภาพหรือแผนภูมิ ใต้ภาพให้ระบุคำว่า “ภาพที่ ...” หรือ “แผนภูมิที่ ...” ใส่เลขเรียงตามลำดับ ต่อด้วยข้อความบรรยายภาพหรือแผนภูมิ และบรรทัดถัดไปให้ระบุที่มา หากผู้วิจัยจัดทำขึ้นเองให้ระบุที่มาว่า “ที่มา : ผู้วิจัย หรือ ผู้สร้างสรรค์ หรือ ผู้เขียน” จัดวางให้อยู่กึ่งกลางหน้ากระดาษ (ใช้ตัวอักษรขนาด 14 หนา)

5.5 กรณีที่มีตาราง ด้านบนตารางให้ระบุคำว่า “ตารางที่ ...” ใส่เลขเรียงตามลำดับ ต่อด้วยข้อความบรรยายตาราง ชิดขอบด้านซ้ายของหน้ากระดาษ (ใช้ตัวอักษรขนาด 14 หนา) และขนาดของตารางต้องมีขนาดไม่เกินระยะขอบกระดาษที่กำหนดไว้

6. การเขียนรายการอ้างอิง

การเขียนรายการอ้างอิงเพื่อระบุแหล่งที่มาของเอกสารหรือข้อมูลของผู้อื่นหรือจากแหล่งงานของผู้อื่นมาใช้ในงานของตน เพื่อให้ผู้อ่านทราบว่าผู้เขียนได้ยกงานหรือ

แนวความคิดของผู้ใดมาเกี่ยวข้องบ้าง ทำให้สามารถค้นหาและติดตามอ่านเพิ่มเติมได้ ซึ่งวารสารพัฒนศิลป์วิชาการกำหนดให้เขียนอ้างอิงตามระบบนามปี (Name-Year System) ตามรูปแบบ APA Style ของ American Psychological Association ซึ่งเป็นรูปแบบสากลที่นิยมแพร่หลาย สามารถเขียนได้ดังนี้

6.1 การอ้างอิงในเนื้อหา (Citing references in text)

1) อ้างไว้ข้างหน้าข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นชื่อผู้แต่งที่เป็นเจ้าของข้อความหรือแนวคิด

2) อ้างไว้ข้างท้ายข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นข้อความหรือแนวคิดที่นำมาอ้าง

ตัวอย่าง การอ้างอิงในเนื้อหาหน้าและท้ายข้อความ

การอ้างอิงในเนื้อหา	หน้าข้อความ	ท้ายข้อความ
1. หนังสือ บทความหรือบทวิจารณ์ในหนังสือ พจนานุกรม วิทยานิพนธ์ งานวิจัย งานวิชาการ สื่ออิเล็กทรอนิกส์		
รูปแบบภาษาไทย	ชื่อ/สกุล ผู้แต่ง (ปีที่พิมพ์, น.)	(ชื่อ/สกุล ผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, น.)
รูปแบบภาษาอังกฤษ	สกุล ผู้แต่ง (ปีที่พิมพ์, น.)	(สกุล ผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, น.)
ตัวอย่างภาษาไทย	ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2543)	(ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543)
	จินตนา สายทองคำ (2555, น. 50)	(จินตนา สายทองคำ, 2555, น. 50)
ตัวอย่างภาษาอังกฤษ	Pollan (2006)	(Pollan, 2006)
	Kumar (1996, pp. 56-62)	(Kumar, 1996, pp. 56-62)
	James, Slater, and Bucknam (2012, p. 25)	(James, Slater, & Bucknam, 2012, p. 25)
2. การสัมภาษณ์		
การเขียนอ้างอิงจากบทสัมภาษณ์ จัดเป็นการสื่อสารแบบไม่เป็นทางการ ให้เขียนอ้างอิงในเนื้อหาเท่านั้น โดยไม่ต้องใส่เป็นรายการอ้างอิงท้ายเล่ม		
รูปแบบภาษาไทย	ชื่อ/สกุล ผู้ถูกสัมภาษณ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, วัน/เดือน/ปี)	(ชื่อ/สกุล ผู้ถูกสัมภาษณ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, วัน/เดือน/ปี)
รูปแบบภาษาอังกฤษ	อักษรย่อชื่อ/สกุล ผู้ถูกสัมภาษณ์ (personal communication, เดือน/วัน,/ปี)	(อักษรย่อชื่อ/สกุล ผู้ถูกสัมภาษณ์, /personal communication,/ เดือน/วัน,/ปี)
ตัวอย่างภาษาไทย	ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2566)	(ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2566)
ตัวอย่างภาษาอังกฤษ	T. Slater, (personal communication, August 1, 2023)	(T. Slater, personal communication, August 1, 2023)

ในกรณีที่เอกสารที่นำมาอ้างอิงไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ระบุ **ม.ป.ป.** หมายถึง ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ สำหรับหนังสือภาษาไทย และ **n.d.** หมายถึง no date สำหรับหนังสือภาษาต่างประเทศ แทนปีที่พิมพ์

กรณีไม่มีสถานที่พิมพ์ให้ระบุ **ม.ป.ท.** หมายถึง ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์ สำหรับหนังสือภาษาไทย และ **n.p.** หมายถึง no place of publication สำหรับภาษาต่างประเทศ

6.2 การเขียนรายการอ้างอิง (References)

การอ้างอิงท้ายเล่มให้ระบุหัวข้อรายการอ้างอิงว่า **"รายการอ้างอิง"** และจัดพิมพ์ตามแบบมาตรฐานที่กำหนด

- ชื่อวารสารหรือชื่อหนังสือใช้ตัวหนา
- เริ่มเรียงเอกสารภาษาไทยก่อนเอกสารภาษาอังกฤษโดยเรียงชื่อตามลำดับอักษรในพจนานุกรม
- บรรทัดที่สองและบรรทัดต่อ ๆ ไปของแต่ละรายการอ้างอิงให้ย่อหน้าเข้ามา 5-7 ตัวอักษร หรือประมาณครึ่งนิ้ว
- ควรมีจำนวนรายการอ้างอิงให้เหมาะสมกับงาน

ตัวอย่าง การอ้างอิงในเนื้อหาหน้าและท้ายข้อความ

การอ้างอิงท้ายเล่ม	ตัวอย่าง
หนังสือทั่วไป	ผู้แต่ง. (ปีที่พิมพ์). **ชื่อเรื่อง** (ครั้งที่พิมพ์). เมืองที่พิมพ์: สำนักพิมพ์.
ผู้แต่งคนเดียว	สุภาพรรณ ณ บางช้าง. (2535). **ขนบธรรมเนียมประเพณี : ความเชื่อและแนวการปฏิบัติในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ผู้แต่ง 2 คน	ธงชัย สันติวงษ์ และชัยยศ สันติวงษ์. (2533). **พฤติกรรมบุคคลในองค์การ** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช**.**
ผู้แต่ง 3 คน	James, E. A., Slater, T., & Bucknam, A. (2012). **Action research for business, nonprofit, & public administration: A tool for complex times.** Los Angeles, CA: SAGE.
ผู้แต่งมากกว่า 3 คน	สุมน อมรวิวัฒน์ และคณะ. (2535). **ความคิดและภูมิปัญญาไทยด้านการศึกษา (Thai Wisdom in Education)** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ผู้เขียนที่มีอิสริยยศ	ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2555). **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสถียรโกเศศ-นาคะประทีป.
ผู้แต่งเป็นหน่วยงาน	กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2560). **รุกขมรดกของแผ่นดินใต้ร่มพระบารมี.** กรุงเทพฯ: สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ.
ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง	**สวดมนต์ไหว้พระก่อนนอน.** (2540). กรุงเทพฯ: ธรรมะสถาน.
บทความหรือบทวิจารณ์ในหนังสือ	
บทความสารานุกรม	ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2552). "มหาภารตะ". **สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน,** 22. 14354-14369.
บทความในวารสาร	ชื่อ สกุล. (ปีที่พิมพ์). "ชื่อบทความ". **ชื่อวารสาร**, ปีที่, ฉบับที่: เลขหน้า. เจตน์ เจริญโท. (2536). "การท่องเที่ยวกับสิ่งแวดล้อมไทย ทำอย่างไรจึงจะยั่งยืน". **นิตยสารโลกสีเขียว,** 2, 4: 16-20.

การอ้างอิงท้ายเล่ม	ตัวอย่าง
รายงานการประชุมเชิงวิชาการ (Proceeding)	ชื่อ สกุล. (ปีที่พิมพ์). **ชื่อบทความ.** ใน ชื่อบรรณาธิการ (บ.ก.), ชื่อหัวข้อการประชุม. ชื่อการประชุม (น. เลขหน้า). ฐานข้อมูล. จินตนา สายทองคำ และคณะ. (2565). **นาฏ ณ วัง.** ใน ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น (บ.ก.), รวมใจบัณฑิตพัฒนศิลป์ ณ ถิ่นอ่างทอง. การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ (น. 98-109). วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
บทความวิจารณ์หนังสือในวารสาร	สุริชัย หวันแก้ว. (2536). **วิจารณ์เรื่อง บริษัทญี่ปุ่นกับการเป็น NIC ของประเทศไทย** โดย สุวินัย ภรณวลัย. **เอเชียปริทัศน์,** 11, 2: 79 - 83.
บทความหนังสือพิมพ์	ประสงค์ วิสุทธิ์. (19 มีนาคม 1537). “สิทธิของเด็ก”. **มติชน**. หน้า 18.
พจนานุกรม	ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.
ราชกิจจานุเบกษา	**พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542.** (2542, 19 สิงหาคม). ราชกิจจานุเบกษา. เล่ม 116 ตอนที่ 74. หน้า 1-26.
วิทยานิพนธ์	ชุติมา สัจจานันท์. (2520). **การสำรวจสถานภาพการทำงานของบัณฑิต (ปีการศึกษา 2502-2516).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
งานวิจัย/งานวิชาการ	จินตนา สายทองคำ. (2563). **นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์: ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง.** นครปฐม: คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
สื่ออิเล็กทรอนิกส์	“**ไอศกรีม**”. (2557). [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2557. เข้าถึงจาก http://www.car.chula.ac.th/rnis/mkdata96/food-96/ice-cre.html สำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2557). **แนวทางการจัดซื้อหนังสือและสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อให้บริการในห้องสมุดโรงเรียน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 8 พฤษภาคม 2557. เข้าถึงจาก http://academic.obec.go.th/new2551

การส่งต้นฉบับ

ส่งไฟล์ต้นฉบับบทความตามรูปแบบที่กองบรรณาธิการกำหนด ไฟล์รูปภาพแยกต่างหากจากไฟล์บทความ แบบเสนอบทความ และแบบตรวจคุณภาพบทความ ผ่านระบบวารสารออนไลน์ หรืออีเมล์ Journal@bpi.mail.go.th

การปรับแก้ต้นฉบับ

โดยทั่วไปผู้ทรงคุณวุฒิอ่านประเมิน (Reviewer) จะตรวจสอบความถูกต้องและครบถ้วนด้านวิชาการแล้วส่งให้ผู้เขียนปรับแก้ สิทธิในการปรับแก้ต้นฉบับเป็นของผู้เขียน แต่กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการตีพิมพ์เฉพาะที่ผ่านความเห็นชอบตามรูปแบบและสาระ

ของกองบรรณาธิการเท่านั้น ทั้งนี้จะมีการประสานเพื่อตรวจสอบความถูกต้องด้านวิชาการและอื่น ๆ จนถูกต้องสมบูรณ์

การตรวจทานต้นฉบับก่อนตีพิมพ์ (Final proof)

ผู้เขียนต้องตรวจทานพิสูจน์อักษรในลำดับสุดท้ายเพื่อเห็นชอบในความถูกต้องครบถ้วนของเนื้อหาก่อนลงตีพิมพ์

จริยธรรมการตีพิมพ์ผลงานในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ (Publication Ethics)

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการได้กำหนดจริยธรรมในการตีพิมพ์ผลงานในวารสาร ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียน (Duties of Authors)

ผู้เขียนบทความมีบทบาท หน้าที่ และจริยธรรมในการเขียนบทความ ดังนี้

1. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานที่ส่งมาเพื่อการพิจารณาจะต้องไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่ส่งต้นฉบับซ้ำซ้อนกับวารสารอื่น

2. ผู้เขียนรับรองว่าเนื้อหาของบทความเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของวารสาร

3. ผู้เขียนรับรองว่าเนื้อหาในผลงานเกิดจากการสังเคราะห์ความคิดขึ้นโดยผู้เขียนเอง ไม่ได้ลอกเลียนหรือตัดทอนมาจากผลงานวิจัยของผู้อื่นหรือจากบทความอื่นโดยไม่ได้รับอนุญาตหรือปราศจากการอ้างอิงที่เหมาะสม

4. ผู้เขียนต้องตรวจสอบความถูกต้องของรายการเอกสารอ้างอิง ทั้งในแง่ของรูปแบบและเนื้อหา

5. ผู้เขียนจะต้องปรับบทความตามรูปแบบและขนาดตัวอักษรตามแบบฟอร์ม (template) ของวารสารตามที่กำหนดในคำแนะนำสำหรับผู้เขียน

6. ผู้เขียนยินดีแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) และบรรณาธิการเสนอแนะตามระยะเวลาที่กำหนด

7. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานวิจัยได้ผ่านการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์แล้ว

8. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานได้ผ่านการตรวจสอบการลอกเลียนงานวรรณกรรมด้วยระบบ turnitin หรือโปรแกรมอื่นที่เทียบคียง (กรณีดุษฎีนิพนธ์/วิทยานิพนธ์) พร้อมแนบหลักฐาน (ถ้ามี)

9. ผู้เขียนที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องเป็นผู้ที่มีส่วนในการดำเนินการบทความจริง และบทความที่ส่งมาได้รับความเห็นชอบจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกท่านแล้ว

10. ผู้เขียนต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุนในการทำวิจัยนี้ และ/หรือมีผลประโยชน์ทับซ้อนจะต้องระบุในบทความ และแจ้งให้บรรณาธิการทราบ

11. ผู้เขียนไม่ควรนำเอกสารวิชาการที่ไม่ได้อ่านมาอ้างอิง หรือใส่ไว้ในเอกสารอ้างอิง และควรอ้างอิงเอกสารเท่าที่จำเป็นอย่างเหมาะสม ไม่ควรอ้างอิงเอกสารที่มากจนเกินไป

12. การกล่าวขอบคุณผู้มีส่วนช่วยเหลือในกิตติกรรมประกาศนั้น หากสามารถทำได้ผู้เขียนบทความควรขออนุญาตจากผู้ที่ผู้เขียนประสงค์จะขอบคุณเสียก่อน

13. ในบทความผู้เขียนจะต้องไม่รายงานข้อมูลที่คลาดเคลื่อนจากความเป็นจริง ไม่ว่าจะเป็นการสร้างข้อมูลเท็จ หรือการปลอมแปลง บิดเบือน รวมไปถึงการตกแต่งหรือเลือกแสดงข้อมูลเฉพาะที่สอดคล้องกับข้อสรุป

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ (Duties of Editors)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่ในการพิจารณาความครบถ้วน สมบูรณ์ และคุณภาพของบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

2. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่จากที่อื่นมาแล้วทั้งในรูปแบบของวารสารหรือบทความหลังการนำเสนอในที่ประชุมวิชาการฉบับเต็ม (Proceeding)

3. บรรณาธิการต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลของผู้เขียนหรือผู้ประเมินบทความ

4. บรรณาธิการจะเป็นผู้ตัดสินใจคัดเลือกและพิจารณาตีพิมพ์บทความที่ผ่านกระบวนการประเมินแล้ว โดยพิจารณาจากผลการประเมินของผู้ทรงคุณวุฒิ ความสำคัญ ความทันสมัย ความชัดเจน และความสอดคล้องของเนื้อหากับนโยบายของวารสาร

5. บรรณาธิการต้องไม่ปฏิเสธการตีพิมพ์บทความที่ไม่เป็นไปตามข้อกำหนดจนกว่าจะมีหลักฐานพิสูจน์ข้อสงสัยเหล่านั้น

6. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ กับผู้เขียนและผู้ประเมิน

7. บรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบการคัดลอกผลงานของผู้อื่น (Plagiarism) และหากมีหลักฐานหรือข้อยืนยันที่ชัดเจนว่ามีการคัดลอกผลงานของผู้อื่น บรรณาธิการจะปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น ๆ

บทบาทและหน้าที่ของผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินบทความต้องได้รับระบบปกป้องข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมินบทความ ยกเว้นกรณีที่มีการประเมินบทความแบบเปิด ซึ่งได้แจ้งให้ผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความรับทราบล่วงหน้า

2. ผู้ประเมินบทความต้องได้รับระบบที่ทำให้เกิดความมั่นใจได้ว่าบทความที่ส่งเข้ามาทำการประเมิน ได้รับการปกปิดความลับในระหว่างขั้นตอนการพิจารณาประเมิน

3. ผู้ประเมินบทความ ต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลของบทความที่ส่งมาเพื่อพิจารณาแก่บุคคลอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

4. หลังจากได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสาร และผู้ประเมินบทความตระหนักว่าตัวเองอาจมีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียน เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการ หรือรู้จักผู้เขียนเป็นการส่วนตัว หรือเหตุผลอื่น ๆ ที่ทำให้ไม่สามารถให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอย่างอิสระได้ ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบ และปฏิเสธการประเมินบทความนั้น ๆ

5. ผู้ประเมินบทความต้องรับทราบคำแนะนำในทุกประเด็นที่บรรณาธิการวารสารคาดหวัง และต้องรับทราบการปรับปรุงคำแนะนำที่ทันสมัยอยู่เสมอ ซึ่งสามารถอ้างอิง หรือเชื่อมโยงกับระเบียบดังกล่าว

6. ผู้ประเมินบทความ ควรประเมินบทความในสาขาวิชาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ โดยพิจารณาความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่จะมีต่อสาขาวิชานั้น ๆ คุณภาพของการวิเคราะห์ และความเข้มข้นของผลงาน

7. ผู้ประเมินบทความไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความวิจัย

8. หากผู้ประเมินบทความทราบว่ามีส่วนใดของบทความที่มีความเหมือนหรือซ้ำซ้อนกับผลงานชิ้นอื่น ๆ ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบด้วย

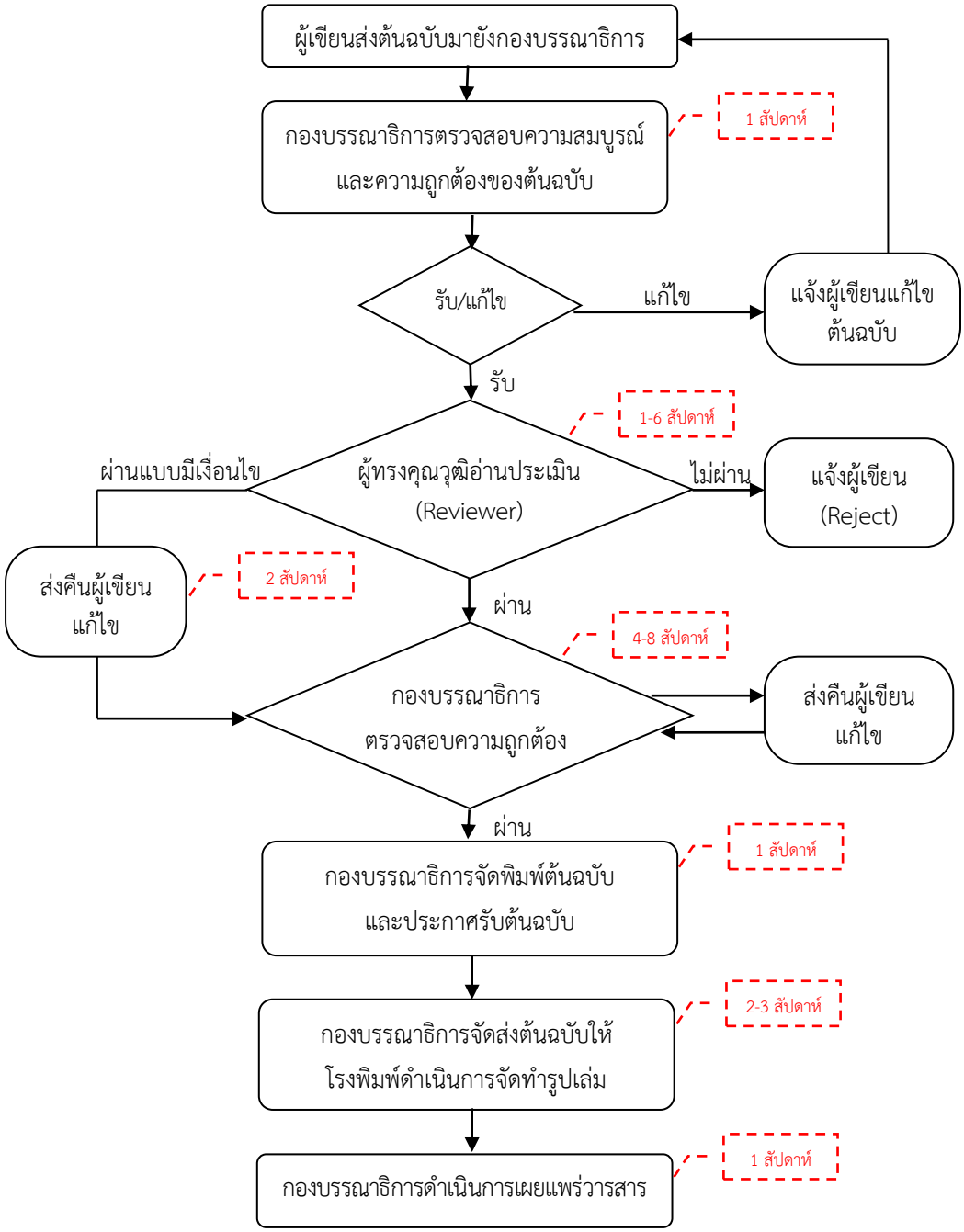
ลิขสิทธิ์ในบทความที่ตีพิมพ์ในวารสาร

บทความที่ได้ลงตีพิมพ์ในวารสารเป็นลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ติดต่อสอบถามกองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ
ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สำนักงานอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทร. 0 2482 2176-8 ต่อ 357, 363 และ 345 Fax. 0 2482 2173
E-mail: Journal@bpi.mail.go.th
http://www.bpi.ac.th

ขั้นตอนการทำงานวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ



Template การเขียนบทความวิชาการ

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) 1½”

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 ... *(จำนวน 3 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

Abstract *(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง)*

(1½)

(200 – 250 words) *(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)*

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3, ... *(จำนวน 3 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

* ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาอังกฤษ
** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาอังกฤษ
*** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาอังกฤษ

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย)

เนื้อหา

สรุป

รายการอ้างอิง

Template การเขียนบทความวิจัย

1”

(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) 1½”

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 ... *(จำนวน 3 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **Abstract**

(1½)

(200 – 250 words)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3, ... *(จำนวน 3 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

* ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาอังกฤษ
** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาอังกฤษ
*** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาอังกฤษ

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย)

วัตถุประสงค์

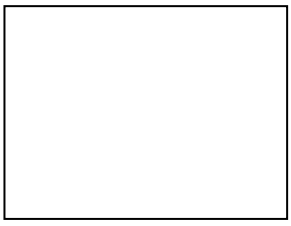
วิธีการศึกษา

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

	(ตัวอักษรขนาด 14)			

* คำอธิบายค่าในตาราง (ถ้ามี)

ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)



ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)

ที่มา : ผู้วิจัย (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มา และใส่ในรายการอ้างอิงท้ายบทความ)

ผลการศึกษา

สรุป

อภิปรายผล

ข้อเสนอแนะ

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

รายการอ้างอิง

Template การเขียนบทความงานสร้างสรรค์

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) 1½”

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 ... *(จำนวน 3 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) Abstract

(1½)

(200 – 250 words)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3, ... *(จำนวน 3 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

* ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาอังกฤษ
** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาอังกฤษ
*** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาอังกฤษ

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย)

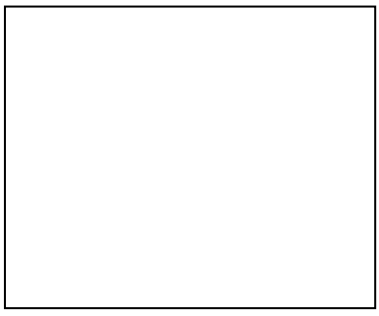
วัตถุประสงค์

กระบวนการสร้างสรรค์

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

	(ตัวอักษรขนาด 14)			

* คำอธิบายค่าในตาราง (ถ้ามี)
ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)



ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มา และใส่ในรายการอ้างอิงท้ายบทความ)

ผลการสร้างสรรค์

.....

.....

.....

สรุป

.....

.....

.....

อภิปรายผล

.....

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

.....

.....

รายการอ้างอิง

.....

.....

.....

.....

แบบเอกสารที่ วน. 3-1

รหัส.....

แบบเสนอบทความ

เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

เรียน กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....

สังกัด/สถานศึกษา.....

สาขาวิชา/ภาควิชา/คณะ.....

ที่อยู่ที่ติดต่อได้สะดวก.....อำเภอ.....

จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....

โทรสาร.....โทรศัพท์มือถือ.....E-mail.....

มีความประสงค์ขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ชื่อบทความ

ภาษาไทย.....

.....

ภาษาอังกฤษ.....

.....

ชื่อ-นามสกุลผู้เขียน (กรณีมีผู้เขียนร่วมกรอกข้อมูลตามลัดส่วน)

ชื่อ-สกุล (ภาษาไทย)	หน่วยงาน	อีเมล์	โทรศัพท์
1.			
2.			
3.			
4.			

ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก (ถ้ามี).....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความดังกล่าวไม่เคยลงตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น โดยมิได้คัดลอก ทำซ้ำ หรือละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้ใด

ลงชื่อผู้เขียนบทความ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบเอกสารที่ วน. 3-2

รหัส.....

แบบตรวจคุณภาพเบื้องต้นของบทความ
เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ชื่อบทความ

ภาษาไทย.....

.....

ภาษาอังกฤษ.....

.....

ที่	รายละเอียด	การตรวจสอบ
การพิมพ์ต้นฉบับ		
1	พิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Office Word 2003 ขึ้นไป	☐
2	ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16	☐
3	พิมพ์หน้าเดียว	☐
4	กระดาษขนาด A4 ระยะขอบกระดาษ ด้านละ 1 นิ้ว เฉพาะด้านซ้าย 1.5 นิ้ว	☐
ลำดับเนื้อหาบทความ		
1	ชื่อเรื่อง ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ	☐
2	ชื่อผู้เขียน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ	☐
3	**บทคัดย่อ**	
	ความยาวไม่เกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด	☐
	คำสำคัญ จำนวน 3-5 คำ	☐
4	**Abstract**	
	ความยาวไม่เกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด	☐
	Keywords จำนวน 3-5 คำ	☐
5	**บทนำ**	☐
6	**เนื้อหา**	☐
7	**บทสรุป**	☐
8	**อ้างอิง** (ใช้ระบบนาม-ปี ตามรูปแบบ APA Style)	☐
เอกสารประกอบการประเมินบทความ		
1	แบบเสนอบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ (วน. 3-1)	☐
2	ไฟล์ต้นฉบับบทความ และไฟล์รูปภาพ (ไฟล์รูปภาพแยกต่างหากจากไฟล์บทความ)	☐

ลงชื่อผู้เขียน.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ลงชื่อกองบรรณาธิการผู้ตรวจ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....