วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ
Patanasilpa Journal
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2563)
ISSN 2539-5807

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ Patanasilpa Journal ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2563)

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

Patanasilpa Journal

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2563)

ISSN 2539-5807

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

ภัทรพร เลี่ยนพานิช คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พิมพ์ที่

บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด
24/6-7 หมู่ 7 ตำบลคลองข่อย อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี 11120
โทร. 02-926-1261-2 แฟ็กซ์. 02-926-1263

ปีที่พิมพ์

ปี พ.ศ. 2563 จำนวน 500 เล่ม

ที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายจิรพจน์ จึงบรรเจิดศักดิ์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนวย นวลอนงค์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จุลชาติ อรัณยะนาค	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อุษาภรณ์ บุญเรือง	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. สุรัตน์ จงดา	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. สาริศา ประทีปช่วง	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

ศาสตรเมธี ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศาสตราจารย์เกียรติคุณปริญญา ตันติสุข	คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ศุภชัย สุกขีโชติ	คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์เสาวภา วิชาดี	คณะมนุษยศาสตร์และการจัดการการท่องเที่ยว มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนิดา มิตรานันท์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เมตตา สุวรรณศร	วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. นิวัฒน์ สุขประเสริฐ	บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. บำรุง พาทยกุล	บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. ปรียาพร พรหมพิทักษ์	กรมส่งเสริมคุณภาพสิ่งแวดล้อม กระทรวงทรัพยากรและสิ่งแวดล้อม
ดร. สุรัตน์ จงดา	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. มยุรี เสือคำราม	คณะภาษาต่างประเทศ มหาวิทยาลัยไป่เซ่อ ประเทศจีน
ดร. ฟ้าสว่าง พัฒนะพิเชฐ	วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

ศาสตราจารย์ ดร. ชมนาด กิจขันธ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ศาสตรเมธี ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยวิชิต เชียรชนะ	คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนิดา มิตรานันท์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อัควิทย์ เรืองรอง	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ดร. ไชโย นิธิอุบัติ	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	ที่ปรึกษา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	ประธานกรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธัญญาลักษณ์ ใจเที่ยง	กรรมการ
ดร. ไชโย นิธิอุบัติ	กรรมการ
นางละออ แก้วสุวรรณ	กรรมการ
นางสาวชัญญาภัค แก้วไทรท้วม	กรรมการ
นายกฤตนัย ขุนหาญ	กรรมการ
นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการ
นางสาวกวิตาภัทร มงคลนำ	กรรมการและเลขานุการ

❖ บทบรรณาธิการ ❖

การอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์งานศิลป์ มีความสำคัญต่องานศิลปวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งนอกจากจะต้องอนุรักษ์สิ่งดีงามที่สั่งสมสืบต่อกันมาเป็นฐานรากสำคัญที่แข็งแรงแล้ว ต้องมีการสืบสานจากรุ่นสู่รุ่นให้เกิดความยั่งยืน พร้อมกับการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เป็นนวัตกรรมสอดคล้องกับบริบทของสังคมไทยและสังคมโลก ดังนั้นในวงวิชาการศึกษาด้านศิลปะ จึงต้องมีความครอบคลุมงานทั้ง ๓ ลักษณะ คือ งานอนุรักษ์ งานสืบสาน และงานสร้างสรรค์ ดังปรากฏชัดเจนจากบทความ ๙ เรื่อง ในวารสารปีที่ ๔ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๖๓) มีบทความที่น่าสนใจประกอบด้วยความหลากหลายของบทความงานวิจัย งานสร้างสรรค์ และนวัตกรรม โดยทุกบทความล้วนมุ่งประโยชน์สู่การนำไปใช้ในเชิงปฏิบัติและต่อยอดองค์ความรู้

กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการตระหนักในความมุ่งมั่นพัฒนาผลงานทางวิชาการ ของครู อาจารย์ นักวิชาการ ผู้สร้างสรรค์ผลงานทุกท่าน ในการพัฒนางานวิชาการควบคู่กับการปฏิบัติภารกิจตามพันธกิจที่รับผิดชอบอย่างไม่หยุดยั้ง และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทความต่าง ๆ จากวารสารฉบับนี้จะก่อเกิดประโยชน์เพิ่มพูน เป็นแนวทางสร้างคุณค่าความก้าวหน้าในวงการศึกษาต่อไป

รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ
บรรณาธิการ

สารบัญ : Contents

หน้า

บทความวิชาการ

1 วิวัฒนาการการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า 1
THE EVOLUTION OF NGO PA DANCE DRAMA
❖กฤษณะ สายสุนีย์ (KRITSANA SAISUNEE)

2 พิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในละครพันทาง เรื่อง พระลอ 17
THE RITUAL OF SIANG NAHM IN LAKHON PHANTHANG PHRA LOR
❖พิชญา บวรอิทธิกร (PHICHAYA BOWORNITTHIKORN)

3 เสี่ยงสายแนน : พิธีกรรมโบราณในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว 33
SIANG SAI NAN: AN ANCIENT RITUAL IN ISAN LITERATURE TITLED: ‘KHULU NANG-UA’
❖พันธ์ทิพย์ ศรีธรรม (PHANTHIP SRITHAM)

บทความวิจัย

4 นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ : ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง 44
THAI CREATIVE DANCE: CHUI CHAI NAREE PEESAUSESAMUT JAMLANG
❖จินตนา สายทองคำ (JINTANA SAITONGKUM)

5 การพัฒนาหน่วยย่อยเอกในบทเพลงกลอลิโอซาของยาซูฮิเดะ อิโตะ 59
THE DEVELOPMENT OF THE MOTIF IN “GLORIOSA” BY YASUHIDE ITO
❖เศรษฐวุฒิ ปัญญวัตวงค์ (SEDTHAVUT PANYAWATWONG)

6 ตำนานนักบุญ : การศึกษาอนุภาคและแบบเรื่องตำนานบุคคลศักดิ์สิทธิ์ 73
ในคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิก
LEGEND OF THE SAINTS: A STUDY OF MOTIF AND TALE TYPE OF HOLY PERSON’S LEGEND IN THE ROMAN CATHOLIC CHURCH
❖อติวิชญ์ เซี่ยงคิ้ว และภาณุพงศ์ อุดมศิลป์
(ATIWIT SIENGKIW AND PANUPONG UDOMSILP)

สารบัญ : Contents

		หน้า
7	หัวตะเข้ : ภาพทรงจำ วิถีชีวิต และอนาคตภาพของความเป็นชุมชนตลาดเก่า HUA TAKHE: MEMORIES, LIFETYLES AND THE FUTURE SCENARIO OF THE ANCIENT MARKET COMMUNITY ❖ทวีวัฒน์ จิตติเวทย์กุล (TAWEEWAT JITTIWETKUL)	90
8	การพัฒนาทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม โดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี THE DEVELOPMENT OF INNOVATIVE THINKING SKILLS ON PROJECT-BASED LEARNING FOR GRADE 12 STUDENTS AT SUPHANBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS ❖ทิพอนงค์ กุลเกตุ (THIP-ANONG GULGATE)	106
9	การพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำเพลงหญิงไทยใจงามของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสุเหร่าบางชันด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม THE DEVELOPMENT OF THAI DANCE MOVEMENT SKILLS FOR THE SONG TITLED (YING THAI JAI NGAM) OF GRADE 6 STUDENTS AT SURAOBANGCHAN SCHOOL BASED ON THE REMEDIAL TEACHING METHODS ❖สุพิชชา ปานรัตน์ (SUPITCHA PANRAT)	116

วิวัฒนาการการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า

THE EVOLUTION OF NGO PA DANCE DRAMA

กฤษณะ สายสุนีย์*

KRITSANA SAISUNEE

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอวิวัฒนาการการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าที่มีวิวัฒนาการของการแสดงอย่างต่อเนื่อง นับแต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่าขึ้น โดยเริ่มให้แสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2450 ภายในวังของพระวิมาดาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา สันนิษฐานว่าครั้งนั้นใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วนและแสดงเป็นตัวละครสำคัญ เนื่องจากจัดแสดงขึ้นในเขตพระราชฐานชั้นใน ส่วนตัวประกอบชายก็ใช้เด็กชายที่ยังไม่ถึงวัยต้องออกไปอยู่ฝ่ายหน้ามาร่วมแสดงด้วย ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย (พระอนุชารัชกาลที่ 6) ทรงมีพระราชประสงค์ให้มีการจัดแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าที่วังของท่าน โดยใช้ผู้แสดงจากคณะละครวังสวนกุหลาบซึ่งเป็นผู้หญิงล้วน มีการพัฒนาการแต่งหน้าที่นำเครื่องสำอางจากยุโรปมาแต่งหน้าให้แก่ตัวละคร แทนการผัดหน้าขาวด้วยฝุ่นจีนอย่างโบราณ ผัดตัวด้วยฝุ่นสีดำ และม้วนผมเป็นเกลียวขดให้สมจริงตามบทบาทและลักษณะของตัวละคร “เงาะป่า” เครื่องแต่งกายของตัวละครฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลมชายเสื้ออยู่ด้านใน นุ่งผ้าพื้นโจงกระเบน ตัวละครฝ่ายหญิงใช้การห่มสไบสองชาย ในสมัยรัชกาลที่ 7 ปรากฏว่ามีการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าอีกครั้ง ไม่ปรากฏการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 8 จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 9 กรมศิลปากรได้จัดการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าอีกหลายครั้ง ดังเช่น ก่อนปี พ.ศ. 2511 จัดการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าโดยยังคงใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เครื่องแต่งกายของตัวละครใช้แบบอย่างการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 6 ส่วนในปี พ.ศ. 2511 กรมศิลปากรจัดการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่ารูปแบบการแสดงได้เปลี่ยนไปจากเดิมที่เคยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนมาใช้แบบชายจริงหญิงแท้ เครื่องแต่งกายจึงมีการเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน และในสมัยรัชกาลที่ 10 กรมศิลปากรได้จัดแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าอีกครั้งและยังคงใช้แบบอย่างผู้แสดงแบบชายจริงหญิงแท้

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าได้มีการแสดงปรากฏอยู่เรื่อยมา โดยแรกเริ่มคงใช้ผู้หญิงแสดงตามแบบแผนในอดีต แต่ต่อมากรมศิลปากรมีการปรับเปลี่ยนมาใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ตามความนิยมของผู้ชม โดยยังคงเค้าโครงเรื่องไว้ตามบทพระราชนิพนธ์ แต่สิ่งที่มีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงไป คือ เพศของผู้แสดงและเครื่องแต่งกาย ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงละครรำเรื่องนี้มีความเหมาะสมกับยุคสมัยและความสมจริงมากยิ่งขึ้น และเป็นการสร้างอรรถรสในการรับชมอีกด้วย

คำสำคัญ : วิวัฒนาการ ละครรำ เรื่องเงาะป่า

Abstract

This article aimed to present the evolution of Ngo Pa dance performance which has been evolved continuously. King Rama V was the author of this royal writing. The performance was first done in 1907 at Saisavali Bhiromya's palace. It was assumed that most performers who were main characters were female because the performance was done in the inner court. However, some supporting characters were young males whose age was not old enough to stay in the outer court. Then, in the reign of King Rama VI, Chudadhuj Dharadilok (King Rama VI's brother) had a purpose to organize Ngo Pa performance at his palace using performers from the group of Wang Suankularb Theater who were female. They developed the makeup using European cosmetics instead of traditional Chinese cosmetics. They coated their skin with black dust and curled hair according to the role and characteristic of "Ngo Pa". The costumes for male characters were t-shirt tucked in loincloths, and female characters wore two-ended breast cloth. Ngo Pa was performed again in the reign of King Rama VII; however, it was not performed in the reign of King Rama VIII. In the reign of King Rama IX, the Fine Arts Department organized Ngo Pa dance performance many times. For example, before 1968 all characters were still female, and the costumes used in the performance was the same as those in the reign of King Rama VI. Since 1968, the Fine Arts Department organized the new type of performance by using performers with the same gender to those characters and changing the costumes. This kind of performance was organized again in the reign of King Rama X.

Up to now, Ngo Pa dance performance has appeared in every era. Initially, the performance was done by females according to the traditional way. Then, the Fine Arts Department changed to use performers with the real gender due to its popularity among audience while the plot was still the same. What have been evolved are performers' gender and costumes in order to be suitable for this period, have more reality, and increase enjoyment in viewing.

Keywords: Evolution, Dance Drama, Ngo Pa

บทนำ

เรื่องเงาะป่าเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีความเป็นมาจากปี พ.ศ. 2448 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงนำเด็กชายชาวเงาะป่าชื่อ “คนัง” จากเมืองพัทลุงมาเลี้ยงไว้ (สมหมาย เทียบเทียม, 2520, น. 4) แล้วพระองค์ทรงซักไซ้ไล่เลียงเกี่ยวกับภาษาก็อยจากคนัง แต่คำศัพท์ที่ได้ส่วนใหญ่เกี่ยวกับสัตว์และต้นไม้ในป่า เพราะช่วงที่ทรงนำคนังมาเลี้ยงนั้นคนังยังมีอายุน้อย แต่ด้วยที่มีการชำระคำศัพท์ภาษาก็อยไว้ก่อนหน้านี้ จึงทรงนำคำศัพท์ภาษาก็อยมาใช้กับบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ, 2559, น. 48) อีกทั้งการที่ทรงเคยเสด็จฯ ประพาสหัวเมืองพัทลุง แล้วพบเห็นและสนพระทัยชนชาวเงาะป่า จนได้สดับเรื่องราวความรักของชาวเงาะป่าจากยายลมุด หญิงชราชาวเงาะป่า จึงทรงจดจำมาทรงพระราชนิพนธ์เป็นนิทานคำกลอน ดังบทพระราชนิพนธ์คำนำ ในเรื่องเงาะป่า ความว่า

.....	.....
จึงวานช่วยพาไปให้ถึงทับ	มันต้อนรับชื่นชมสมประสงค์
พบยายลมุดแก่แม่เฒ่าดง	ชวนให้ตรงขึ้นไปนั่งยังนอกชาน
นายสินน้อยช่วยพุ้ยภาษาเงาะ	ฟังก็เพราะคล้ายฝรั่งดังฉาดฉาน
ยายลมุดเล่าความตามเหตุการณ์	คล้ายนิทานเก่งเหลือไม่เบื่อเลย
จึงจดจำมาทำเป็นกลอนไว้	มิให้ลืมคำร่ำเฉลย
แม้นใครอ่านคงจะคิดผิดเช่นเคย	เงาะเงยก็ว่างามหลามแหลกไป
ที่แต่งไว้หวังจะให้เป็นคำเงาะ	เห็นหมดเหมาะงดงามตามวิสัย
ผู้ใดจะใคร่ฟังเชิญตั้งใจ	วางตัวไว้ว่าเป็นเงาะอย่าเยาะมัน

(จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ, 2559, น. 69)

ครั้งหนึ่งขณะที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระประชวรไข้ พระยาประเสริฐศาสตร์ธำรง (หมอไรเตอร์) ได้ถวายคำแนะนำให้ทรงงดพระราชภารกิจ ดังนั้นพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสุทธาสินีนาฏได้กราบบังคมทูลเชิญเสด็จไปประทับที่โป่ง (โป่ง หมายถึง มุขรูปกลม) พระที่นั่งวิมานเมฆ เพื่อต้องการบำรุงพระอนามัยให้สมบูรณ์แข็งแรง ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เอง พระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ฯ ได้ทรงโปรดให้ข้าหลวงร้องเพลงเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลที่ 2 ถวายในขณะที่ประทับเสวยพระกระยาหารค่ำอยู่ที่โป่ง เสียงร้องที่ร้องดังเพียงแว่ว ๆ มาพอให้ได้สดับ ข้าหลวงขับร้องถวายจนกระทั่งเสด็จขึ้น ณ ที่พระบรรทม ทำนองเพลงที่ร้องก็เป็นไปตามเรื่องอิเหนา เช่น เพลงช้าปี่ ร่ายใน เป็นต้น จากเหตุการณ์ที่ทรงพระประชวรไข้ครั้งนั้น อีกทั้งคำกลอนในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวข้างต้น สะท้อนให้บทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่ามีสาเหตุ 3 ประการ คือ 1) เพลงที่บรรจุมาจากการที่ทรงสดับการขับร้องเพลงในเรื่องอิเหนา จึงทรงนำแบบอย่างการบรรจุเพลง มาใช้กับบทละครเรื่องเงาะป่า 2) ภาษาก็อยส่วนใหญ่มาจากการชำระคำศัพท์ภาษาก็อยไว้ก่อนแล้ว ผสมผสานกับที่ทรงซักไซ้ไล่เลียงภาษาก็อยจากคนัง และ 3) เค้าโครงเรื่องมาจากการที่ทรงได้ฟังเรื่องราวความรักของชาวเงาะป่าจากยายลมุด หญิงชราชาวเงาะป่า

บทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนี้มีสองลักษณะหรือสองรูปแบบ คือ เป็นบทร้องให้ฟัง และเป็นบทละครที่ใช้แสดงบนเวที ในชั้นต้นทรงพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าขึ้นเพื่อใช้เป็นบทขับร้องให้ฟัง แต่ก็ยังทรงคำนึงถึงความเหมาะสมกับการแสดงละครด้วย ดังนั้นบางตอนจึงทรงพระราชนิพนธ์ไว้ทั้งสองแบบ บทยาวใช้สำหรับขับร้อง แต่ในบทเดียวกันนี้ถ้าใช้สำหรับแสดงละครจะยาวเกินไป จึงทรงตัดให้กระชับยิ่งขึ้น เช่น เพลงเบ้าหลุด เขนง น้ำค้าง เป็นต้น บทละครเรื่องเงาะป่านี้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อใช้ประโยชน์ได้ทั้งสองอย่างนี้ แสดงถึงพระอัจฉริยภาพอันสูงส่ง ทั้งในด้านคีตวรรณกรรมและนาฏกรรมรวมอยู่รวมกันในเรื่องเดียว (ถาวร สิกขโกศล, 2559, น 37) หลังจากที่ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าจนเสร็จสมบูรณ์ต่อมาจึงทรงนำมาจัดการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งเป็นบทคอนเสิร์ต และการแสดงละครรำ บทพระราชนิพนธ์นี้ได้รับการสืบทอดจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2563) ซึ่งบทความนี้ผู้เขียนมุ่งนำเสนอวิวัฒนาการการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าที่มีวิวัฒนาการของการแสดงมาอย่างต่อเนื่องตามยุคสมัยต่าง ๆ ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 5

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าสำเร็จแล้ว จึงรับสั่งให้มีการฝึกขับร้องกัน แต่โดยพระราชประสงค์มิได้เจตนาให้เกิดเป็นบทละคร ทรงให้เป็นบทมโหรีเล่นขณะเสวยพระกระยาหาร และให้นักดนตรีบรรเลงต่อกันไป และทรงปรับแก้เพลงที่ขับร้องอยู่ตลอดเวลา ครั้งแรกโปรดเกล้าฯ ให้จัดเป็นการแสดงคอนเสิร์ตในงานพระราชทานเลี้ยงอาหารกลางวัน ในงานเลื่อนพระอิสริยยศ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ณ พระที่นั่งวิมานเมฆชั้นล่างตรงโป่งที่ประทับ จับตอนตั้งแต่นางมือซัง นางวังคอนอยากได้ซมพลาและฮเนามาเป็นคู่

ต่อมาในปี พ.ศ. 2450 เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสยุโรปได้ทรงเห็นการแสดงละครจึงมีความคิดริเริ่มจัดให้มีการแสดงละครเรื่องเงาะป่า ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า โดยเริ่มแสดงครั้งแรกในวังของพระวิมาดาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาฏปิยมหาราชปดิวรัดา เพื่อถวายให้ทอดพระเนตรและเป็นที่พอพระราชหฤทัยมาก (คมสัน มหิงษ์, 2547, น. 32) ในการแสดงครั้งนั้นทรงให้นายคนังเล่นเป็นตัวนายคนังเอง แล้วหม่อมเจ้าทองต่อเล่นเป็นไม้ไผ่ (กรมศิลปากร, 2541, น. 15) เนื่องจากครั้งนั้นจัดการแสดงขึ้นในเขตพระราชฐานชั้นใน ผู้แสดงจึงใช้ผู้หญิงล้วนและแสดงเป็นตัวละครสำคัญ ส่วนตัวประกอบชายก็ใช้เด็กชายที่ยังไม่ถึงวัยต้องออกไปอยู่ฝ่ายหน้ามาร่วมแสดงด้วย

ในด้านการแต่งกายของผู้แสดง แต่เดิมเครื่องแต่งกายในการแสดงละครไทยนิยมแต่งกายยืนเครื่องพระนางเป็นหลัก แต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการแต่งกายของพลเมือง เนื่องจากการรับเอาวัฒนธรรมจากตะวันตกเข้ามาปรับใช้ แม้แต่การแสดงละครก็มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงจนถึงเครื่องแต่งกาย อย่างเช่น เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้ดัดแปลงการแต่งกายละครขึ้นใหม่ตามแบบละครพันทาง คือแต่งกายตามเชื้อชาติและวรรณะของตัวละครในเรื่อง อีกทั้งมีละครชนิดใหม่ ๆ เกิดขึ้นในยุคนั้น เช่น ละครร้อง ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น ซึ่งละครเหล่านี้ได้มีการดัดแปลงเครื่องแต่งกายให้ต่างไปจากละครไทยแต่เดิม เพื่อให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนและเพื่อการแข่งขัน

การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าในสมัยนี้คงแต่งกายอย่างแปลง ด้วยทรงพระราชนิพนธ์เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของชาวเงาะป่าทั้งชายหญิงไว้ในบทละคร และยังทรงพรรณนาเป็นร้อยแก้วไว้ในคำนำอีกด้วย เครื่องแต่งกายในการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่ง

ที่แปลกตาจากละครรำเรื่องอื่น ๆ แต่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าแต่งกายอย่างไร ต่อมาพบหลักฐานปรากฏภาพการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยการแต่งกายอย่างสามัญ ลดทอนเครื่องลง ดังจะกล่าวต่อไป

สมัยรัชกาลที่ 6

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก เนื่องจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย (พระราชอนุชาในรัชกาลที่ 6) เสด็จกลับจากการศึกษาจากประเทศอังกฤษมาประทับในประเทศไทยอย่างถาวร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงพระราชทาน “วังเพ็ชรบูรณ์” ให้เป็นที่ประทับ อีกทั้งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา พระราชทานคณะละครวังสวนกุหลาบที่เป็นผู้หญิงทั้งหมดที่เหลือตัวละครประมาณ 40 คน ให้มาสังกัดวังเพ็ชรบูรณ์ (แต่ยังคงใช้ชื่อคณะละครวังสวนกุหลาบ) แต่หม่อมแผ้วมิได้ติดตามคณะละครมาด้วย เนื่องจากในขณะนั้นได้เป็นหม่อมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาแล้ว (ประเมษฐ์ บุณยะชัย และคณะ, 2555, น. 72 และ 103)

ภาพที่ 1 คณะละครวังสวนกุหลาบ ณ วังเพ็ชรบูรณ์
ที่มา : ประเมษฐ์ บุณยะชัย และคณะ, 2555, น. 76

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงมีพระราชประสงค์ให้มีการจัดแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าที่วังของท่าน โดยใช้ผู้แสดงจากคณะละครวังสวนกุหลาบ ซึ่งเป็นผู้หญิงล้วน โดยแสดงตั้งแต่ต้นจนจบถึงฉากที่ตัวละครเอกทั้งสามตาย เฉลย ศุขะวนิช ผู้ที่ร่วมแสดงในครั้งนั้นได้เล่าว่า “การแสดงครั้งนั้นมีการปลูกโรง

โดยมีช่างมาทำฉาก ฉากถ้ำมืดมีการจุดไฟ ค่อย ๆ สว่างเป็นฉากเกี่ยวกันระหว่างซมพลากับลำหับ ส่วนฉากสุดท้ายมีการขุดหลุมศพกันจริง ๆ ต่อมาจัดแสดงให้บุคคลภายนอกชมโดยเก็บค่าดูจัดแสดงเป็นรอบ ๆ ในงานฤดูหนาวที่วังสราญรมย์” (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2540, น. 28)

สำหรับการแต่งกายในครั้งนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลกกรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงพัฒนารูปแบบการแสดงละครของคณะละครวังสวนกุหลาบทั้งเรื่องฉาก การแสดง และการแต่งหน้าที่นำเครื่องสำอางจากยุโรปมาแต่งหน้าให้แก่ตัวละครแทนการผัดหน้าขาวด้วยฝุ่นจีนอย่างโบราณ ทรงริเริ่มในการแต่งหน้าตัวละครให้ดูเสมือนจริงในการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าทรงผัดตัวด้วยฝุ่นสีดำและม้วนผมเป็นเกลียวขด พระราชทานแก่ข้าหลวงละครนางละครของพระองค์ทุกคนให้สมจริงตามบทบาทและลักษณะของตัวละคร “เงาะป่า” ที่มีผิวดำ และผมหยิกเป็นขด (ประเมษฐ์ บุณยะชัย และคณะ, 2555, น. 72) ปรากฏภาพถ่ายเป็นหลักฐานการแต่งกายของซมพลาและฮเนาสวมเสื้อคอกลมชายเสื้ออยู่ด้านใน นุ่งผ้าโจงกระเบน เพราะสมัยนั้นผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ซึ่งเป็นการแต่งกายของชาวเงาะผู้ชายทุกคน อาจแตกต่างกันเฉพาะสีของเครื่องแต่งกายตามความเหมาะสมของตัวละคร

ภาพที่ 2 การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า ณ วังเพ็ชรบูรณ์
ผู้แสดง ซมพลา : ระวี จาตุรจินดา (หม่อมระวี จุฑาธุช ณ อยุธยา)
ฮเนา : ลมุล มุฑุวรรณ (ลมุล ยมะคุปต์)
ที่มา : ประเมษฐ์ บุณยะชัย และคณะ, 2555, น. 145

สมัยรัชกาลที่ 7

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการนำบทละครเรื่องเงาะป่ากลับมาแสดงอีกครั้ง โดยพระวิมาดาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาฏปิยมหาราชปดิวรัดา ขณะนั้นยังมีพระชนม์ชีพอยู่ทรงโปรดให้นำบทละครเรื่องเงาะป่ากลับมาแสดงอีกครั้ง ทรงรับสั่งให้พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีให้ร้องอย่างสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนเพลงที่บรรจุปรับปรุงให้เหมาะสมกับการแสดงละครตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และไปแสดงทุกวันจันทร์จนจบเรื่อง ครั้นสิ้นสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครเรื่องเงาะป่าเงียบหายไปอีกครั้ง (คมสัน มหิงษ์, 2547, น. 32-33) ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ไม่ปรากฏการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า

สมัยรัชกาลที่ 9

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชได้มีการรื้อฟื้นบทละครเรื่องเงาะป่าขึ้นมาใหม่ โดยนายถาวร สิกขโกศล และนางกชพร ตราโมท ช่วยกันค้นหาต้นฉบับจริงของบทละครเรื่องเงาะป่า อาศัยข้อมูลที่ได้รับคำแนะนำจากนางเลื่อน สุนทรวาทิน และนางเจริญใจ สุนทรวาทิน ทำให้วงการนาฏศิลป์ได้รับบทละครเรื่องเงาะป่าจากต้นฉบับ และนำมาเรียบเรียงเป็นบทสำหรับแสดง ทั้งนี้ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เมื่อท่านได้มารับราชการอยู่กรมศิลปากร ได้มีโอกาสเรียบเรียงบทละครเรื่องเงาะป่า และประดิษฐ์ท่ารำฝึกสอนให้แก่นักแสดงของกรมศิลปากร แล้วนำบทละครเรื่องเงาะป่ามาแสดงบางตอนโดยเฉพาะตอนแต่งงาน

ก่อนปี พ.ศ. 2511 กรมศิลปากรได้นำบทละครเรื่องเงาะป่ามาแสดงรูปแบบละครรำในบางตอนโดยเฉพาะตอนแต่งงาน โดยยังคงใช้ผู้หญิงแสดงล้วน จัดแสดง ณ สังคีตศาลา เครื่องแต่งกายของฆมพลาและฮเนายังคงสวมเสื้อคอกลมชายเสื้ออยู่ด้านใน นุ่งผ้าพื้นโจงกระเบน เหมือนกับครั้งที่แสดงในวังเพ็ชรบูรณ์

ภาพที่ 3 การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าของกรมศิลปากร ก่อนปี พ.ศ. 2511
ผู้แสดง ฮเนา : ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ (กลาง)
ยอปาน : อิสระ โพธิเวส (ขวา)
มาเนาะ : บงกช โพธิ์ทอง (ซ้าย)
ที่มา : พนิดา สิทธิวรรณ, 2540, น. 32

ในปี พ.ศ. 2511 กรมศิลปากรจัดการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าขึ้น เพื่อฉลองครบรอบ 100 ปี ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติ ระหว่างวันที่ 1-31 ตุลาคม 2511 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จัดทำบทใหม่จากบทกลอนเดิม นำมาตัดต่อให้พอดีกับเวลาแสดงละครประมาณ 2 ชั่วโมง รูปแบบการแสดงเปลี่ยนไปจากเดิมที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน มาใช้แบบชายจริงหญิงแท้ ผู้แสดงที่สำคัญในครั้งนี้ ได้แก่ นายจตุพร รัตนวราหะ แสดงเป็นซมพลา นายธงไชย โพธยารมย์ แสดงเป็นฮเนา และนางสาวอัจฉรา สุภาไชยกิจ แสดงเป็นลำหับ (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2540, น.31)

เครื่องแต่งกาย ผู้ชายไม่สวมเสื้อคอกลมเหมือนก่อน แต่สวมเสื้อยืดและกางเกงยืดสีเนื้อรัดรูปให้แนบเนียนไปกับร่างกาย (tights) เดิมนุ่งผ้าเลาะเตี๊ยะ ดัดแปลงให้นุ่งผ้ารูปกลีบบัว ข้างหน้าสั้นข้างหลังยาว และสวมถุงน่องสีน้ำตาล ใส่ลูกประคำคอ ผมม้วนหยิกติดศีรษะใส่น้ำมันให้เป็นเงา มีดอกไม้สีแดงทัดหูข้างขวา สวมพวงมาลัยสีแดงคล้องคอ และสวมเป็นกำไลข้อมือ ข้อเท้าด้วย เครื่องแต่งกายในลักษณะนี้กรมศิลปากรยังคงใช้ประกอบการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่ามาจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2563)

ภาพที่ 4 การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าของกรมศิลปากร พ.ศ. 2511
ผู้แสดง ซมพลา : จตุพร รัตนวราหะ
ลำหับ : อัจฉรา สุภาไชยกิจ
ที่มา : พนิดา สิทธิวรรณ, 2540, น. 36

จากภาพดังกล่าวข้างต้น พบว่า ตัวละครฝ่ายหญิงได้มีการปรับเปลี่ยนการแต่งกายจากเดิมที่วังเพ็ชรบูรณ์ที่มีการห่มสไบสองชาย ปรับเปลี่ยนเป็นการใช้ผ้าห่มคาดอกแทนนั้น ผู้เขียนสันนิษฐานว่า เนื่องจากในการจัดแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าในวังเพ็ชรบูรณ์นั้น สถานที่แสดงเป็นวังของเจ้านายชั้นสูง ผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงล้วนจึงต้องมีการแต่งกายให้ปกปิดมิดชิดเพื่อความเหมาะสมกับสถานที่แสดง แต่ภายหลังเมื่อการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าได้แพร่หลายมาสู่สามัญชนจัดแสดงในโรงละคร การแต่งกายจึงได้ปรับเปลี่ยนเพื่อความสมจริงกับเนื้อเรื่องมากยิ่งขึ้น

จากการศึกษาผู้เขียนพบว่า ในยุคเดียวกันนี้ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ (ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป) ได้ฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร โดยมีการจัดแสดง ชุด ฉุยฉายฮเนา ซึ่งเป็นตอนที่ฮเนาชื่นชมตนเองในการแต่งตัวไปเข้าพิธีแต่งงานกับลำหับ คุณครูลมุลได้ฝึกซ้อมการแสดงชุดนี้ให้แก่นายประเมษฐ์ บุณยะชัย เพื่อแสดงในรายการมาลาภิรมย์ ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. ที่ถ่ายทอดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2528 เครื่องแต่งกายนั้น ผู้แสดงนุ่งผ้าเลาะเตี๊ยะ ตามแบบฉบับที่คุณครูลมุลได้รับการถ่ายทอดมาจากพระวิมาดาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์

กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา กล่าวคือ การนุ่งผ้าจะนุ่งผ้าคาดหว่างขาไว้ชายทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ชายห้อยด้านหน้าชาวเงาะป่าเรียกว่า “ไกพ็อก” ชายห้อยด้านหลังชาวเงาะป่าเรียกว่า “กอเลาะ” สวมเสื้อยืดและกางเกงยืดสีเนื้อรัดรูปให้แนบเนียนไปกับร่างกาย (tights)

ภาพที่ 5 การแสดงชุดฉุยฉายฮเนา รายการมาลาภิรมย์ วันที่ 1 พฤษภาคม 2528
ผู้แสดง ประเมษฐ์ บุณยะชัย
ที่มา : พนิดา สิทธิวรรณ, 2540, น. 36

จากการศึกษาพบว่า เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2539 สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาในปัจจุบัน) ได้จัดการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า ตอนแต่งงาน ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ ครั้งนั้นคุณครูเฉลย ศุขะวณิช ควบคุมการฝึกซ้อม คุณครูอุดม อังศุธร และอาจารย์กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา ฝึกซ้อมการแสดง โดยจำลองแบบจากคณะละครวังสวนกุหลาบ ด้วยการใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงทั้งหมด ตัวละครฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลมชายเสื้ออยู่ด้านใน นุ่งผ้าโจงกระเบน

ภาพที่ 6 การแสดงละครรำ เรื่องเงาะป่า ของสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ที่มา : สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2539

ต่อมาในปี พ.ศ. 2553 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้จัดการแสดงชุดฉุยฉายฮเนา อีกครั้ง โดยนายฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร โดยปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายแบบอย่างที่นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้เคยแต่งไว้เดิม คือ สวมเสื้อยืดและกางเกงยืดสีเนื้อรัดรูป มาเป็นการถอดเสื้อและตัดกางเกงรัดรูปดังกล่าวออก แต่ยังคงรักษาการนุ่งผ้าเลาะเตี๊ยะตามแบบฉบับคุณครูลมุลไว้ตามเดิม มีการนำสร้อยเขี้ยวสัตว์มาประดับที่คอ ซึ่งเครื่องแต่งกายลักษณะนี้เอง ภายหลังนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เมื่อมีการแสดง ชุด ฉุยฉายฮเนา นิยมนำมาเป็นแบบอย่าง

สาเหตุของการแต่งกายในการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าที่มีการปรับเปลี่ยนจากการสวมเสื้อยืดและกางเกงยืดสีเนื้อรัดรูปให้แนบเนียนไปกับร่างกาย มาเปลี่ยนเป็นการถอดเสื้อรัดรูป หรือบางครั้งผู้แสดงก็มีการสวมเสื้อยืดและกางเกงยืดสีเนื้อรัดรูปนั้น ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2563, 10 พฤศจิกายน) ได้ให้เหตุผลว่า ในเรื่องการแต่งกายของตัวละครฝ่ายชายในเรื่องเงาะป่าที่พบว่าบางครั้งมีการสวมเสื้อรัดรูป หรือบางครั้งผู้แสดงไม่สวมเสื้อรัดรูป เนื่องจากการสวมเสื้อและกางเกงรัดรูปนั้นมิได้ยึดเป็นแบบแผนมาตรฐาน หรือสิ่งสำคัญของเครื่องแต่งกายของตัวละครขึ้นอยู่กับความสะดวก และความเหมาะสมของผู้แสดงเองว่าต้องการสวมใส่หรือไม่ หากผู้แสดงคนใดมั่นใจในสรีระร่างกาย ผิวพรรณของตนเอง หรือเพื่อให้เกิดความสมจริงกับบทบาทของตัวละครที่เป็นชาวเงาะป่าก็จะไม่สวมเสื้อรัดรูป อีกทั้งการสวมกางเกงรัดรูปยังเป็นอุปสรรคต่อการแสดงที่ทำให้ผู้แสดงลื่นล้มได้

เพราะเนื้อผ้ามีความมันลื่น และมีสีขาวนวล แต่หากว่าผู้แสดงต้องการปกปิดรูปร่างของตน หรือต้องการให้ผิวพรรณดูขาวนวลก็อาจสวมเสื้อรัดรูป (กฤษณะ สายสุนีย์, 2562, น. 63)

ภาพที่ 7 การแสดงชุดฉุยฉายฮเนา
หมายเหตุ : ผู้แสดง ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ
ที่มา : Chaiyampawan, 2010

สมัยรัชกาลที่ 10

จากการศึกษาผู้เขียนพบว่า ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชประสงค์ให้จัดงาน “อุ่นไอรักคลายความหนาว” ที่สนามเสือป่า พระราชวังดุสิต เมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2561 โดยหน่วยงานต่าง ๆ นำการแสดงศิลปวัฒนธรรมมาร่วมจัดแสดงในงานนี้ด้วย สำนักการสังคีต กรมศิลปากรจึงได้นำการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า ตอนแต่งงาน มาจัดแสดงในงานครั้งนี้ ผู้แสดงใช้ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้ เครื่องแต่งกายยังคงใช้แบบอย่างของกรมศิลปากร กล่าวคือ ผู้แสดงฝ่ายหญิงใช้ผ้าห่มคาดอก ผู้ชายสวมเสื้อยืดและกางเกงยืดสีเนื้อรัดรูปให้แนบเนียนไปกับร่างกาย (tights) นุ่งผ้ารูปกลีบบัว เป็นต้น

ภาพที่ 8 การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า งานอุ่นไอรัก คลายความหนาว
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2561

พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่าแสดงถึงพระอัจฉริยภาพของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเนื้อเรื่องที่มีความสนุกสนาน แต่สอดแทรกวิถีชีวิตของชาวเงาะป่า ผสมผสานกับเรื่องราวความรักสามเส้า ส่งผลให้นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบันบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าได้มีการนำหยิบยกมาแสดงอยู่ทุกยุคทุกสมัย โดยยังคงเนื้อหาของเรื่องไว้ตามบทพระราชนิพนธ์ แต่สิ่งที่ปรับเปลี่ยนไปเพื่อสร้างความสมจริงหรือเพิ่มอรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ ผู้แสดงจากในอดีตใช้ผู้แสดงหญิงล้วน เพราะเป็นละครที่แสดงในเขตราชฐานชั้นใน จนมาสู่กรมศิลปากรจัดการแสดงเผยแพร่ให้แก่ประชาชนได้ชม ถึงแม้ว่าแรกเริ่มยังคงใช้ผู้หญิงแสดงตามแบบแผนในอดีต แต่ต่อมาทั้งกรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลปมีการปรับเปลี่ยนมาใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ตามความนิยมของผู้ชม นอกจากนี้มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาจัดการแสดงที่ใช้ผู้หญิงล้วนขึ้นอีกครั้ง เพื่อเป็นการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงเมื่อครั้งอดีต

สรุป

วิวัฒนาการของละครรำเรื่องเงาะป่าเริ่มตั้งแต่การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีการรับเอาวัฒนธรรมจากตะวันตกมาปรับใช้กับการแสดงละครเรื่องนี้ครั้นถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงพัฒนารูปแบบการแสดงละครของคณะละครวังสวนกุหลาบทั้งเรื่องฉากการแสดง และการแต่งหน้าให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น จนมาถึงยุคของกรมศิลปากรที่จัดการแสดงละครรำ

เรื่องเงาะป่า หรือวิทยาลัยนาฏศิลปที่จัดแสดงเพียงการรำชุดฉุยฉายฮเนาเผยแพร่ให้แก่ประชาชนได้ชม ถึงแม้ว่าแรกเริ่มยังคงใช้ผู้หญิงแสดงตามแบบแผนในอดีต แต่ต่อมาทั้งกรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลปมีการปรับเปลี่ยนมาใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ตามความนิยมของผู้ชม และความสมจริงของการแสดงละครรำมากยิ่งขึ้น เพื่อเป็นการสร้างอรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2541). **สรุปผลการสัมมนาทางวิชาการระดับชาติ เรื่องเงาะป่า**. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

กฤษณะ สายสุนีย์. (2562). **กลวิธีและกระบวนท่ารำอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

คมสัน มหิงษ์. (2547). **เพลงในบทละครเรื่องเงาะป่า ตอนแต่งงาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2559). **บทละครเรื่อง เงาะป่า ฉบับสอบชำระพร้อมต้นฉบับลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้านิภานภดล / พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: แสงดาว.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2540). **พิพิธทัศนตัวละครรำ “เงาะป่า” สูจิบัตรการแสดงเงาะป่า บทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ อุทยานละครกลางแจ้ง ภัทราวดี เธียร์เตอร์**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ถาวร สิกขโกศล. (2559). **บทละครเรื่องเงาะป่า** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: แสงดาว.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย และคณะ. (2555). **101 ปีละครวังสวนกุหลาบ** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: พงษ์วริน.

พนิดา สิทธิวรรณ. (2540). **“ละครรำเรื่องเงาะป่า” สูจิบัตรการแสดงเงาะป่า ณ อุทธยานละครกลางแจ้งภัทราวดีเธียร์เตอร์.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา**.** (2539). **การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า ตอนแต่งงาน**. ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ, วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2539.

สมหมาย เทียบเทียม. (2520). **บทละครเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 : การศึกษาวิเคราะห์ทางสังคมและวัฒนธรรม.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2561). **การแสดงละครรำเรื่องเงาะป่า งานอุ่นไอรัก คลายความหนาว.** ณ สนามเสือป่า พระราชวังดุสิต, วันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2561.

Chaiyampawan. (2010). **ฉุยฉายฮเนา**. [online]. Retrieved 11 September 2010. from https://www.youtube.com/watch?v=Qc-ctb8b53Y

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2548. สัมภาษณ์, 10 พฤศจิกายน 2563.

พิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในละครพันทาง เรื่อง พระลอ

THE RITUAL OF SIANG NAHM IN LAKHON PHANTHANG PHRA LOR

พิชญา บวรอิทธิกร*

PHICHAYA BOWORNITTHIKORN

บทคัดย่อ

บทความวิชาการ เรื่อง พิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ ในละครพันทาง เรื่อง พระลอ มีวัตถุประสงค์เพื่อทราบถึงพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ ในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ รูปแบบการแสดงของครูลมุล ยมะคุปต์ โดยศึกษาจากเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง อาทิ ลิลิตพระลอ บทละครพันทาง เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง จากการศึกษาพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ รูปแบบการแสดงของครูลมุล ยมะคุปต์ พบว่า องค์ประกอบพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในการแสดงละครพันทาง ได้แก่ 1. พระลอแต่งกายสีขาว 2. มีการใช้ดอกไม้ในการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 3. ใช้เพลงหน้าพาทย์สาธุการประกอบการแสดงที่สื่อถึงการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 4. กระบวนท่ารำในการสื่อถึงการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนการอธิษฐานจิต โดยมีขั้นตอนพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ ดังนี้ 1. นำดอกไม้ไหว้สักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 4 ทิศ ประกอบการรำหน้าพาทย์สาธุการ 2. อธิษฐานจิตเพื่อกำหนดการเสี่ยงทาย 3. นำดอกไม้วางลงบนน้ำเพื่อเสี่ยงทายผล 4. ทราบผลการเสี่ยงทายจากการสังเกตการไหลเวียนของน้ำ ผลปรากฏว่าน้ำไหลวนไม่เป็นปกติและมีสีแดงดั่งสีเลือด เป็นลางร้ายว่าจะเกิดเหตุการณ์ไม่เป็นมงคล

คำสำคัญ : พิธีกรรม การเสี่ยงน้ำ ละครพันทาง พระลอ

* วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This academic article aimed to study the ritual of Siang Nahm in Lakhon Phanthang Phra Lor written by his Royal Highness Prince Narathip Praphanphong using the pattern of performance by Lamoon Yamakup. The author studied relevant documents and literature such as Lilit Phra Lor, Lakhon Phanthang Phra Lor written by His Royal Highness Prince Narathip Praphanphong and conducted an interview with those involved. The findings from studying the ritual of Siang Nahm in the chapter of Phra Lor drama reveal that ritual elements of Siang Nahm in the performance included the followings; 1) Phra Lor dressed in white, 2) Flowers used to worship the sacred things, 3) The song Sa Tu Karn in the performance representing the sacred worship, 4) The dance showing the worship of holy things. It was also found that Siang Nahm comprised four ritual steps 1) Bring flowers to worship the sacred things in all four directions along with a dance and the song Sa Tu Karn, 2) Make a wish, 3) Put the flowers on water, 4) Know the result by observing the circulation of water. The result shows that the water flowed irregularly and was red like blood. This bad luck sign was believed to bring the misfortune.

Keywords: Ritual, Siang Nahm, La Khon Phanthang, Phra Lor

บทนำ

พิธีกรรม ตามพจนานุกรมให้ความหมายว่า การบูชา แบบอย่างหรือแบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในทางศาสนา พิธีกรรม คือ การกระทำที่คนเราสมมติขึ้นเป็นขั้นเป็นตอน มีระเบียบวิธีเพื่อให้เป็นสื่อหรือหนทางที่จะนำมาซึ่งความสำเร็จในสิ่งที่คาดหวังไว้ ซึ่งทำให้เกิดความสบายใจและมีกำลังใจที่จะดำเนินชีวิตต่อไป เช่น พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา หรืออีกนัยหนึ่ง พิธีกรรม หมายถึง พฤติกรรม ที่มนุษย์พึงปฏิบัติต่อความเชื่อทางศาสนาของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นศาสนาใด ๆ ก็ตามต่างก็มีการปฏิบัติต่อศาสนาของตนตามความเชื่อและความศรัทธาของตนเองในแต่ละศาสนา จึงก่อให้เกิดเป็น “พิธีกรรม” ทางศาสนาด้วยความเชื่อและความศรัทธา (กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม, 2552, น. 1)

พิธีกรรมที่มีความเชื่อมาตั้งแต่โบราณกาลนั้นคือความเชื่อเรื่องการเสี่ยงทาย พบว่ามีข้อมูลกล่าวถึงการเสี่ยงทายปรากฏอยู่เป็นระยะ ๆ ซึ่งในแต่ละบุคคลย่อมมีความเชื่อ และการเสี่ยงทายที่แตกต่างกันไป พนิดา บุญเทพ (2548, น. 73) กล่าวว่า ความเชื่อเป็นความรู้สึกเชื่อมั่น ศรัทธาของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ ว่าจะบันดาลให้เกิดสุขหรือทุกข์ได้ หากกระทำหรือปฏิบัติต่อความเชื่อในทางที่ถูกที่ควรความสุขก็เกิดตามมา ในทางตรงกันข้ามหากกระทำหรือปฏิบัติสิ่งที่ไม่ถูกต้องหรือละเลย ความทุกข์ร้อนอาจเกิดขึ้นได้ ฉะนั้นความเชื่อจึงส่งผลต่อการเกิดขึ้นของพิธีกรรมในการรองรับความเชื่อต่าง ๆ ของมนุษย์ พิธีกรรมมีคุณสมบัติสำคัญอยู่ 2 ประการ คือ

1. เน้นเรื่องสัญลักษณ์ เป็นการใช้สัญลักษณ์ในรูปของอุปกรณ์ กิริยาท่าทาง ตลอดจนถ้อยคำ ทั้งนี้เพื่อช่วยแผ่ขยายพฤติกรรมทางจิต คือช่วยให้จิตเกิดมโนภาพ ความคิดรวบยอดจินตนาการ และเป้าหมายที่ชัดเจนมั่นคง

2. เน้นเรื่องจิตใจ เป็นการอ้างถึงบุคลิกหรือสิ่งที่ประจักษ์ด้วยใจ ซึ่งก็คือภาวะเหนือธรรมชาติ หรือภาวะเหนือปกติวิสัย เช่น อ้างว่าแม่โพสพมีจริง แต่เป็นความจริงที่จิตใจยอมรับ ไม่ใช่ความจริงที่ปรากฏแก่ตา หู จมูก ลิ้น และกาย

การเสี่ยงทายโดยการใช้น้ำที่ปรากฏในวิถีชีวิต

การใช้น้ำในการเสี่ยงทายเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่อยู่ในวิถีชีวิตของมนุษย์ ในโลกนี้มีน้ำเป็นทรัพยากรธรรมชาติหลักที่มีมากถึง 3 ส่วน และยังมีความสำคัญอย่างยิ่งกับชีวิตของมนุษย์ พืช และสัตว์ น้ำยังเป็นสิ่งที่หมุนเวียนและใช้ได้ไม่มีวันหมด ดังนั้นมนุษย์จึงใช้ประโยชน์จากน้ำมาทุกยุคทุกสมัย

สมัยพุทธกาลมีการกล่าวถึงการใช้น้ำในการเสี่ยงทายของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ดังที่กล่าวข้างต้น พระองค์เสี่ยงทายว่าจะได้บรรลุสัมมาสัมโพธิญาณหรือไม่ โดยนำถาดทองลอยน้ำ เสี่ยงทำนายว่า หากพระองค์จะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าขอให้ถาดทองนั้นลอยทวนกระแสน้ำ ปรากฏว่าถาดนั้นกลับลอยทวนกระแสน้ำได้ เป็นที่น่าอัศจรรย์ผิดหลักธรรมชาติ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2559, น. 105)

สมัยสุโขทัยมีประเพณีลอยกระทงซึ่งเป็นการใช้น้ำในการเสี่ยงและตั้งจิตเพื่อขอขมาพระแม่คงคา เมื่อสุโขทัยเป็นราชธานีประมาณ พ.ศ. 1800 ท้าวศรีจุฬาลักษณ์ พระสนมเอกแห่งพระร่วงเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดการลอยกระทง ในปัจจุบันการลอยกระทงได้แพร่หลายไปอย่างกว้างขวาง มีการทำกระทงเพื่อขอขมาพระแม่คงคา พร้อมกับอธิษฐานจิตขอพร เห็นได้ว่าการลอยกระทงนั้นมีน้ำเป็นสื่อกลางในการนำพากระทงไปสู่พระแม่คงคา

และเกิดผลตามที่ผู้ลอยอธิษฐานไว้ เช่น ถ้าลอยกระทงแล้วลอยไปตามน้ำอย่างราบรื่น การอธิษฐานจะเป็นจริงเป็นผลดี แต่ถ้ากระทงลอยไปแล้วเกิดคว่ำลงผลที่อธิษฐานจะไม่เกิดผลจริงและอาจจะเกิดเรื่องที่ไม่ดีขึ้น

ซึ่งในวิถีชีวิตของคนไทยก็ยังมีพิธีกรรมทั้งที่เกี่ยวข้องกับน้ำหรือไม่เกี่ยวข้องกับน้ำอีกมาก แต่ถึงอย่างไร ความเชื่อ สายน้ำ การอธิษฐาน ก็ถือได้ว่าผูกผันกันมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล ให้กระแสน้ำพัดพาสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปตามจิตอธิษฐาน จากความเชื่อที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันนำพาไปสู่พิธีกรรมที่แทรกซึมอยู่ในวรรณคดี บทละคร และนำมาแสดงในละครรำที่ปรากฏหลายเรื่องในปัจจุบัน

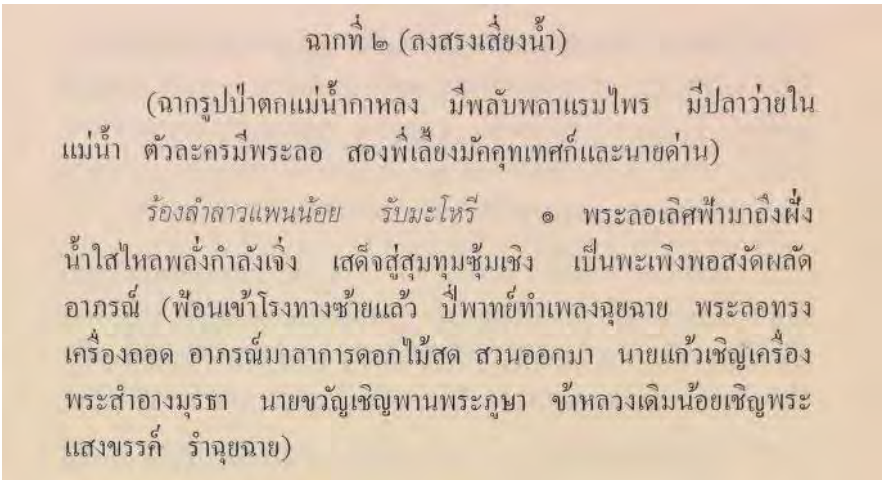
จากที่กล่าวมาข้างต้นจึงเห็นได้ว่าพิธีกรรมผูกพันกับคนไทยในหลากหลายด้าน เป็นนามธรรม ไม่สามารถพิสูจน์ให้เห็นอย่างชัดแจ้งได้ด้วยเหตุผล แต่เป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่อาจปฏิเสธได้ มนุษย์ทุกคนบนโลกล้วนแต่ตกอยู่อิทธิพลของความเชื่อด้วยกันทั้งหมดทั้งสิ้น มีผลกระทบทั้งทางด้านความคิดและความรู้สึก จนทำให้เกิดพิธีกรรมที่รองรับในความเชื่อนั้น ๆ จึงกล่าวได้ว่าความเชื่อในพิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์อย่างมิอาจแยกออกจากกันได้และยังคงมีหลักฐานที่สืบต่อกันมา ไม่ว่าจะเป็นด้านประเพณี ด้านพิธีกรรม ด้านวรรณกรรม รวมไปถึงการแสดงนาฏกรรมที่มาจากบทละครหรือบทประพันธ์

นาฏกรรมเป็นสิ่งหนึ่งที่เป็นภาพสะท้อนของสังคมแต่ละยุคสมัย เช่นเดียวกับการแสดงนาฏกรรมไทยที่มีบริบทของสังคมในแต่ละยุคสมัยแฝงอยู่ด้วย ซึ่งในเรื่องพิธีกรรมเป็นสิ่งหนึ่งที่มักอยู่ในละครไทย ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้น พิธีกรรมการเสี่ยงทายนั้นอยู่ในชีวิตของคนไทยปรากฏในละครประเภทต่าง ๆ แต่มีสิ่งที่แตกต่างกันออกไป คือ เป้าหมายในการเสี่ยงทาย เพื่อผลลัพธ์แตกต่างกัน

ละครพันทางเรื่องพระลอ ตอน เสี่ยงน้ำ

พระลอเป็นเรื่องนิยายประจำถิ่นไทยทางภาคเหนือ โดยเรื่องราวของพระลอมีผู้แต่งเป็นคำประพันธ์ประเภทลิลิต ซึ่งอยู่ในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาแต่ไม่สามารถทราบนามผู้แต่งในระยะต่อมาที่ละครรำรุ่งเรือง คณะละครในอดีตนิยมแต่งบทละครขึ้นแสดงในคณะของตนมากกว่าที่จะนำบทละครที่บุคคลอื่นแต่งมาแสดง ดังนั้นละครเรื่องพระลอซึ่งเป็นละครเรื่องเอกจึงมีผู้นำมาแต่งเป็นบทละครหลายท่าน สำหรับบทความฉบับนี้เป็นบทละครสำนวนของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ บทละครเรื่องพระลอนี้แบ่งเป็น 3 ตอน ด้วยกัน เนื่องจากมีเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบทั้ง 3 ตอน เรียกชื่อตอนว่า ตอนแรก ตอนกลาง และตอนปลาย

ละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นบทละครเรื่องพระลอ ตอนกลาง สืบเนื่องจากที่พระลอเดินทางออกจากเมืองแมนสรวงข้ามแม่น้ำกาหลงไปยังเมืองสรอง เมื่อข้ามมาถึงฝั่งพระลอจึงผลัดอาภรณ์สรงน้ำ บทพระนิพนธ์ ดังนี้



ฉากที่ ๒ (ลงสรงเสี่ยงน้ำ)

(ฉากรูปป่าตกแม่น้ำกาหลง มีพลับพลาแรมไพร มีปลาว่ายในแม่น้ำ ตัวละครมีพระลอ สองพี่เลี้ยงมัคคุทเทศก์และนายด่าน)

ร้องลำลาวแพนน้อย รับมะโหรี ๑ พระลอเลิศฟ้ามาถึงฝั่งน้ำใสไหลพลั่งกำลังเจิ่ง เสด็จสู่สุมทุมชุ้มเชิง เป็นพะเพิงพอสงัดผลัดอาภรณ์ (พ้อนเข้าโรงทางซ้ายแล้ว ปี่พาทย์ทำเพลงฉุยฉาย พระลอทรงเครื่องถอด อาภรณ์มาลาการดอกไม้สด สวนออกมา นายแก้วเชิญเครื่องพระสำอางมุรธา นายขวัญเชิญพานพระภูษา ข้าหลวงเดิมน้อยเชิญพระแสงขรรค์ รำฉุยฉาย)

ภาพที่ 1 บทละคร พระลอ ตอนกลาง ฉากที่ 2 พระลอผลัดอาภรณ์ลงสรง พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
ที่มา : นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ (2517, น. 48)

ทันใดนั้นก็ทรงระลึกถึงพระมารดา คิดสงสารพระองค์ที่ได้ทอดทิ้งมา พระลอคิดตำหนิตัวเอง พอคิดดังนั้น พระลอก็อยากหวนคืนกลับพระนคร จึงปรึกษากับพี่เลี้ยงว่าจะเสด็จกลับเมือง แต่ด้วยความไม่แน่พระทัยพระลอจึงกระทำการเสี่ยงทายที่แม่น้ำทำนายชะตาในการเดินทางในครั้งนี้ อธิษฐานจิตเสี่ยงทายดวงชะตาว่าหากการเดินทางปลอดภัยให้น้ำไหลไปอย่างปกติ แต่หากเกิดเหตุการณ์ร้ายให้น้ำไหลวน จึงสั่งให้พี่เลี้ยงไปเก็บช่อดอกไม้มาบูชาไหว้ผีสางเทพารักษ์ จากนั้นพระลอจึงตั้งจิตอธิษฐานเพื่อเสี่ยงทายผล แต่พอสิ้นคำอธิษฐานเสี่ยงทายน้ำก็มิได้ไหลไปไหนแต่เวียนวนอยู่เฉพาะตรงพระพักตร์ น้ำกลายเป็นสีแดงเหมือนสีเลือด พระลอจึงทราบถึงชะตากรรมของตนว่าจะต้องเกิดเหตุไม่ดีหรือลางร้าย พระลอทอดพระเนตรเห็นแล้ว ทรงท้อพระทัยสิ้นเรี่ยวแรงจนเกือบจะล้มลง แต่พระองค์ทรงปิดเรื่องนี้มิให้ใครรู้ด้วยมนต์เสน่ห์ที่ปู่เจ้าสมิงพรายได้ทำใส่ จึงเดินทางต่อไปยังเมืองสรอง ซึ่งผู้แสดงสื่อความหมายให้ผู้ชมทราบด้วยท่านาฏศิลป์ไทยตามบทประพันธ์

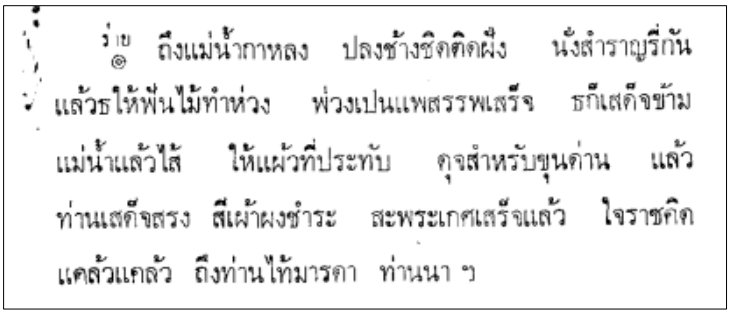
ภาพที่ 2 การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ ผู้แสดงตัวละครพระลอ รำประกอบเพลงหน้าพาทย์สาธุการ สักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จากนั้นจึงอธิษฐานเพื่อต้องการทราบดวงชะตาในการเดินทางไปยังเมืองสรอง เพื่อพบพระเพื่อนพระแพง พร้อมด้วยพี่เลี้ยง ชื่อว่า นายแก้ว กับ นายขวัญ
ที่มา : ผู้เขียน

องค์ประกอบพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ

1. การแต่งกายของพระลอ
2. บทพระนิพนธ์และเพลงประกอบละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ
3. อุปกรณ์ที่ใช้ในพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ
4. กระบวนท่ารำประกอบการแสดง

1. การแต่งกายของพระลอ

ลิลิตพระลอฉบับเดิมมิได้มีการกล่าวถึงเครื่องทรงขณะทำพิธีกรรมเสี่ยงน้ำ กล่าวเพียงว่า พระลอเสด็จสรงสระพระเกศ ดังนี้



ถึงแม่น้ำกาหลง ปลงช้างชิดติดฝั่ง นั่งสำราญรื่นกัน
แล้วธให้พื่นไม้ทำห่วง พ่วงเปนแพสรรพเสร็จ ธก็เสด็จข้าม
แม่น้ำแล้วไส้ ให้แผ้วที่ประทับ ดุจสำหรับขุนด่าน แล้ว
ท่านเสด็จสรง สีเผ้าผงชำระ สะพระเกศเสร็จแล้ว ใจราชคิด
แคล้วแคล้ว ถึงท่านไท้มารดา ท่านนา ฯ

ภาพที่ 3 ลิลิตพระลอ ตอนพระลอมาถึงฝั่งแล้วสรงน้ำ
ที่มา : กรมศิลปากร (2529, น. 69)

การแต่งกายของพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หม่อมเจ้าพรพิมลพรรณ รัชนี ได้กล่าวไว้ในคำนำหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา ว่า “แม่เคยเล่นเป็นตัวพระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำในพระลอตอนกลาง เมื่อครั้งเล่นถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงรัชกาลที่ 5 ที่โรงละครหลวงพระที่นั่งอัมพรสถาน พระลอตอนลงสรงเปลื้องเครื่องหนักรัดรูปอย่างละครออก แล้วทรงเครื่องถอดแทน คือ เครื่องละคร แต่เบาและหลวมกว่า นอกจากผ้านุ่งเสื้อตาด ห่มสไบเฉียง แหวน และเข็มขัดแล้ว อาภรณ์อย่างอื่นที่ประดับรวมทั้งมาลา ร้อยกรองอย่างประณีตด้วยดอกไม้สดทั้งสิ้น” (นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ, 2517) นอกจากนี้ยังมีข้อความปรากฏในบทพระนิพนธ์ว่า “...พระลอทรงเครื่องถอดอาภรณ์มาลาการดอกไม้สด...” (นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ, 2517, น. 48)

หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ฯ ทอดพระเนตรการแสดงทรงพอพระราชหฤทัยยิ่ง ส่งผลให้มีการนำมาจัดการแสดงในหลายโอกาส ได้ถูกเผยแพร่และรับสืบทอดอย่างต่อเนื่องในหลายคณะ อาทิ คณะละครวังสวนกุหลาบ โดย คุณครูลมุล ยมะคุปต์ มีโอกาสได้รับการถ่ายทอดในขณะนั้น ต่อมาจึงได้นำมาถ่ายทอดในวิทยาลัยนาฏศิลป โดยคุณครูนฤมัย ไตรทองอยู่ ได้รับเลือกแสดงในชุดนี้

ภาพที่ 4 คุณครูนฤมัย ไตรทองอยู่ แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ
รูปแบบของคุณครูลมุล ยมะคุปต์
ที่มา : นฤมัย ไตรทองอยู่ (2555)

จากการศึกษาการแต่งกายแบบเครื่องถอดนี้พบได้อยู่ในพระราชพิธีมูรธาภิเษกลงสรง โดยเรียกการแต่งกายลักษณะนี้ว่า การฉลององค์เครื่องถอด จากการสัมภาษณ์คุณครูนฤมัย ไตรทองอยู่ (2555, 5 มิถุนายน) การแต่งกายรูปแบบของ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ นั้นจะนุ่งผ้าในลักษณะของจีบโจงคือห้อยชายผ้านุ่งข้างหนึ่ง โดยผู้แสดงต้องสวมสนับเพลาไว้ข้างในด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวได้อย่างสะดวกในการรำเพลงหน้าพาทย์สาธุการ และเป็นการลดทอนหลีกเลี่ยงการเลียนแบบพระมหากษัตริย์

ภาพที่ 5 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฉลองพระองค์ครุยทองเฉวียงบ่า ทรงรับน้ำอภิเษกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2563)

ภาพที่ 6 การแต่งกาย พระลอ ตอน เสี่ยงน้ำ รูปแบบของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในปัจจุบัน
ที่มา : ผู้เขียน

ปัจจุบันสิ่งที่แตกต่างไปจากอดีต คือการนำเสื้อละครสีขาวมาสวมใส่แทนเสื้อผ้าตาดและการไม่ห่มสไบเฉวียงบ่า ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเพื่อความงดงามในด้านการแต่งกายที่ทำให้ดูงามกำลังดี นอกจากนั้นยังมีอีกข้อสังเกตอีกข้อหนึ่ง คือ การสวมเสื้อครุยของตัวละคร มีการสวมเสื้อครุยทับฉลองพระองค์ ในการแสดงแบ่งการแต่งกายออกเป็น 3 ช่วง ช่วงแรก พระลอสวมเสื้อครุยแขนซ้ายและพาดเฉวียงบ่าขวา จากนั้นเมื่อพระลอเดินทางมาถึงริมฝั่งน้ำเพื่อโสรจสรงมุรธาทำการถอดเสื้อครุยออก ในช่วงสุดท้ายเมื่อเสร็จพิธีพระลอสวมเสื้อครุยทับฉลองพระองค์ตัวใน เปรียบเทียบลำดับการแต่งกายในพระราชพิธีมุรธาภิเษกแล้วพบลำดับพิธีว่า “พระมหากษัตริย์ทรงฉลองพระองค์ครุยทองเฉวียงพระอังสา เสด็จออกจากพระมณเฑียรสู่พระมณฑปพระกระยาสนาน จากนั้นเจ้าพนักงานถอดฉลองพระองค์ครุยทองและทรงฉลองพระองค์เครื่องถอด ทรงพระภูษาเศวตพัสตร์ ทรงสะพักขาวขลิบทองคำแล้วเสด็จขึ้นบนพระมณฑปพระกระยาสนาน ประทับเหนือตั่งไม้มะเดื่อ จากนั้นทรงวักน้ำจากพระครอบ พระมุรธาภิเษก สรงพระเจ้าเป็นปฐม เมื่อถึงมหาอุดมมงคลฤกษ์ โหรลั่นฆ้องชัย เจ้าพนักงานภูษามาลาได้ไขสหัสธาราโปรยน้ำพระมุรธาภิเษกจากเพดานพระมณฑปถวายพระมุรธาภิเษก อันประกอบด้วยน้ำจากปัญจมหานที น้ำเบญจสุทธคงคา และน้ำจากสระทั้ง 4 สระ ขณะสรงพระมุรธาภิเษก พระสงฆ์เจริญชัยมงคลคาถา เจ้าพนักงานประโคมแตรสังข์ดุริยางค์ดนตรี ทหารกองเกียรติยศ ถวายความเคารพ แตรวงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีเฉลิมพระเกียรติยศ เจ้าพนักงานยกพระนพปฎลมหาเศวตฉัตรในพระที่นั่งองค์ต่าง ๆ ขึ้นพร้อมกันทุกแห่งด้วยเมื่อเสร็จแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเปลี่ยนฉลองพระองค์เสร็จแล้วเสด็จเข้ามายังพระที่นั่งไพศาลทักษิณเพื่อประทับบนพระที่นั่งอัฐทิศอุทุมพรราชอาสน์ มีลักษณะเป็นพระที่นั่งทรงแปดเหลี่ยม ทรงรับน้ำอภิเษกจากพราหมณ์พระราชบัณฑิต รวมทั้งผู้แทนจากราษฎร ทรงรับน้ำอภิเษกให้ครบทั้งแปดทิศ การทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายน้ำอภิเษกให้ครบทั้งแปดทิศ เปรียบเสมือนการที่ราษฎรจากทั่วทุกสารทิศร่วมกันทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายพระราชอำนาจ รวมถึงความจงรักภักดีให้แก่พระมหากษัตริย์พระองค์ใหม่” ซึ่งจากจดหมายเหตุดังกล่าวพบว่า ฉลองพระองค์ของพระมหากษัตริย์นั้นเปลี่ยนไปใน 3 ลักษณะ คล้ายคลึงกับในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ

ภาพที่ 7 การแต่งกาย พระลอ ตอน เสี่ยงน้ำ รูปแบบของคุณครูลมุล ยมะคุปต์
พระลอถอดเสื้อครุยออกสรงน้ำ
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 8 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงฉลองพระองค์ครุยทองเต็มแขน
หลังจากเสร็จพระราชพิธีมุรธาภิเษก
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2563)

ภาพที่ 9 การแต่งกายพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ รูปแบบของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ สวมเสื้อครุยเต็มแขน ทับฉลองพระองค์ ตรงกับพระราชพิธีมุรธาภิเษกลำดับสุดท้าย
ที่มา : ผู้เขียน

2. บทพระนิพนธ์และเพลงประกอบ ละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน เสี่ยงน้ำ

ละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ ในช่วงพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ พระลอต้องการทราบดวงชะตาในการเดินทางไปยังเมืองสรอง เพื่อพบพระเพื่อน พระแพง การเสี่ยงทายปรากฏเป็นลางร้าย ในส่วนของพิธีกรรมใช้เพลงหน้าพาทย์สาธุการเพื่อสักการะไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ บทดังนี้

- ร้องเพลงลาวครวญ -

มากูจะเสี่ยงน้ำ ลองดู ผิวะกูรอดฤทธิ์ผีสาง
น้ำใสจงไหลควั่งคว้าง กูอับปางน้ำเฉนียนจงเวียนวน

- ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ –

(พระลอให้พี่เลี้ยงไปเก็บช่อดอกไม้มาบูชา ออกท่านารายณ์ พี่เลี้ยงไหว้ผีสางเทพารักษ์)

- เกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก -

พอวางพระโอษฐ์น้ำ ไหลวนคล่ำควะควั้ง
เห็นแดงดังสีเลือดฉาด น่าอนาถสยดสยองโลมา
เสียวหัทยาพระลอราช พระบาทธทะท่าวร้าวกมล
เหมือนไม้สนสิบอ้อมสะบั้น ทับอุร พระลออั้น สะอื้น อาดูร แดเอย

(นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ, 2517, น. 51)

3. อุปกรณ์ที่ใช้ในพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ

ในลิลิตพระลอมิได้มีการกล่าวถึงอุปกรณ์หรือสิ่งที่ใช้ในพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำ หรือการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ในบทพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มีกล่าวกำกับไว้ในช่วงปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ –

(พระลอให้พี่เลี้ยงไปเก็บช่อดอกไม้มาบูชา ออกท่านารายณ์ พี่เลี้ยงไหว้ผีสางเทพารักษ์)

(นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ, 2517, น. 51)

ปัจจุบันมีการนำดอกไม้มาจัดเป็นกระทงเพื่อความสวยงามในการแสดง และพระลอเป็นผู้ถือดอกไม้ในการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์เอง

4. กระบวนท่ารำประกอบการแสดง

ภาพที่ 10 พระลอให้พี่เลี้ยงไปเก็บช่อดอกไม้มาบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 11 กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ สาธุการ โดยการไหว้ในลักษณะ 4 ทิศ ในขั้นตอนการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนการตั้งจิตอธิษฐาน
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 12 พระลอส่งดอกไม้ให้พี่เลี้ยงนำไปลอยน้ำเพื่อเสี่ยงทาย
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 13 พระลอสังเกตลักษณะของน้ำเพื่อทราบผลลัพธ์การอธิษฐานจิต
ที่มา : ผู้เขียน

ขั้นตอนพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ

1. พระลอให้พี่เลี้ยงไปเก็บช่อดอกไม้มาบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์
2. พระลอสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยรำประกอบเพลงหน้าพาทย์สาธุการ
3. เมื่อไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ครบทั้ง 4 ทิศ พระลอตั้งจิตอธิษฐานว่า หากการเดินทางไปยังเมืองสรองแล้วกลับเมืองแมนสรวงอย่างปลอดภัย ขอให้น้ำไหลเวียนไปอย่างปกติ แต่หากเกิดเหตุการณ์ร้าย ขอให้น้ำไหลวนเวียนอย่างไม่ปกติ
4. พระลอส่งดอกไม้ให้พี่เลี้ยงนำไปวางในน้ำ
5. พระลอสังเกตลักษณะของน้ำเพื่อทราบผลการเสี่ยงทาย
6. ผลการเสี่ยงทาย น้ำไหลเวียนวนอยู่เฉพาะตรงหน้าพระลอ และมีสีแดงดั่งสีเลือด ทำให้พระลอทราบว่าการเดินทางไปเมืองสรองจะต้องเกิดเหตุร้าย

ภาพที่ 14 พระลออธิษฐาน ผลการเสี่ยงทายออกมา น้ำเป็นสีแดงเลือด แสดงผลว่าจะเกิดลางร้ายหรือเหตุการณ์ไม่ดีเกิดขึ้น
ที่มา : ผู้เขียน

การเสี่ยงทายที่สอดแทรกอยู่ในละครรำ เป็นการสะท้อนความเชื่อในแต่ละยุคสมัย จากผู้ประพันธ์บทละคร จะเห็นได้ว่าการเสี่ยงทายนั้นกระทำขึ้นเพื่อต้องการทราบในสิ่งที่ยังไม่มาถึง หรือเป็นการเสี่ยงทายเพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบ

จากข้อมูลดังกล่าว ทำให้ทราบถึงองค์ประกอบและขั้นตอนพิธีกรรมการเสี่ยงน้ำในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ ทำให้เกิดการเรียนรู้ถึงวิธีการเสี่ยงทายและความเชื่อที่สอดแทรกอยู่ในบทละครทั้งยังเกิดประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนการจัดการเรียนการสอนต่อไป

สรุป

บทความฉบับนี้เป็นบทความวิชาการที่มีวัตถุประสงค์ให้ผู้อ่านทราบถึงวิธีการเสี่ยงทายและความเชื่อที่สอดแทรกอยู่ในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ โดยวิธีการเสี่ยงทาย คือ การนำดอกไม้มาสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งในการแสดงผู้แสดงรำประกอบเพลงหน้าพาทย์สาธุการ แสดงถึงการบูชาหรืออัญเชิญพระรัตนตรัย เทพยดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และใช้เพื่อแสดงกิริยาน้อมไหว้ จากนั้นตั้งจิตอธิษฐานว่าหากการเดินทางปลอดภัยให้น้ำไหลไปอย่างปกติ แต่หากเกิดเหตุการณ์ร้ายให้น้ำไหลวน จากนั้นนำกระทงวางลงบนน้ำแล้วสังเกตการไหลเวียนของน้ำ เพื่อทราบผลการเสี่ยงทาย ผลการเสี่ยงทายปรากฏว่าน้ำมีสีแดงดั่งสีเลือด หมายถึงจะเกิดเหตุร้ายขึ้น ผู้แสดงสื่อความหมายให้ผู้ชมทราบด้วยท่านาฏศิลป์ไทยตามบทประพันธ์

ความเชื่อ สายน้ำ การอธิษฐาน ถือได้ว่าผูกพันกันมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล ซึ่งกระแสน้ำพัดพาสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปตามจิตอธิษฐาน จากความเชื่อที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน ก็นำพาไปสู่ความเชื่อที่แทรกซึมอยู่ในวรรณคดี บทละคร และนำมาแสดงอยู่ในละครรำในปัจจุบัน

บทความฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อบุคคลในวงการนาฏศิลป์และผู้ที่สนใจเป็นเอกสารทางวิชาการ ตลอดจนการจัดการเรียนการสอน ผู้เขียนมีความประสงค์เสนอแนะให้บุคคลในวงการนาฏศิลป์หรือผู้ที่สนใจ ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับความเชื่อหรือการเสี่ยงทายในรูปแบบอื่น หรือในละครประเภทอื่น ๆ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาด้านนาฏศิลป์ต่อไป

รายการอ้างอิง

กรมการศาสนา, กระทรวงวัฒนธรรม. (2552). **พิธีกรรมและประเพณี.** กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กรมศิลปากร. (2529). **วรรณกรรมสมัยอยุธยา.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2559). **ความเชื่อไทยในวรรณคดี** (พิมพ์ครั้งที่ 2)**.** กรุงเทพฯ: ศิลปากร.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (2517). **บทละครเรื่องพระลอ.** กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

นฤมัย ไตรทองอยู่. (2555). ภาพถ่าย คุณครูนฤมัย ไตรทองอยู่ เมื่อครั้งแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ ตามรูปแบบของคุณครูลมุล ยมะคุปต์.

พนิดา บุญเทพ. (2548). **บ้านขะยูง : ประเพณีความเชื่อและการยังชีพ.** สารนิพนธ์ประกาศนียบัตรบัณฑิต สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ. **พระราชพิธีมุรธาภิเษก**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 4 พฤศจิกายน 2563 เข้าถึงจาก http://archives.nat.go.th

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

นฤมัย ไตรทองอยู่. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 5 มิถุนายน 2555.

เสี่ยงสายแนน : พิธีกรรมโบราณในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว

SIANG SAI NAN: AN ANCIENT RITUAL IN ISAN LITERATURE TITLED: 'KHULU NANG-UA'

พันธ์ทิพย์ ศรีธรรม*

PHANTHIP SRITHAM

บทคัดย่อ

เสี่ยงสายแนน พิธีกรรมโบราณที่ปรากฏในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว ในตอนเสี่ยงสายแนน ซึ่งเดิมเป็นนิทานที่มีการเล่าสืบต่อกันมาทั้งในรูปแบบวรรณกรรมมุขปาฐะและวรรณกรรมลายลักษณ์ ตามที่ปรากฏในหนังสือผูก จารึกด้วยอักษรธรรมอีสานของวัดน้ำคำแดง ตำบลเตย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี จำนวน 4 ผูก ปริวัตรโดย ปรีชา พิณทอง และอีกสำนวนหนึ่งเป็นฉบับวัดบ้านก่อเอ้ อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี มี 5 ผูก ในเนื้อเรื่องแสดงถึงความเชื่อนอกพุทธศาสนา ความเชื่อเรื่องสายมิ่งสายแนน และความเชื่อมนุษย์กับเทวดา บทความวิชาการนี้จึงมุ่งศึกษาเรื่องราวของพิธีกรรมเสี่ยงสายที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์หนังสือผูกทั้ง 2 ฉบับ ผลการศึกษาพบว่า วรรณกรรมเป็นภาพสะท้อนวัฒนธรรม ประเพณี คติความเชื่อ ค่านิยม พิธีกรรม และความเป็นอยู่ของมนุษย์ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่น โดยใช้ภาษาเป็นสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ พิธีกรรมที่ปรากฏในวรรณกรรมบางอย่างยังคงอยู่ บางอย่างก็สาบสูญหายไป ในส่วนของพิธีกรรมเสี่ยงสายแนนนั้น เป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อคลี่คลายปัญหาเรื่องความรัก การเลือกคู่ครองระหว่างขูลู นางอั้ว และขุนลาง โดยมีร่างทรงเป็นผู้ประกอบพิธีแต่งเครื่องบูชาเซ่นสรวงถวายพญาแถน ผลการเสี่ยงทายจึงเป็นเหตุให้ตัวละครในเรื่องตัดสินใจฆ่าตัวตาย ถึงแม้พิธีกรรมนี้หายสาบสูญไป แต่คติความเชื่อความเกี่ยวพันระหว่างเทวดากับมนุษย์ก็ยังคงปรากฏให้เห็นในสังคมอีสานอยู่เสมอ

คำสำคัญ : สายแนน ขูลู - นางอั้ว พิธีกรรมโบราณ

* มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

Ubon Ratchathani Rajabhat University

Abstract

Siang Sai Nan is an ancient ritual appearing in Isan literature called Khulu Nang-ua in the part of Siang Sai Nan. Originally, it was a tale that had been told repeatedly in literary, oral and written forms as shown in the four palm-leaf manuscripts written in Isan language of Wat Nam Kham Daeng, Toei Subdistrict, Muang Sam Sip District, Ubon Ratchathani Province, which were modified by Mr. Preecha Phinthong. Another version is the five palm-leaf manuscripts of Wat Ban Ko E, Khueang Nai District, Ubon Ratchathani province. The story shows beliefs outside Buddhism, the belief of Sai Ming Sai Nan and the belief of human beings and angels. This article aimed to study the ritual of Siang Sai Nan by examining and analyzing the two versions of palm-leaf manuscripts. The study found that literature is the image reflecting cultures, traditions, beliefs, values, rituals and living of people that take place in a local area and language is used as a medium to convey stories. Some of the rituals appearing in the literature still remain, but some are disappearing. For Siang Sai Nan, it is a ritual used to solve the love and partner selection issues among Khulu, Nang-ua and Khun Lang. The ritual is conducted by a medium making offerings to Phaya Thaen (celestial spirits). The result of the cast causes a character to commit suicide. Even this ritual has disappeared, the beliefs regarding connections between angels and human beings still exist in Isan society.

Keywords: Sai Nan, Khulu Nang-ua**,** Ritual

บทนำ

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นภูมิภาคหนึ่งของประเทศไทยที่มีวรรณกรรมหลากหลาย อันเป็นภาพสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ประเพณี สังคม การปกครอง ค่านิยม โลกทัศน์ ความเชื่อและสิ่งเหนือธรรมชาติที่มีการปฏิสัมพันธ์กับชีวิตของคนอีสานอยู่ตลอดเวลา วรรณกรรมท้องถิ่นอีสานสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ วรรณกรรมเรื่องเล่ามุขปาฐะ (วรรณกรรมมุขปาฐะ) และเรื่องเล่าที่ถูกจารึกเป็นลายลักษณ์อักษร (วรรณกรรมลายลักษณ์

อักษร) ซึ่งวรรณกรรมประเภทต่าง ๆ ล้วนมีจุดมุ่งหมายแตกต่างกันไป เช่น การให้คุณค่าด้านการขัดเกลาจิตใจ เผยแพร่คำสอน ให้ความความบันเทิง

หากกล่าวถึงวรรณกรรมสำคัญประจำภูมิภาคนี้ที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายถือกำเนิดควบคู่กับคนภาคอีสานมาเป็นเวลาอันยาวนาน มีโครงเรื่องที่โดดเด่น มีโวหารอันซาบซึ้ง สะเทือนอารมณ์ผู้อ่าน และแตกต่างจากวรรณกรรมอีสานเรื่องอื่น ๆ ที่นิยมจบด้วยความสุขของตัวละคร แต่วรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว เป็นวรรณกรรมโศกนาฏกรรมที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของตัวละครและจบลงด้วยความหายนะของตัวละครเอกที่เกิดขึ้นจากกฎแห่งกรรม ผู้แต่งแสดงออกให้เห็นชัดเจนว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักเป็นความรักอันรุนแรงของคนวัยหนุ่มสาว ที่นำมาซึ่งความขัดแย้ง นำมาซึ่งความผิดหวัง ความโศกเศร้าและความตาย เป็นการตอกย้ำสัจธรรมของความรักที่สูงส่งในจิตใจ และความสมัครใจ ซึ่งไม่มีอำนาจใดเลยที่จะมีพลังอำนาจอื่นมาขัดขวางความรักนี้ได้

ต้นกำเนิดและที่มาของวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว ยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจน เพียงแต่คัดลอกสืบ ๆ กันมา ผู้คัดลอกก็ไม่กล้าบอกชื่อของตน นอกจากจารึกลงไปว่า “รจนาแล้วยามแลง ใกล้สิค่ำ สายคำเอยเขียนบ่จบปานใดแนวคนบวชใหม่ คันบ่ถือให้เติมแต้มแต่งเอา” สามารถสันนิษฐานได้ว่าอาจเป็นพระสงฆ์ แต่อย่างไรนั้นวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว นายปรีชา พิณทอง นักปราชญ์ผู้รอบรู้ในวิถีชีวิตของคนอีสาน ได้ปริวัตรต้นฉบับวรรณกรรมเรื่องขูลู - นางอั้ว เป็นตัวอักษรธรรมอีสาน มี 4 ผูก ส่วนประกอบ 52 บท หนังสือนี้เป็นของวัดน้ำคำแดง ตำบลเตย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี และอีกสำนวนหนึ่งเป็นฉบับวัดบ้านก่อเอ้ อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี มี 5 ผูก เนื้อเรื่องของวรรณกรรมกล่าวไว้ว่า ขูลูเป็นหนุ่มลูกเจ้าเมืองกาสี ส่วนนางอั้วเป็นลูกสาวเจ้าเมืองกายแม่นั้นเป็นเสี่ยวกันมาแต่ครั้งเป็นสาว เป็นเสี่ยวฮักเสี่ยวแพง ถึงขนาดให้สัญญากันไว้ว่าหากต่างฝ่ายต่างมีลูก และเป็นชายหญิงจะให้แต่งงานกัน ครั้นลูกเติบโตเป็นหนุ่มสาวและเกิดความรักใคร่หวังได้อยู่กินด้วยกัน แม่ของนางอั้วกลับมีใจเอนเอียงไปทางอื่นคิดยกลูกสาวให้แต่งงานกับขุนลางผู้อยู่ใกล้ชิด แม่ขูลูจึงร้อนใจแทนลูกชายยกขบวนมาจากเมืองกาสีชวนทำพิธีเสี่ยงสายแนนดูก่อน หากทั้งสองเป็นเนื้อคู่กันจะต้องแต่งงานทันที (ศิรวัฒน์ โล่วัชรินทร์, 2546 น. 26-29)

จากเรื่องราวในวรรณกรรมเป็นสิ่งสะท้อนถึงคติด้านความเชื่อ หากตัวละครในเรื่องเมื่อเกิดมีปัญหาใด ๆ มักแต่งเครื่องบูชาทำพิธีเซ่นสรวงขอความช่วยเหลือ โดยเฉพาะพญาแถนซึ่งเป็นเทวดาผู้เป็นใหญ่คอยสอดส่องดูแลมวลมนุษย์ ดังเช่นในบทที่ 14 ฉบับวัดน้ำคำแดงได้บรรยายถึงพิธีการเสี่ยงสายแนนว่า มารดานางอั้วได้จัดทำพิธีเสี่ยงสายแนนขึ้น เริ่มจาก

การจัดเตรียมสถานที่ปะรำพิธีตั้งขึ้นกลางข่วงสนามชัย (ลานกว้าง) โดยร้านพิธีซึ่งตกแต่งไปด้วยธูป เทียนเงิน เทียนคำ ข้าวตอกดอกไม้ ทั้งสี่มุมกลางร่ม (กลด) เป็นชั้นสีแสดเหลือง พร้อมเครื่องสังเวย แล้วเชิญแม่ม้อน (นางทรง) เข้าทำพิธี นางก็จะทำพิธีโดยเชิญผีทั้งหมดมาเป็นพยาน

ในขณะเดียวกันหมอปี่จะเป่าปี่ ขณะเข้าทรงนั้นแม่ม้อนทั้งฟ้อน ทั้งร้องลำเข้าทรง บอกผีไปถามแถนถึงกกมิ่ง กกแนนของขูลู นางอั้ว ว่าเป็นอย่างไร หากแนนพันกันแสดงว่าเป็นเนื้อคู่กัน เมื่อพญาแถนรับของบรรณาการแล้ว จึงพาผีไปดูกกมิ่ง กกแนนในสวน จากนั้นถามผีที่เชิญลงมาถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นว่า ขูลูกับนางอั้วเป็นคู่กันหรือไม่ (คะนึงชัย วิริยะสุนทร, 2532 น. 113-114) แต่อย่างไรนั้นพิธีกรรมเสี่ยงสายแนนก็มีเพียงแค่เอ่ยถึงในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว เท่านั้น ในปัจจุบันไม่มีผู้ใดพบเห็นหรือทำการเสี่ยงทายในลักษณะนี้ คงเหลือไว้แต่สำนวนคำพูดในบทผญา (สุภาษิต) เพลง

พิธีกรรมเสี่ยงสายแนน

บทความวิชาการเรื่องนี้นำเสนอเรื่องราวของพิธีเสี่ยงสายแนนที่ปรากฏในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว ในตอนพิธีเสี่ยงสายแนน เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าวิจัยในด้านพิธีกรรมโบราณของชาวอีสาน ดังนี้

เมื่อมนุษย์เริ่มอยู่รวมกันเป็นสังคมชุมชน ต่างพากันสร้างวัฒนธรรมที่มีแบบแผนเป็นของตนเอง มีลักษณะเด่นเฉพาะตัวที่มีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดเจนในแต่ละพื้นที่ วัฒนธรรมเหล่านั้นจึงเกิดเป็นแบบแผนวิธีการดำเนินชีวิต กำหนดพฤติกรรมของคนในสังคมอย่างสิ้นเชิง ดังเช่น ความเชื่อที่เกี่ยวกับภูตผีวิญญาณในระบบโครงสร้างสังคมของวัฒนธรรมอีสานเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ ตามความเชื่อดั้งเดิมของลาวและอีสานที่ว่า ยุคแรกเริ่มในแผ่นดินแดนลาว - อีสาน ยังไม่มีศาสนาเพราะยังไม่มีการติดต่อกับอินเดียและจีน แต่มนุษย์ยุคนั้นย่อมมีความเชื่ออยู่แล้วคือ ความเชื่ออำนาจเหนือธรรมชาติหรือความเชื่อเรื่องผี (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2553 น. 39) ความเชื่อจึงเป็นพื้นฐานของลัทธิศาสนา และเป็นที่มาของประเพณีพิธีกรรม แสดงให้เห็นว่ามนุษย์มีการยอมรับนับถือและปฏิบัติต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งอาจมีตัวตนหรือไม่มีตัวตน ความเชื่อนั้นอาจมีเหตุผลหรือไม่มีเหตุผลรองรับก็ได้แต่เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของบุคคลที่เชื่อถือในเหตุการณ์บางอย่าง หรือในสภาวการณ์ที่บุคคลไม่สามารถตอบข้อสงสัย หรือแก้ปัญหาข้อขัดข้องที่เกิดขึ้นกับตนเองได้ ทั้งนี้เราสามารถสังเกตพฤติกรรมทางความเชื่อของแต่ละคนได้ด้วยการแสดงออกต่อความเชื่อนั้น ๆ หากศึกษาเกี่ยวกับศาสนาหรือประเพณีพิธีกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมไม่อาจละเลย

ทำความเข้าใจเรื่องความเชื่อได้ เพราะหากรู้จักพื้นฐานความเชื่อของท้องถิ่นใด ๆ แล้ว การทำความเข้าใจเกี่ยวกับประเพณีพิธีกรรมของท้องถิ่นนั้นย่อมทำได้มากขึ้น

ความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณ ชาวอีสานได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษที่เชื่อว่าธรรมชาติและในตัวมนุษย์มีวิญญาณดำรงอยู่ ดลบันดาลให้เกิดสิ่งที่ดีและไม่ดีได้ มนุษย์มักเกรงกลัวไม่ล่วงเกินวิญญาณเหล่านั้นและมักทำการเซ่นสรวงบูชา เพื่อความร่มเย็นเป็นสุข ซึ่งความเชื่อเหล่านี้ยังคงมีอิทธิพลอยู่ในสังคมอีสานตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน แต่อย่างไรนั้น ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรมบางอย่างย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา เหลือไว้เพียงการเล่าสืบต่อกันมาเป็นมุขปาฐะโดยไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่บางครั้งประเพณีพิธีกรรมปรัมปรานี้เปลี่ยนเป็นรูปแบบไปเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ ดังเช่นพิธีกรรมโบราณของไทลาว - อีสาน ที่ได้หายสาบสูญไปเหลือเพียงไว้แต่ในวรรณกรรม คือ พิธีเสี่ยงสายแนน

พระมหาบุญชู สิริปุญฺโญ (2544, น. 93) ได้กล่าวไว้ว่า พิธีเสี่ยงสายแนน พิธีกรรมนี้เกิดขึ้นได้ ทั้งกรณีชายและหญิงพอเจอกันแล้ว มีความรักต่อกันแล้วแต่หากไม่แน่ใจว่าแนนสม (เหมาะสม) กันหรือไม่ เคยมีบุพเพสันนิวาสกันหรือไม่ และเสี่ยงทายหาแนนในลักษณะเป็นการกระทำฝ่ายเดียวชายหญิงเคยพบกันหรือไม่เคยพบก็ได้ เสี่ยงสายแนนจึงเป็นการเสี่ยงทายหาคู่ครอง การเสี่ยงทายทำได้ต่อเมื่อมีปัญหาความรักซ้อนหรือความรักสามเส้าซึ่งเป็นปัญหาที่ใคร ๆ ไม่อาจแก้ไขได้นอกจากขอความช่วยเหลือจากเทวาฟ้าดินที่ต้องช่วยตัดสิน ในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว การเสี่ยงสายมิ่งสายแนน เป็นวิธีการหาทางออกของปัญหาความรักระหว่างขูลูกับนางอั้ว และขุนลางได้อย่างประนีประนอมมากที่สุด เพราะผู้ตัดสินความที่ตกลงกันไม่ได้คือแถนผู้สอดส่องดูแลมนุษย์ ในสำนวนฉบับวัดน้ำคำแดง ตำบลเตย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี ได้บรรยายถึงพิธีกรรมเสี่ยงสายแนนเอาไว้ละเอียดพอสมควร ดังนี้

...วันหน่าเช้า เตินตั้งแต่งดี
แล้วจิ่งจัดแจ่งเต้า ลงข่วงสนามชัย
เสนาโฮม ข่วงเพียงดีแล้ว
เขาจิ่งเอากันห้าง คูนทางทั้งสี่
ฮ่มก่งกั้ง เป็นก้านแสดเหลือง
จัดเอาไว้ บวยคำวงแวด
น้ำใส่ไว้ ไหเหล้าเฮื่อคำ

มีทั้งหัวหมูพร้อม
คำและแก้ว
ตกแต่งแล้ว
ลงสนามชัย
ดีแก่นางเมืองย้าย
พุ่งพุ่งพร้อม
แต่นั้น
ให้แม่หม้อน
ถกถ่ายซิ่น
โจมคำสุบ
แต่นั้นหมอปีเจ้า
เขาก็พากันเตาะ
บายเอาได้
เชิญที่อั้ว
เคืองใจเจ้า
ชุมนางสูญ
แต่นั้นเชิญนางอั้ว
เชิญท่านเต้า
อันหนึ่งยังขัดด้วย
คิดไค่ได้
ญิงยอดล้ำ
เอากันเมือ
เอาทั้งขาหมูพร้อม
ถวายแก่เจ้า

หัวควายทั่งคู่
กองขึ้นมากมูล
เชิญแม่นางเมือง
ข่วงเพียงตระการกว้าง
เทียมข้างแกว่งวี
เสียงเสบนนตรี พุ้นเยอ
นางเมืองก้ำ กาสีแวนฮีบ
มาตั้งแต่งตัว
ผืนใหม่ทรงโฉม
คาบมณีดวงเข็ม
ชมกล่อมเสียงระบำ
ต่อยกลองทั้งฆ้อง
จนมันโลมลูบ
ลงถ้อนอย่านาน
พระบาทเมืองเพีย
อย่านาพลันเข้า
ลงสูญแวนฮีบ
ลงเหล้นข่วงเพียง
ขูลูบาบ่าว ภายพี้
นางอั้วมิ่งเมือง
ทันท่านมาพลัน
เมืองแถนภายฟ้า
ขาความเมือฮีบ
แถนเถ้าเบิ่งแนน ท่านเอย

(ปรีชา พิณทอง 2524, น. 67-69)

กล่าวได้ว่า พิธีกรรมเสี่ยงสายแนนเริ่มจากการจัดเตรียมสถานที่ประรำพิธีจัดตั้งขึ้นกลางข่วงลานกว้าง (สนามชัย) โดยการยกพื้นให้เท่ากัน (ข่วงเพียง) ทั้งสี่มุมของประรำพิธีมีมุมกั้นและกางร่ม (กลด) เป็นชั้นสีแสดเหลือง มีไหน้ำ ไหเหล้าทองคำพร้อมกระบวยทองคำจัดแต่งเตรียมเอาไว้ ทั้งประกอบด้วยเครื่องสังเวยที่มีทั้งหัวหมู หัวควาย แก้วแหวนเงินทอง

มากมาย เมื่อจัดเครื่องประกอบพิธีเสร็จแล้วก็เชิญเจ้าเมืองลงสนามชัย พร้อมทั้งมีดนตรีที่มาจากหลายที่บรรเลงอย่างกึกก้อง หลังจากนั้นเจ้าเมืองกาสีก็สั่งให้แม่ม้อน (นางทรง) แต่งตัวเปลี่ยนเสื้อผ้าผืนใหม่พร้อมกับสวมโจมคำ (เครื่องศิราภรณ์) หลังจากนั้นการเข้าทรงก็เริ่มขึ้น หมอปี่ก็เริ่มบรรเลงเครื่องดนตรี มีทั้งการเป่าปี่ สีซอ ตีฆ้อง ตีกลองจนได้จังหวะ ขณะเดียวกันเชิญทั้งสองเมืองมาถวายเครื่องสังเวยแก่แถนเพื่อให้ร่างทรงนำไปถวายแถน และอีกสำนวนฉบับวัดบ้านก่อเอ้ อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี อธิบายไว้ ดังนี้

มีทัง เทียนเงินพร้อม เทียนคำฮ้อยคู่
ทั้งข้าวตอก ทั้งดอกไม้ เวียนไว้หมื่นถัน
เชิญ เจ้านางถ้ำ เมืองไกลเข้าข่วง
นางก็ ตกแต่งตั้ง ลงพร้อมพร่ำมวน
หลิงดู ขางัวพร้อม ขาควายดียระดาษ
ไหเหล้าตั้ง คำช้องข่วยขิ่น
จำให้หมอ ปุนตายตกแต่ง
ครบเครื่องแล้ว มันได้ลูบคิง
หมอก็ ถกถ่ายซิ่น ผืนใหม่ทรงโสม
สิงสังวาล จักปิ่นดีมวยเกล้า
เมื่อนั้น หมอปี่เข้า เป่าปี่เยี่ยม พุ้นเยอ
นาง ถือหวีคำ แก้วไกวแกว่ง
เชิญพี่ ผีตึ่งต่างเต้น ลงมาพร้อมบาท
ปากกล่าวต้าน ไขข้อไถ่ถาม
ตั้งฝูงข้า มาสังพร้อมบาท
เป็นเหตุฮ้าย การใช้สิ่งใด...

(คนึงชัย วิริยะสุนทร, 2532 น. 115-116)

จากเนื้อความดังกล่าวประกอบไปด้วยเทียนเงิน เทียนทอง ข้าวตอกดอกไม้ เครื่องสังเวยขาวัว ขาควาย พร้อมทั้งเหล้า พอผู้จัดพิธีเสร็จแล้วร่างทรงก็เปลี่ยนเสื้อผ้าผืนใหม่ ประดับตัวด้วยสังวาล ปักปิ่นมวยผม ในขณะเดียวกันหมอปี่เป่าปี่บรรเลงมีทั้งตีกลองและฆ้อง นางทรงทำพิธีโดยเชิญผีทั้งหมดมาเป็นพยาน เมื่อผีทรงมาประทับร่างถามว่ามีเหตุร้ายอันใดถึงได้เชิญพวกผีลงมา

ในวรรณกรรมเรื่องราวของการเสี่ยงทายยังไม่จบแต่เพียงเท่านี้ ซึ่งในบทถัดไปกล่าวถึงหน้าที่ของนางทรงในตอนนำของขึ้นถวายพญาแถน เพื่อมอบของบรรณาการให้แถน ขอให้แถนได้นำพาตนเองไปดูว่า กกแนนของขูลูนางอั้วนั้นเป็นอย่างไร ซึ่งกกแนนของขูลูนางอั้วนั้นพันเกี่ยวกันแต่โคนต้นเท่านั้น ตอนปลายมียอดขาดด้วนเอนหนีห่างจากกัน น้ำในแก้วก็เหือดแห้งเพราะขูลูกับนางอั้วนั้นมีเวรกรรมติดตัวมาตั้งแต่ชาติปางก่อน

กกแนนเกี้ยว พันกันนำจอง
ปลายหากเนิ้ง หนีเว้นจากกัน
มียอดด้วน กุดขาดตายใบ
หนองวัวบก ขาดลงเขินทาง
อันหนึ่งน้ำบ่อแก้ว เหลือตลิ่งหนองหลวง
เหลียวเบิ่งสองไกลกัน บ่ลอนสิมาได้
แมนว่ากกแนนท้าว หลังคำบ่เป็นแท่น
ดูเงื่อนเค้า บ่าท้าวหน่อพุทโธ
อันหนึ่งเวรบาท้าว ทังนางมาก
ชาติก่อนพุ้น บุญกว้างสร้างทำ...

(จิราภรณ์ พันทวี, 2562 น. 103)

ในตอนนางทรงกลับมาเพื่อบอกสิ่งที่ตนเองได้พบเห็นซึ่งฝูงผีได้บอกว่า ขูลู - นางอั้วนั้นเกิดมาเป็นคู่กันแต่ด้วยเวรกรรมที่ติดตัวมาในชาตินี้ จึงไม่สมหวังในเรื่องของการครองคู่ เมื่อปัญหาเรื่องการเสี่ยงทายไม่สำเร็จ นางทรงจึงให้ทำพิธีแข่งกอน (โยนกอน) ในเช้าของวันรุ่งขึ้น

วันลุนนั้น เชิญเหล้นข่วงสนาม
ฝูงหมู่สาวสำน้อย เขาเอ้ม่ายชาย
ยืดยืดพร้อม ไหลหลั่งมาโฮม
ชายฮามทรง เครื่องดีลงเหล้น..

(ปรีชา พิณทอง 2524, น. 73)

สรุปได้ว่า พิธีกรรมที่ปรากฏในวรรณกรรมทั้งสำนวนฉบับวัดน้ำคำแดง ตำบลเตย อำเภอม่วงสามสิบ และฉบับวัดบ้านก่อเอ้ อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี สามารถจำแนกองค์ประกอบของพิธีกรรมดังนี้

1. สถานที่

1.1 การจัดเตรียมลานพิธีต้องเป็นลานกว้าง มีการยกระดับพื้นให้เท่ากัน

1.2 จัดกั้นมุมปะรำพิธีทั้งสี่มุม ปักร่มประจำมุม

2. เครื่องพลีกรรม

2.1 เครื่องบรรณาการ ได้แก่ สิ่งของมีค่าต่าง ๆ เช่น แก้ว แหวน เงิน ทอง อัญมณี

2.2 เครื่องสังเวย ได้แก่ หัวหมู หัวควาย ขาหมู ขาควาย เหล้า น้ำ

2.3 เครื่องบูชา ได้แก่ เทียนเงิน เทียนคำ ข้าวตอกและดอกไม้

3. ผู้ประกอบพิธีกรรม

3.1 นางทรง (แม่ม้อน)

3.2 ผู้บรรเลงดนตรี (หมอปี่)

4. รูปแบบพิธี

4.1 ผู้ประกอบพิธีก่อนการทำพิธีนางทรง ต้องเปลี่ยนเครื่องแต่งกายใหม่สวมเครื่องประดับ

4.2 หมอปี่บรรเลงเพลง ผู้ทำพิธีเชิญเจ้าเมือง ผู้เสี่ยงทายมาถวายเครื่องพลีกรรม

4.3 นางทรงฟ้อนรำ เข้าทรงแล้วนำเครื่องพลีกรรมขึ้นไปถวายพญาแถน

ดังนั้นพิธีกรรมเสี่ยงสายแนนจึงเป็นพิธีกรรมเสี่ยงทายเรื่องความรัก การหาทางออกของปัญหาความรักระหว่างขูลู นางอั้ว และขุนลาง ที่แสดงถึงความเกี่ยวพันระหว่างมนุษย์กับเทวดา คือ พญาแถน เมื่อตัวละครประสบปัญหามักแก้ไขโดยการเซ่นสรวงบูชาจัดแต่งเครื่องสังเวย โดยมีนางทรงเป็นตัวละครที่เชื่อมกับสิ่งเหนือธรรมชาติ จัดเป็นพิธีหลวง ไม่ใช่พิธีราษฎร์แต่อย่างใด เห็นจากตัวละครที่จัดทำพิธีคือแม่เมืองผู้ครองนคร การเรียกใช้รวมกำลังพลในการเตรียมงาน ทั้งเสนา หมอปี่ นางทรงที่มาจากหลายที่ ชาวอีสานเรียกลักษณะการรวมพลนี้ว่า “โฮม”การตั้งปะรำพิธีในลานกว้างมีการบรรเลงดนตรี และยังรวมไปถึงเครื่องบรรณาการ สิ่งของมีค่าต่าง ๆ เครื่องสังเวยที่มีมากมาย ทั้งนี้ยังปรากฏเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมกล่าวไว้อย่างชัดเจน คือ ปี่ ฆ้อง กลอง และซอ รวมไปถึงนาฏกรรมของเหล่านางทรงที่ลุกขึ้นร่ายรำเพื่อการประทับทรง แต่การเสี่ยงทายในวรรณกรรมไม่ได้สิ้นสุดแค่พิธีกรรมที่ถือคติความเชื่อเรื่องการเซ่นสรวงบูชา แต่ยังมีอีกหนึ่งพิธีกรรมเพื่อเสี่ยงทายที่เห็นเป็นเชิงประจักษ์คือการโยนกอน ผลการเสี่ยงทายในวรรณกรรมจึงเป็นเหตุให้ตัวละครฆ่าตัวตาย เพราะผลการเสี่ยงทายระหว่างขูลูกับนางอั้วมีดวงชะตาต้องพลัดพรากจากกันไม่สมหวังในเรื่องของความรักในชาตินี้

สรุป

วรรณกรรมเป็นงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่สะท้อนวิถีชีวิตท้องถิ่นด้านคติความเชื่อ ประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรม คำสอน ศาสนา ค่านิยมต่าง ๆ ออกมาเป็นเรื่องเป็นราว โดยใช้ภาษาเป็นสื่อในการถ่ายทอดในรูปแบบวรรณกรรมมุขปาฐะ จนเกิดเป็นความเชื่อที่เล่าสืบทอดกันและภายหลังได้จารึกเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ในหนังสือผูกหรือตำรา บางครั้งอาจก่อนพระพุทธศาสนาเข้ามามีอิทธิพลแพร่หลายในดินแดนอุษาคเนย์ เพราะในเนื้อเรื่องแสดงถึงความเชื่อนอกพุทธศาสนาหรือขัดแย้งกับพุทธศาสนา เช่น การฆ่าตัวตายของตัวละครอันผิดหลักศาสนาความเชื่อเรื่องสายมิ่งสายแนน ความเชื่อผีและเรื่องแถนอันฝังอยู่ในวิถีชีวิตของชนลุ่มน้ำโขงตอนกลางมาเป็นเวลายาวนาน ตั้งแต่ภูมิภาคนี้ยังนับถือผีฟ้าผีแถนซึ่งเป็นความเชื่อพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตในสังคมอีสานว่า ผีแถนคือ ผู้สร้างโลกสร้างสรรพสิ่งต่าง ๆ ช่วยปกปักรักษาให้อยู่เป็นสุข ความเชื่อเรื่องผีมีกระจายอยู่ทั่วภาคอีสาน โดยเฉพาะกลุ่มคนเชื้อสายลาว ความเชื่อดั้งเดิมนี้นับเป็นความเชื่อมาตั้งแต่สมัยโบราณกาลก่อนรับอิทธิพลของศาสนา

ดังนั้น วรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว จึงเป็นมรดกทางวรรณศิลป์ของกลุ่มวัฒนธรรมไท - ลาว ที่มีคุณค่าในแง่วรรณศิลป์และคุณค่าทางวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิม ดังที่ปรากฏในพิธีกรรมเสี่ยงสายแนน ซึ่งเป็นพิธีกรรมโบราณที่หายสาบสูญไป แต่ถึงแม้พิธีกรรมนี้หายสาบสูญ คติความเชื่อยังคงปรากฏความเกี่ยวพันระหว่างเทวดากับมนุษย์ที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ นอกจากนี้สิ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างมากที่ในวรรณกรรมกล่าวว่าผู้ประกอบพิธีกรรมเสี่ยงสายแนน คือ แม่ม้อน หรือเปรียบเทียบได้กับร่างทรงผีไท้ในปัจจุบัน เมื่อประกอบพิธีแม่ม้อนจะจัดเตรียมเครื่องเซ่นสรวง ได้แก่ ข้าวตอก ดอกไม้ เครื่องสังเวยต่าง ๆ และนุ่งผ้าถุงผืนใหม่ ใส่สังวาล ปักปิ่นที่มวยผม สวมโจมคำ เมื่อประกอบพิธีร่างทรงลุกขึ้นร่ายรำประกอบจังหวะดนตรีเหมือนกับพิธีลงข่วงผีหรือพิธีกรรมเลี้ยงผีฟ้า ผีแถนของชาวอีสาน และยังปรากฏพิธีกรรมแข่งกอนหรือการโยนกอนที่พบเห็นในกลุ่มวัฒนธรรมไทดำอีกด้วย เรื่องราวนาฏกรรม การดนตรี พิธีกรรมในวรรณกรรมอีสานเรื่องขูลู - นางอั้ว จึงเป็นสิ่งที่มีคุณค่าเหมาะกับศึกษาค้นคว้า ทำการวิจัยเพื่อขยายองค์ความรู้ในด้านศิลปะและวัฒนธรรมอีสานได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

คนึงชัย วิริยะสุนทร. (2532). **การวิเคราะห์เรื่องขูลูนางอั้วสำนวนท้องถิ่นอีสาน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จิราภรณ์ พันทวี. (2562). **การสื่อสารศิลปะการละครข้ามวัฒนธรรม.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปรีชา พิณทอง. (2524). **ขูลูนางอั้ว.** อุบลราชธานี : ศิริธรรม.

พระมหาบุญชู สิริปุญฺโญ. (2544). **ศาสตร์แห่งโลกสันนิวาสของชาวอีสาน**. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ศิรวัฒน์ โล่วัชรินทร์. (2546). **ขุนลูนางอั้ว จากตัวอักษรสู่ละครเวที : หนังสือที่ระลึกละครฉลองก่อตั้งมหาวิทยาลัยขอนแก่น.** ขอนแก่น : คลังนานาวิทยา.

สุจิตต์ วงศ์เทศ. (2553). **หนังสือนักกลอนบ่อนเข้าแช่**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ลักษณ์.

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ : ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง

THAI CREATIVE DANCE: CHUI CHAI NAREE PEESAUSESAMUT JAMLANG

จินตนา สายทองคำ *

JINTANA SAITONGKUM

บทคัดย่อ

ผลงานเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี และสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบจารีตการรำฉุยฉาย ดำเนินการสร้างสรรค์งานตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการศึกษานำมาสู่การสร้างสรรค์ พบว่า บทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี มีปรากฏ 3 ตอน คือ ตอนที่ 2 นางผีเสื้อลักพระอภัยมณี ตอนที่ 9 พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ และตอนที่ 14 พระอภัยมณีเรือแตก นางผีเสื้อสมุทรเป็นตัวละครสำคัญที่เป็นสัญลักษณ์เด่นของเรื่อง นำสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่สื่อถึงอัตลักษณ์ของตัวละครชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง ดำเนินการสร้างสรรค์ประกอบด้วย 7 ขั้นตอน คือ 1) การสร้างแนวคิดของการแสดงมุ่งเน้นอัตลักษณ์ตัวละคร นางผีเสื้อสมุทร 2) การสร้างสรรค์บทร้องทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดงโดยประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ตามจารีตการรำฉุยฉายใช้ดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า 3) กำหนดผู้แสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยตัวนาง 4) การออกแบบกระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยตัวนางผสมผสานท่ารำที่แสดงถึงชาติกำเนิดเดิมของตัวละคร คือ นางยักษ์ 5) การออกแบบเครื่องแต่งกายกำหนดให้แต่งกายยืนเครื่องนางห่มสไบสองชายสีเหลืองขลิบแดง ศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว 6) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อให้ข้อเสนอแนะในการสร้างงาน และ 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

คำสำคัญ : นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ฉุยฉาย ผีเสื้อสมุทร

* คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

The objectives of “Thai Creative Dance: Chui Chai Naree Peesausesamut Jamlang” are to study the importance of the role *Peesausesamut* in *Phra Aphai Mani*, the literary work of *Phra Sunthonwohan* (*Sunthon Phu*) and to create Thai dance in *Chui Chai* dance format. This research is a qualitative research.

The results show that *Peesausesamut* appears in 3 episodes; Episode 2: “Peesausesamut kidnaps Phra Aphai Mani,” Episode 9: “Phra Aphai Mani escapes Peesausesamut,” and Episode 14: “Phra Aphai Mani is shipwrecked.” *Peesausesamut* is the symbolic character which inspires creativity and challenge in Thai dance creation to represent her uniqueness. The creative dance “Chui Chai Naree Peesausesamut Jamlang” applied relevant theories into the creation, which can be divided into 7 steps: 1) Identity conceptualization of *Peesausesamut*, 2) Music composition, by composing new lyrics according to *Chui Chai* tradition, 3) Performer selection, by selecting the female performer, 4) Dance postures creation, by combining traditional dance postures with creative postures that represented the characteristic of *Yak* or giant, 5) Costume design, by using standard female attire with yellow two-tailed breast cloth with red trimming and *Rad Klao Plew* headpiece, 6) Presentation to experts and specialists, by doing focus group discussion to receive opinions and advice for the creation, and 7) Publication.

Keywords: The creative dance, Chui Chai, Peesausesamut

บทนำ

นาฏศิลป์เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งของชาติที่มีความสำคัญยิ่ง แสดงถึงชาติที่มีอารยธรรมสูง ชาติไทยมีนาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ มีจารีตแบบแผนในการถ่ายทอดสืบสานมาแต่โบราณและเป็นสิ่งสำคัญในชีวิตของชนชาวไทย โดยนาฏศิลป์เข้ามามีบทบาทในวงจรชีวิตของคนไทยทั้งในด้านความเชื่อ พิธีกรรม การอบรมศีลธรรม การศึกษา ตลอดจนการบันเทิง มีการสืบทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งมาโดยตลอดไม่หยุดยั้ง ทำให้รูปแบบ

ของนาฏศิลป์มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา อันเป็นวิวัฒนาการที่เกิดขึ้นตามสภาพของสังคมและเศรษฐกิจรวมทั้งนโยบายทางด้านวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัย ก่อให้เกิดนาฏศิลป์สร้างสรรค์หลากหลายรูปแบบ

การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยมีการกำหนดรูปแบบหลายแนวทาง แนวทางหนึ่ง คือ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิมโดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก แล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543, น. 14) การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ในรูปแบบดังกล่าว อาทิ การรำลงสรง การรำฉุยฉาย เป็นต้น

การรำฉุยฉายในทางนาฏศิลป์ถือเป็นการแสดงประเภทหนึ่งที่มีคุณค่าทางศิลปะพร้อมมูลด้วยผู้แสดงต้องใช้ความสามารถในการร่ายรำสูง เพื่อให้มีความโดดเด่นเป็นที่ตรึงตาต่อผู้ชม และต้องแสดงให้ถึงบทบาทเปิดเผยอารมณ์รวมทั้งความภาคภูมิใจภายในออกมาด้วยท่ารำให้ได้ชัดเจนงดงาม โดยทั่วไปมักรำฉุยฉายในตอนที่ตัวละครแสดงความชื่นชมและความพอใจในตนเองที่แต่งตัวได้อย่างสวยสดงดงาม หรือใช้แสดงในตอนที่ตัวละครแปลงกายเปลี่ยนไปจากร่างเดิม ทั้งนี้ศิลปินผู้รำฉุยฉายได้ดี ต้องผ่านการฝึกฝนการรำมามากพอสมควร การรำฉุยฉายในนาฏศิลป์ไทยสามารถจัดให้มีขึ้นตามความเหมาะสม โดยอาจยึดเหตุการณ์ในวรรณคดีการละครเรื่องต่าง ๆ ที่กำหนดให้ตัวละครแต่งตัวหรือชมความงามของตัวเอง ก็แต่งบทฉุยฉายเพื่อให้ตัวละครตัวนั้นรำอวดฝีมือได้ หรืออาจเป็นการสร้างสรรค์บทใหม่เพื่อบ่งบอกตัวตนของตัวละครนั้น หรือประดิษฐ์ขึ้นในโอกาสต่าง ๆ

ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงตระหนักถึงความสำคัญของการรำฉุยฉายซึ่งมีความแตกต่างในการสร้างสรรค์คำประพันธ์อันเป็นบทร้องภายใต้กรอบจารีตของลักษณะการร้องในรูปแบบฉุยฉาย สามารถสร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยปฏิบัติตามจารีตที่กำหนด ทั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาบทละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ - หนีผีเสื้อโดยมีบทร้องกล่าวถึงการแปลงกายของนางผีเสื้อสมุทรในเพลงสีนวลเพียงสั้น ๆ ว่า

“เป็นสาวน้อยคมขำทรามกำดัด ผจงจัดสไบทองละอองฉาย
ผิวเนื้อเรื่อรองต้องใจชาย ทำเอียงอายชม้ายชวนยวนอุรา”

(ปราณี สำราญวงศ์, 2529, เอกสารบทละครอัดสำเนา)

จากบทละครและกระบวนท่ารำประกอบดังกล่าวยังมิได้แสดงถึงตัวตนที่ชัดเจนของนางผีเสื้อสมุทร ซึ่งเป็นตัวละครเอกที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องพระอภัยมณี วรรณกรรมชิ้นเอกของสุนทรภู่หรือพระสุนทรโวหารอันเป็นผลงานที่ได้รับการกล่าวขานมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยบทกลอนใช้สำนวนภาษาที่ไพเราะ มีความงดงามในด้านวรรณศิลป์สอดแทรกคติอันมีคุณค่าแก่การดำเนินชีวิต อีกทั้งแฝงด้วยจินตนาการที่ล้ำยุค มีความโดดเด่นในเรื่องบทกลอนและการใช้ภาษา และเป็นวรรณคดีเรื่องหนึ่งที่นำมาแสดงเป็นละครนอก มีตัวละครสำคัญที่มีบทบาทในตอนต้นเรื่องคือ พระอภัยมณีและนางผีเสื้อสมุทร ทั้งนี้การสื่อความสำคัญของตัวละครพระอภัยมณีนั้น อาจารย์เสรี หวังในธรรม (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ประพันธ์บทในการรำชุด ฉุยฉายเพลงปี่ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ มอบหมายให้ศิลปินในกรมศิลปากรแสดงในงาน 200 ปี สุนทรภู่ เมื่อ พ.ศ. 2529 แต่มิได้มีการกล่าวถึง นางผีเสื้อสมุทร ซึ่งมีบทบาทความสำคัญเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ในเรื่องพระอภัยมณีแต่อย่างใด ผู้สร้างสรรค์จึงสนใจสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบการรำฉุยฉายที่นำเสนอถึงบุคลิกลักษณะเด่นและความสำคัญของตัวละครนางผีเสื้อสมุทรที่มีบทบาทต่อการดำเนินเรื่องในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี เป็นการสื่อให้รับรู้และเข้าถึงตัวละคร รวมทั้งส่งเสริมการเรียนรู้แก่ผู้ชมในด้านวรรณกรรมที่เกี่ยวกับการแสดง รูปแบบการสร้างสรรค์เน้นทั้งด้านกระบวนการรำที่งดงาม กระบวนรำที่แสดงอัตลักษณ์ตัวละคร รวมถึงการรังสรรค์ท่ารำใหม่ในเชิงวิชาการ โดยนำแนวคิดการแสดงตัวตน และจุดมุ่งหมายของตัวละครในการแปลงกายเป็นหลักในการสร้างสรรค์งานสื่อถึงตัวละครสำคัญในเรื่องพระอภัยมณีของกวีเอกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ “สุนทรภู่” ที่ได้รับการยกย่องจากยูเนสโกให้เป็นบุคคลสำคัญของโลกด้านงานวรรณกรรม ผ่านการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบของจารีตการรำฉุยฉาย ชุด ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง

วิธีการศึกษา

งานวิจัยนี้ ดำเนินการโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1) ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่

หอสมุดแห่งชาติ

หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ห้องสมุดวชิรญาณ

กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) ศึกษาและสังเกตการณ์จากการชมวีดิทัศน์การแสดงละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ - หนีนางผีเสื้อ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ต้นฉบับ พ.ศ. 2529 และการแสดงรำฉุยฉายของกรมศิลปากรในรูปแบบต่าง ๆ

3) ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการสอน ด้านการแสดงนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากร ซึ่งมีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 30 ปี รวมทั้งวิเคราะห์กระบวนท่ารำฉุยฉายและบทบาทบุคลิกนางแปลงที่ปรากฏในการแสดง

4) สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตามบทประพันธ์ที่สื่อถึงนางผีเสื้อสมุทร โดยปฏิบัติตามจารีตการรำฉุยฉาย ตามขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้องทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

5) ดำเนินการบันทึกกระบวนท่ารำ ดังนี้

5.1 บันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง

5.2 บันทึกวีดิทัศน์

6) จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย และคีตศิลป์ไทย เพื่อตรวจสอบคุณภาพการสร้างสรรค์งานชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง เกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยและดุริยางคศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 30 ปี

7) นำข้อมูลที่ได้รับมาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย เรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนา

ผลการศึกษา

การศึกษาบทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี พบว่า นางผีเสื้อสมุทรเป็นตัวละครสำคัญในนิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณี บทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงของพระสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) กวีเอกต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีเค้าโครงเรื่องที่แตกต่างจากวรรณกรรมยุคเก่า มีจินตนาการล้ำสมัย มีตัวละครหลากหลายเชื้อชาติ เนื้อหาแปลกใหม่น่าสนใจติดตาม แฝงด้วยข้อคิดคติสอนใจ มีคุณค่าในด้านความงาม ความไพเราะทางวรรณศิลป์ บทกลอนหลายช่วงที่ปรากฏในเรื่องได้รับคัดเลือกให้ปรากฏในแบบเรียนของกระทรวงศึกษาธิการ หอสมุดแห่งชาตินำวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณีจัดพิมพ์รวมเล่ม จำนวน 64 ตอน ปรากฏบทบาทนางผีเสื้อสมุทร 3 ตอน คือ

ตอนที่ 2 นางผีเสื้อลักพระอภัยมณี

ตอนที่ 9 พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ

ตอนที่ 14 พระอภัยมณีเรือแตก

ต่อมามีการนำนิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณีจัดทำเป็นการแสดงรูปแบบละครรำตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จัดแสดงมาเป็นลำดับจนถึงยุคกรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลป มีการจัดแสดงเป็นระยะมาโดยตลอดใช้วิธีการปรับปรุงบท โดยคงคำกลอนเดิม ปรับปรุงเป็นบทละครโดยวิธีการตัดทอนเชื่อมต่อบทกลอนให้กลมกลืน เพื่อมิให้เสียถ้อยคำอันไพเราะของร้อยกรองเดิม ตอนที่นิยมนำมาแสดงมากที่สุดคือตอนที่เกี่ยวข้องกับนางผีเสื้อสมุทร โดยใช้การตั้งชื่อตอนอย่างหลากหลาย อีกทั้งมีการสร้างประติมากรรมพระอภัยมณีคู่กับนางผีเสื้อสมุทรตามสถานที่สำคัญในจังหวัดชายทะเลหลายแห่ง จึงเป็นที่ประจักษ์ว่าตัวละครนางผีเสื้อสมุทรเป็นตัวละครสำคัญในเรื่อง และเป็นสัญลักษณ์ของเรื่องพระอภัยมณี ส่วนบทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณีพบว่า ลักษณะรูปร่างของนางผีเสื้อสมุทรที่ปรากฏในวรรณกรรมและการแสดง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะรูปร่าง คือ

ลักษณะรูปร่างนางยักษ์ จากบทวรรณกรรมแสดงให้เห็นว่า นางผีเสื้อสมุทรมีชาติกำเนิดเป็นก้อนหินกลางมหาสมุทรโดยอสูรตนหนึ่งถอดดวงจิตฝากแฝงไว้ ต่อมาอสูรตนนั้น

ต้องไฟกรดจนร่างกายมอดไหม้แต่ดวงจิตยังคงอยู่ในก้อนหิน เมื่อกาลเวลาผ่านไปหนึ่งหมื่นปี หินนั้นกลายเป็นนางผีเสื้อสมุทร มีรูปร่างลักษณะใหญ่โตอัปลักษณ์ ผิวพรรณกร้านดำ ร่างกายท่อนบนเปล่าเปลือย

ลักษณะรูปร่างนางแปลง เมื่อนางผีเสื้อสมุทรลักพาพระอภัยมณีมายังถ้ำของตน นางเกรงว่าพระอภัยมณีจะรังเกียจและตกใจในรูปร่างยักษ์ จึงแปลงกายเป็นสาวงามในวัยแรกรุ่นผิวพรรณผุดผ่อง เพื่อให้ต้องใจชาย

ด้านอุปนิสัยของนางผีเสื้อสมุทรที่ปรากฏในวรรณกรรมและสื่อให้ผู้ชมรับรู้ทางการแสดงประกอบด้วยอุปนิสัยที่หลากหลาย คือ อุปนิสัยเอาแต่ใจตน อุปนิสัยหลงใหลมัวเมาในกามคุณ อุปนิสัยรักสามีและลูก อุปนิสัยโมโหร้าย อุปนิสัยหยาบกระด้างไม่เกรงกลัวต่อบาป

บทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทร สุนทรภู่ผู้ประพันธ์นิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณีได้กำหนดบทบาทของนางผีเสื้อสมุทรปรากฏในเรื่อง 3 ตอน คือ

บทบาทที่ปรากฏในตอนที่ 2 นางผีเสื้อลักพระอภัยมณี เป็นบทบาทของนางยักษ์ที่ต้องการความรักและคู่ครอง ในช่วงท้ายเป็นบทบาทของสาวงามที่มีจริตกิริยา มุ่งหมายยั่วยวนชายโดยไม่ละอายใจ

บทบาทที่ปรากฏในตอนที่ 9 พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ เป็นบทบาทของความเป็นภรรยา บทบาทของมารดา ท้ายที่สุดเป็นบทบาทตามชาติกำเนิด คือ บทบาทความเป็นนางยักษ์ร้ายที่มีจิตใจโหดเหี้ยม อารมณ์โกรธโหดร้าย

บทบาทที่ปรากฏในตอนที่ 14 พระอภัยมณีเรือแตก เป็นบทบาทความเป็นผู้มีอำนาจ เป็นที่เกรงกลัวของเหล่าผีพรายในมหาสมุทร

การสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบจารีตการรำฉุยฉาย ชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง ดำเนินการสร้างสรรค์ตามขั้นตอน 7 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดงโดยศึกษาข้อมูลด้านวรรณกรรม ลักษณะการรำฉุยฉาย (นางแปลง) ผนวกกับประสบการณ์ด้านการแสดงในบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงของผู้สร้างสรรค์งาน จึงกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน ระบุผู้รำเป็นตัวละครในวรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณี คือ นางผีเสื้อสมุทรที่แปลงกายเป็นสาวงามในรูปแบบการรำฉุยฉายที่มุ่งเน้นแสดงอัตลักษณ์ของตัวละคร มีกิริยาของสาวงามที่มีจริตผสมผสานกระบวนท่ารำที่สื่อถึงชาติกำเนิดนางยักษ์

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีมาใส่คำร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ตามจารีตของการรำฉุยฉาย โดยเป็นลักษณะการรำฉุยฉายแบบเต็มหรือสามารถรำแบบตัด รูปแบบฉุยฉายพวงได้ตาม

โอกาสในการแสดง บทร้องสื่อถึงการชมโฉมนางผีเสื้อสมุทรแปลงกายเป็นสาวงาม ใช้ถ้อยคำง่ายที่ผู้ชมเข้าใจได้ทันที สื่อถึงตัวตนที่เป็นอัตลักษณ์ของนางผีเสื้อสมุทร รวมทั้งจริตกิริยาของนางยักษ์ที่แฝงอยู่ในนางแปลง ประพันธ์บทโดย จรัญ พูลลาภ บทร้องฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง มีดังนี้

เพลงฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-ร้องเพลงฉุยฉาย-

ฉุยฉายเอย แปลงกายงามเหลือ เจ้าผีเสื้อสมุทร
สะบัดสะบิ้ง งามยิ่งนางมนุษย์ นวยนาดผาดผุดดุจอัปสรซ่อนสิง
ยั่วยวนชวนยล กระวนกระวาย ชายเห็นงมงายหมายแนบแอบอิง
ยักขินีเอย อยากมีรักแท้ แต่ผัวกลัวน้อง
แช่งชักผลักไส มิให้ร่วมห้อง เพราะรักจึงต้องคอยประคองชมเชย
กรุ้มกริ่มยิ้มย่อง ขุ่นข้องต้องผ่องใส หว่านเสน่ห์มัดใจพระอภัยมณีเอย

-ร้องเพลงแม่ศรี-

แม่ศรีเอย แม่ศรีผีเสื้อน้ำ
พริ้งเพริดเลิศล้ำ คมขำไปทั้งตัว
กลิ่นสาบคราบไคล ไม่เหม็นเช่นรูปชั่ว
โสภาไม่น่ากลัว จะยั่วทูนหัวเอย
แม่ศรีเอย แม่ศรียักษ์ร้าย
จะหยอกหลอกชาย ให้พระอภัยพรอดพร่ำ
ลืมตัวเป็นผัวยักษ์ หลงหัวปักหัวปำ
ทุกวันคืนในถ้ำ จะกอดให้หนำใจเอย

-ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา-

ส่วนดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเป็นอย่างน้อย เน้นความสำคัญความไพเราะของอารมณ์ในการขับร้อง รวมทั้งการเป่าปี่เลียนเสียงขับร้องได้ทุกถ้อยคำ

ภาพที่ 1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า
ที่มา : มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (2563)

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง ผู้สร้างสรรค์กำหนดเลือกผู้แสดงจากคุณสมบัติ คือ เป็นผู้มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยตัวนาง รูปร่างสันทัด ใบหน้างดงามสอดรับกับศิราภรณ์ มีลีลาการรำกระฉับกระเฉงผสมความอ่อนช้อย และสามารถปรุงแต่งจริตในการรำตามบทร้อง ใช้การสื่ออารมณ์ทางสายตาและใบหน้าได้อย่างเหมาะสม

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำ แนวคิดในการออกแบบกระบวนท่ารำ กำหนดการใช้ท่ารำตัวนางตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย ผสมผสานท่ารำที่แสดงถึงกำพืดเดิมของตัวละคร คือ นาง - ยักษ์ เป็นการสื่ออารมณ์ของผู้แสดงทางสายตาและใบหน้า การออกแบบกระบวนท่ารำฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลงเป็นลักษณะการรำตามจารีตของการรำฉุยฉาย โดยตีบทท่ารำตามคำร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ในเพลงฉุยฉายจำนวน 31 ท่ารำ กระบวนท่าเน้นลีลาท่ารำที่มีลักษณะรำนวยนาด แสดงจริตกิริยาความพึงพอใจ การแสดงอารมณ์ทางใบหน้าที่หลากหลาย ส่วนในเพลงแม่ศรีมีท่ารำตามบทร้องจำนวน 25 ท่ารำ เน้นลีลาการรำที่แสดงถึงตัวตนความเป็นยักษ์ ในกระบวนท่ารำช่วงปี่พาทย์รับใช้ลักษณะการจีบล่อแก้ว สื่อถึงความเป็นนางยักษ์ที่แฝงในร่างนางแปลง นอกจากนี้การรำเพลงเร็ว - ลา ประกอบด้วยท่าแสดงอัตลักษณ์นางยักษ์แทรกในกระบวนท่ารำ ได้แก่ ลักษณะการตบเท้า ยุบเข่า การโขยกเท้า การขึ้นท่าจรดเท้าขาเหยียดตึง การกระโดดกระทบเท้า การเดี่ยวเท้า ผสมผสานท่ารำอ่อนช้อยการลอยหน้า ลักคอ สุดท้ายปิดการลาด้วยการแสดงความอายของตัวละครที่สื่อถึงการเข้าไปเกี้ยวพาราสีชายตามเนื้อเรื่องในวรรณกรรม ดังตัวอย่างท่ารำที่สื่อถึงอัตลักษณ์นางยักษ์ ดังนี้

ภาพที่ 2 บทร้อง : ยักษิณีเอย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 บทร้อง : แม่ศรียักษ์ร้าย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 4 บทร้อง : กระวน - กระวาย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 5 บทร้อง : ลืมตัว
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ ผู้สร้างสรรค์กำหนดเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับที่ระบุไว้ในบทละครนอกเรื่องพระอภัยมณี โดยให้ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องนาง ศิราภรณ์รัดเก้าเปลว ห่มผ้าห่มนางสองชายสีเหลืองขลิบแดง นุ่งผ้ายกจีบหน้านางสีแดง พร้อมกรองคอสีแดง ถนิมพิมพาภรณ์ประกอบด้วย จี้นาง สะอิ้ง หัวเข็มขัด สายเข็มขัด กำไลแผง ปะวะหล่ำ แหวนรอบและกำไลข้อเท้า

ภาพที่ 6 การแต่งกายชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอนที่ 6 การนำเสนอการสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิโดยการจัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และคีตศิลป์ กำหนดคุณสมบัติเป็นผู้มีประสบการณ์ในด้านดังกล่าวไม่น้อยกว่า 30 ปี เพื่อตรวจสอบยืนยันความถูกต้องของข้อมูล พร้อมให้ข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์งาน

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน โดยการบันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรพร้อมภาพนิ่ง และการบันทึกวีดิทัศน์กำหนดเผยแพร่ ณ โรงละครวังหน้า ตลอดจนนำเสนอการแสดงในการนำเสนอผลงานวิชาการงานสร้างสรรค์ของสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ รวมทั้งเขียนเป็นบทความวิชาการนำลงตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารวิชาการ ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการศึกษา

สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ฉุนฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง พบว่า บทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี มีปรากฏ 3 ตอน คือ ตอนที่ 2 นางผีเสื้อลักพระอภัยมณี ตอนที่ 9 พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ และตอนที่ 14 พระอภัยมณีเรือแตก มีการนำวรรณกรรมจัดแสดงเป็นละครรำตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จวบจนปัจจุบัน ตอนที่ได้รับความนิยมเป็นตอนที่เกี่ยวข้องกับนางผีเสื้อสมุทร ตัวละครสำคัญที่เป็นสัญลักษณ์เด่นของเรื่อง นำสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่สื่อถึงอัตลักษณ์ของตัวละคร

การสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบจารีตการรำฉุยฉาย ชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง ดำเนินการตามแนวทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้องประกอบด้วย 7 ขั้นตอน คือ 1) การสร้างแนวคิดของการแสดงมุ่งเน้นอัตลักษณ์ตัวละครนางผีเสื้อสมุทร 2) การสร้างสรรค์บทร้องทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดง โดยประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ตามจารีตการรำฉุยฉาย ใช้ดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า 3) การคัดเลือกผู้แสดง กำหนดผู้แสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย ตัวนางใบหน้างดงาม มีลีลาท่ารำคล่องแคล่วผสมความอ่อนช้อยสื่ออารมณ์ทางสายตาและใบหน้าได้อย่างเหมาะสม 4) การออกแบบกระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำที่แสดงถึงชาติกำเนิดเดิมของตัวละครคือ นางยักษ์ โดยตีบทตามคำร้องในเพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี ใช้ลักษณะการจีบล่อแก้วและกิริยาการใช้เท้า การลักคอ การใช้สายตาสื่อถึงความเป็นนางยักษ์ที่แฝงอยู่ในนางแปลง 5) การออกแบบเครื่องแต่งกายกำหนดให้แต่งกายยืนเครื่องนาง ห่มสไบสองชายสีเหลืองขลิบแดง ศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว 6) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิโดยการประชุมกลุ่มย่อยเพื่อให้ข้อเสนอแนะการสร้างงาน 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนในรูปแบบการบันทึกท่ารำประกอบภาพนิ่ง การบันทึกวีดิทัศน์ การเผยแพร่บนเวทีการแสดง และการจัดทำบทความเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง มีแนวคิดการออกแบบมาจากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่ได้รับบทบาทการแสดงเป็นนางผีเสื้อสมุทรแปลงในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ได้รับการถ่ายบทบาทลีลาจากคุณครูจำเรียง พุธประดับ ส่งผลเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน สอดคล้องกับ วีระ บัวงาม (2560) ที่ศึกษานาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สำมนักขาทรงเครื่อง โดยมีแนวคิดในการออกแบบนาฏศิลป์จากประสบการณ์การแสดงของผู้สร้างสรรค์ ทั้งนี้ วีระ บัวงาม ใช้หลักการออกแบบตามหลักการของ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ 3 หลักการ คือ หลักการจินตนาการ หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติ และหลักการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่

นอกจากนี้ ขั้นตอนการสร้างสรรค์งานของผู้สร้างสรรค์ดำเนินการตามขั้นตอน 7 ขั้นตอน ซึ่งการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์อาจมีมากหรือน้อยกว่า 7 ขั้นตอนได้ ทั้งนี้ พบว่ามีการดำเนินการตามขั้นตอนหลัก ๆ ที่สำคัญและสอดคล้องตรงกัน คือ ขั้นตอนการสร้างแนวคิด การคัดเลือกผู้แสดง การสร้างสรรค์บทร้อง ดนตรี การออกแบบกระบวนท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกาย สอดคล้องกับ ธรรมรัตน์ โถวสกุล (2543) ศึกษาวิธีการและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ที่ได้รับการยอมรับแล้ว มีการศึกษาถึงรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนิสิตที่ศึกษาในภาควิชานาฏยศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่าง พ.ศ. 2534-2541 มีขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน 9 ขั้นตอน โดยมีขั้นตอนที่แตกต่าง คือ การออกแบบฉาก แสง สี และการซ้อมการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับการศึกษาเรื่องหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานของ พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ (2561) ที่มีหลักสำคัญในการสร้างสรรค์งาน 8 ขั้นตอน โดยเพิ่มเติมหลักการคัดเลือกตัวโขนหรือตัวละครที่จะนำมาสร้างสรรค์รำเดี่ยวและการศึกษาชาติกำเนิด ภูมิหลัง อุปนิสัย บุคลิก บทบาทตัวละครจากบทประพันธ์

อย่างไรก็ตามกล่าวได้ว่าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ตามจารีต เป็นการออกแบบท่ารำตามบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ แต่ยังคงยึดจารีตการรำแบบดั้งเดิม ทั้งนี้การออกแบบท่ารำ ลีลาต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่มีแนวคิดในการออกแบบการผสมผสานการสื่ออารมณ์ตามบทบาทตัวละครให้มีอัตลักษณ์เฉพาะที่ยังไม่มีผู้ใดสร้างสรรค์ในตัวละครนั้น ๆ มาก่อน โดยพิจารณาจากความมุ่งหวังของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการสร้างสรรค์และเผยแพร่การแสดงด้วยเหตุผลใด ทั้งนี้การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง ผู้สร้างสรรค์มุ่งเน้นอัตลักษณ์สำคัญของตัวละครในเรื่องพระอภัยมณี คือ นางผีเสื้อสมุทร ให้ผู้ชมได้รับรู้เรื่องราว สู่การรำลึกยกย่องผู้สร้างบทประพันธ์นิทานคำกลอน เรื่องพระอภัยมณี พระสุนทรโวหาร (ภู่) กวีเอกต้นกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นการขยายขอบเขตการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยตามจารีต เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาในศาสตร์นาฏศิลป์ไทยแก่ผู้สนใจต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลงานวิจัยนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลงไปใช้

1.1 สามารถนำการแสดงไปใช้แสดงแทรกในละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อลักพระอภัยมณีเพื่อเพิ่มความสำคัญของตัวละคร

1.2 นำไปใช้แสดงในรูปแบบการแสดงเอกเทศเป็นวิพิธทัศนาในการเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย

1.3 ใช้แสดงในงานวันสุนทรภู่ เพื่อยกย่องเชิดชูผู้ประพันธ์นิทานคำกลอนพระอภัยมณี ผู้ซึ่งได้รับการยกย่องจากยูเนสโกให้เป็นบุคคลสำคัญของโลกด้านวรรณกรรม

1.4 เอกสารงานวิจัยเป็นเอกสารวิชาการที่สามารถนำไปใช้ศึกษาเป็นแนวทางในการจัดทำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุดต่าง ๆ เพื่อสร้างนักวิจัยในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์งานศิลป์ของชาติ

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของตัวละคร บทบาทตัวนางที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย และมีบทบาทความสำคัญในการดำเนินเรื่อง การสื่อถึงอัตลักษณ์ตัวละครที่มีลักษณะโดดเด่น ชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อน้ำ ตามบทบาทการแปลงกายของนางผีเสื้อน้ำที่แปลงเป็นนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์

2.2 ควรมีการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ฉุยฉายในรูปแบบรำคู่ของตัวละครที่มีลักษณะขัดแย้งในการอยู่ร่วมกันในเรื่องพระอภัยมณี คือ พระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ในวงการนาฏศิลป์ไทย

รายการอ้างอิง

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. (2543). **นาฏยศิลป์ในโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปราณี สำราญวงศ์. (2529). **บทละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ – หนีผีเสื้อ.** อัดสำเนา.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. (2561). “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน”. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**, 5, 2: 83-94.

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2563). **การผสมวง ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 1 เรื่องที่ 9 ดนตรีไทย.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 14 มกราคม 2563. เข้าถึงจาก https://www.saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=1&chap=9&page=t1-9-infodetail02.html

วีระ บัวงาม. (2560). “นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุดสำมนักขาทรงเครื่อง”. **วารสารสถาบันวัฒนธรรม และศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ**, 1, 39: 10-23.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: ห้องภาพสุวรรณ.

การพัฒนาหน่วยย่อยเอกในบทเพลงกลอลิโอซาของยาซูฮิเดะ อิโตะ

THE DEVELOPMENT OF THE MOTIF IN “GLORIOSA” BY YASUHIDE ITO

เศรษฐวุฒิ ปัญญวัตวงค์*

SEDTHAVUT PANYAWATWONG

บทคัดย่อ

การศึกษาการพัฒนาหน่วยย่อยเอก (โมทีฟ) ในบทเพลงกลอลิโอซาของยาซูฮิเดะ อิโตะ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์การใช้โมทีฟในบทเพลงกลอลิโอซาของยาซูฮิเดะ อิโตะ ผลการศึกษาพบว่า เพลงนี้มีเอกลักษณ์ความเป็นชาติญี่ปุ่นอย่างชัดเจน มีสังคีตลักษณ์ที่เป็นแบบแผนดนตรีตะวันตก แต่ผสมผสานเข้ากับความเป็นดนตรีตะวันออกได้อย่างลงตัว บทเพลงกลอลิโอซาของยาซูฮิเดะ อิโตะ แบ่งออกเป็น 3 ท่อน นำเสนอบทเพลงผ่านการใช้ทำนองเพลงสวดเกรกอเรียนมาเป็นทำนองหลักและกุญแจเสียงของบทเพลง นอกเหนือจากนั้นบทเพลงยังใช้ทำนองพื้นบ้านสร้างเป็นโมทีฟหลักของบทเพลงและพัฒนาใช้ตลอดทั้ง 3 ท่อน โดยโมทีฟเกิดขึ้นในจังหวะอ่อน (Weak beat) ในลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นหรือบางครั้งในเขบ็ตสองชั้นขึ้นอยู่กับการพัฒนาของโมทีฟในแต่ละที่ โมทีฟถูกพัฒนาต่อจนเป็นทำนองเพลง โดยโมทีฟหรือทำนองเพลงนี้ถูกนำเสนออย่างเป็นประจำตลอดทั้ง 3 ท่อน จนทำให้บทเพลงมีเอกภาพ สามารถฟังและจดจำได้ ตัวโมทีฟและทำนองหลักได้โดยง่าย จนทำนองเพลงกลายเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ผู้วิจัยจึงได้นำบทเพลงกลอลิโอซาของ ยาซูฮิเดะ อิโตะ มาวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟและการใช้นำเสนอตลอดทั้ง 3 ท่อน ที่ทำให้บทเพลงนี้เป็นที่จดจำ เพื่อศึกษาและหาแนวทางในการพัฒนาโมทีฟของอาจารย์ ยาซูฮิเดะอิโตะ ในบทเพลงกลอลิโอซาเพื่อให้เป็นแนวทางในการประพันธ์ให้แก่นักประพันธ์เพลงชาวไทย ได้ใช้แนวทางของอิโตะ ในการนำทำนองหรือโมทีฟในเพลงไทยมาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาทำนองและสร้างเพลงให้มีเอกภาพและนำเสนอสู่สากล ทั้งนี้ผู้ประพันธ์แต่ละบุคคลอาจพบแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์ที่แตกต่างกันออกไป โดยสามารถนำแนวทางการวิเคราะห์ในวิจัยนี้

* วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

ไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่น ๆ ได้อีกด้วย ผู้วิจัยคาดหวังว่าบทความวิชาการฉบับนี้สามารถนำมาซึ่งประโยชน์แก่ผู้สนใจศึกษาในอนาคตได้

คำสำคัญ : การวิเคราะห์บทเพลง การพัฒนาหน่วยย่อยเอก กลอลิโอซา

Abstract

This study aimed to analyze the motif development in the song ‘Gloriosa’ by Yasuhide Ito, a famous Japanese composer. The findings disclose that this song vividly presents the nationalistic identity of Japan. There is a well mixture of western and eastern music. The song ‘Gloriosa’ contains three main pieces using Gregorian chant as the main rhythm and melody. It also uses a folk song as a motif covering all three pieces. The motif is a kind of weak beat using eighth note or sometimes sixteenth note depending on the motif development in each piece. Then the motif is developed into melody and presented repeatedly in every piece leading to unity. The song is easily remembered and becomes very popular. Analyzing the motif development of the song ‘Gloriosa’ will provide how Professor Yasuhide Ito developed the motif in his song. The results will provide guidelines for song composers in Thailand to make use of the motif in Thai songs to develop the melody, write good songs with unity, and present them in public. Although each composer may get different guidelines from analysis, they can use the guidelines of analysis to apply in other songs. It is also hoped that this article will be useful for anyone who feels interested in similar studies in the future.

Keywords: Music Analysis, Motif Development, Gloriosa

บทนำ

ยาซูฮิเดะ อิโตะ (Yasuhide Ito) สอนอยู่ในมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์และดนตรีแห่งชาติโตเกียว (Tokyo National University of Fine Arts) และวิทยาลัยการดนตรีวิทยาเขตเซนโซกุ (Senzoku Gakuen College) อีกทั้งยังเป็นผู้อำนวยเพลงที่วิทยาลัยคุราชิกิ

ซากุโย (Kurashiki Sakuyou College) และวิทยาลัยดุริยางคศิลป์โซบิ (Tokyo Music and Media Arts Shobi) อิโตะได้เขียนบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขึ้นมาทั้งหมด 51 บท และผลงานได้ถูกนำไปออกแสดงอย่างแพร่หลายทั่วทั้งโลกรวมถึงวงดุริยางค์เครื่องลมโตเกียวโคเซ (Tokyo Kosei Wind Orchestra) และวงดนตรีมหาวิทยาลัยหลายวงในสหรัฐอเมริกา

ยาซูฮิเดะ อิโตะ เป็นที่ยอมรับในด้านการประพันธ์เพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทเพลงที่เป็น Nationalism โดยมีผลงาน เช่น Guru-guru Piano และ Sonata Classical โดยบทเพลงที่โด่งดังและเป็นที่ยอมรับไปทั่วโลกคือบทประพันธ์เพลงเพื่อวงดนตรีเครื่องลมที่มีชื่อว่า Gloriosa เป็นผลงานที่ถูกนำไปจัดแสดงทั่วทั้งทวีปเอเชีย ยุโรป และสหรัฐอเมริกา บทประพันธ์นี้ยังใช้หน่วยย่อยเอก (motif) ที่นำมาจากทำนองพื้นบ้านญี่ปุ่นในเมืองนางาซากิและพัฒนาต่อเป็นทำนองหลัก และใช้เป็นใจความสำคัญที่ปรากฏอยู่ตลอดทั้งบทประพันธ์ได้อย่างแยบยล และทำให้บทประพันธ์มีเอกภาพในตัวเองได้ดีส่งผลให้ทำนองพื้นบ้านญี่ปุ่นถูกยกระดับและนำขึ้นสู่สากลได้อย่างน่าชื่นชม ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรนำบทเพลง Gloriosa ของยาซูฮิเดะ อิโตะ มาศึกษาวิธีการใช้และพัฒนาหน่วยย่อยเอก (motif) เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาการประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงหรือทำนองพื้นบ้านไทยสู่สากลต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์การใช้และพัฒนาหน่วยย่อยเอก (motif) ในบทเพลงกลอลิโอซา (Gloriosa) ของ ยาซูฮิเดะ อิโตะ

กรอบความคิด

บทความฉบับนี้ศึกษาแนวทางการใช้และการพัฒนาหน่วยย่อยเอก (motif) ของบทเพลงกลอลิโอซา (Gloriosa) ของ ยาซูฮิเดะ อิโตะ

นิยามศัพท์

หน่วยย่อยเอก (motif) คือ หน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของทำนองและมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดหรือช่วงใดช่วงหนึ่งของเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หน่วยทำนองย่อยเอกมักปรากฏอีกเป็นระยะ ในรูปแบบที่เหมือนกันหรือแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อย หรืออาจกลับมาอีกเฉพาะลักษณะจังหวะก็ได้ถ้าลักษณะของหน่วยทำนองย่อยเอกนั้นเป็นลักษณะที่น่าสนใจ ซึ่งเรียกว่า หน่วยจังหวะย่อยเอก

การพัฒนาหน่อยเอก คือ ประโยคเพลงมักเริ่มด้วยความคิดเล็ก ๆ ถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนามักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เช่น หน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง บางส่วนของประโยคหรือส่วนใหญ่ของประโยคเป็นพื้นฐานในการพัฒนา เมื่อพัฒนาแล้วจะทำให้ประโยคเดิมนั้นสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น หรือทำให้เกิดประโยคใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับประโยคเดิม หรืออาจทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่น ๆ ต่อไป

วิธีการศึกษา

วิธีการศึกษาแบ่งเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ 1) ศึกษาข้อมูลจากแหล่งวิชาการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 2) การวิเคราะห์การใช้และการพัฒนาหน่วยย่อยเอก และ 3) สรุปผลและข้อเสนอแนะ แสดงรายละเอียดแต่ละหัวข้อ ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากแหล่งวิชาการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีความเข้าใจในทำนองของ อาจารย์ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่แตกต่างกัน ความสั้น ยาวของเสียง โดยทั่วไปจะจัดวางให้น่าฟังและจดจำได้ง่าย ทำนองนั้นมีหลากหลายลักษณะแตกต่างกันออกไป ทำนองเหมือนการพูด ภาษาดนตรีประกอบทำนองแทนคำพูดของผู้เขียน ทำนองนั้นประกอบไปด้วย

1. จังหวะของทำนอง คือ ความสั้นยาวของระดับเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง
2. มิติ คือ มิติของทำนองประกอบไปด้วยสองส่วน คือ ความยาวและความกว้าง

2.1 ความยาว คือ ทำนองบางครั้งอาจสั้น เป็นส่วนมากประกอบกันซึ่งส่วนที่เล็กและสั้นที่สุดเรียก โมทีฟ (motif) บางทำนองอาจยาวเรียก ประโยค (sentence)

2.2 ช่วงกว้าง คือ ระยะระหว่างระดับเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุดที่ปรากฏในเพลง

3. ช่วงเสียง คือ ทำนองจะอยู่ในช่วงเสียงใดช่วงเสียงหนึ่ง เช่น ช่วงเสียงต่ำ ช่วงเสียงกลาง ช่วงเสียงสูง ซึ่งบางครั้งอาจเกิดการเคลื่อนเสียงไปช่วงเสียงที่แตกต่างกันได้

4. ทิศทางของทำนอง คือ ทำนองอาจเคลื่อนไปหลายทิศทางเช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่

ทฤษฎีการวิเคราะห์ทำนองและการพัฒนาหน่วยย่อยเอกโดย ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ โดยอาจารย์กล่าวกับทำนองไว้ว่า ประโยคเพลงมักเริ่มด้วยความคิดเล็ก ๆ ถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนามักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เช่น หน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง บางส่วนของประโยคหรือส่วนใหญ่ของประโยคเป็นพื้นฐานในการพัฒนา เมื่อพัฒนาแล้ว

จะทำให้ประโยคเดิมนั้นสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น หรือทำให้เกิดประโยคใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับประโยคเดิม หรืออาจทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่น ๆ ต่อไป

ผลงานด้านการประพันธ์ของยาซูฮิเดะ อิโตะ (Yasuhide Ito) เป็นบทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ อิโตะพยายามประพันธ์ผลงานชิ้นนี้เพื่อสะท้อนมุมมองของเขาที่เกี่ยวกับละครเพลง และปรัชญาการผสมผสานของวัฒนธรรมญี่ปุ่นและวัฒนธรรมตะวันตก อิโตะได้วางเป้าหมายในการเขียนผลงานชิ้นนี้ขึ้นมา 3 ข้อ ข้อแรกอิโตะต้องการสร้างความสมดุลของระดับการศึกษาของวงดนตรีที่มีอยู่ในประเทศ ข้อถัดมาความสมดุลระหว่างดนตรีที่สนุกกับการเล่นดนตรีที่มีความลึกของศิลปะผสมอยู่ และข้อสุดท้ายความสมดุลระหว่างประเพณีญี่ปุ่นและสไตล์ตะวันตก สิ่งเหล่านี้เป็นแง่มุมของผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ และต้องการแต่งเพลงในแนวคิดนี้ให้มากขึ้นอีก เพราะนี่คือสิ่งที่อิโตะชื่นชอบที่สุดในบรรดาผลงานของเขาและอยากทำให้ผลงานมีคุณค่าสูงยิ่งขึ้น

ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกนำมาใช้แสดงครั้งแรกโดยวงดนตรีซาเซโบะ โดยมี อิวาชิตะ โชจิ (Iwashita Shoji) ทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยเพลง และมีรอบปฐมทัศน์โดยองค์กรในปี ค.ศ. 1990 วงดนตรีตั้งประจำการอยู่ที่เมืองซาเซโบะ จังหวัดนางาซากิ ที่อยู่ตรงเกาะทางทิศใต้ของภูมิภาคคิวชู และมีประวัติศาสตร์ที่น่าสนใจที่เกี่ยวกับระบบศักดินา ทำความเข้าใจภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของการทำงานที่มีความสำคัญต่อประสิทธิภาพในด้านการแสดงตามความตั้งใจของอิโตะ

ผลงานประพันธ์ Gloriosa Symphonic Poem โดย ยาซูฮิเดะ อิโตะ มีจุดประสงค์เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของชาวคริสเตียนในประเทศญี่ปุ่นในยุคสมัยเอโดะที่คอยหลบซ่อนเพื่อสวดมนต์ภาวนาเนื่องจากศาสนาคริสต์ไม่เป็นที่ยอมรับในประเทศญี่ปุ่นในสมัยนั้นหรือที่เรียกว่าการนมัสการที่ซ่อนเร้น อิโตะรู้สึกทึ่งกับประวัติของนางาซากิและเพลงของคริสเตียนที่ซ่อนเร้น หลังจากได้รับการศึกษาเบื้องต้นและตัวเขาได้เริ่มศึกษาเกี่ยวกับเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ อิโตะเริ่มมองว่านางาซากิเป็นจุดตัดสำคัญสำหรับดนตรียุโรปและญี่ปุ่น

ในช่วงกลางศตวรรษที่สิบหก ดนตรีตะวันตกถูกนำเข้าสู่ประเทศญี่ปุ่น ดังนั้นโฮงาคุ (Hogaku) ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก ตัวอย่างเช่น หนึ่งในผลงานการประพันธ์สำหรับโคโตะ (Koto) ในบทเพลงโรคูเอน (Rokuen) ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกโดยใช้รูปแบบกลุ่มสังคีตลักษณ์การแปร (Variations Form) ซึ่งเป็นพื้นฐานของงานประพันธ์นี้และในดนตรีแบบแผนของญี่ปุ่นหรือดนตรีดั้งเดิมของวัฒนธรรมญี่ปุ่น (Japanese Traditional Music) ดังนั้นในผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้จึงชัดเจนในเรื่องดนตรีแบบแผนของญี่ปุ่นและดนตรีตะวันตก หลังจากเหตุการณ์ที่มีการเนรเทศเหล่าคริสเตียน

เร้นลับ ความเชื่อนั้นได้รับการอนุรักษ์และถูกส่งมอบอย่างเป็นความลับในบริเวณเมืองนางาซากิ (Nagasaki) และเมืองชิมาบาระ (Shimabara) ภูมิภาคคิวชู อีกประการหนึ่งคือการใช้คำภาษาละตินของเพลงสวด เกรกอเรียน (Gregorian Chant) เพลงสวดแนวเดียวของโบสถ์โรมันคาทอลิก ที่ถูกเรียกว่า Japanized ในช่วงเวลา 200 ปี ของการศึกษาบทสวดมนต์ที่ซ่อนเร้นได้มี การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาของบทสวด ยกตัวอย่างเช่น การแปลงบทสวดสรรเสริญพระเจ้าจากชื่อ โอราโซ (Orasho) ให้เป็น โอราทรีโอ (Oratio) หรือกุรุริโยซา (Gururiyoza) ให้เป็น กลอลิโอซา Gloriosa สิ่งเหล่านี้คือคีตลักษณ์พื้นฐานของเพลง Gloriosa

อิโตะได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับโครงสร้างพื้นฐานที่เขาเลือกมาใช้ในงานประพันธ์ของเขาโดยรวมและโดยเฉพาะในท่อนแรก ไว้ว่า

“แม้ว่าบทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ (Symphonic Poem) เป็นคำบรรยายของผลงานชิ้นนี้ ความชัดเจนในด้านโครงสร้างบทบรรเลงดุริยางค์ (Symphony) ในสามท่อนเพลงค่อนข้างมากกว่าที่จะเป็นบทบบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ ในท่อนแรกของบทประพันธ์นั้นขึ้นอยู่กับทางแปร (Variations) 13 รูปแบบ ของเพลงสวดสรรเสริญพระเจ้า (Hymn) ที่อาจนำมาสู่ประเทศญี่ปุ่นในเวลานั้นโดยคณะผู้สอนศาสนา (Missionaries) เนื่องจากได้มีข้อห้ามอย่างเคร่งครัดต่อศาสนาคริสต์ ทำนองและเนื้อร้องจึงถูกปลอมแปลงอย่างเจตนา อาจมีหลายครั้งในช่วงเวลาหลายปีที่ผ่านมา ดังนั้นผมจึงคิดตัดสินใจใช้บทเพลงแปรทำนอง (Chaconne) ในรูปแบบกลุ่มสังคีตลักษณ์การแปร (Variation Form) ผมถูกขอให้แต่งเพลงโดยใช้องค์ประกอบจากดนตรีพื้นบ้านในซาเซโบะ (Sasebo) และนางาซากิ (Nagasaki) ซึ่งเป็นสถานที่ที่มีวัฒนธรรมยุโรปที่เกี่ยวข้องกับคริสเตียนเร้นลับและดนตรียุโรป ได้รับความนิยมตั้งแต่ก่อนเข้าสู่ยุคสมัยเมจิ เพราะว่าผมค่อย ๆ เพิ่มความสนใจในเรื่องนี้ สไตล์การประพันธ์เพลงจึงมีส่วนผสมระหว่างความเป็นดนตรียุโรปและดนตรีญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก” (Ito, 1995)

บทเพลง Gloriosa ได้นำทำนองจากเพลงสวดเกรกอเรียน (Gregorian chant) และทำนองดนตรีพื้นบ้านเข้ามาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ โดยทำนองนั้นจะมาเป็นกลุ่มคำและเน้นกลุ่มโน้ตเป็นประโยคคำคล้ายกับการสวดหรือการร้องเพลงสวด คำแรกของกลุ่มคำหรือทำนองที่ถูกประพันธ์นั้นจะมีความกระชับและเน้นเสียงหรือให้ความสำคัญกับโน้ตที่เริ่มประโยคเสมอ เห็นได้ว่าโน้ตที่เป็นวัตถุดิบสำคัญนั้นเริ่มด้วยโน้ตตัวดำหรือโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะเบา (Pick up) หรือแม้แต่ในจังหวะปกติและส่งต่อไปโน้ตตัวต่อไปเสมอ และนี่คือโมทีฟหรือหน่วยย่อยเอกของบทประพันธ์ (Motif)

2. การวิเคราะห์การใช้และการพัฒนาหน่วยย่อยเอก

การวิเคราะห์การใช้และการพัฒนาหน่วยย่อยเอก (motif) ในบทเพลง กลอลิโอซา (Gloriosa) ของ ยาซูฮิเดะ อิโตะ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกท่อนที่เป็นเพลงสวดและดนตรีพื้นบ้านในบทเพลงที่มีความสำคัญและชัดเจนในแง่ของการใช้โมทีฟและพัฒนาโมทีฟอย่างคุ้มค่าและมีเอกภาพชัดเจน นำมาวิเคราะห์ทั้ง 3 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 Oratio เป็นเพลงสวดเกรกอเรียน (Gregorian Chant) ฉะนั้นในท่อนนี้จึงได้ทำนองของเพลงสวดเข้ามาเป็นหน่วยย่อยเอก (Motif) หลักของบทเพลง เห็นได้ชัดว่าการเล่นมีความพยายามเลียนแบบเสียงระฆังของโบสถ์ จะเห็นได้ว่าทำนองถูกเริ่มในลักษณะจังหวะเบาที่เริ่มตอนต้นของประโยคเพลงที่มีความสำคัญและถูกพัฒนาไปตลอดบทเพลง

ภาพที่ 1 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 1-5 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Oratio
ที่มา : ผู้วิจัย

บทเพลงนำเข้าสู่ทำนองหลักที่สอง โดยทำนองนี้ใช้เพลงสวดเกรกอเรียน ขับร้องโดยผู้เล่นในวงดนตรีเป็นภาษาละติน ทำนองใช้โมดโดเรียนในการดำเนินทำนอง เป็นทำนองที่ถูกพัฒนาและนำมาเล่นซ้ำไปตลอดทั้งบทเพลง ในท้ายของประโยคทำนองในแต่ละวรรคมีเครื่องหมายหยุดจังหวะ (Fermata) ที่ถูกระบุไว้ตรงตัวโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละประโยคเพื่อแบ่งแยกประโยคคำอย่างชัดเจน คล้ายคลึงกับรูปแบบการพูดการสวดของนักบวช

โดยเนื้อร้องมีดังนี้ :

O gloriosa Domina	โอ้ เหล่าทวยเทพที่อยู่บนสรวงสวรรค์
Excelsa super sidera.	ผู้อยู่เหนือราตรีดวงดาวนับพันอันสุกสกาว
Qui te creavit provide	ชุบเลี้ยงเราด้วยน้ำนมอันศักดิ์สิทธิ์
Lactasti sacro ubere.	พระผู้สร้าง เจ้าผู้อยู่สูงสุด

ภาพที่ 2 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 11–20 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Oratio
ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากทำนองจากบทสวดเกรกอเรียน (Gregorian Chant) แล้วโมทีฟที่สำคัญของบทเพลงจะถูกเฉลยในตอนต้น

ท่อนที่ 2 โดยทำนองนั้นเป็นการผสมผสานของเพลงสวดเกรกอเรียน (Gregorian Chant) ที่เต็มไปด้วยไปด้วยองค์ประกอบของญี่ปุ่น ทำนองหลักถูกนำมาจากเพลงของซานฮวน (San Juan No Uta) ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นเพลงพื้นบ้านเพื่อใช้ในการรำลึกถึงเหล่าคริสเตียนเร้นลับที่อาศัยอยู่ในคิวชู รวมถึงบาทหลวงที่มีชื่อว่าซานฮวนที่ถูกฆ่าในปี ค.ศ. 1622-1623 มีพยานมากมายที่นากาโนะ ชิมะ (Nakano Shima) หรือเรียกอีกชื่อว่าเกาะซานฮวน (San Juan Island) ทำนองถูกนำเสนอด้วยขลุ่ยญี่ปุ่นหรือขลุ่ยมังกร (Ryuteki)

โดยทำนองใช้โน้ตตัวน้อยในการเล่นโมทีฟ สังเกตได้จากโน้ตตัวน้อยซึ่งเป็นทำนองพื้นบ้าน ถูกพัฒนาเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและกลายเป็นโมทีฟที่ปรากฏอยู่ตลอดทั้งบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการรักษาไว้ซึ่งวัตถุดิบหลักของบทเพลงและการเล่นในรูปแบบกลุ่มคำขนาดสั้น

ภาพที่ 3 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 34–35 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Oratio
ที่มา : ผู้วิจัย

ในท่อนที่ 1 แสดงให้เห็นการใช้โมทีฟอย่างคุ้มค่า โดยในห้องที่ 34 เป็นการพัฒนาทำนองครั้งสำคัญโดยอิโตะได้ใช้ชื่อว่า การประโคมของหน่วยย่อย (Fanfare Motif) หรือเป็นการนำบทสวดมาพัฒนาบรรเลงในลักษณะแตรเดี่ยวและถูกนำไปจัดวางไว้ในจังหวะขัด เพื่อสร้างความแปลกใจและสื่อถึงการถูกคุกคามของชาวคริสเตียนจากเหล่าทหาร ทำนองถูกเล่นในเครื่องทรัมเป็ต (Trumpet) และทำนองนี้ถูกนำไปใช้ในเครื่องต่าง ๆ ตลอดทั้งบทเพลง และบ่อยครั้งจะถูกพัฒนาให้เล่นในโน้ตนอกคอร์ดหรือเสียงที่กระด้าง และส่งเข้าสู่โน้ตในคอร์ดเดิมในส่วนนี้ อิโตะได้กล่าวว่าเป็น “Danger Motif” แสดงถึงวัตถุดิบที่ถูกพัฒนาขึ้นและใช้อยู่ตลอดทั้งบทเพลง

ภาพที่ 4 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 34–35 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Oratio
ที่มา : ผู้วิจัย

และตัวโมทีฟยังปรากฏอยู่ตลอดในช่วงต่อมา เพื่อย้ำให้ผู้ฟังจดจำ ทำนองนี้ไว้ในหู เพื่อสร้างเอกภาพให้กับบทเพลง เมื่อมีทำนองนี้หรือทำนองที่คล้ายคลึงวนกลับมาอีกครั้ง ทำให้ผู้ฟังจดจำได้ง่ายยิ่งขึ้น

ภาพที่ 5 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 37-42 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Oratio
ที่มา : ผู้วิจัย

เข้าสู่ท่อนที่ 2 อีกครั้งในห้องที่ 35 เป็นการนำเสนอทำนองหลักอย่างมีพลังมาก โดยใช้ฮอร์นเป็นผู้นำเสนอทำนอง โดยองค์ประกอบของทำนองหลัก สร้างขึ้นเพื่อการเล่นอัตราจังหวะลัก (Rubato) เพื่อให้ง่ายต่อการเล่นให้เหมือนกับขลุ่ยมังกร (Ryuteki) ที่เล่นมาตอนต้น ทำนองยังคงดำเนินเล่นในลักษณะเป็นกลุ่มคำสั้น และให้ความสำคัญกับโน้ตตัวแรกเป็นหลัก

ภาพที่ 6 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 35-39 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Cantus
ที่มา : ผู้วิจัย

ในห้องที่ 60 ทำนองถูกนำไปเล่นในเครื่องดนตรีที่มากขึ้น ทำให้ผู้เล่นทุกคนต้องมีความเข้าใจที่ตรงกัน และในกรอบสี่เหลี่ยม อิโตะ ได้มีการเน้นย้ำของทำนองหลักของบทเพลง โดยนำ “Danger Motif” วัตถุดิบหลักจากท่อนที่ 1 นำมาย้ำให้เห็นอยู่เสมอ

ภาพที่ 7 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 60-64 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Cantus

ที่มา : ผู้วิจัย

ท่อนที่ 3 ในห้องที่ 11 อิโตะได้นำทำนองพื้นบ้านมาพัฒนาร่วมกับวัตถุดิบจากท่อนที่ 1 ในกรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 14 โดยใช้จังหวะเบาเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นในการเริ่มต้นทำนองนำเสนอด้วยทรอมโบน (Trombones) กลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง (High Woodwinds) และเล่นทับซ้อนกันมากขึ้นโดยทรัมเป็ต (Trumpet) ฮอร์น (Horn) จากห้องที่ 11 และห้องที่ 35 อิโตะได้เพิ่มเครื่องตีแทมแทม (Tam Tam) และให้เล่นในลักษณะการตีเครื่องดนตรีไทโกะเครื่องดนตรีญี่ปุ่น อิโตะกล่าวว่า ท่อนนี้สื่อถึงสงครามที่เกิดขึ้นระหว่างชาวคริสเตียนและเหล่าทหาร เป็นช่วงเวลาที่คนญี่ปุ่นทำสงครามกันมากที่สุด เป็นการเปรียบเทียบกับการเผชิญหน้าระหว่างนักรบซามูไรและชาวคริสเตียน

ภาพที่ 8 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 11-17 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Dies Festus
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 9 ภาพตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 132-139 Gloriosa Symphonic Poem ท่อน Dies Festus
ที่มา : ผู้วิจัย

อิโตะได้นำทำนองหลักจากท่อนต่าง ๆ กลับมานำเสนออีกครั้งตลอดทั้งท่อนที่ 3 เพื่อสื่อถึงเหล่าชาวคริสเตียนทั้งหลายที่ต้องต่อสู้และเสียชีวิตลง ในห้องที่ 132 เป็นช่วงส่งที่นำไปสู่ช่วงสุดท้ายของบทเพลง อิโตะได้ใช้บทเพลงสวดแนว (Fugue) โดยในห้องที่ 32 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอย่างฉับพลัน (โน้ตตัวดำมีความเร็วเท่ากับ 160 จังหวะ / นาที) และทำนองที่เล่นเป็นแนวเดียวกันเล่นทับซ้อนกันโดยใช้ทำนองพื้นบ้านที่พัฒนา สังเกตได้ว่า

อิโตะ ยังคงใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเล่นในจังหวะเบาเริ่มต้นทำนองที่พัฒนามาตลอดทั้งบทเพลง มาเล่นย้ำถึงชาวคริสเตียนจำนวนมากที่ต่อสู้กับเหล่าทหารญี่ปุ่นดังกรอบสี่เหลี่ยม

สรุป

จากการวิเคราะห์การใช้และพัฒนาหน่วยย่อยเอก (motif) ในบทเพลง Gloriosa Symphonic Poem ของยาซูฮิเดะ อิโตะ พบว่าการนำทำนองเพลงสวด และทำนองดนตรีพื้นบ้านมาใช้ในบทประพันธ์ โดยเริ่มแรก อิโตะ ใช้ทำนองพื้นบ้านสร้างเป็นหน่วยย่อยเอก (motif) จากนั้นนำหน่วยย่อยเอกมาสร้างเป็นประโยคเพลงหรือทำนองและพัฒนาทำนองนั้นไปในท่อนต่าง ๆ ตลอดทั้งบทเพลง ทำให้บทประพันธ์มีเอกภาพ ทำนองหลักถูกจดจำได้ง่ายขึ้นและเป็นการยกระดับทำนองเพลงสวดและเพลงพื้นบ้านของประเทศญี่ปุ่นขึ้นสู่สากล ส่งผลให้ทำนองเพลงนั้นมีกลิ่นอายความเป็นประเทศญี่ปุ่นอย่างชัดเจน ผู้ที่ฟังและได้บรรเลงบทเพลงนี้จะซึบซับทำนองพื้นบ้านญี่ปุ่นเข้าไปโดยตรง ทำให้ทำนองวัฒนธรรมของชาติญี่ปุ่นถูกนำเสนอเผยแพร่ไปทั่วโลกผ่านผลงานชิ้นนี้

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์การใช้โมทีฟในบทเพลง Gloriosa Symphonic Poem ของยาซูฮิเดะ อิโตะ ผู้วิจัยคิดเห็นว่าหากนักประพันธ์ชาวไทยหรือผู้มีความสนใจในการศึกษาการประพันธ์เพลงไทย หากได้ศึกษาบทความนี้จะมีแนวทางในการประพันธ์ผลงาน เพราะผลงานชิ้นนี้ผสมผสานเอกลักษณ์ของญี่ปุ่น ทำนองเพลงพื้นบ้าน และยังได้ใช้รูปแบบการประพันธ์ที่เป็นแบบแผนของดนตรีตะวันตกเข้าไว้อย่างดี บทเพลงได้เขียนส่วนโน้ตที่เหมาะแก่การศึกษาและฝึกหัด เนื่องจากโน้ตเพลงใช้เทคนิคการเล่นพื้นฐานที่ผู้เล่นควรศึกษาและบรรเลงได้ ฉะนั้นเมื่อนักดนตรีได้ฝึกหัดบทเพลงนี้ นอกจากได้ซึมซับวัฒนธรรมญี่ปุ่นแล้วยังได้ฝึกหัดเทคนิคพื้นฐานไปพร้อมกันอีกด้วย ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าหากมีนักประพันธ์ชาวไทย วาทยากร หรือนักดนตรีที่มีความสนใจศึกษาบทประพันธ์ชิ้นนี้จะสามารถใช้บทความนี้เป็นพื้นฐานในการศึกษาเพิ่มเติม หรือใช้แนวทางการประพันธ์นี้ในการสร้างงานของชาวไทยให้เป็นที่รู้จักและส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่ยอมรับสู่สากลได้มากยิ่งขึ้นต่อไป

รายการอ้างอิง

Ito, Y. (1995). **WASBE Concert.** WASBE International Youth Wind Orchestra.

“Cantus” from “Gloriosa”/“Symphonic Poem for Band” KOCD-4553.

ตำนานนักบุญ : การศึกษาอนุภาคและแบบเรื่องตำนานบุคคลศักดิ์สิทธิ์ในคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิก

LEGEND OF THE SAINTS: A STUDY OF MOTIF AND TALE TYPE OF HOLY PERSON'S LEGEND IN THE ROMAN CATHOLIC CHURCH

อติวิชญ์ เชี่ยงคิ้ว[*] และภาณุพงศ์ อุดมศิลป์[**]

ATIWIT SIENGKIW AND PANUPONG UDOMSILP

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมุ่งศึกษาแบบเรื่องและอนุภาคของตำนานนักบุญในศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกในบริบทสังคมไทย ตามแนวทางการจำแนกแบบเรื่องนิทานพื้นบ้านสากลของสติธ ทอมป์สัน โดยรวบรวมตำนานนักบุญที่อยู่ในบริบทของสถานศึกษา จำนวน 13 สำนวน มาวิเคราะห์อนุภาคและแบบเรื่องในฐานะตำนานบุคคลศักดิ์สิทธิ์ ผลการศึกษาพบว่า ตำนานนักบุญที่นำมาศึกษาปรากฏอนุภาคที่สำคัญ 8 อนุภาค ได้แก่ อนุภาคอัครทูตสวรรค์ อนุภาคการทำนายอนาคต อนุภาคการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ อนุภาคการยอมรับความยากจน อนุภาคการเป็นมรณสักขี อนุภาคการสร้างกุศล อนุภาคความกล้าหาญ อนุภาคความมีศรัทธาอย่างแรงกล้า ด้านการจำแนกแบบเรื่องสามารถจำแนกได้ 4 รูปแบบ คือ 1. แบบเรื่องเทวดาแจ้งข่าวมีอนุภาคเด่น คือ เทวดาปรากฏตัวต่อหน้ามนุษย์ เทวดาทำนายอนาคตลูกของมนุษย์คนนั้นและการการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ 2. แบบเรื่องธรรมทูต แบ่งออกเป็น 2 แบบเรื่องย่อย คือ แบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี มีอนุภาคเด่น คือ นักบวชถูกจับกุม ทรมาน และยอมสละชีพเพื่อยืนยันความศรัทธา และแบบเรื่องธรรมทูตทั่วไป มีอนุภาคเด่น คือ นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางความยากลำบาก 3. แบบเรื่องการสร้างกุศล มีอนุภาคเด่น คือ นักบวชยอมรับความยากจนและทำงานหนักและก่อตั้งองค์กร

[*] นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
Studying in Master of Art (Thai), Faculty of Humanities, Srinakharinwirot University

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, อาจารย์ที่ปรึกษา
Assistant Professor Dr., Faculty of Humanities, Srinakharinwirot University, Advisor

เพื่อการกุศล และ 4. แบบเรื่องเบ็ดเตล็ด ซึ่งเป็นแบบเรื่องที่ไม่สามารถจำแนกได้จำนวน 3 สำนวน แบบเรื่องและอนุภาคเด่นเหล่านี้เป็นตัวอย่างของผู้มีศรัทธาอย่างแรงกล้าดำเนินตามรอยของพระเยซูเจ้าและเป็นตัวอย่างการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์ให้แก่นักเรียนในสถานศึกษาซึ่งมีชื่อสถานศึกษาเกี่ยวเนื่องด้วยนักบุญแต่ละองค์ได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ : การศึกษาอนุภาค การศึกษาแบบเรื่อง ตำนานบุคคลศักดิ์สิทธิ์ คริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิก

Abstract

The purpose of this study was to study the tale type and motif of Christian saints in the Roman Catholic Church in the context of Thai society based on the Tale Type-Index of Folk-Literature by Stith Thompson. A total of 13 tales of saints in the context of the academy were collected and analyzed in terms of motif and tale type as holy people. The results of this research reveal that motif can be grouped into 8 important categories as follows; 1) Mortal visited by angel, 2) Prophecy, 3) Miraculous conception, 4) Poverty as saintly virtue, 5) Martyr, 6) Charity of saints, 7) Bravery, and 8) Clerical virtue of absolute faith. In addition, the tale types were grouped into 4 categories as follows: 1) Mortal visited by angel; the distinctive motif is the angel appearing in front of humans to prophesy about their children, 2) Missionary; this can be divided into 2 sub-stories including 2.1) Missionary martyr; the main motif is being captured and tortured to prove their belief and 2.2) General missionary; the main motif is making the prophecy during hardship, 3) Charitable work; the notable motif is accepting poverty, working hard, and founding a charity organization, and 4) Miscellaneous; 3 tales cannot be categorized into any group of tale type. These remarkable tale types and motifs indicate that the saints had a lot of faith in following Jesus Christ's footsteps, and they were role models in living a holy life for students in educational institutions named after them.

Keywords: Motif, Tale Type, Legends of Holly person, Roman Catholic Church

บทนำ

ในพระศาสนจักรคาทอลิก “นักบุญ” เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่ามีความสำคัญ เนื่องด้วยจริยวัตรของนักบุญแต่ละองค์ล้วนเป็นต้นแบบของการดำเนินชีวิตในฐานะคริสตชนที่ยึดมั่นในคำสอนของพระคริสตเจ้า ถึงแม้ต้องฝ่าฟันอุปสรรค ความยากลำบาก หรือถูกต่อต้านหลากหลายรูปแบบก็ตาม

ในช่วง 6 ศตวรรษแรกของการประกาศศาสนาคริสต์ สาวกของพระคริสตเจ้าต้องพบกับการต่อต้านและทำร้ายเนื่องจากศาสนาคริสต์ยังไม่เป็นที่ยอมรับของผู้นำในสมัยนั้น นักบุญจำนวนมากต้องยอมสละชีพเป็นเครื่องยืนยันความเชื่อและความศรัทธาในพระบุตรของพระเจ้า ต่อมาเมื่อศาสนาคริสต์ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางมากขึ้น ผู้ที่ได้รับการยกย่องเป็นนักบุญจึงไม่ได้มีเพียงผู้ที่ยอมสละชีพเพื่อศาสนาเท่านั้น แต่คริสตชนทั่วไปผู้ยึดถือการดำเนินรอยตามองค์พระเยซูเจ้าและอุทิศตนเพื่อรับใช้เพื่อนมนุษย์ในด้านต่าง ๆ อย่างโดดเด่นสามารถได้รับการยกย่องเป็นนักบุญได้เช่นเดียวกัน (Thurston, 1908, p. 51)

นักบุญแต่ละยุคมีลักษณะความเป็นตัวแทนของยุคนั้น ๆ การทำความดี การอุทิศตนเพื่อศาสนา และครรลองในการดำเนินชีวิตจึงเป็นเสมือนแม่แบบให้กับคริสตชนรุ่นหลังได้ศึกษา เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมของตำนานของนักบุญแต่ละสมัยจะเห็นลักษณะอันเป็น “อุดมคติ” ซึ่งแสดงออกผ่านการบันทึกประวัติหรือภารกิจของนักบุญแต่ละท่าน (สายป่าน ปุริวรรณชนะ, 2555, น. 50) เมื่อกาลเวลาผ่านไป วีรกรรมอันแสดงออกถึงอุดมคติและวิถีการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์ที่ “ไม่ธรรมดา” เหล่านั้นได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นและกลายเป็นตำนานในฐานะ “บุคคลศักดิ์สิทธิ์” ซึ่งได้รับความเคารพและการยกย่องจากคริสตชนในที่สุด

การศึกษาเรื่องเล่าซึ่งมีลักษณะไม่ธรรมดานี้มีระเบียบวิธีการศึกษาที่หลากหลายวิธีการที่เป็นมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับของนักวิชาการด้านคติชนวิทยาคือการศึกษาอนุภาคและแบบเรื่อง โดยอนุภาค (Motif) ถือเป็นองค์ประกอบที่เล็กที่สุดของเรื่องเล่าที่มีลักษณะไม่ธรรมดาทำให้เรื่องเล่าเรื่องหนึ่ง ๆ เป็นที่จดจำและทำให้เกิดการเล่าสืบต่อกันจากรุ่นสู่รุ่น (ประคอง นิมมานเหมินท์, 2551, น. 38) ส่วนการศึกษาแบบเรื่อง (Tale Type) เป็นการจำแนกโครงเรื่องออกเป็นแบบต่าง ๆ ซึ่งแต่ละโครงเรื่องสามารถนำไปเล่าได้อย่างอิสระไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กัน และอาจประกอบด้วยอนุภาค 1 อนุภาค หรือหลายอนุภาค (Aarne & Thompson, 1973) ในดัชนีแบบเรื่องนิทานพื้นบ้าน (Types of The Folktale) มีการรวบรวมและจำแนกแบบเรื่องไว้ 5 กลุ่ม ได้แก่ แบบเรื่องนิทานเรื่องสัตว์ นิทาน

พื้นบ้านทั่วไป นิทานมุกตลกและเรื่องเบ็ดเตล็ด นิทานเข้าแบบ และนิทานที่ไม่สามารถจำแนกแบบเรื่องได้ (ศิราพร ณ ถลาง, 2557, น. 140-141) ซึ่งแต่ละแบบเรื่องมีอนุภาคที่โดดเด่นต่างกันออกไป

การศึกษาอนุภาคและแบบเรื่องถือเป็นหลักเกณฑ์สากลที่สามารถใช้วิเคราะห์เรื่องเล่าได้ทุกประเภทและทุกเขตวัฒนธรรม (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2543, น. 144) ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาแบบเรื่องและอนุภาคที่โดดเด่นของตำนานนักบุญโดยอาศัยแนวคิดในการจัดทำดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากลและดัชนีแบบเรื่องนิทานพื้นบ้านของทอมป์สันเป็นแนวทางในการศึกษา อันจะนำไปสู่ความเข้าใจแนวคิดและอุดมคติอันเป็นลักษณะเฉพาะของนักบุญในคริสต์ศาสนาต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์อนุภาคและแบบเรื่องของตำนานนักบุญในฐานะตำนานบุคคลศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกในบริบทสังคมไทย

วิธีการศึกษา

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อวิเคราะห์อนุภาคและแบบเรื่องของตำนานนักบุญ ซึ่งแบ่งวิธีการวิจัยเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาแนวคิดการวิเคราะห์อนุภาคและการจำแนกแบบเรื่องนิทานพื้นบ้าน รวมทั้งศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. รวบรวมรายชื่อนักบุญจากชื่อของสถานศึกษาในกรุงเทพมหานคร จำนวน 13 องค์ ได้แก่ นักบุญคาเบรียล อัครเทวดา นักบุญยอห์น อัครสาวก นักบุญดอมินิก ซาวีโอ นักบุญเทเรซา แห่งพระกุมารเยซู นักบุญซีโมนเปโตร อัครสาวก นักบุญฟรันซิสโก ฆาบิเอร์ นักบุญยอแซฟ นักบุญหลุยส์ กษัตริย์แห่งฝรั่งเศส นักบุญมาระโก อัครสาวก นักบุญสเทเฟน มรณสักขี นักบุญโยนออฟอาร์ค นักบุญยอห์น บอสโก และนักบุญยอห์น แบพติสท์ เดอ ลาซาล

3. รวบรวมตำนานประวัตินักบุญจากเอกสารลายลักษณ์ที่มีการตีพิมพ์จากแหล่งต่าง ๆ

4. วิเคราะห์แบบเรื่อง (Tale Type) และวิเคราะห์อนุภาค (Motif) ซึ่งประกอบกันขึ้นเป็นโครงเรื่องตามแนวคิดของสติธ ทอมป์สัน

5. สรุปผลการศึกษาและนำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าในรูปแบบการพรรณนาความ (Descriptive)

ผลการศึกษา

1. อนุภาคเด่นในตำนานนักบุญ

อนุภาคเป็นองค์ประกอบที่เล็กที่สุดของนิทานซึ่งมีลักษณะที่ “ไม่ธรรมดา” ทอมป์สันได้รวบรวมอนุภาคจากนิทานทั่วโลกและจำแนกประเภทได้ 3 ประเภท ได้แก่ อนุภาคตัวละครพิเศษ (Actors) อนุภาควัตถุสิ่งของพิเศษ (Objects) และอนุภาคพฤติกรรมหรือเหตุการณ์พิเศษ (Incident) (Thompson, 1946, pp. 415-416) จากการวิเคราะห์อนุภาคที่สำคัญในตำนานนักบุญพบอนุภาคเพียง 2 กลุ่ม คือ อนุภาคตัวละครพิเศษและอนุภาคพฤติกรรมหรือเหตุการณ์พิเศษ ดังนี้

1.1 อนุภาคตัวละคร

1.1.1 อนุภาคทูตสวรรค์

อนุภาคทูตสวรรค์นั้นตรงกับอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล *คือ V235 ทูตสวรรค์มาโปรดมนุษย์ (Mortal visited by angel)* โดยทูตสวรรค์ที่พบในกลุ่มตัวอย่าง คือ อัครทูตสวรรค์คาเบรียล ในพระคัมภีร์คาทอลิกกล่าวถึงการปรากฏตัวของอัครทูตคาเบรียลหลายครั้ง เช่น การแจ้งข่าวการมาเกิดของยอห์น แบ๊บติส แก่เศคาริยาห์ และที่สำคัญที่สุดคือการแจ้งแก่นางมารีย์ พรหมจารี ว่านางได้รับคัดเลือกให้เป็นมารดาของพระบุตรของพระเจ้า (พระคัมภีร์คาทอลิก ฉบับสมบูรณ์, 2014)

1.2 อนุภาคพฤติกรรมหรือเหตุการณ์พิเศษ

1.2.1 อนุภาคการทำนายอนาคต

อนุภาคการทำนายอนาคตที่พบในตำนานนักบุญที่นำมาศึกษา ตรงกับดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ *M310.1 คำทำนาย: ความยิ่งใหญ่และชื่อเสียงในอนาคต (Prophecy: future greatness and fame)* เป็นการทำนายถึงความยิ่งใหญ่ในอนาคตของบุตรชายซึ่งเกิดด้วยอานุภาพของพระผู้เป็นเจ้า เช่น การทำนายอนาคตของพระเยซูแก่พระนางมารีย์ว่า *“เขาจะเป็นผู้ยิ่งใหญ่และพระเจ้าผู้สูงสุดจะทรงเรียกเขาเป็นบุตรของพระองค์ พระเจ้าจะประทานพระที่นั่งของกษัตริย์ดาวิดบรรพบุรุษให้แก่เขา เขาจะปกครองวงศ์ตระกูลของยาโคบตลอดไปและพระอาณาจักรของเขาจะไม่สิ้นสุดเลย”* (ลก 1:32-33)

1.2.2 อนุภาคการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ

อนุภาคการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติในที่นี้ หมายถึง การตั้งครรภ์ที่เกิดจากอานุภาพของพระผู้เป็นเจ้าบันดาลให้เกิดบุตรในบุคคลที่ไม่สามารถให้กำเนิดบุตรได้ ตรงกับดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้าน คือ *T510 การตั้งครรภ์ที่น่าอัศจรรย์ (Miraculous*

conception) พบในตำนานนักบุญคาเบรียล อัครทูตสวรรค์ ซึ่งท่านได้แจ้งให้นางเอลีซาเบธ หญิงชราผู้เป็นหมันภรรยาของเศคาริยาห์ และพระนางมารีย์ พรหมจารี คู่หมั้นของโจเซฟ ให้ทราบว่าทั้ง 2 จะตั้งครรภ์ด้วยพระประสงค์ของพระเจ้า

1.2.3 อนุภาคการยอมรับความยากจน

การถือความยากจนเป็นคำสอนสำคัญของพระเยซูเจ้าที่ตรัสสอนแก่บรรดาอัครสาวกว่า *"ท่านทั้งหลายที่ยากจนย่อมเป็นสุข เพราะพระอาณาจักรของพระเจ้าเป็นของท่าน ท่านที่หิวในเวลานี้ย่อมเป็นสุข เพราะท่านจะอิ่ม ท่านที่ร้องไห้ในเวลานี้ย่อมเป็นสุข เพราะท่านจะหัวเราะ"* (ลก 6:20-23) ตรงกับดัชนีอนุภาค คือ *V461.8 ความยากจนเป็นคุณธรรมของนักบุญ (Poverty as saintly virtue)* คุณธรรมเรื่องความยากจนนี้จึงเป็นคุณธรรมที่สำคัญและเป็นความโดดเด่นของนักบุญทุกองค์ที่ต้องเดินทางประกาศพระศาสนาไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ด้วยความยากลำบาก บางองค์ต้องละทิ้งทรัพย์สมบัติและความหรูหราเพื่อใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายตามคำสอนของพระเยซูเจ้า

1.2.4 อนุภาคการเป็นมรณสักขี

อนุภาคมรณสักขี ตรงกับดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้าน คือ *V10 การเสียสละทางศาสนา (Religious sacrifices) และ V463 ความทุกข์ทรมานทางศาสนา (Religious martyrdom)* เป็นอนุภาคที่พบได้มากในตำนานของนักบุญยุคแรกเริ่มในการประกาศศาสนา เนื่องจากศาสนาคริสต์ยังไม่เป็นที่ยอมรับ นักบวชจึงถูกจับกุมและทรมานด้วยวิธีต่าง ๆ แต่เพื่อยืนยันในความศรัทธาและความรักที่มีต่อพระเยซู นักบวชเหล่านี้ยินยอมสละชีวิตของตนด้วยความเต็มใจ ดังคำสอนในจดหมายนักบุญเปโตร ฉบับที่ 1 ความว่า *"จำเป็นที่พวกท่านต้องทนทุกข์ในการทดลองต่าง ๆ นานาชั่วระยะหนึ่ง เพื่อการทดสอบความเชื่อของพวกท่าน (อันล้ำค่ายิ่งกว่าทองคำ ที่แม้ว่าจะเสื่อมสลายไปได้ก็ยังถูกทดสอบด้วยไฟ) จะนำไปสู่การสรรเสริญ ศักดิ์ศรี และเกียรติ ในเวลาที่พระเยซูคริสต์จะเสด็จมาปรากฏ)* (1ปต 1:3-9)

1.2.5 อนุภาคการสร้างกุศล

อนุภาคการสร้างกุศลพบในตำนานนักบุญในยุคที่พระศาสนจักรได้รับการยอมรับและสถาปนารากฐานอย่างมั่นคงแล้ว ตรงกับดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ *V433 การกุศลของนักบุญ (Charity of saints)* เนื่องจากการช่วยเหลือผู้อื่นนั้นเป็นการแสดงความรักที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ ซึ่งเป็นบัญญัติสำคัญประการหนึ่งที่พระเยซูตรัสสอนความว่า *"ท่านต้องรักเพื่อนมนุษย์เหมือนรักตนเอง"* (มธ 22:39) นอกจากนี้การแสดงความรักต่อเพื่อนมนุษย์ยังเป็นการดำเนินตามรอยของพระเยซูเจ้า ดังที่กล่าวในจดหมายนักบุญยอห์น

ว่า *“เรารู้จักความรักจากการที่พระองค์ทรงสละชีวิตของพระองค์เพื่อเรา เราจึงควรสละชีวิตของเราเพื่อพี่น้องเช่นเดียวกัน ถ้าผู้ใดมีทรัพย์สมบัติของโลกนี้และเห็นพี่น้องของตนขาดแคลน แต่ยังมีใจแคบต่อเขา ความรักของพระเจ้าจะดำรงอยู่ในผู้นั้นได้อย่างไร ลูกที่รักทั้งหลาย เราอย่ารักกันแต่ปากเพียงด้วยคำพูดเท่านั้น แต่เราจงรักกันด้วยการกระทำและด้วยความจริง”* (1ยน 3:16-18)

1.2.6 อนุภาคความกล้าหาญ

อนุภาคความกล้าหาญนี้ตรงกับอนุภาคในดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ *W 32 ความกล้าหาญ (Bravery)* อนุภาคนี้พบในตำนานของนักบุญโยนออฟอาร์ค (Jeanne d' Arc) ผู้เป็นหญิงสาวชาวนาผู้กล้าหาญที่อาสานำกองทัพฝรั่งเศสรบกับกองทัพอังกฤษในสงครามร้อยปีด้วยคำแนะนำของเสียงจากสวรรค์ที่เธอได้ยิน จนสามารถทำให้ฝรั่งเศสเอาชนะอังกฤษได้หลายครั้ง แต่สุดท้ายโจนถูกจับกุมและลงโทษด้วยการเผาทั้งเป็น (สมคมแดง สมปวงพร, 2548)

1.2.7 อนุภาคความศรัทธาอย่างแรงกล้า

อนุภาคความศรัทธาอย่างแรงกล้านี้ตรงกับอนุภาคในดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ *V461.7 คุณธรรมแห่งความศรัทธาที่แท้จริง (Clerical virtue of absolute faith)* อนุภาคนี้เป็นอนุภาคพื้นฐานในตำนานนักบุญทุกองค์ แต่จะมีลักษณะโดดเด่นในตำนานของนักบุญเทเรซา แห่งพระกุมารเยซูและนักบุญดอมินิก ซาวีโอ เนื่องจากนักบุญ 2 ท่านนี้ไม่ได้เดินทางประกาศศาสนาหรือทำการกุศล แต่เน้นการภาวนาด้วยจิตใจที่แน่วแน่และมุ่งมั่นเพื่อที่จะ “แบกกางเขน” ของตนติดตามพระเยซูเจ้า ดังคำกล่าวในพระวรสารนักบุญมัทธิวว่า *“ถ้าผู้ใดอยากตามเรา ก็จงเลิกคิดถึงตนเอง จงแบกไม้กางเขนของตนและติดตามเรา ผู้ใดใคร่รักษาชีวิตของตนให้รอดพ้นก็จะสูญเสียชีวิตนิรันดร แต่ถ้าผู้ใดเสียชีวิตของตนเพราะเราก็จะพบชีวิตนิรันดร”* (มธ 16:24-25)

2. แบบเรื่องตำนานบักบุญ

การจัดทำดัชนีแบบเรื่องนิทานพื้นบ้านนั้น อาร์นและทอมป์สัน ไม่ได้นำนิทานประเภทตำนาน นิทานประจำถิ่น และนิทานอธิบายเหตุมาจัดทำด้วย (สายป่าน ปุริวรรณชนะ, 2548, น. 78) ผู้วิจัยจึงได้จำแนกแบบเรื่องขึ้นมาใหม่ พบว่าตำนานนักบุญทั้ง 13 สำนวนที่นำมาศึกษา สามารถจำแนกแบบเรื่องได้เป็น 4 แบบเรื่อง ดังนี้

2.1 แบบเรื่องเทวดาแจ้งข่าว

แบบเรื่องนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปรากฏตัวของผู้วิเศษหรือเทวดา เพื่อแจ้งข่าวสารการกำเนิดของผู้ศักดิ์สิทธิ์ให้แก่ผู้ที่พระผู้เป็นเจ้าทรงเลือก แบบเรื่องลักษณะนี้พบ 1 สำนวน คือ *ตำนานนักบุญคาเบรียล อัครทูตสวรรค์* ซึ่งมีโครงเรื่อง ดังนี้

- เทวดาปรากฏตัวต่อหน้ามนุษย์
- เทวดาทำนายอนาคตลูกของมนุษย์คนนั้น
- การตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ

ตารางที่ 1 ตัวอย่างโครงเรื่องตามแบบเรื่องเทวดาแจ้งข่าว

เนื้อเรื่อง	โครงเรื่อง
- พระเจ้าทรงส่งทูตสวรรค์กาเบรียลมายังเมืองหนึ่งในแคว้นกาลิลี ชื่อเมืองนาซาเร็ธ เพื่อมาพบหญิงพรหมจารีผู้นั้นชื่อมารีย์ - ทูตสวรรค์เข้าในบ้านกล่าวกับพระนางว่า “จงยินดีเถิดท่านผู้ที่พระเจ้าโปรดปราน พระเจ้าสถิตอยู่กับท่าน”	- เทวดาปรากฏตัวต่อหน้ามนุษย์
- ทูตสวรรค์กล่าวแก่พระนางว่า “มารีย์ อย่ากลัวเลย ท่านเป็นผู้ที่พระเจ้าโปรดปราน ท่านจะตั้งครรภ์และให้กำเนิดบุตรชายคนหนึ่ง ท่านจะตั้งชื่อเขาว่าเยซู เขาจะเป็นผู้ยิ่งใหญ่และพระเจ้าผู้สูงสุดจะทรงเรียกเขาเป็นบุตรของพระองค์ พระเจ้าจะประทานพระที่นั่งของกษัตริย์ดาวิดบรรพบุรุษให้แก่เขา	- เทวดาทำนายอนาคตลูกของมนุษย์คนนั้น
- พระนางมารีย์ตั้งครรภ์โดยพระอานุภาพของพระเจ้าผู้สูงสุด - พระนางมารีย์จึงตรัสว่า “ข้าพเจ้าเป็นผู้รับใช้ของพระเจ้าขอให้เป็นไปกับข้าพเจ้าตามวาจาของท่านเถิด” - แล้วทูตสวรรค์ก็จากพระนางไป (ลก 1: 26-38)	- การตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

อนุภาคซึ่งเป็นลักษณะเด่นของแบบเรื่องนี้ คือ เทวดาแจ้งข่าวการเกิดทำนายความยิ่งใหญ่ของเด็กที่กำลังจะมาเกิดและการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ ซึ่งตรงกับอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ V235 ทูตสวรรค์มาโปรดมนุษย์ (Mortal visited by angel) และ M310.1 คำทำนาย : ความยิ่งใหญ่และชื่อเสียงในอนาคต (Prophecy: future greatness and fame) และ T510 การตั้งครรภ์ที่น่าอัศจรรย์ (Miraculous conception)

2.2 แบบเรื่องธรรมทูต

แบบเรื่องธรรมทูตนี้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเดินทางเพื่อประกาศคริสต์ศาสนาไปยังสถานที่ต่าง ๆ ด้วยความยากลำบาก สามารถจำแนกได้เป็น 2 แบบเรื่องย่อย โดยอาศัยอนุภาคการเป็นมรณสักขีในการจำแนก ดังนี้

2.2.1 แบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี

มรณสักขี หมายถึง ผู้ที่สละชีพเพื่อยืนยันความเชื่อและความศรัทธาในพระเยซูเจ้า (Thurston, 1908, p. 52) แบบเรื่องในลักษณะนี้จะเน้นอนุภาคการถูกทรมานและสละชีพเพื่อยืนยันในความเชื่อของตน พบ 3 สำนวน ได้แก่ *ตำนานนักบุญซีโมนเปโตรอัครธรรมทูต ตำนานนักบุญมาระโก ผู้นิพนธ์พระวรสาร และตำนานนักบุญสเทเฟน* มีโครงเรื่องหลัก ดังนี้

- นักบวชเริ่มการประกาศพระวจนะ
- นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางการต่อต้าน
- นักบวชถูกจับกุมและทรมาน
- นักบวชยอมสละชีพเพื่อยืนยันความศรัทธา

ตารางที่ 2 ตัวอย่างโครงเรื่องตามแบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี

เนื้อเรื่อง	โครงเรื่อง
- อัครสาวกทั้งสิบสองคนของพระเยซูเลือกสเตเฟนเป็นหนึ่งในเจ็ดผู้ดูแลการแจกทานในกรุงเยรูซาเล็ม	- นักบวชเริ่มการประกาศพระวจนะ
- สเทเฟนประกอบด้วยความเชื่อและฤทธิ์เดชจึงกระทำการมหัศจรรย์และการอัศจรรย์ใหญ่ท่ามกลางประชาชน แต่ถูกต่อต้านและโต้แย้งจากบรรดาธรรมาจารย์	- นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางการต่อต้าน
- ธรรมาจารย์เหล่านั้นโต้แย้งสเทเฟนไม่ได้เพราะสเทเฟนพูดด้วยปรีชาญาณจากพระจิตเจ้า จึงลอบปลุกพยานเท็จและยุยงคนให้ต่อต้าน	
- สเทเฟนถูกจับตัวไปยังสภาของเมือง หลังจากนั้นจึงถูกขับไล่ออกไปนอกเมืองและถูกเอาหินขว้าง	- นักบวชถูกจับกุมและทรมาน
- สเทเฟนก็คุกเข่าลงร้องเสียงดังว่า “พระองค์เจ้าข้าขอโปรดอย่าทรงถือโทษเขาเพราะบาปนี้” แล้วจึงเสียชีวิต (กจ 6-7 : 1-60)	- นักบวชยอมสละชีพเพื่อยืนยันความศรัทธา

ที่มา : ผู้วิจัย

แบบเรื่องในกลุ่มนี้จะมีโครงเรื่องหลักดังกล่าวข้างต้น แต่บางเรื่องอาจมีลักษณะพฤติกรรมตอนต้นเรื่องต่างกันบ้าง แต่โดยภาพรวมจะเน้นอนุภาคที่สำคัญและมี

ลักษณะโดดเด่นก็คือการถูกจับกุมและทรมาน และการยอมสละชีพเพื่อยืนยันในความเชื่อของตน ซึ่งตรงกับอนุภาคในดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ V10 การเสียสละทางศาสนา (Religious sacrifices) และ V463 ความทุกข์ทรมานทางศาสนา (Religious martyrdom)

2.2.2 แบบเรื่องธรรมทูตทั่วไป

แบบเรื่องประเภทนี้มีลักษณะโครงเรื่องตอนต้นเช่นเดียวกับแบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี คือการออกประกาศคริสต์ศาสนาและได้รับความยากลำบาก แต่มีข้อแตกต่างกันที่ช่วงท้ายของเรื่องคือแบบเรื่องธรรมทูตทั่วไปไม่มีอนุภาคการถูกทรมานและการเป็นมรณสักขี พบ 2 สำนวน ได้แก่ *ตำนานนักบุญยอห์น อัครสาวก และตำนานนักบุญฟรันซิสโก ฆาบิเอร์* มีโครงเรื่องหลักดังนี้

- นักบวชเริ่มการประกาศพระวจนะ
- นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางความยากลำบาก

ตารางที่ 3 ตัวอย่างโครงเรื่องตามแบบเรื่องธรรมทูตทั่วไป

เนื้อเรื่อง	โครงเรื่อง
- พระเจ้าจอห์นแห่งประเทศโปรตุเกสในขณะนั้นได้มีรับสั่งขอให้พระสงฆ์ไปทำการเผยแผ่ศาสนาโรมันคาทอลิกในประเทศอินเดีย อิกเนชีอุสตัดสินใจเลือกฟรังซิส ซาเวียร์ให้รับภารกิจนี้ - ท่านใช้เวลาประมาณ 6 เดือนในการเผยแผ่ศาสนาให้ผู้คนชาวอินเดียในเมืองกัวด้วยการไปเยี่ยมผู้ป่วยในโรงพยาบาล เยี่ยมนักโทษในเรือนจำและอบรมผู้เยาว์ให้มีใจเมตตาปรานี - ด้วยกำลังใจที่แน่วแน่ฟรังซิส ซาเวียร์ยอมสละความสุขทางโลกทั้งมวลท่านเลือกที่จะดำรงชีวิตอย่างแร้นแค้นที่สุดและปฏิเสธความสะดวกสบายทุกสิ่งที่มีผู้เสนอให้ - หลังจากนั้นท่านก็ได้เดินทางไปประเทศญี่ปุ่นทำการสอนศาสนาตามจิตที่มุ่งหวังนับได้ว่าฟรังซิส ซาเวียร์คือสงฆ์องค์แรกในญี่ปุ่น - ต่อจากนั้น ฟรังซิส ซาเวียร์ก็มุ่งมั่นที่จะเดินทางไปประเทศจีน ซึ่งในขณะนั้นปิดประเทศไม่ยอมรับคนต่างชาติ ความประสงค์อันเร่าร้อนทำให้ท่านกล้าติดสินบนกัปตันเรือผู้หนึ่งให้แอบลักลอบนำท่านเข้าประเทศจีนแต่ไม่สำเร็จ - ฟรังซิส ซาเวียร์ ล้มเจ็บและกลับคืนสู่อ้อมพระหัตถ์แห่งพระเจ้าในวันศุกร์ที่ 3 ธันวาคม ค.ศ.1552 (วีณา โกวิทวานิชย์, 2549)	- นักบวชเริ่มการประกาศพระวจนะ - นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางความยากลำบาก

ที่มา: ผู้วิจัย

อนุภาคเด่นในแบบเรื่องนี้จึงเป็นการเสียสละเดินทางเพื่อประกาศพระวัจนะของพระเจ้ายังดินแดนที่ห่างไกล ซึ่งตรงกับอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ V10 การเสียสละทางศาสนา (Religious sacrifices)

2.3 แบบเรื่องการสร้างกุศล

แบบเรื่องการสร้างกุศลนี้เป็นแบบเรื่องที่เน้นพฤติกรรมการสร้างกุศลเพื่อช่วยเหลือสังคม โดยเริ่มตั้งแต่ได้พบต้นแบบในการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์ และได้อุทิศตนเพื่อทำการกุศลในรูปแบบต่าง ๆ จิตตารมณ์ของตน พบ 3 สำนวน ได้แก่ *ตำนานนักบุญหลุยส์ กษัตริย์แห่งฝรั่งเศส ตำนานนักบุญยอห์น บอสโก และตำนานนักบุญยอห์น แบพติสท์ เดอ ลาซาล* มีโครงเรื่องหลักดังนี้

- นักบวชได้พบต้นแบบของการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์
- นักบวชยอมรับความยากจนและทำงานหนัก
- นักบวชก่อตั้งองค์กรเพื่อการกุศล

ตารางที่ 4 ตัวอย่างโครงเรื่องตามแบบการสร้างกุศล

เนื้อเรื่อง	โครงเรื่อง
- พระเยซูเจ้าและพระนางมารีปรากฏแก่ยอห์นเมื่ออายุได้ 9 ขวบ กล่าวให้ช่วยดูแลเด็ก ๆ เหตุการณ์นี้เป็นป้ายชี้ทางชีวิต และเป็นพลังที่ขับเคลื่อนความคิดความรู้สึก ให้ตระหนักอยู่ตลอดเวลาถึงคุณค่าของชีวิตที่มิได้เกิดมาเพื่อตัวเองเท่านั้น - ยอห์น บอสโก ก็ได้รับการบวชเป็นพระสงฆ์ที่กรุงตุริน เมื่อมีอายุได้ 26 ปี	- นักบวชได้พบต้นแบบของการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์
- คุณพ่อได้รวมรวมเยาวชนในวันอาทิตย์ เพื่ออบรมพวกเขา สร้างความตระหนักให้พวกเขาได้พบกับคุณค่าแห่งวัยเยาว์ที่เต็มไปด้วยความสนุก ร่าเริง และความหวัง ซึ่งพวกเขากำลังสูญเสียมันไปเพราะสภาพทางเศรษฐกิจ สังคม และขาดการอบรมด้านศาสนา แม้ว่าจะประสบปัญหาต่าง ๆ มากมาย	- นักบวชยอมรับความยากจนและทำงานหนัก
- คุณพ่อริเริ่มที่จะตั้งโรงเรียนภาคค่ำเป็นโรงเรียนสอนอาชีพสำหรับเยาวชนของท่าน เพื่อให้พวกเขาได้มีวิชาชีพติดตัว และจัดการหางานให้พวกเขาอีกด้วย - นอกจากนี้คุณพ่อบอสโกจึงได้รวบรวมเยาวชนที่พร้อมจะยืนเคียงข้างท่านอยู่เสมอ จัดตั้งคณะซาเลเซียน กิจการเพื่อความดีของเยาวชนแผ่ขยายไปทั่วทั้งในประเทศอิตาลี ประเทศใกล้เคียงและทั่วโลกจวบจนปัจจุบันนี้ (โรงเรียนเซนต์ดอมินิก, 2563)	- นักบวชก่อตั้งองค์กรเพื่อการกุศล

ที่มา: ผู้วิจัย

แบบเรื่องการกุศลเน้นอนุภาคความสมถะยากจน และอนุภาคการทำงานการกุศลเพื่อช่วยเหลือสังคมทั้งการสร้างโรงพยาบาล สร้างโรงเรียน หรือการตั้งคณะนักบวช ซึ่งอนุภาคเหล่านี้ตรงกับอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล คือ V433 การกุศลของนักบุญ (Charity of saints) และ V461.8 ความยากจนเป็นคุณธรรมของนักบุญ (Poverty as saintly virtue)

2.4 แบบเรื่องเบ็ดเตล็ด

แบบเรื่องนี้เป็นแบบเรื่องที่ไม่สามารถจัดให้เข้ากับแบบเรื่องต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น พบ 3 สำนวน ได้แก่ *ตำนานนักบุญเทเรซา แห่งพระกุมารเยซู ตำนานนักบุญดอมินิก ซาวีโอ และตำนานนักบุญโยนออฟอาร์ค* อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าจะไม่สามารถจัดเข้าแบบเรื่องได้ ตำนานทั้ง 3 สำนวนก็มีลักษณะเด่นที่ควรกล่าวถึงนั่นคือ “ความศรัทธาที่มีต่อพระคริสตเจ้า”

ตำนานนักบุญดอมินิก ซาวีโอ เป็นเรื่องของนักบุญดอมินิก เด็กชายที่มีความร่าเริงและมีความศรัทธาในพระเยซูเจ้าอย่างยิ่ง ดอมินิกปฏิญาณตนว่า *“ผมจะไปสารภาพบาปบ่อย ๆ และจะรับศีลมหาสนิททุกครั้งที่ผู้ฟังแก้บาปอนุญาต ผมต้องทำให้วันอาทิตย์และวันฉลองเป็นวันศักดิ์สิทธิ์ พระเยซูเจ้าและแม่พระเป็นเพื่อนของผม และยอมตายดีกว่าทำบาป”* ถึงแม้ว่าดอมินิกจะเสียชีวิตเมื่อมีอายุเพียง 15 ปี แต่ความแน่วแน่ในคำปฏิญาณที่มีต่อพระคริสตเจ้าก็ทำให้ดอมินิกได้รับความศรัทธาและได้รับการยกย่อง อนุภาคเด่นในเรื่องนี้ คือ การให้คำปฏิญาณด้วยศรัทธาที่แน่วแน่ ตรงกับอนุภาคนิทานสากลที่ V461.7 คุณธรรมแห่งความศรัทธาที่แท้จริง (Clerical virtue of absolute faith)

ตำนานนักบุญโยนออฟอาร์ค กล่าวถึงหญิงชาวบ้านธรรมดาที่มีความกล้าหาญและศรัทธาในเสียงจากพระผู้เป็นเจ้า เธออาสานำทัพฝรั่งเศสออกรบจนสามารถชนะกองทัพอังกฤษในสงครามร้อยปีได้หลายครั้งด้วยคำแนะนำของเสียงจากสวรรค์ที่เธอได้ยิน แต่สุดท้ายเธอถูกจับกุมและถูกเผาทั้งเป็นจนเสียชีวิต อนุภาคที่โดดเด่นในสำนวนนี้ก็คือความกล้าหาญ ซึ่งตรงกับอนุภาคนิทานสากล คือ W 32 ความกล้าหาญ (Bravery)

ตำนานนักบุญเทเรซาแห่งพระกุมารเยซู เป็นเรื่องเกี่ยวกับนักบวชหญิงที่ทุ่มเทให้กับความศรัทธาในพระเยซูเจ้าอย่างเคร่งครัด “เสมือนเชลยของความรักเปี่ยมเมตตาของพระเจ้า” เธอเจริญก้าวหน้าอย่างมั่นคงและรวดเร็วในการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์ เธอได้รับแต่งตั้งให้เป็นนวกจารย์ ด้วยความที่เธอเสียสละอุทิศตนอย่างสม่ำเสมอและมีความรักต่อพระเจ้าอย่างไม่มีขอบเขต รวมถึงความไว้วางใจในพระองค์โดยสิ้นเชิง เห็นได้จากคำกล่าวของเธอที่ว่า *“ไม่มีใครจะวอนขอมากเกินไปจากพระเจ้าผู้ทรงฤทธานุภาพและทรงเมตตา สงสารเขาจะได้รับจากพระองค์จริง ๆ ตามสัดส่วนของความไว้วางใจที่เขามีต่อพระองค์”*

อนุภาคเด่นในสำนวนนี้ก็คือ การมีศรัทธาที่แรงกล้าและลึกซึ้ง ตรงกับอนุภาคนิทานสากล คือ V461.7 คุณธรรมแห่งความศรัทธาที่แท้จริง (Clerical virtue of absolute faith)

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผลการศึกษา

1. อนุภาคเด่นในตำนานนักบุญ

จากการวิเคราะห์อนุภาคในตำนานนักบุญเปรียบเทียบกับดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากลของสติธ ทอมป์สัน พบอนุภาคที่มีลักษณะโดดเด่น 2 กลุ่ม คือ อนุภาคตัวละครพิเศษ (Actors) ประกอบด้วย 1 อนุภาค คือ อนุภาคอัครทูตสวรรค์ และอนุภาคพฤติกรรมหรือเหตุการณ์พิเศษ (Incident) พบอนุภาคซึ่งมีลักษณะโดดเด่น 7 อนุภาค คือ อนุภาคการทำนายอนาคต อนุภาคการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ อนุภาคการยอมรับความยากจน อนุภาคการเป็นมรณสักขี อนุภาคการสร้างกุศล อนุภาคความกล้าหาญ อนุภาคความมีศรัทธาอย่างแรงกล้า เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านพบว่าทุกอนุภาคปรากฏในดัชนีอนุภาค ดังนี้

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบอนุภาคในตำนานนักบุญและดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้าน

อนุภาคในตำนานนักบุญ	ดัชนีอนุภาคนิทานพื้นบ้านสากล
อนุภาคอัครทูตสวรรค์	V235 ทูตสวรรค์มาโปรดมนุษย์ (Mortal visited by angel)
อนุภาคการทำนายอนาคต	M310.1 คำทำนาย: ความยิ่งใหญ่และชื่อเสียงในอนาคต (Prophecy: future greatness and fame)
อนุภาคการตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ	T510 การตั้งครรภ์ที่น่าอัศจรรย์ (Miraculous conception)
อนุภาคการยอมรับความยากจน	V461.8 ความยากจนเป็นคุณธรรมของนักบุญ (Poverty as saintly virtue)
อนุภาคการเป็นมรณสักขี	V10 การเสียสละทางศาสนา (Religious sacrifices) V463 ความทุกข์ทรมานทางศาสนา (Religious martyrdom)
อนุภาคการสร้างกุศล	V433 การกุศลของนักบุญ (Charity of saints)
อนุภาคความกล้าหาญ	W 32 ความกล้าหาญ (Bravery)
อนุภาคความศรัทธาอย่างแรงกล้า	V461.7 คุณธรรมแห่งความศรัทธาที่แท้จริง (Clerical virtue of absolute faith)

ที่มา : ผู้วิจัย

2. แบบเรื่องตำนานนักบุญ

จากการศึกษาตำนานนักบุญทั้ง 13 สำนวน สรุปได้ว่า แบบเรื่องตำนานนักบุญสามารถจำแนก 4 แบบเรื่อง คือ 1. แบบเรื่องเทวดาแจ้งข่าว 2. แบบเรื่องธรรมทูต แบ่งเป็น 2 แบบเรื่องย่อย คือ 2.1 แบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี และ 2.2 แบบเรื่องธรรมทูตทั่วไป 3. แบบเรื่องการกุศล และ 4. แบบเรื่องเบ็ดเตล็ด แบบเรื่องนักบุญแต่ละประเภทล้วนมีลักษณะอนุภาคที่โดดเด่นแตกต่างกันไป ซึ่งสามารถสรุปอนุภาคที่เป็นลักษณะเด่นของแต่ละเรื่องได้ดังนี้

ตารางที่ 6 ความสัมพันธ์ระหว่างแบบเรื่องและอนุภาคเด่น

ที่	แบบเรื่อง	อนุภาคเด่น
1	แบบเรื่องเทวดาแจ้งข่าว	- เทวดาปรากฏตัวต่อหน้ามนุษย์ - เทวดาทำนายอนาคตลูกของมนุษย์คนนั้น - การตั้งครรภ์ที่ผิดธรรมชาติ
2	แบบเรื่องธรรมทูต - แบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี	 - นักบวชเริ่มการประกาศพระวัจนะ - นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางการต่อต้าน - นักบวชถูกจับกุมและทรมาน - นักบวชยอมสละชีพเพื่อยืนยันความศรัทธา
	- แบบเรื่องธรรมทูตทั่วไป	- นักบวชเริ่มการประกาศพระวจนะ - นักบวชประกาศพระวัจนะท่ามกลางความยากลำบาก
3	แบบเรื่องการสร้างกุศล	- นักบวชได้พบต้นแบบของการดำเนินชีวิตศักดิ์สิทธิ์ - นักบวชยอมรับความยากจนและทำงานหนัก - นักบวชก่อตั้งองค์กรเพื่อการกุศล
4	แบบเรื่องเบ็ดเตล็ด	ไม่สามารถสรุปอนุภาคเด่นได้

ที่มา : ผู้วิจัย

อภิปรายผล

1. นักบุญเป็นนักปฏิบัติ

จากการวิเคราะห์อนุภาคในตำนานนักบุญนั้น พบอนุภาคเพียง 2 กลุ่ม คือ อนุภาคตัวละครพิเศษและอนุภาคพฤติกรรมหรือเหตุการณ์พิเศษ กลุ่มที่ไม่พบคือ กลุ่มวัตถุสิ่งของพิเศษ สะท้อนให้เห็นอุดมคติของการไม่นับถือวัตถุหรือสิ่งของวิเศษต่าง ๆ อุดมคตินี้สอดคล้องกับหลักบัญญัติ 10 ประการที่พระผู้เป็นเจ้ามอบไว้ให้กับโมเสส เช่น ห้ามไม่ให้ทำรูปเคารพใด ๆ ขึ้นมา ห้ามไม่ให้กราบไหว้รูปเคารพหรือนมัสการรูปเหล่านั้นเพราะพระเจ้า

คือองค์พระผู้เป็นเจ้าที่ไม่ยอมให้มีคู่แข่ง (อพย 20:4-5) ความวิเศษหรือเหตุการณ์เหนือธรรมชาติไม่ได้มาจากสิ่งของวิเศษ แต่เป็นไปด้วยฤทธิ์อำนาจแห่งพระผู้เป็นเจ้าทรงบันดาลให้เกิดขึ้น อีกประการหนึ่งคำสอนของพระเยซูเจ้าเน้นให้ถือความยากจนและละทิ้งวัตถุสิ่งของต่าง ๆ ทางโลก เพื่อมุ่งสู่การติดตามพระเยซูเจ้าอย่างแท้จริง นักบวชทุกคนจึงต้องปฏิบัติตามคำสอนนั้น โดยเน้นการปฏิบัติ การภาวนา การถือพรต รวมถึงการทำกิจการการกุศลเพื่อช่วยเหลือเพื่อมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ด้วย

2. ตำนานนักบุญเป็นต้นแบบการดำเนินชีวิตของคริสตชน

แบบเรื่องแต่ละแบบเรื่องนั้นมีลักษณะสอดคล้องอุดมคติทางศาสนาและยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ แบบเรื่องเทวดาแจ้งข่าว แบบเรื่องธรรมทูต มีลักษณะเป็นตำนานปรัมปราซึ่งมีการกล่าวถึงในพระคัมภีร์ไบเบิล สะท้อนให้เห็นความศักดิ์สิทธิ์และพระเดชของพระเจ้าในการปกป้อง คุ้มครอง ดูแลผู้ที่เชื่อในพระองค์ ในการประกาศศาสนาในยุคเริ่มแรกนั้นมีความยากลำบากอย่างมากแต่ด้วยความศรัทธาในพระบุตรของพระเจ้าเหล่าธรรมทูตทั้งหลายซึ่งเป็นผู้ติดตามพระเยซูเจ้าก็ยอมรับความทุกข์ยากจากการประกาศศาสนาด้วยความยินดีเพราะเชื่อว่าการใช้ชีวิตด้วยความทุกข์ยากนี้เป็นสิ่งที่พระเยซูพอใจ ดังความในจดหมายนักบุญเปโตรว่า *“ถ้าพวกท่านทำดีและต้องทนทุกข์ลำบาก สิ่งนี้ก็จะเป็นที่พอพระทัยของพระเจ้า” (ปต 1 : 2-21)* นอกจากนี้ยังเชื่ออีกว่าการต่อต้านศาสนานั้นเป็นการพิสูจน์ความศรัทธาของนักบวชจากพระผู้เป็นเจ้า *“อย่าประหลาดใจต่อการต่อต้านซึ่งเกิดขึ้นเป็นการทดสอบท่านทั้งหลาย ...แต่จงชื่นชมในการที่ท่านมีส่วนร่วมรับทรมานกับพระคริสตเจ้า” (ปต 4:12-19)*

การกระทำเหล่านี้เป็นการชี้ให้คริสตชนเห็นว่าการเดินตามรอยพระเยซูเจ้านั้นบางครั้งต้องยอมรับความทุกข์ยากจากการปฏิบัติศาสนกิจ นักบุญทั้งหลายที่ยอมสละชีวิตเพื่อติดตามพระเจ้าทำให้พระศาสนจักรมั่นคง พฤติกรรมอันเกิดจากความเชื่อเหล่านี้จึงเป็นต้นแบบสำหรับความศรัทธาในพระเจ้า ดังนั้น *“จำเป็นที่พวกท่านต้องทนทุกข์ในการทดลองต่าง ๆ นานาชั่วระยะหนึ่ง เพื่อการทดสอบความเชื่อของพวกท่าน (อันล้ำค่ายิ่งกว่าทองคำที่แม้ว่าจะเสื่อมสลายไปได้ก็ยังถูกทดสอบด้วยไฟ) จะนำไปสู่การสรรเสริญ ศักดิ์ศรี และเกียรติ ในเวลาที่พระเยซูคริสต์จะเสด็จมาปรากฏ”* (1ปต 1:3-9)

3. การช่วยเหลือสังคมเป็นพันธกิจสำคัญของนักบวช

ในแบบเรื่องการสร้างกุศลนั้นอนุภาคเด่นของแบบเรื่องนี้ก็คือ การช่วยเหลือสังคมหรือการทำการกุศลในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การช่วยเหลือคนยากไร้ การช่วยเหลือเด็กและเยาวชน การตั้งโรงเรียนหรือการตั้งโรงพยาบาล การช่วยเหลือเหล่านี้เป็นการแสดงออกถึง

ความรักที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ เป็นพันธกิจสำคัญที่พระเยซูเจ้าทรงสั่งสอนให้คริสตชนปฏิบัติ เพื่อให้โลกเกิดแสงแห่งความหวัง ความรัก และสันติสุข ดังคำสอนในพระวรสารนักบุญยอห์น ว่า *“นี้คือสิ่งที่เราได้บอกแก่ท่านทั้งหลายแล้ว เพื่อให้ความยินดีของเราดำรงอยู่ในท่านและให้ความยินดีของท่านเต็มเปี่ยม นี่แหละเป็นบัญญัติของเรา คือให้ท่านทั้งหลายรักซึ่งกันและกันเหมือนดังที่เราได้รักท่าน ไม่มีผู้ใดมีความรักที่ยิ่งใหญ่กว่านี้”* (ยน 15:9-17) และคำสอนในพระวรสารนักบุญมัทธิว ว่า*“ท่านทั้งหลายเป็นแสงสว่างส่องโลก ... แสงสว่างของท่านต้องส่องแสงต่อหน้ามนุษย์ เพื่อคนทั้งหลายจะได้เห็นกิจการดีของท่าน และสรรเสริญพระบิดาของท่านผู้สถิตในสวรรค์”* (มธ 5:14-16)

ตำนานนักบุญนี้จึงเป็นแบบอย่างสำคัญที่สืบทอดอุดมการณ์ของการสร้างความรักและความศรัทธา รวมถึงการรับใช้พระเจ้าอย่างไม่มีข้อโต้แย้ง จะเห็นได้ว่าแบบเรื่องแต่ละแบบมีความสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ของศาสนาคริสต์แต่ละยุค เช่น *ตำนานนักบุญ สเตเฟน* ในแบบเรื่องธรรมทูตมรณสักขี สอดคล้องกับประวัติศาสตร์ของพระศาสนจักรสากลในยุคเริ่มแรก หลังจากนั้นเมื่อศาสนาคริสต์เป็นที่ยอมรับการต่อต้านศาสนาจึงลดลง บรรดาพระธรรมทูตได้ประดิษฐานความเชื่อในความรักของพระเจ้าไว้อย่างมั่นคงแล้ว อุดมการณ์ของคริสต์ศาสนาจึงเปลี่ยนไปเป็นการแบ่งปันความรักให้แก่บุคคลที่ด้อยโอกาส เด็กและเยาวชน รวมทั้งบุคคลที่ต้องการความช่วยเหลืออื่น ๆ นักบวชยุคต่อมาจึงเน้นที่การทำกุศลให้แก่สังคม การยอมรับความทุกข์ยากเพื่อช่วยเหลือผู้อื่นด้วยความรักของพระเจ้าที่ประทานแก่เขาเหล่านั้น แบบเรื่องของตำนานนักบุญในแต่ละยุคสมัยจึงมีอนุภาคซึ่งสอดคล้องกับอุดมการณ์ของศาสนาในยุคนั้นด้วย

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งต่อไปควรมีการศึกษาตำนานประเทศอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากตำนานนักบุญ เช่น ตำนานความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนวัตถุ หรืออื่น ๆ ที่ปรากฏในสังคมไทย เพื่อให้สามารถเห็นภาพในมุมกว้างของวัฒนธรรมคริสต์ศาสนาในบริบทสังคมไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2551). **นิทานพื้นบ้านศึกษา** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระคัมภีร์คาทอลิก ฉบับสมบูรณ์. (2014). กรุงเทพฯ: คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสต์ศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์.

โรงเรียนเซนต์ดอมินิก. (2563). **คู่มือนักเรียน ประจำปีการศึกษา 2563**. กรุงเทพฯ: โรงเรียนเซนต์ดอมินิก.

วีณา โกวิทวานิชย์. (2549). **นักบุญฟรังซิส เซเวีย อัครสาวกแห่งตะวันออกไกล (ค.ศ. 1506-1552)**. กรุงเทพฯ: สื่อมวลชนคาทอลิกประเทศไทย.

ศิราพร ณ ถลาง. (2557). **ทฤษฎีคติชนวิทยา : วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน - นิทานพื้นบ้าน** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกณ์มหาวิทยาลัย.

สมคมแดง สมปวงพร. (2548). **ฌาน ดาร์ก : นักรบของพระเจ้า**. กรุงเทพฯ: คุ้มคำ.

สายป่าน ปุริวรรณชนะ. (2548). **ลักษณะเด่นของตำนานประจำถิ่นริมแม่น้ำและชายฝั่งทะเลภาคกลางของไทย**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2555). **อิทธิปาฏิหาริย์กับการสร้างเรื่องเล่าศักดิ์สิทธิ์ : ขนบนิยมและพลวัตในประวัติพระเกจิอาจารย์ในสังคมไทยภาคกลาง**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. (2543). **ทฤษฎีคติชนและวิธีการศึกษา**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

Aarne, A., & Thompson, S. (1973). The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. In L. Honko Ed., **Folklore Fellows Communications** (3rd ed., Vol. 184). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Thompson, S. (1946). **The folktale**. New York: Dryden press.

Thurston, H. (1908). Saints and Martyrs (Christian). In J. Hastings (Ed.), **Encyclopsedia of Religion and Ethics** (Vol. 11). New York: Charles Scribner's Sons.

หัวตะเข้ : ภาพทรงจำ วิถีชีวิต และอนาคตภาพของความเป็นชุมชนตลาดเก่า

HUA TAKHE: MEMORIES, LIFESTYLES AND THE FUTURE SCENARIO OF THE ANCIENT MARKET COMMUNITY

ทวีวัฒน์ จิตติเวทย์กุล*

TAWEEWAT JITTIWETKUL

บทคัดย่อ

ชุมชนในอดีตมีความผูกพันอยู่กับสายน้ำ ประจักษ์พยานที่สำคัญ ได้แก่ ตลาดน้ำ โรงเรียน วัด หรือศาลเจ้าริมน้ำ การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา สภาพวิถีชีวิต และพยากรณ์ภาพอนาคตของชุมชนหัวตะเข้ โดยค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก และใช้การวิเคราะห์แบบพรรณนาความเพื่อสื่อสารความหมายเชิงสรุปเป็นเครื่องมือในการดำเนินการ ผลการศึกษาพบว่า ชุมชนหัวตะเข้ มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ถูกพัฒนาเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม โดยสร้างสรรค์กิจกรรมที่มีความไม่แท้ควบคู่กับการประกอบการเชิงพาณิชย์บนวิถีชุมชนดั้งเดิม ข้อเสนอแนะจากการศึกษาในครั้งนี้ คือ ในการส่งเสริมตลาดเก่า ควรมีการอนุรักษ์ ฟื้นฟูชุมชนโดยให้คงความแท้อยู่ร่วมด้วย เพื่อไม่ให้กระทบต่อความเป็นอยู่ และเพื่อความยั่งยืนของการเป็นชุมชนตลาดเก่าริมน้ำ

คำสำคัญ : ชุมชนตลาดเก่า ภาพทรงจำ วิถีชีวิต อนาคตภาพ

Abstract

Since the past, local communities have developed a bond with the local rivers. One of the most evident proofs is the local floating market, schools, temples or waterfront shrines. This study aimed to study the background and the lifestyles and make a prediction about the future scenario of the Hua Ta-khe community. Data were collected from examining

* วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute

relevant documents and non-participant observation and interviews with the key informants. The study found that Hua Ta-khe community is multicultural. It has been developed to become a cultural tourism destination by providing unauthentic activities to engage the visitors as well as business operations in a traditional local style. The study recommended that conservation and restoration of the community authenticity should be promoted for the sustainability of the community.

Keywords: Old Market Community, Memories, Way of Life, Scenario

บทนำ

ยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรมที่ถูกนำมาใช้ส่งเสริมและพัฒนาประเทศ มีตัวอย่างจากประเทศที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี อาทิ ประเทศจีน อินเดีย ญี่ปุ่น หรือที่เด่นชัดที่สุดคือประเทศเกาหลีใต้ ซึ่งมีการตั้งหน่วยงานที่ให้ความสำคัญกับอุตสาหกรรมคาแรคเตอร์ คือ หน่วยงานภาครัฐชื่อว่า Korea Creative Content Agency (KOCCA) ขึ้นมา เพื่อทำหน้าที่แปลงวัฒนธรรมของชาติให้เป็นวัฒนธรรมเพื่อการพาณิชย์ ทั้งที่ก่อนหน้านั้นวัฒนธรรมของเกาหลีใต้ยังมีลักษณะคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมตะวันออกทั่วไป จุดเปลี่ยนของวัฒนธรรมเกาหลีที่ถูกปรับปรุงมาเป็นสินค้านี้ ดำรงค์ ฐานดี (2555) ได้อธิบายโดยอ้างข้อเขียนของ โช นัม กุ๊ก ศาสตราจารย์ทางจิตวิทยาของมหาวิทยาลัยอีวาว่า “วัฒนธรรมเกาหลีในอดีตนั้น เน้นการยอมตาม ยอมรับ (passive) ยึดถือโชคชะตาชีวิตหรือฟ้าลิขิต (fatalism) เป็นสำคัญ แต่ต่อมาแนวความคิดนี้ค่อย ๆ เปลี่ยนไปเป็นเชิงรุก (aggressive) มากขึ้น นับตั้งแต่รัฐบาลทำหน้าที่เป็นตัวนำในการพัฒนาในต้นทศวรรษ 1960 ทำให้ประชาชนเริ่มตระหนักว่า ความร่วมมือร่วมใจกันและการทำงานหนักสามารถนำไปสู่ความสำเร็จได้ ซึ่งเมื่อผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นเป็นที่ประจักษ์ตามที่คาดหวัง ทำให้ผู้คนต่างดีอกดีใจและแปลกใจในพลังอำนาจของตนและผลสัมฤทธิ์ที่ได้รับ อีกทั้งในช่วงทศวรรษที่ 1970 ผลแห่งการพัฒนาทางเศรษฐกิจสามารถแก้ไขปัญหาความยากจนที่มีมาช้านานตั้งแต่อดีตได้ ก็ยิ่งทำให้คนเกาหลีต่างมีความเชื่อมั่นภาคภูมิใจ มีความหวัง และความฝันมากขึ้น จึงมีการยึดคำขวัญที่ว่า การทำงานหนักจะก่อให้เกิดผลสำเร็จเป็นข้อเตือนใจและเป็นแบบแผนการดำเนินชีวิต...”

สำหรับในประเทศไทย การใช้คุณค่าทางวัฒนธรรมเป็นยุทธศาสตร์เพื่อการพัฒนาและสร้างความเจริญให้แก่ประเทศนั้น ผลการศึกษาของทวีวัฒน์ จิตติเวทย์กุล (2562) พบว่า การให้คุณค่ากับทุนทางวัฒนธรรม ควรเริ่มต้นจากการสร้างวัฒนธรรมการพัฒนา

ที่ไม่เห็นแก่เงิน ไม่ให้ความสำคัญกับเงินเป็นหลัก เพราะหากมุ่งแต่จะใช้ทุนที่เป็นตัวเงิน ประเทศไทยคงมีศักยภาพที่จะพัฒนาสู้ประเทศอื่นไม่ได้ เพราะทุนทรัพย์สินเงินทองของประเทศมีน้อย หากแต่เราควรให้ความสำคัญกับทุนที่ไม่ใช่เงิน หรือทุนภูมิปัญญา ซึ่งเป็นทุนที่มีความสำคัญของประเทศไทย ผ่านการสั่งสมมายาวนาน มีองค์ประกอบสำคัญ 3 ด้าน คือ 1) ด้านทุนมนุษย์ ทั้งที่เป็นประชาชนทั่วไปและผู้นำทางสังคม ปราชญ์ชาวบ้าน เกษตรกร ผู้นำทางความคิด ผู้นำทางศาสนา อาสาสมัครที่มีศักยภาพ มีคุณธรรม มีวินัย ความซื่อสัตย์ และมีจิตสำนึกสาธารณะ 2) ด้านทุนทางวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่มีคุณค่าและมีมูลค่าสั่งสมมาจากอดีต ส่งผลให้เกิดประโยชน์ต่อวิถีชีวิต และสังคมไทย เช่น ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะ ขนบธรรมเนียมวัฒนธรรม จารีตประเพณี และ 3) ด้านทุนทางสังคม เป็นสิ่งเกิดขึ้นเชื่อมโยงผูกพัน พอกพูน และเกิดการสั่งสม เช่น การนับถือเป็นญาติพี่น้องกัน การช่วยเหลือเกื้อกูล ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กัน การเข้าร่วมงานประเพณีของสังคม เป็นต้น

ความสำคัญของยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรมประการหนึ่งคือการรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งธาดา สุทธิธรรม (2554) และสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม และคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2549) ได้อธิบายว่า คุณค่าภูมิทัศน์วัฒนธรรมและมรดกทางวัฒนธรรม แบ่งคุณค่าเป็นประเภทคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ ทางประวัติศาสตร์ ทางสังคม จิตใจ วิทยาศาสตร์ เศรษฐกิจ ทางด้านอรรถประโยชน์ใช้สอยในปัจจุบัน คุณค่าด้านการศึกษา และคุณค่าด้านอื่น ๆ ส่วน ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ (2552) นำเสนอตามความหมายตามกฎบัตรบูร่า (the Burra Charter) แบ่งคุณค่าออกเป็น 4 ด้าน ประกอบด้วย 1) คุณค่าทางด้านสุนทรียภาพ สามารถรับรู้จากประสาทสัมผัสทุกด้าน ได้แก่ รูปทรง ขนาด สี ผิวสัมผัส และวัสดุที่ประกอบขึ้นเป็นกายภาพของสถานที่ครอบคลุมถึงสัมผัส กลิ่น และเสียงที่สามารถนำมาใช้ประโยชน์สนองความต้องการได้ 2) คุณค่าด้านประวัติศาสตร์เป็นพื้นฐานของคุณค่าทุกด้าน สถานที่ใดได้รับอิทธิพลจากเหตุการณ์ และบุคคลในช่วงใดช่วงหนึ่งในประวัติศาสตร์ คุณค่าทางประวัติศาสตร์จะมีความเด่นชัดเมื่อหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือบุคคลนั้น ยังปรากฏอยู่ในพื้นที่หรือสถานที่นั้นยังมีความสมบูรณ์อยู่ แต่บางครั้งสถานที่นั้นอาจเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญอย่างมากจนแม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงไปแล้วก็ยังคงคุณค่าอยู่ได้ 3) คุณค่าด้านวิทยาศาสตร์ รวมถึงคุณค่าทางด้านการศึกษาวิจัย คุณค่านี้ขึ้นอยู่กับความสำคัญของข้อมูลที่เกี่ยวเนื่องกับพื้นที่ ความหายาก และการที่สถานที่นั้นสามารถใช้เป็นแหล่งข้อมูลในอนาคตได้และ 4) คุณค่าด้านสังคม ครอบคลุมคุณค่าของสถานที่ในฐานะที่เป็นศูนย์กลางของจิตวิญญาณ ความเชื่อ การเมือง ชนชาติ หรือวัฒนธรรมของคนกลุ่มน้อย

ปัจจุบันมีความพยายามเป็นอย่างมากในการสร้างรูปแบบการพัฒนาและสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนในการพึ่งพิงตนเอง ลดการพึ่งพาภายนอกโดยการฟื้นฟูชุมชนเก่าที่มีความสำคัญในอดีตให้พลิกฟื้นกลับมามีความสำคัญอีกครั้งซึ่ง ภูเกริก บัวสอน (2554) ได้นำเสนอกลยุทธ์ต้นแบบที่มีประสิทธิภาพในการพัฒนาฟื้นฟูชุมชนว่า มีกรอบดำเนินการ 5 ประการ คือ มุ่งด้านวัฒนธรรม คิดและทำอย่างมีกลยุทธ์ ให้ความสำคัญกับพื้นที่สาธารณะ การมีส่วนร่วมของชุมชนและเครือข่ายและการปรับใช้ใหม่ ซึ่งตลาดเก่าส่วนใหญ่ได้ปรับให้เป็นสถานที่ท่องเที่ยว เพื่อตอบสนองกระแสการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและสร้างรายได้ให้แก่พื้นที่ เช่น ตลาดน้ำอัมพวาและตลาดน้ำดำเนินสะดวก ซึ่งแม้ว่าอาจมีประเด็นในเรื่องของความแท้หรือเอกลักษณ์ของพื้นที่ ส่วนประเด็นเรื่องความแท้ ซึ่งถูกคุกคามโดยธุรกิจท่องเที่ยวที่เน้นการสร้างรายได้เชิงเศรษฐกิจ มีการสร้างสินค้าทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่เพื่อตอบสนองนักท่องเที่ยว อาจไม่ได้เป็นวัฒนธรรมของพื้นที่ แม้ว่าการท่องเที่ยวมีบทบาทสำคัญในการรักษาพื้นที่มรดกทางวัฒนธรรมเอาไว้ โดยการให้ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ แต่ก็ให้ผลในด้านลบได้เช่นกัน เพราะการท่องเที่ยวก็สามารถลดคุณค่าของสถานที่ได้ หากขาดการจัดการและการควบคุมที่ดี ดังนั้นองค์ความรู้ในด้านการฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งเป็นความรู้ที่สามารถนำไปใช้กับการฟื้นฟูตลาดเก่าหรือชุมชนทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ในเมืองไทยได้

ชุมชนหลวงพรต - ท่านเลี่ยม หรือชุมชนตลาดเก่าตะเข้ตั้งอยู่ริมคลองประเวศบุรีรมย์ เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร พื้นที่ซึ่งในครั้งอดีตถือว่าเป็นชุมชนที่มีความสำคัญทางเศรษฐกิจ เพราะนอกจากวิถีชีวิตแบบชุมชนเกษตรกรรมแล้ว ยังเป็นชุมชนพาณิชกรรมเป็นชุมทางการค้าที่สำคัญอีกด้วย แต่ด้วยเหตุผลด้านความเจริญของการคมนาคมทางบกเมื่อมีการตัดถนนเข้ามาในพื้นที่ ทำให้เส้นทางสัญจรทางน้ำลดความความสำคัญลงไป ประกอบกับเมื่อมีไฟไหม้ตลาดครั้งใหญ่ในปี พ.ศ. 2541 ทำให้ตลาดเก่าริมน้ำที่มีอายุมากกว่า 100 ปี ในเขตกรุงเทพมหานครแห่งนี้ไม่เป็นที่รู้จัก แม้ว่าความเป็นอยู่และวิถีชีวิตของผู้คนยังดำเนินต่อไป หากแต่การคงคุณค่าที่เคยมีความสำคัญ รวมทั้งการพยายามอนุรักษ์ ฟื้นฟูวิถีชีวิต หรือให้คุณค่าต่อความแท้ และการสร้างผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชุมชน ผู้วิจัยสนใจศึกษาชุมชนแห่งนี้เพื่อนำเสนอเป็นแนวทางในการพัฒนาชุมชนเก่าอื่น ๆ ในประเทศไทยให้ได้รับการฟื้นฟูและอนุรักษ์ด้วยวิธีการที่ถูกต้องเหมาะสมกับพื้นที่ โดยเลือกศึกษาประเด็นความสำคัญในการฟื้นฟู การสร้างประโยชน์ในเชิงพาณิชย์พร้อมกับการรักษาไว้ซึ่งความแท้ (authenticity) ของสถานที่ เพื่อไม่ให้กระทบต่อวิถีของชุมชนจนเสมือนเป็น

การล่วงละเมิดต่อสิทธิและความเป็นอยู่แบบธรรมดา อีกทั้งการบริหารจัดการต้องดำเนินการโดยคนในชุมชน มีการให้คุณค่าและสร้างผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งเมื่อเวลาเปลี่ยนไปก็ยังสามารถสะท้อนภาพทรงจำในอดีตไว้ได้เสมอ การนำเสนอผลการศึกษาในครั้งนี้ประกอบด้วยการนำเสนอภาพจำวิถีชีวิตและนำเสนอผลการศึกษาที่ได้จากการค้นคว้า สังเกต สัมภาษณ์ และตีความ สร้างบทสรุปเป็นภาพพยากรณ์อนาคตของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษาสภาพและวิถีชีวิตของชาวชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ในปัจจุบัน
3. เพื่อนำเสนอภาพอนาคตจากมุมมองของชาวชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้

วิธีการศึกษา

1. ศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่มีการเผยแพร่ทั่วไป เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา และผลการศึกษาที่เกี่ยวกับสภาพความเป็นอยู่ในปัจจุบันของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้

2. การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมในชุมชนหัวตะเข้เกี่ยวกับสภาพความเป็นอยู่ รูปแบบการดำเนินชีวิต และกิจกรรมของชุมชนในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยใช้การบันทึกผลเพื่อนำเสนอเปรียบเทียบร่วมกับผลการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร

3. การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักในชุมชนหัวตะเข้ ซึ่งประกอบด้วย ผู้ประกอบการร้านค้าในชุมชนตลาดเก่า ผู้นำชุมชน และผู้ที่อยู่อาศัยในชุมชน

4. การวิเคราะห์ สังเคราะห์เนื้อหาที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอภาพอนาคตของชุมชนหัวตะเข้ในมุมมองของผู้ที่เกี่ยวข้องและในมิติมุมมองของผู้ศึกษา

ผลการศึกษา

ความเป็นมาของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้

ความเป็นชุมชนในพื้นที่ประเทศไทยมีจุดเริ่มต้นมาจากการตั้งถิ่นฐานริมฝั่งแม่น้ำ มีระบบเศรษฐกิจ วิถีชีวิต เอกลักษณ์ จารีตประเพณีที่สืบทอดกันมา ผูกพันเกี่ยวข้องอยู่กับสายน้ำ ชุมชนย่านเก่าส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นในระหว่างช่วงหลังสนธิสัญญาเบาว์ริง คือในปลายรัชกาลที่ 4 หรือในต้นช่วงรัชกาลที่ 5 ซึ่งเริ่มมีแนวโยบายกระจายการปกครองในส่วนกลาง

ไปสู่หัวเมืองส่วนภูมิภาค มีการพัฒนาระบบการขนส่งทางน้ำและก่อสร้างทางรถไฟเชื่อมโยงหัวเมืองต่าง ๆ ทั่วประเทศ และอีกปัจจัยที่สำคัญ คือ ผลจากการเร่งปลูกข้าวเพื่อส่งออก ทำให้มีการปรับปรุงระบบชลประทาน ขุดคูคลองเพิ่มพื้นที่เพาะปลูกข้าว จึงเกิดเป็นชุมชนริมน้ำหรือชุมชนตลาดน้ำ อาทิ ชุมชนตลาดดอนหวาย จังหวัดนครปฐม ชุมชนตลาดน้ำอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ชุมชนตลาดน้ำดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี ชุมชนตลาดน้ำคลองสวน จังหวัดฉะเชิงเทรา รวมทั้งชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร เป็นต้น ที่ได้กลายเป็นศูนย์กลางในการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ อันมีที่มาจากหลากหลายปัจจัย เช่น การรับจ้างเป็นกุลีขุดคลองของชาวจีน เมื่อขุดคลองเสร็จก็ตั้งถิ่นฐานริมคลองเพื่อประกอบอาชีพค้าขาย การอพยพจากพระประแดงออกมาขยายพื้นที่ทำนาในเขตลาดกระบังของชาวมอญ การขยายพื้นที่ทำสวนจากเขตสมุทรปราการและฉะเชิงเทรามาอยู่ตลอดสองฝั่งคลองประเวศบุรีรมย์ของคนไทย หรือการขยายชุมชนออกมาจากเขตมีนบุรี เขตคลองสามวา และเขตหนองจอกของชุมชนชาวมุสลิม เป็นต้น

ภาพที่ 1 สภาพชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ พ.ศ. 2479
ที่มา : ประวัติศาสตร์ชาติไทย (2563)

ภาพที่ 2 สภาพปัจจุบันชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้
ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

ความเป็นมาของตลาดเก่าหัวตะเข้มีความเป็นมายาวนาน สมัยก่อนเรียกกันว่า “ตลาดเก่าเรือนไม้ หลวงพรต - ท่านเลี่ยม” ซึ่งตั้งตามชื่อของหลวงพรตพิตยพยัต และคุณหญิงเลี่ยม บุญนาค ผู้บริจาคที่ดินให้สร้างตลาดเรือนไม้ริมน้ำนี้ขึ้นมา ตลาดเก่าหัวตะเข้เป็นตลาดน้ำที่มีอายุเก่าแก่นับ 100 ปีตั้งอยู่ในเขตลาดกระบัง ในสมัยก่อนตลาดเก่าหัวตะเข้เป็นตลาดน้ำที่มีชาวบ้านพายเรือมาขายของกันอย่างคึกคัก เป็นจุดกระจายสินค้าที่สำคัญในสมัยก่อน เนื่องจากอยู่ติดคลองคลองประเวศบุรีรมย์ ผู้ที่นำสินค้าของตนที่เป็นผลผลิตหรือผลิตภัณฑ์แปรรูปทางการเกษตรที่ได้จากฝั่งกรุงเทพตะวันออกมาจัดจำหน่าย แลกเปลี่ยนกัน แต่ในปัจจุบันความเจริญและความทันสมัยทางด้านคมนาคมเข้ามา คือมีถนนสายใหญ่สำคัญหลายสายตัดผ่านเข้ามา จึงทำให้ตลาดน้ำเริ่มไม่เป็นที่นิยม บรรยากาศค่อนข้างเงียบเหงาซบเซา เหลือร้านค้าริมน้ำเพียงไม่กี่ร้าน และอีกสาเหตุก็คือเมื่อปี พ.ศ. 2541 เกิดเหตุการณ์ไฟไหม้ขึ้นในบริเวณตลาดริมน้ำ แต่ที่สำคัญที่สุด คือ การขาดความเอาใจใส่ในการพัฒนาและปรับปรุงตลาดจากทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าเป็นภาครัฐและเอกชน รวมถึงการอพยพเข้าและออกของผู้คนในชุมชน ทำให้ตลาดแห่งนี้ไม่สามารถรักษาความเป็นตัวตนของตัวเองไว้ได้ บทบาทและความสำคัญลง จากที่เคยเป็นแหล่งเชื่อมโยงทางเศรษฐกิจและสังคมที่โดดเด่นในอดีต

พัฒนาการชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้จากฐานความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่น (ประวัติศาสตร์ชาติไทย, 2563) พบว่า แต่เดิมราษฎรอาศัยอยู่ริมคลองศีรษะจระเข้ใหญ่ ซึ่งมีแนวน้ำไหลในทิศเหนือ - ใต้ เมื่อมีการขุดคลองประเวศบุรีรมย์ในแนวตะวันออก - ตะวันตก ทำให้เกิดบริเวณในพื้นที่ปัจจุบัน ซึ่งเป็นที่รู้จักต่อมา คือ สี่แยกหัวตะเข้ ประชาชนมีอาชีพหลักเป็นเกษตรกร ปลูกข้าว ทำเกษตรกรรม เลี้ยงปลาและเลี้ยงสัตว์ ตลาดเก่าหัวตะเข้เดิมมีลักษณะเป็นเรือนไม้ชั้นเดียวปลูกสร้างวางตัวยาวขนานริมคลอง ด้านหน้าเรียงแถวเป็นชานไม้สามารถจอดเรือซื้อ - ขาย ขนถ่ายสินค้าได้ เหตุการณ์สำคัญของการเกิดตลาดเก่าหัวตะเข้ คือ

พ.ศ. 2439 บาทหลวงกียู เจ้าอาวาสวัดคริสต์ได้สร้างวัดไม้ไผ่ทุ่งนา

พ.ศ. 2441 บาทหลวงเดชาลส์ ได้สร้างวัดกาลหว่าร์หลังใหม่ ที่ชุมชนหัวตะเข้ ซึ่งเป็นสาขาหนึ่งของวัดกาลหว่าร์

พ.ศ. 2448 ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการสร้างทางรถไฟสายตะวันออก

พ.ศ. 2470 อำเภอแสนแสบ ถูกเปลี่ยนชื่อเป็นอำเภอลาดกระบัง

พ.ศ. 2481 อำเภอลาดกระบัง ถูกลดฐานะลงเป็นกิ่งอำเภอ อยู่ภายใต้การปกคลองของอำเภอมีนบุรี จังหวัดพระนคร

พ.ศ. 2500 กิ่งอำเภอลาดกระบัง ได้ถูกยกฐานะกลับเป็นอำเภอลาดกระบัง และอยู่ในความปกครองของจังหวัดพระนคร

พ.ศ. 2515 มีการรวมจังหวัดพระนครกับจังหวัดธนบุรี เป็นจังหวัดเดียวกันและได้ปรับปรุงเป็นกรุงเทพมหานคร

ในระหว่าง พ.ศ. 2510-2520 เริ่มมีการตัดถนนเข้าสู่พื้นที่อำเภอลาดกระบัง ทำให้การค้าขายเปลี่ยนไปจากตลาดน้ำมาค้าขายอยู่ริมถนน ตลาดน้ำได้ถูกลดบทบาทลงเป็นอาคารพาณิชย์เพื่อการพักอาศัยเรียงรายขึ้นแทนที่ และเมื่อมีการจัดตั้งนิคมอุตสาหกรรมลาดกระบัง ในปี พ.ศ. 2521 ทำให้ประชาชนได้ขยายจากในเขตเมือง เข้ามาอาศัยในเขตพื้นที่อำเภอลาดกระบังมากขึ้นเรื่อย ๆ พื้นที่เกษตรกรรมและแปลงนาได้เปลี่ยนเป็นชุมชน และบางพื้นที่กลายเป็นพื้นที่รกร้างว่างเปล่าเพราะเจ้าของที่ดินเลิกประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำให้ชุมชนขยายตัวมากยิ่งขึ้น มีการวางระบบสาธารณูปโภคและสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ในชุมชนหัวตะเข้ซึ่งเป็นพื้นที่ติดริมน้ำ มีร้านขายของตามทางเท้า ซึ่งส่วนใหญ่เป็นร้านเก่าแก่ดั้งเดิมที่คนในชุมชนอาศัยอยู่มาเป็นเวลานาน

ตลาดเก่าชุมชนหัวตะเข้ในอดีตสร้างด้วยไม้มีความเก่าแก่ เกิดไฟไหม้ขึ้นบ่อยครั้ง ส่งผลให้ร้านค้าเสียหายเป็นจำนวนมาก ต่อมาตลาดก็ซบเซาและปิดตัวลงไปเป็นระยะ และในการฟื้นฟูแต่ละครั้งต้องใช้กำลังแรงกายแรงใจในการพลิกฟื้นขึ้นมาเป็นอย่างมาก

ข้อมูลจากโรงเรียนพรตพิทยพยัต (2563) บรรยายรายละเอียดจุดเริ่มต้นการเป็นศูนย์กลางการศึกษาในย่านตลาดเก่าหัวตะเข้ว่า เกิดจากวิสัยทัศน์ของคุณหญิงเลี่ยม บุนนาค ธิดาของเจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) สมุหกลาโหมหรือเจ้าคุณทหาร หรือท่านเจ้าคุณกลาโหมในสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีบ้านพักที่หัวตะเข้ (ตั้งอยู่ริมคลองตรงข้ามที่ว่าการเขตลาดกระบัง) ในขณะนั้นยังเป็นท้องถิ่นที่ห่างไกล เดินทางได้โดยทางเรือเท่านั้น ท่านคุณหญิงได้เห็นเด็ก ๆ ลูกหลานของชาวนาเช่าที่นาท่านในบริเวณหัวตะเข้ บ้านบึงบัว ลำปะทิว ทับยาว และพื้นที่ใกล้เคียงยังไม่ค่อยได้รับการศึกษา และการเดินทางไปโรงเรียนลำบาก ประกอบกับท่านเจ้าคุณทหารผู้เป็นบิดาเมื่อครั้งมาเป็นนายกองควบคุมการขุดคลองประเวศบุรีรมย์ ผ่านท้องที่ลาดกระบังไปยังจังหวัดฉะเชิงเทรา สังเกตเห็นว่าคนงานที่รับจ้างขุดคลอง เมื่อเลิกงานก็ดื่มสุรามึนเมา เล่นการพนัน ทะเลาะวิวาท ฆ่าฟันกันตายเป็นเนืองนิจ ท่านได้ปรารภกับคุณหญิงเลี่ยมเสมอว่า “คนพวกนี้ไม่มีอะไรอีกแล้วในชีวิต หามาได้ก็กินเหล้าเล่นการพนันหมด ซ้ำยังก่อการวิวาทฆ่าฟันกันอีกด้วย ทั้งนี้เพราะว่าขาดการศึกษา ดังนั้นทางที่จะช่วยคนพวกนี้ได้ก็มีอยู่ทางเดียว คือ ให้การศึกษาแก่บรรดาลูก ๆ หลาน ๆ ของคนพวกนี้เท่านั้น” ท่านเจ้าคุณทหารจึงจับจองที่ดินในบริเวณริมคลองที่ขุดขึ้นประมาณ 1,500 ไร่ โดยมีความตั้งใจว่า จะให้ที่ดินผืนนี้เป็นสถานศึกษาให้ความรู้แก่อนุชนรุ่นหลัง ให้มีสติปัญญา มีอาชีพที่ดีขึ้น เมื่อท่านเจ้าคุณทหารถึงแก่อสัญกรรม คุณหญิงเลี่ยมได้สืบทอดเจตนารมณ์ ด้วยการยกที่ดินในเขตลาดกระบังให้กระทรวงศึกษาธิการรวม 1,041 ไร่ เพื่อจัดตั้งเป็นสถานศึกษา ชื่อว่าโรงเรียนพรตพิทยพยัต ตามชื่อสามีผู้ล่วงลับ จำนวน 200 ไร่ และพื้นที่ส่วนหนึ่งถูกแบ่งให้จัดตั้งเป็นวิทยาลัยช่างศิลป ในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 63 ไร่ ส่วนที่เหลือตั้งเป็นวิทยาลัยอาชีวะ สอนวิชาชีพ และใช้ชื่อท่านเจ้าคุณทหารเป็นชื่อวิทยาลัย ซึ่งปัจจุบันคือสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

สภาพและวิถีชีวิตของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ในปัจจุบัน

วิถีชีวิตของชาวชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ ยังคงมีความผูกพันกับสายน้ำ ชาวบ้านที่ปลูกบ้านเรือนอยู่ริมฝั่งคลองอาศัยน้ำเพื่อความสะดวกในการทำมาหากิน จับสัตว์น้ำด้วยอุปกรณ์พื้นบ้าน เช่น การยกยอหรือทอดแห การเดินทางไปมาหาสู่กันด้วยเรือเป็นหลักและที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การขายของบนเรือ ไม่ว่าจะเป็นก๋วยเตี๋ยวเรือป๊อก ๆ (ป๊อก ๆ มาจากเสียงเคาะเรียกให้คนออกออกมาซื้อ) หรือเรือขายของชำ ของจิปาถะทุกอย่างที่มีมาให้เลือกตามใจชอบ รวมถึงการเติบโตของสัตว์หายากที่อาศัยอยู่เฉพาะริมน้ำที่อุดมสมบูรณ์เท่านั้น ทั้งหมดนี้กลายเป็นสายใยที่สานความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนที่ยังคงใช้ชีวิตอยู่ริมน้ำอย่างสงบ

และเรียบง่ายตลอดมา และอีกพื้นที่สำคัญที่ทำให้เห็นภาพวิถีชีวิตริมน้ำอย่างชัดเจนมากขึ้น นั่นคือศาลาท่าน้ำ ซึ่งเป็นเหมือนพื้นที่เอนกประสงค์ของคนที่อยู่บ้านริมน้ำ คล้ายกับชานของบ้านที่สมาชิกทุกคนในบ้านมารวมกัน เหมือนเป็นพื้นที่ต้อนรับเพื่อนบ้าน นั่งสังสรรค์กินข้าว ตกปลา สนทนา พักผ่อนนอนกลางวัน บางคนนั่งอยู่ทั้งวันตั้งแต่เช้าจรดบ่าย ทั้งซื้อของกินของใช้จากพ่อค้าแม่ค้าที่พายเรือมาขายตลอดวัน ทั้งเป็นพื้นที่ทำงานบ้าน ซักผ้าล้างจาน หรือเป็นสระว่ายน้ำส่วนตัวของเด็ก ๆ ที่ลงไปว่ายน้ำกันอย่างสบายใจ สิ่งเหล่านี้เป็นมุมเล็ก ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเรียบง่ายของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ หลังจากที่เคยเป็นชุมทางการค้าสำคัญทางฝั่งตะวันออกของกรุงเทพฯ เกิดความเปลี่ยนแปลงมาตลอดเวลากว่าร้อยปี แต่ชุมชนก็ไม่ได้เปลี่ยนไปจนลืมรากเหง้าอันยังคงเป็นเสน่ห์ที่น่าจดจำของตัวเองแต่อย่างใด

นอกจากนั้นพื้นที่ชุมชนหัวตะเข้ยังเป็นศูนย์รวมของสถาบันการศึกษาตั้งแต่ระดับก่อนวัยเรียน ระดับพื้นฐาน ระดับอาชีวศึกษา และระดับอุดมศึกษา เช่น โรงเรียนพรตพิทยพยัต โรงเรียนเชิดเจิมศิลป์ โรงเรียนอนุบาลพร้อม โรงเรียนแสงหิรัญวิทยา โรงเรียนมาเรียลัย โรงเรียนศึกษาพัฒนา โรงเรียนวัดพลมานีย์ โรงเรียนวัดปลูกศรัทธา วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของคุณหญิงเลี่ยม บุญนาค ภริยาหลวงพรตพิตยพยัต บุตรีท่านเจ้าพระยาฯ หรือเจ้าคุณทหาร ที่ต้องการให้ลูกหลานชาวบ้านในพื้นที่ได้รับการศึกษาถูกสานต่อเรื่อยมาและคงอยู่จนถึงปัจจุบัน

สภาพการคงอยู่ของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ อธิบายจากงานที่อดิพล เอื้อจรัสพันธุ์ และณัฐนิชา กรกิ่งมาลา (2561) ได้ศึกษาไว้พบว่า กลยุทธ์การสร้างความเข้มแข็งของชุมชนหัวตะเข้ได้มาจากการรู้จักใช้ทรัพยากรต่าง ๆ ตลอดจนมรดกทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ส่งผลให้สามารถพัฒนาชีวิตและความเป็นอยู่ต่อมาได้ในแต่ละชั่วอายุคน ที่ผ่านมาชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้เคยถูกกระแสโลกาภิวัตน์และกระแสทุนนิยมเปลี่ยนจากความเป็นชุมชนดั้งเดิมที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ริมคลองประเวศบุรีรมย์ บ้านเรือนเป็นห้องแถวเรือนไม้ริมน้ำเก่าแก่มีวิถีชีวิตแบบชาวบ้าน สัญจรทางเรือ เมื่อมีการตัดถนนผ่าน เกิดห้างสรรพสินค้ารายล้อมชุมชน ค่านิยมและวิถีชีวิตแบบคนเมืองขยายอิทธิพลเข้าสู่ชุมชน คนรุ่นใหม่เริ่มย้ายออกจากชุมชนไปใช้ชีวิตแบบคนเมือง จนมีการร่วมแรงร่วมใจฟื้นฟูชุมชนกลายมาเป็นตลาดไม้ริมน้ำส่งเสริมอาชีพให้ผู้สูงอายุมีรายได้จากการค้าขาย ทำให้ลูกหลานในวัยทำงานเริ่มย้ายกลับมาประกอบอาชีพในชุมชนอีกครั้ง สิ่งเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่าความเปลี่ยนแปลงไม่ทำให้

ความเป็นชุมชนตลาดเก่าริมน้ำสิ้นสูญไป หากคนในชุมชนไม่สูญสิ้นความพยายามและมีความตั้งใจในการปรับตัวเองให้เข้ากับยุคสมัย

ผลการศึกษาด้านเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ และศิลปวัฒนธรรมของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ หลักฐานเชิงประจักษ์สำคัญที่ชัดเจนให้พบเห็นได้ว่า มีลักษณะเป็นชุมชนที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและมีอัตลักษณ์ที่เด่นชัด ประกอบด้วย

บ้านต้นมะขาม เป็นแหล่งพัฒนาอาชีพสำหรับคนในชุมชน เดิมเป็นโรงครัวมีพื้นที่ติดกับโรงเรียนศึกษาพัฒนา เจ้าของที่ดินมอบพื้นที่ให้กับชุมชนเพื่อเป็นศูนย์กลางสำหรับทำกิจกรรมร่วมกัน มีพื้นที่ประมาณ 56 ตารางเมตร สามารถรองรับคนได้ประมาณ 20-25 คน โดยเราจะได้ชิมขนมโบราณที่หารับประทานยาก ซึ่งคนในชุมชนทำขึ้นเอง คือ ข้าวต้มมัดด้วยสูตรที่สืบทอดกันมา มีส่วนผสมของข้าวเหนียวแช่น้ำใบเตยห่อใบตองกับกล้วยน้ำว้ามัดให้แน่นแล้วต้มในปี๊บด้วยเตาถ่านโบราณที่หาดูได้ยากในยุคปัจจุบัน

โรงระหัด สืบเนื่องจากอาชีพที่สำคัญในอดีตของชาวชมุชนหัวตะเข้ คือช่างไม้ แต่ปัจจุบันไม่มีโรงไม้แล้ว แต่มีโรงระหัดที่ไม่ได้สร้างระหัดวิดน้ำเข้านาข้าวแล้ว หากแต่ได้ใช้พื้นที่ทำกิจกรรมอื่น เช่น ทำว่าวใบไม้ (ทำจากใบไม้ใบเดียว) และทำพวงมโหตร ซึ่งเป็นเครื่องแขวนในงานประเพณีชาวมอญที่ยังได้รับความสนใจจากคนรุ่นใหม่อยู่บ้าง

ขนมสายบัวแดงเป็นขนมพื้นบ้านที่เป็นภูมิปัญญาของชุมชนสืบทอดมาจากความนิยมในการรับประทานสายบัวเป็นอาหาร ส่วนมากประกอบเป็นอาหารคาว แต่ด้วยคุณสมบัติที่สายบัวแดงมีความหอมและความเหนียวหนึบในตัวจึงสามารถนำมาทำเป็นขนมหวานได้ดี ถือเป็นขนมคู่ชุมชน เป็นสำรับในงานมงคล แม้ปัจจุบันสายบัวแดงเริ่มหายาก ทำให้ขนมสายบัวแดงหากินยากไปด้วย แต่มีผู้ตระหนักถึงคุณค่าที่อยู่คู่กับชุมชนได้มีการฟื้นฟูขนมสายบัวแดงกลับมาอีกครั้ง และยังคงเป็นขนมรสอร่อยที่อยู่คู่ชุมชนหัวตะเข้

ข้าวแช่ของชาวมอญ มีที่มาเป็นเรื่องเล่าขานกันว่า มีเศรษฐีที่ไม่มีบุตรธิดาคนหนึ่งได้ทำการบวงสรวงพระอาทิตย์และพระจันทร์เป็นเวลานานถึง 3 ปี และในวันมหาสงกรานต์ซึ่งเป็นวันขึ้นปีใหม่ เศรษฐีได้นำเม็ดข้าวสารมาล้างน้ำ 7 ครั้ง จนสะอาดบริสุทธิ์หมดมลทิน นำมาหุงเพื่อบวงสรวงบูชาเทวดาพร้อมเครื่องเคียงที่ทำอย่างประณีต แล้วตั้งจิตอธิษฐานเทวดาจึงเมตตาให้เทพบุตรชื่อธรรมบาลกุมาร มาจุติเป็นบุตรสมความปรารถนา ความเชื่อนี้กลายมาเป็นประเพณีของชาวมอญที่ทำพิธีสังเวยเทวดาในเทศกาลสงกรานต์ และข้าวแช่จัดเป็นส่วนหนึ่งของการเซ่นไหว้เพื่อให้สมตามความปรารถนา ข้าวแช่คัดมาจากข้าวสวยอย่างดี ซาวน้ำ 7 ครั้งให้สะอาด ตั้งเตาที่ลานโล่งนอกชายคาบ้าน เมื่อหุงพอสุกได้เม็ดสวยแล้วจึงนำไปซาวน้ำ ขัดกับผนังกระบุงด้านในหรือภาชนะที่พื้นผิวมีความสาก เพื่อให้ยางข้าว

ออกและปล่อยให้สะเด็ดน้ำ ซึ่งเป็นขั้นตอนที่พิถีพิถันเพื่อให้ได้ข้าวที่มีสีและกลิ่นหอมหวน ชวนรับประทาน

กิจกรรมการท่องเที่ยว ชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ได้นำเสนอกิจกรรมท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม มีอาหารการกินที่สะท้อนวิถีชีวิตของชุมชน ซึ่งมีลักษณะเรียบง่าย ไม่หวือหวา นำเสนอในด้านความเป็นย่านเก่าชานเมืองกรุงที่เน้นขายอัตลักษณ์ในความแท้ตามที่เป็นอยู่และสอดแทรกความดั้งเดิม

บ้านสามครู เจ้าของเป็นคณาจารย์วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 3 ท่าน ซึ่งได้เปิดพื้นที่ส่วนหนึ่งของบ้านให้เป็นแหล่งการเรียนรู้ด้านศิลปะ มีกิจกรรมการสอนศิลปะแขนงต่าง ๆ แก่นักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไป รวมทั้งการเปิดพื้นที่สำหรับการแสดงงานศิลปะร่วมกับชุมชนด้วย

แพน ถือว่าเป็นภูมิปัญญาพื้นถิ่นของชาวชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เป็นองค์ความรู้ในการใช้แรงงาน เป็นตัวช่วยปักเสาในคลอง มีลักษณะเป็นกรอบเสาไม้สามด้านที่เกิดจากไม้กระดานแผ่นยาวสามแผ่นตีตะปูเข้าด้วยกัน เปิดโล่งด้านหนึ่งไว้สำหรับทิ่มโคนเสาเข้ามาเพื่อให้เสาไหลลงไปตามกรอบไม้ปักลงในตำแหน่งที่ต้องการ เป็นความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ไม่ต้องพึ่งพาเครื่องจักรกลใด ๆ แค่ใช้แรงงานของคนก็สามารถลงรากฐานที่มั่นคงให้ชุมชนได้

อนาคตภาพของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้

ยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรมที่ให้ความสำคัญต่อการสร้างผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Product Of Thailand: CPOT) กระทรวงวัฒนธรรมอธิบายว่า เป็นการนำทุนทางวัฒนธรรมมาใช้ขับเคลื่อนเศรษฐกิจในชุมชนที่สอดคล้องกับเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของชุมชน ต่อยอดสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เพื่อนำไปสู่การสร้างเศรษฐกิจสร้างสรรค์ เช่น การยกให้ขนมสายบัวแดงของชุมชนหัวตะเข้เป็นขนมแห่งวัฒนธรรม นอกจากนั้นยังมีหน่วยงานในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมที่เข้ามาร่วมดำเนินการ เช่น กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้เปิดถนนสายวัฒนธรรมในพื้นที่ชุมชนตลาดเก่าชาวหัวตะเข้ให้เที่ยวชมเรียนรู้ภูมิปัญญาชุมชน ชิมและซื้อสินค้าทางวัฒนธรรม ชมการสาธิตและการแสดงทางวัฒนธรรมของวิถีชีวิตไทย จีน และมอญ ในบรรยากาศตลาดเก่าริมน้ำของชุมชน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยวิทยาลัยช่างศิลป ได้เปิดพื้นที่บ้านสามครูให้เป็นแหล่งการเรียนรู้ศิลปะ สอนศิลปะ งานปั้น บาติก แก่บุคคลทั่วไป และสร้างจุดขายด้านงานศิลปะร่วมกับชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เป็นต้น

แม้ว่าผลจากการเปลี่ยนสภาพเมืองในปัจจุบันที่รุกคืบเข้ามาทำให้อาชีพของคนในชุมชนมีการเปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับความร่วมมือและการส่งเสริมจากหน่วยงานต่าง ๆ

ทำให้สามารถพยากรณ์และการคาดการณ์อนาคตของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ได้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ความเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในอนาคตจากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง การสังเกต และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องในชุมชน ประกอบด้วยผู้ที่อยู่อาศัยประจำ ผู้ประกอบการร้านค้า และผู้นำชุมชน สรุปเป็นผลการศึกษาได้ดังนี้

1. การสร้างศูนย์การเรียนรู้ในชุมชนทางด้านศิลปะ ศาสนา ประเพณี และภาษาต่างชาติ เพื่อรองรับการท่องเที่ยวที่เข้ามาในชุมชนโดยการสนับสนุนของหน่วยงานภายนอกที่เกี่ยวข้อง เช่น กองส่งเสริมการท่องเที่ยวกรุงเทพมหานคร กรมส่งเสริมวัฒนธรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และหน่วยงานในสังกัดกระทรวงและกรมอื่น ๆ ทำให้คาดการณ์ได้ว่าในอนาคตจะเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในด้านที่เป็นจุดแข็งและอัตลักษณ์ของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ คือ การเรียนรู้ศิลปะ ศาสนา ประเพณีวัฒนธรรม และภาษา มีบุคคลภายนอกเข้ามาศึกษาเรียนรู้นอกระบบและเรียนตามอัชฌาสัยเพิ่มมากขึ้น นอกเหนือจากปัจจุบันที่ชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เป็นแหล่งพักอาศัยของผู้เรียนในระบบ คือ นักเรียน นักศึกษา ของโรงเรียน วิทยาลัย และมหาวิทยาลัยในพื้นที่อยู่แล้วเป็นจำนวนมาก

2. การฟื้นฟูตลาดเก่าริมน้ำ การแลกเปลี่ยนแนวทางการบริหารจัดการระหว่างชุมชนตลาดน้ำในบริเวณใกล้เคียงกับชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เช่น ตลาดบ้านใหม่ร้อยปี ตลาดคลองสวนร้อยปี จังหวัดฉะเชิงเทรา ตลาดน้ำโบราณบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ ตลาดน้ำขวัญเรียม เขตมีนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร เป็นต้น เพื่อให้เกิดความร่วมมือในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู และต่อยอดความเป็นชุมชนโบราณมากยิ่งขึ้น โดยการสนับสนุนจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และจะทำให้ตลาดเก่าหัวตะเข้มีความสำคัญมากยิ่งขึ้น เพราะเป็นศูนย์กลางในการเชื่อมโยงผ่านเส้นทางสายน้ำเหมือนเช่นในอดีต

3. การเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบ วิธีการ ในการพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่มีลักษณะเศรษฐกิจชุมชนแบบพึ่งพาตนเอง เลี้ยงปากท้อง ไปเป็นรูปแบบการค้าเชิงพาณิชย์ยิ่งขึ้น มีการเปิดพื้นที่หน้าบ้านให้บุคคลภายนอกเข้ามาร่วมเช่าประกอบการกิจการ เปิดบ้านเป็นที่พัก หรือเปิดสถานประกอบกิจการเป็นที่แลกเปลี่ยนเรียนรู้สำหรับผู้มาเยือนมากขึ้น

4. การมีส่วนร่วมของคนในชุมชนในการรับผิดชอบสิ่งแวดล้อมร่วมกัน เพื่อยังคงความเป็นชุมชนแนวอนุรักษ์และสร้างจิตสำนึกความรับผิดชอบร่วมกันให้เกิดขึ้นกับผู้มาเยือน

5. มีแนวทางสร้างความยั่งยืนและปรับปรุงคุณภาพชีวิตของคนในชุมชน อีกทั้งส่งเสริมชุมชนให้มีความมั่นคง มีผลประโยชน์ในชุมชน มีการเลือกตั้งประธานและกรรมการชุมชนที่มีการแข่งขันมากขึ้น

6. เกิดแนวทางการสร้างอาชีพและเกิดสำนึกรักในรากเหง้าของชาวชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ และส่งผลให้คนในชุมชนกลับมาทำงานในถิ่นฐานของตนเองร่วมกันพัฒนาบ้านเกิดและสืบทอดความหลากหลายทางวัฒนธรรมให้อยู่ร่วมกันในมิติพหุวัฒนธรรม และยอมรับความแตกต่างหลากหลายของผู้คน ทั้งด้านอายุ ศาสนา ศิลปะ และเพศ

สรุปและอภิปรายผล

1. ความเป็นมาและวิถีชีวิตของชาวชุมชนหัวตะเข้มีความผูกพันกับสายน้ำ การตั้งถิ่นฐานและเติบโตขึ้นเป็นชุมชนที่หนาแน่นเกิดจากการรุกคืบของเมือง การขยายตัวของเศรษฐกิจทุนนิยมที่เน้นพัฒนาอุตสาหกรรม และการเปิดใช้งานสนามบินสุวรรณภูมิเต็มรูปแบบ การอยู่ร่วมกันของชุมชนตั้งแต่ดั้งเดิมมีความผูกพันกันเป็นเครือญาติ โดยไม่ได้แบ่งแยกว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น ชาติพันธุ์จีน มอญ ไทย เป็นต้น มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมภายใต้วัฒนธรรมของแต่ละกลุ่ม มีศาลเจ้า สุเหร่า มัสยิด และวัดในพื้นที่ซึ่งแต่ละกลุ่มมีกิจกรรมประเพณีตามลัทธิความเชื่อในการนับถือศาสนาของตนเองเป็นตัวกำหนดความเป็นอยู่ วิถีชีวิตของชุมชนมีอาชีพทางด้านเกษตรกรรม และพาณิชยกรรม เมื่อสภาพทางสังคมเปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมอุตสาหกรรม ชาวชุมชนหัวตะเข้ส่วนใหญ่เปลี่ยนแปลงอาชีพ คงเหลือเพียงส่วนน้อยที่ยังประกอบอาชีพทางด้านการค้าขาย

2. สภาพและวิถีชีวิตในปัจจุบัน ชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ยังคงผูกพันกับสายน้ำ อาศัยอยู่ริมฝั่งคลองเพื่อความสะดวกในการประกอบอาชีพตามวิถีชีวิตดั้งเดิม ได้แก่ เกษตรกรรม การประมง การค้าขาย เป็นต้น และพื้นที่ส่วนใหญ่ของชุมชนเป็นศูนย์รวมสถาบันการศึกษาในระบบทุกระดับ นอกจากนั้นยังเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้นอกระบบจากภูมิปัญญาที่พัฒนามาเป็นอาชีพเสริม เช่น โรงระหัด การทำว่าวใบไม้ ทำพวงมโหตร ขนมสายบัวแดง ข้าวแช่ชาวมอญ เป็นต้น ส่วนการพัฒนาอาชีพอื่น ๆ ที่เป็นผลมาจากความโดดเด่นของพื้นที่ เช่น การเปิดบ้านรับนักท่องเที่ยวด้วยกิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จัดสรรพื้นที่ให้เป็นแหล่งการเรียนรู้ด้านศิลปะ เป็นต้น

3. อนาคตภาพของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ อันเป็นผลมาจากยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรมของชาติที่กระตุ้นให้เกิดการนำทุนทางวัฒนธรรมมาใช้ขับเคลื่อนเศรษฐกิจในชุมชน ทำให้ชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ได้รับผลกระทบในปัจจุบันและส่งผลต่ออนาคต ประกอบด้วย การพัฒนาชุมชนเป็นศูนย์กลางในการเรียนรู้ด้านศิลปะ ศาสนา ประเพณี และภาษาต่างชาติ เป็นศูนย์กลางในการฟื้นฟูตลาดเก่าริมน้ำแห่งอื่น ๆ เพราะมีที่ตั้งที่สามารถเชื่อมโยงไปในที่ต่าง ๆ ได้ เกิดรูปแบบการพัฒนาเศรษฐกิจชุมชน ส่งผลให้คน

ในชุมชนมีจิตสำนึกรับผิดชอบ ร่วมกันรักษาผลประโยชน์และเกิดสำนึกรักในรากเหง้าถิ่นฐานของตนเอง ร่วมกันพัฒนาและสืบทอดความหลากหลายทางวัฒนธรรมชุมชนมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ความไม่แท้ของชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เกิดจากการนำเสนอและสร้างสรรค์วัฒนธรรมบางสิ่งบางอย่าง เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของนักท่องเที่ยวและเกิดจากแนวคิดการสร้างงาน สร้างรายได้ให้แก่ชุมชน เมื่อจะกระทบต่อความเป็นอยู่และวิถีชีวิต แต่ควรมีวิธีการที่ทำให้คนในชุมชนยอมรับ และไม่ควรให้ส่งผลกระทบต่อวิถีความเป็นอยู่จนทำให้ชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้สูญเสียอัตลักษณ์ของตนเองไป

2. ควรศึกษาการคงรูปของความเป็นชุมชนที่มีความหลากหลายทางสังคมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในชุมชนตลาดเก่าหัวตะเข้ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์จีน กลุ่มชาติพันธุ์มอญ กลุ่มคนไทยพื้นถิ่น เป็นต้น ในประเด็นการผสมผสานที่จะไม่ส่งผลกระทบต่อแนวคิดความเชื่อของกลุ่มคนที่หลากหลาย ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางในการแก้ไขปัญหาความขัดแย้งที่เกิดจากความหลากหลายแก่ชุมชนในลักษณะเดียวกันในภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศ

3. ควรมีหน่วยงานเชิงนโยบายคล้ายกับหน่วยงาน KOCCA ของสาธารณรัฐเกาหลี (ประเทศเกาหลีใต้) ที่ทำหน้าที่ค้นหาจุดแข็งของชุมชน รวมทั้งส่งเสริมสนับสนุนให้นำคุณค่าที่มีอยู่ในชุมชนมาเป็นผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม สร้างเศรษฐกิจฐานรากของชุมชนที่มีฐานมาจากวัฒนธรรม วิถีชีวิต และความเป็นอยู่ ให้เกิดผลอย่างเป็นรูปธรรม

รายการอ้างอิง

ดำรงค์ ฐานดี. (2555). **คนเกาหลี : มุมมองจากคนภายใน (Koreans: “Emic” View on Korean Stereotype).** กรุงเทพฯ: ศูนย์เกาหลีศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ทวีวัฒน์ จิตติเวทย์กุล. (2562). **การพัฒนารูปแบบการจัดการทุนภูมิปัญญาเพื่อส่งเสริมผลิตภาพชุมชนมหาสวัสดิ์ จังหวัดนครปฐม.** วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาการจัดการเพื่อการพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์.

ธาดา สุทธิธรรม. (2554). **หลักการอนุรักษ์มรดกสถาปัตยกรรมและการอนุรักษ์มรดกสถาปัตยกรรมถิ่นอีสานในแนวทางการมีส่วนร่วม.** ขอนแก่น : มูลนิธิภูมิปัญญาสิ่งแวดล้อมวัฒนธรรมและศิลปะเอเชีย.

ประวัติศาสตร์ชาติไทย. (2563). [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 2 ตุลาคม 2563. เข้าถึงจาก http://www.ประวัติศาสตร์ชาติไทย.com

ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ. (2552). **การอนุรักษ์มรดกทางสถาปัตยกรรมและชุมชน.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภูเกริก บัวสอน. (2554). **การฟื้นฟูตลาดเก่าในเมืองไทย.** วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการมรดกทางสถาปัตยกรรมกับการท่องเที่ยว บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

โรงเรียนพรตพิทยพยัต. (2563). **ประวัติโรงเรียนพรต.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 23 ตุลาคม 2563. เข้าถึงจาก http://www.prot.ac.th/datashow_29102

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม และคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2549). **แนวทางการจัดการภูมิทัศน์วัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อดิพล เอื้อจรัสพันธุ์ และณัฐนิชา กรกิ่งมาลา. (2561). **กลยุทธ์และเครือข่ายการสื่อสารเพื่อสร้างชุมชนเข้มแข็ง กรณีศึกษาชุมชนหัวตะเข้ เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร.** วารสารนิเทศศาสตร์ธุรกิจบัณฑิตย์, 12, 2: 221-247.

การพัฒนาทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม โดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

THE DEVELOPMENT OF INNOVATIVE THINKING SKILLS ON PROJECT-BASED LEARNING FOR GRADE 12 STUDENTS AT SUPHANBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

ทิพอนงค์ กุลเกตุ*

THIP-ANONG GULGATE

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เปรียบเทียบคะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมก่อนและหลังเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 และ 2) เปรียบเทียบคะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนและหลังใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 กลุ่มเป้าหมาย คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6/1 จำนวน 34 คน เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมและแบบทดสอบความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐาน ผู้วิจัยดำเนินการสอนแบบโครงงานเป็นฐานในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 1 ครั้ง / สัปดาห์ ครั้งละ 1 ชั่วโมง รวม 20 ชั่วโมง สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ยและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่า 1) คะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน และ 2) คะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

คำสำคัญ : ทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Suphan Buri College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

The objectives of this research were 1) to compare the students' innovative thinking skills before and after the implementation of the project-based learning and 2) to compare the knowledge scores of Grade 12 students about project-based learning. The participants consisted of 34 students in Grade 12 at Suphan Buri College of Dramatic Arts. The research instruments were 1) innovative thinking skills test and 2) project-based learning test. Project-based learning was carried out one hour per week for 20 weeks in the second semester of 2019 academic year. The data were statistically analyzed using the percentage mean and standard deviation. The research findings were as follows: 1) The posttest innovative thinking skills scores were higher than their pre-test scores 2) The posttest project-based learning knowledge scores were higher than their pre-test score.

Keywords: Innovative Thinking Skills, Project-based Learning

บทนำ

การจัดการศึกษาในยุคศตวรรษที่ 21 มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องพัฒนาผู้เรียนให้เกิดการคิดเชิงนวัตกรรม เพื่อที่ผู้เรียนสามารถสร้างสรรค์และพัฒนานวัตกรรมการประกอบอาชีพ และสร้างความสำเร็จให้กับตนเองในอนาคต Bellanca (2010, pp. 52-94) กระบวนการพัฒนานวัตกรรม เริ่มจากปัญหาข้อสงสัย การสังเกต การทดลอง การพัฒนาการใช้เทคโนโลยีในการออกแบบและพัฒนา การสร้างตัวจำลอง การริเริ่มโครงการ การประเมินต้นทุน รวมถึงการเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ แน่นอนนวัตกรรมจะกลายเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ต่อเมื่อมีคนนำนวัตกรรมนั้นไปใช้ให้ได้ผลในทางใดทางหนึ่ง (สมพงษ์ สุวรรณจิตกุล, 2552) ดังนั้น นวัตกรรมต้องแก้ปัญหา ต้องสร้างสรรค์ ต้องเป็นสิ่งใหม่สามารถใช้ประโยชน์หรือให้ผลในเชิงพาณิชย์ ทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม (Innovative Thinking) คือ การคิดสิ่งใหม่ ๆ ที่ช่วยแก้ปัญหาหรือพัฒนาสิ่งใหม่ ๆ ตอบสนองผู้คนหรือลูกค้า ด้วยผลิตภัณฑ์ใหม่หรือบริการใหม่ ๆ หรือกระบวนการใหม่ที่มีคุณค่า และสามารถสร้างคุณค่าและประโยชน์ได้ คุณลักษณะสำคัญของนวัตกร (พฤทธิ์ ศิริบรรณพิทักษ์, 2558) 1. มีความมุ่งมั่นและขยันหมั่นเพียร (determination and perseverance) 2. มีแรงผลักดันมุ่งผลสัมฤทธิ์

(achievement drive) 3. มุ่งเป้าประสงค์ (goal orientation) 4. เน้นการควบคุมจากภายในตนเอง (internal locus of control) 5. มีความอดทนต่อความไม่ชัดเจน (tolerance for ambiguity) 6. มีความอดทนต่อความล้มเหลว (tolerance for failure) 7. มีความสามารถในการประเมินและบริหารความเสี่ยง (calculated risk taking) 8. มีพลังคุณภาพสูง (high energy level) 9. มีความคิดสร้างสรรค์ (creativity) 10. มีวิสัยทัศน์ (vision)

"การศึกษาในยุค Thailand 4.0" มีความหมายมากกว่าการเตรียมความพร้อมของคนหรือให้ความรู้กับคนเท่านั้น แต่เป็นการเตรียมมนุษย์ให้เป็นมนุษย์ กล่าวคือ นอกจากให้ความรู้แล้ว ต้องทำให้เขาเป็นคนรักเรียน มีคุณธรรมและสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้ด้วย นั่นคือการสร้างคนให้มีทักษะในศตวรรษที่ 21 โดยเน้นทักษะการคิดวิเคราะห์เป็นหลัก ขณะเดียวกัน Thailand 4.0 คือ การพัฒนาประเทศให้มีความทันสมัย มีรายได้มากขึ้น และก้าวพ้นจากกับดักประเทศที่มีรายได้ปานกลาง โดยต้องผลิตนวัตกรรมใหม่ ๆ เพื่อเป็นฐานในการพัฒนาประเทศ ด้วยเหตุผลนี้การศึกษาจึงต้องเร่งดำเนินการปฏิรูปการเรียนรู้ให้กับเด็กไทยได้ก้าวเข้าสู่ Thailand 4.0 อย่างเป็นรูปธรรมในหลายด้าน เช่น การพัฒนาทักษะภาษาอังกฤษ หัวใจสำคัญในการสื่อสารกับนานาชาติทั้งเพื่อการติดต่อสื่อสาร การค้าขาย และการเปลี่ยนผู้เรียนให้เป็นผู้สร้างนวัตกรรม การศึกษามีหน้าที่เตรียมคนตั้งแต่กำลังศึกษาในระดับโรงเรียนให้มีความรู้ความสามารถในการสร้างนวัตกรรมเป็นนวัตกรในอนาคต กิจกรรมโครงงานที่ผู้วิจัยเป็นผู้สอนนั้น นักเรียนส่วนใหญ่ยังขาดทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม ถึงแม้ว่าครูจะพยายามจัดกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อฝึกให้นักเรียนได้พัฒนากระบวนการคิด แต่ยังไม่สามารถพัฒนาได้เต็มที่จึงส่งผลให้การสร้างสรรค์ชิ้นงานของผู้เรียนเกิดความล่าช้าไม่ทันสมัย ทั้งนี้สาเหตุอาจเนื่องมาจากการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของครูยังแสดงบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้มากกว่าเป็นผู้ชี้แนะวิธีการเสาะแสวงหาความรู้ อีกประการหนึ่ง การวัดผลโดยใช้ข้อสอบที่วัดเฉพาะความจำ เน้นการท่องจำมิได้ปลูกฝังให้ผู้เรียนใช้กระบวนการคิดวิเคราะห์และกระบวนการแก้ปัญหา นักเรียนจึงยังไม่มีโอกาสฝึกประสบการณ์ในด้านกระบวนการคิดเชิงนวัตกรรม การวางแผนการทำงาน ทำให้นักเรียนขาดทักษะการคิดวิเคราะห์ คิดสร้างสรรค์นวัตกรรม

วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน (Project based learning) เป็นวิธีการจัดการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง มีการเรียนรู้ที่เฉพาะเจาะจงหรือวัตถุประสงค์การเรียนรู้ตามโครงงานที่ผู้เรียนกำหนดด้วยตนเองช่วยให้ผู้เรียนมีอิสระมากขึ้น สามารถเรียนรู้ในสิ่งที่ตนเองสนใจ สร้างแรงจูงใจให้แก่ผู้เรียนและมีความรับผิดชอบการเรียนมากขึ้น นอกจานี้ยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนฝึกทักษะในการปฏิบัติงาน ผู้เรียนรู้จักวิธีทำงานอย่างมี

ระบบและแผนงานที่ดี มีโอกาสได้ฝึกฝนกระบวนการในการค้นหาความรู้ ตลอดจนผู้เรียนเกิดความคิดสร้างสรรค์และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิตจริงในแง่ของวิธีการทำงานอย่างมีระบบและมีความคิดสร้างสรรค์ ดังนั้นการเรียนรู้แบบโครงงานจึงเป็นวิธีการเรียนรู้หนึ่งที่ผู้สอนส่วนใหญ่เลือกนำมาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และการพัฒนาทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมให้แก่ผู้เรียน (Grant, 2002) วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานเป็นการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียนทั้งในด้านส่วนตัว ชุมชน เป็นวิธีการจัดการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้เด็กเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ที่เด็กสนใจในโลกแห่งความเป็นจริงและพบเห็น คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน ซึ่งเด็ก ๆ สามารถศึกษาได้โดยง่ายทั้งที่โรงเรียน ที่บ้าน และในชุมชน

ผู้วิจัยในฐานะที่เป็นผู้สอนกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน : กิจกรรมโครงงานจัดการเรียนรู้ในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 ทุกวันจันทร์ ระหว่างเวลา 15.00-16.00 น. เล็งเห็นความสำคัญในการพัฒนาต่อยอดความคิดของผู้เรียนให้สามารถเพิ่มมูลค่าของโครงงานที่พัฒนาขึ้น โดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานเพื่อพัฒนาทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมให้แก่ผู้เรียน การที่ผู้เรียนได้ออกแบบ วางแผน และลงมือปฏิบัติจริงจากแหล่งข้อมูลที่ตนเองสนใจนั้นเป็นกระบวนการที่ช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะการคิดของตนเองและนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ใหม่

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเปรียบเทียบคะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมก่อนและหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6
2. เพื่อเปรียบเทียบคะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนและหลังเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6

วิธีการศึกษา

1. ขอบเขตของการวิจัย

กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนทั้งสิ้น 34 คน

ขอบเขตด้านตัวแปร

ตัวแปรต้น คือ วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

ตัวแปรตาม คือ ทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม

ขอบเขตด้านระยะเวลา

ดำเนินการในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 ตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน 2562 - มีนาคม 2563 รวมระยะเวลาดำเนินการทั้งสิ้น 5 เดือน

ขอบเขตด้านเนื้อหา

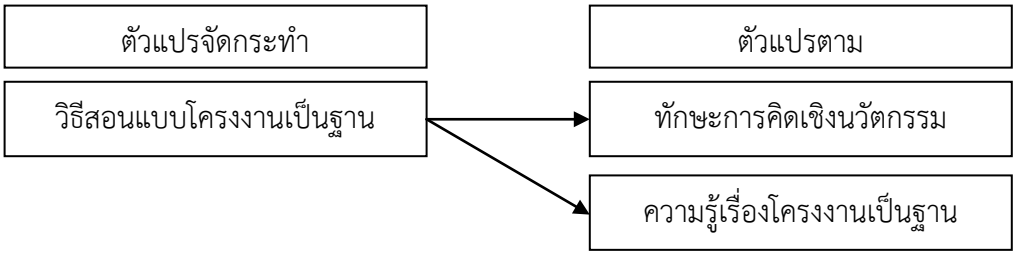
ทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม คือ การคิดเชิงออกแบบ การสังเกตและทดลองในรายวิชาโครงงานกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน

สมมติฐานของการวิจัย

1) ทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

2) ความรู้ของนักเรียนเกี่ยวกับเรื่องโครงงานเป็นฐานหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

2. กรอบความคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) แผนการสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

2) แบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม เป็นแบบปรนัย (4 ตัวเลือก) ใช้วัดก่อนและหลังการทดลอง จำนวน 20 ข้อ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ ดังนี้

2.1) สร้างแบบทดสอบแบบปรนัย จำนวน 25 ข้อ ตามสัดส่วนของเนื้อหาและจุดประสงค์

2.2) ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเที่ยงตรงด้านเนื้อหาเพื่อหาดัชนีความสอดคล้อง IOC ผลการวิเคราะห์ตรวจสอบพบว่า ค่า IOC อยู่ระหว่าง 0.67-1.00

2.3) นำแบบทดสอบที่ปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องแล้วไปใช้กับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6/2 ปีการศึกษา 2562 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

2.4) นำผลการทดสอบมาวิเคราะห์หาค่าความยากง่าย (p) และค่าอำนาจจำแนก (r) เป็นรายข้อโดยใช้เทคนิค 25% เพื่อเลือกข้อสอบที่มีค่ายากง่ายอยู่ระหว่าง 0.02-0.80 และข้อสอบที่มีค่าอำนาจจำแนกตั้งแต่ 0.20 ขึ้นไป คัดเลือกไว้ทั้งสิ้น 20 ข้อ

2.5) นำแบบทดสอบที่คัดเลือกแล้วไปหาค่าความเชื่อมั่นโดยใช้สูตรการคำนวณ KR_{20} ของ Kuder-Richardson (บุญชม ศรีสะอาด, 2543, น. 85) ผลการวิเคราะห์ความเชื่อมั่นพบว่า แบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม มีค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ 0.94

3) แบบทดสอบความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐาน เป็นแบบปรนัย (4 ตัวเลือก) ใช้วัดก่อนและหลังการทดลอง จำนวน 20 ข้อ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ ดังนี้

3.1) สร้างแบบทดสอบแบบปรนัยจำนวน 25 ข้อ ตามสัดส่วนของเนื้อหาและจุดประสงค์

3.2) ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเที่ยงตรงด้านเนื้อหาเพื่อหาดัชนีความสอดคล้อง IOC ผลการวิเคราะห์ตรวจสอบพบว่า ค่า IOC อยู่ระหว่าง 0.67-1.00

3.3) นำแบบทดสอบที่ปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องแล้วไปใช้กับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6/2 ปีการศึกษา 2562 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

3.4) นำผลการทดสอบมาวิเคราะห์หาค่าความยากง่าย (p) และค่าอำนาจจำแนก (r) เป็นรายข้อโดยใช้เทคนิค 25% เพื่อเลือกข้อสอบที่มีค่ายากง่ายอยู่ระหว่าง 0.02-0.80 และข้อสอบที่มีค่าอำนาจจำแนกตั้งแต่ 0.20 ขึ้นไป คัดเลือกไว้ทั้งสิ้น 20 ข้อ

3.5) นำแบบทดสอบที่คัดเลือกแล้วไปหาค่าความเชื่อมั่นโดยใช้สูตรการคำนวณ KR_{20} ของ Kuder-Richardson (บุญชม ศรีสะอาด, 2543 น. 85) ผลการวิเคราะห์ความเชื่อมั่นพบว่า แบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม มีค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ 0.75

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลผู้วิจัยดำเนินการ ดังนี้

1) จัดปฐมนิเทศเพื่อทำความเข้าใจกับนักเรียนเกี่ยวกับกระบวนการเรียนการสอน บทบาทของนักเรียน เป้าหมายของการเรียน และวิธีประเมินผลการเรียนรู้

2) ทดสอบก่อนเรียน (Pretest) กับนักเรียนกลุ่มทดลองด้วยแบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม และแบบทดสอบความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐาน

3) ดำเนินการทดลองกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6/1 จำนวน 34 คน โดยผู้วิจัยทำการสอนด้วยตนเอง สัปดาห์ละ 1 ชั่วโมง จำนวน 20 ครั้ง ระหว่างเวลา 15.00-16.00 น. เริ่มตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน 2562 จนถึงเดือนมีนาคม 2563 ใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

4) เมื่อสอนครบ 20 ชั่วโมงแล้ว ทำการทดสอบหลังการทดลอง (Posttest) ด้วยแบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม และแบบทดสอบความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานฉบับเดียวกับที่ใช้ทดสอบก่อนการทดลอง

5) ตรวจแบบทดสอบทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม และแบบทดสอบความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานแล้วนำผลที่ได้มาวิเคราะห์โดยใช้วิธีการทางสถิติ

5. การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย

1) วิเคราะห์คะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมก่อนและหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน โดยการหาค่าเฉลี่ยคะแนนและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

2) เปรียบเทียบคะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมก่อนและหลังทดลองเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน โดยการวิเคราะห์หาความแตกต่างของค่าเฉลี่ย

3) วิเคราะห์คะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนและหลังเรียน โดยการหาค่าเฉลี่ยคะแนนและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

4) เปรียบเทียบคะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนและหลังเรียน โดยการวิเคราะห์หาความแตกต่างของค่าเฉลี่ย

ผลการศึกษา

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นตารางประกอบความเรียง ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงผลการเปรียบเทียบคะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมก่อนและหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

ประเด็นวิเคราะห์	n	ก่อนเรียน		หลังเรียน	
		$\overline{X}$	S.D.	$\overline{X}$	S.D.
ทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม	34	12.63	1.53	19.38	1.87

จากตารางที่ 1 แสดงผลการเปรียบเทียบคะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมก่อนและหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน พบว่า คะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม

หลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน สอดคล้องกับสมมติฐานการวิจัยข้อที่ 1

ตารางที่ 2 แสดงผลการเปรียบเทียบคะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนและหลังเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน

ประเด็นวิเคราะห์	n	ก่อนเรียน		หลังเรียน	
		$\overline{X}$	S.D.	$\overline{X}$	S.D.
ความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐาน	34	11.17	2.51	18.22	2.94

จากตารางที่ 2 แสดงผลการเปรียบเทียบคะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนและหลังเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน พบว่า คะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน สอดคล้องกับสมมติฐานการวิจัยข้อที่ 2

สรุปและอภิปรายผล

1. จากสมมติฐานข้อที่ 1 พบว่า คะแนนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมหลังเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน ทั้งนี้เนื่องมาจากขั้นตอนการเรียนแบบโครงงานเป็นฐานส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม เช่น ขั้นตอนการวางแผนโครงงาน ผู้เรียนจะต้องออกแบบและวางแผนโครงงานเพื่อตอบคำถามชี้นำ (Driving Question) หรือเงื่อนไขที่ครูผู้สอนได้ตั้งไว้นั้นนำพาผู้เรียนไปสู่การตั้งคำถาม การรวบรวมข้อมูล การตั้งสมมติฐาน การเปรียบเทียบ การคิดสร้างสรรค์ การอภิปราย นำไปสู่บทสรุปของปัญหาหรือข้อสงสัย ดังนั้นการเรียนแบบโครงงานเป็นฐานที่ถูกวางเงื่อนไขและเป้าหมายอย่างรอบคอบนี้ จึงช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เพิ่มพูนทักษะการคิดเชิงนวัตกรรมได้อย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น โดยผู้สอนทำหน้าที่เป็นผู้แนะนำเท่านั้น นอกจากนี้กิจกรรมในห้องเรียนที่ผู้วิจัยได้ออกแบบล้วนเป็นกิจกรรมที่เน้นให้ผู้เรียนตอบคำถามปลายเปิดเพื่อให้ผู้เรียนได้แสดงความคิดเห็นของตนเองอย่างเต็มที่ สอดคล้องกับแนวคิดของ Krasuss and Boss (2013) และ Larmer and Mergendoller (2010) ที่ว่า การจัดการเรียนการสอนภายใต้คำถามปลายเปิดนั้นช่วยพัฒนากระบวนการคิดของผู้เรียนให้สูงขึ้นได้ เนื่องจากเป็นคำถามที่ท้าทายความสามารถของผู้เรียน การที่ผู้เรียนได้ออกแบบ วางแผน และลงมือปฏิบัติจริงจากแหล่งข้อมูลที่ตนเองสนใจนั้น

เป็นกระบวนการที่ช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะการคิดของตนเองและนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ใหม่

2. จากสมมติฐานข้อที่ 2 พบว่า คะแนนความรู้เรื่องโครงงานเป็นฐานก่อนเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนด้วยวิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน ทั้งนี้เนื่องมาจากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบโครงงานเป็นฐาน เป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้จักแสวงหาความรู้ ได้ทำกิจกรรมพัฒนาทักษะกระบวนการคิด และสามารถประยุกต์ความรู้มาใช้ในการแก้ปัญหาได้ เพราะการจัดการเรียนรู้แบบโครงงานเป็นฐานเป็นการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ส่งเสริมให้นักเรียนศึกษาค้นคว้าวิจัยทางการแก้ปัญหาหรือที่เรียกว่าทักษะการคิดเชิงนวัตกรรม ซึ่งเป็นทักษะสำคัญในกระบวนการแสวงหาความรู้ได้ครบถ้วนยิ่งขึ้นกว่าการเรียนในกิจกรรมการเรียนการสอนปกติ สอดคล้องกับงานวิจัยของดุษฎี โยเหลา และคณะ (2557) การศึกษาการจัดการเรียนรู้แบบ PBL ที่ได้จากโครงการสร้างชุดความรู้เพื่อเสริมสร้างทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ของเด็กและเยาวชน จากประสบการณ์ความสำเร็จของโรงเรียนไทยที่ว่าการจัดการเรียนรู้แบบใช้โครงงานเป็นฐานนั้น เป็นวิธีการจัดการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้เด็กเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ที่เด็กสนใจในโลกแห่งความเป็นจริงและพบเห็น คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน ซึ่งเด็ก ๆ สามารถศึกษาได้โดยง่าย ทั้งที่โรงเรียน ที่บ้าน และในชุมชน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

1. ครูผู้สอนควรคำนึงถึงความเหมาะสมในด้านเนื้อหา และความสนใจของผู้เรียนก่อนที่จะนำผลการวิจัยนี้ไปใช้

2. ในการสอนโดยใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐาน หน่วยที่ 3 เรื่องการพัฒนานวัตกรรม ควรให้ผู้เรียนศึกษาบทเรียนล่วงหน้าเพื่อสร้างความเข้าใจก่อนเรียน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยต่อไป

1. ควรมีการศึกษาผลการจัดการเรียนรู้ตามกลุ่มสาระการเรียนรู้อื่นที่ใช้วิธีสอนแบบโครงงานเป็นฐานที่มีต่อทักษะอื่น ๆ เช่น การให้เหตุผล ความคิดสร้างสรรค์ การคิดอย่างมีวิจารณญาณ

2. ควรนำวิธีสอนโดยใช้โครงงานเป็นฐานไปใช้กับเนื้อหาอื่น ๆ เพื่อศึกษาว่ามีวิธีการจัดการเรียนรู้ที่เหมาะสมกว่านี้หรือไม่

รายการอ้างอิง

ดุษฎี โยเหลา และคณะ. (2557). **การศึกษาการจัดการเรียนรู้แบบ PBL ที่ได้จากโครงการสร้างชุดความรู้เพื่อเสริมสร้างทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ของเด็กและเยาวชน : จากประสบการณ์ความสำเร็จของโรงเรียนไทย.** กรุงเทพฯ: หจก.ทิพยวิสุทธิ์.

บุญชม ศรีสะอาด. (2543). **การวิจัยเบื้องต้น.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

พฤทธิ์ ศิริบรรณพิทักษ์. (2558). **กลยุทธ์การบริหารโรงเรียนเพื่อสร้างนวัตกรรมแห่งการเรียนรู้.** วารสารครุศาสตร์, 43, 4: 112-130.

สมพงษ์ สุวรรณจิตกุล. (2552). **องค์กรแห่งการสร้างนวัตกรรม.** กรุงเทพฯ: เอเอสทีวี ผู้จัดการ.

Bellanca. (2010). **21st Century Skills Rethinking How Students Learn.** Bloomington, IN Solution Tree.

Grant, M. M. (2002). **Getting a grip on project-based learning: Theory, cases and recommendations.** Meridian: A Middle School Computer Technologies Journal, 5, 1-17.

Krasuss and Boss. (2013). **Thinking Through Project-Based Learning.** University of Oregon, USA.

Larmer and Mergendoller. (2010). **Seven Essentials for Project-Based Learning. Educational Leadership.** 68, September: 34-37.

การพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำเพลงหญิงไทยใจงาม ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสุเหร่าบางชัน ด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม

THE DEVELOPMENT OF THAI DANCE MOVEMENT SKILLS FOR THE SONG TITLED (YING THAI JAI NGAM) OF GRADE 6 STUDENTS AT SURAOBANGCHAN SCHOOL BASED ON THE REMEDIAL TEACHING METHODS

สุพิชชา ปานรัตน์*

SUPITCHA PANRAT

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสาเหตุของการปฏิบัติทักษะท่ารำเพลงหญิงไทยใจงามไม่ได้ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 และผลการพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียนด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัย คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสุเหร่าบางชันที่ปฏิบัติทักษะท่ารำเพลงหญิงไทยใจงามไม่ได้ จำนวน 6 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ 1. แบบสัมภาษณ์ 2. แบบสังเกตพฤติกรรม วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติ ความถี่ และการหาค่าร้อยละ ผลการวิจัยพบว่า

1. จากการศึกษาสาเหตุผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้ โดยการสัมภาษณ์ผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้มีสาเหตุมาจากการที่ผู้เรียนไม่มีพื้นฐานในการปฏิบัติทักษะท่ารำมาก่อน และคิดว่าระยะเวลาในการเรียนรู้มีผลต่อความสามารถในการปฏิบัติท่ารำของตน

2. จากการติดตามผลการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้โดยการสอนซ่อมเสริม พบว่า หลังการสอนซ่อมเสริมนักเรียนที่มีปัญหาการปฏิบัติทักษะท่ารำทุกคนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่สูงขึ้น นักเรียนได้คะแนนอยู่ในระดับดี จำนวน 5 คน คิดเป็นร้อยละ 83.33 และได้คะแนนอยู่ในระดับพอใช้ จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 16.67

คำสำคัญ : ทักษะการปฏิบัติท่ารำ การสอนเสริม

* โรงเรียนสุเหร่าบางชัน กรุงเทพมหานคร

Suraobangchan School, Bangkok

Abstract

The objective of this research were to study why Grade 6 students could not perform the Thai dance moves for the song titled Ying Thai Jai Ngam and to investigate the results of the development of the Thai dance movement skills of the learners based on the remedial teaching methods. The target group for this research were Grade 6 students at Suraobangchan School who could not perform the Thai dance moves for the song titled Ying Thai Jai Ngam. The research instruments were: 1. Interview 2. Behavior Observation form. The statistics used for Data analysis were frequency and percentage.

The results of this research revealed the followings:

1. The reasons why the students could not perform the Thai dance moves for the song titled Ying Thai Jai Ngam were: The learner had not acquired the foundation skills to perform the dance moves and they thought practice time has an effect on their dance performance.

2. Following up the results of the development of Thai dance movement skills of the learners based on the remedial teaching methods, it was found out that all of the students who hadn't been able to perform the Thai dance moves for the song titled Ying Thai Jai Ngam had higher academic achievement scores after having learned the dance moves using the remedial teaching methods. 5 students (83.33%) earned good scores and 1 student (16.67 %) received a fair score.

Keywords: Thai Performing Posture Skills, Supplementary Teaching

บทนำ

นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปวัฒนธรรมที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาอย่างยาวนานมีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์การเรียนรู้และถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น โดย เรณู โกศานนท์ (2545, น. 7) ได้กล่าวว่า นาฏศิลป์เป็นสัญชาตญาณชนิดหนึ่งของมนุษย์ที่แสดงออกมาเมื่อเกิดอารมณ์ขึ้น เป็นเครื่องผลักดันให้จิตกระตุ้นร่างกายให้แสดง

การเคลื่อนไหว มีจังหวะ มีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจ และความงดงามแก่ตนเองและผู้อื่น เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของมนุษย์ การเรียนนาฏศิลป์ไทยจึงมีความสำคัญเพราะนอกจากทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจในเรื่องทฤษฎีและการปฏิบัติแล้ว วิชานาฏศิลป์ยังสอดแทรกให้เกิดจิตสำนึกในการอนุรักษ์และหวงแหนวัฒนธรรมของชาติ ดังเช่น นาฏศิลป์ไทยที่ปรากฏอยู่ใน “เพลงหญิงไทยใจงาม” เป็นหนึ่งในสิบเพลงรำวงมาตรฐานที่กรมศิลปากรปรับปรุงศิลปะการรำวงให้มีระเบียบแบบแผน ทั้งคำร้อง ทำนอง ท่ารำ ตลอดจนการแต่งกายให้เป็นแบบฉบับมาตรฐาน มีความสะดวกในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของไทยและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

การจัดการศึกษาของสถานศึกษาต่าง ๆ เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันมีรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่หลากหลาย ทั้งในส่วนของการจัดการศึกษาวิชาชีพเฉพาะ การกำหนดเป็นหลักสูตรวิชาบังคับและวิชาเลือก ซึ่งขึ้นอยู่กับการจัดการเรียนการสอนของแต่ละสถานศึกษา แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นการจัดการศึกษาในรูปแบบใด สิ่งที่สำคัญคือความต้องการให้นาฏศิลป์ไทยอันเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของคนไทยยังคงอยู่และมีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นต่อไป ในการเรียนนาฏศิลป์ไทยให้เกิดความรู้ความเข้าใจนั้น ผู้เรียนต้องมีความรู้พื้นฐานในเรื่องทฤษฎี ประวัติความเป็นมา นาฏยศัพท์ และภาษาท่า ซึ่งเป็นความรู้พื้นฐานที่นำไปต่อยอดให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้อย่างถูกต้อง เพราะการเรียนวิชานาฏศิลป์ไทย หัวใจหลัก คือ การปฏิบัติทักษะท่ารำ การมีวินัยและอดทนต่อการฝึกซ้อมจึงมีความสำคัญและเป็นส่วนหนึ่งที่ต้องปฏิบัติควบคู่ไปด้วยเพื่อให้เกิดความชำนาญและมีประสิทธิภาพ โดยการเรียนรู้นาฏศิลป์ขั้นพื้นฐานมีการจัดการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะให้แก่ผู้เรียน โดยใช้เพลงประกอบ เช่น เพลงในน้ำมีปลาในนามีข้าวที่ใช้ในการฝึกการออกท่าทางเลียนแบบธรรมชาติ เพลงระบำชาวนาที่ใช้สื่อให้เห็นถึงการประกอบอาชีพของคนไทยและแสดงท่ารำที่เกี่ยวกับการทำนา และหนึ่งในการเรียนรู้พื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ที่สำคัญเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เกี่ยวกับท่ารำมาตรฐานและท่ารำจากเพลงแม่บท คือ เพลงหญิงไทยใจงาม

เพลงหญิงไทยใจงามประพันธ์เนื้อร้องโดยท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ประมาณปี พ.ศ. 2487 ในสมัยของจอมพล ป. (แปลก) พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีและประเทศไทยอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ประชาชนชาวไทยได้รับความเดือดร้อนหวาดกลัว จึงถูกนำมาใช้เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดหวาดวิตกในช่วงเวลายากลำบากด้วยการนำศิลปะพื้นบ้าน “การรำโทน” กลับมาร้องรำทำเพลงใหม่เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน โดยกรมศิลปากรบรรจุท่ารำท่าพรหมสี่หน้าและท่ายูงฟ้อนหาง แต่งทำนองโดยกรมศิลปากร

และกรมประชาสัมพันธ์ เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องสุภาพ ใช้คำง่าย ทำนองเพลงง่าย มุ่งให้เห็นวัฒนธรรมของชาติเป็นส่วนใหญ่ เนื้อเพลงบรรยายเปรียบเทียบความงามของหญิงไทยดังความงามของเดือนและดาวบนฟ้า เมื่อประกอบด้วยคุณความดียิ่งเป็นที่เลื่องลือ เปรียบดังเดือนและดาวที่พราวแสงอยู่บนนภา (ณัฐฉรียา สุขสวัสดิ์, 2560, น. 17-19)

โรงเรียนสุเหร่าบางชัน สังกัดสำนักงานเขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร มีการจัดการเรียนการสอนทั้งหมด 8 กลุ่มสาระการเรียนรู้ ได้แก่ ภาษาไทย คณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม สุขศึกษาและพลศึกษาศิลปะ การงานอาชีพและเทคโนโลยี และภาษาต่างประเทศ ในปีการศึกษา 2560 ภาคเรียนที่ 1 ผู้วิจัยได้รับมอบหมายให้ฝึกปฏิบัติการสอนรายวิชาศิลปะ สาระนาฏศิลป์แก่นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 สาระนาฏศิลป์ มาตรฐาน ศ 3.2 กำหนดให้ผู้เรียนเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทยและสากล (สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น. 47) ซึ่งในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 มีการจัดการเรียนการสอนเรื่องรำวงมาตรฐาน เพลงหญิงไทยใจงาม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้เรียนสามารถอธิบายถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่มีผลต่อวงการนาฏศิลป์ไทยและสามารถปฏิบัติท่ารำทางนาฏศิลป์อย่างง่ายได้ กล่าวคือ มีการเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับบทเพลงและจังหวะของดนตรี ลีลาความสวยงาม และความถูกต้องตามแบบนาฏศิลป์ไทย มีความพร้อมเพรียงในการรำ และความกล้าแสดงออก ซึ่งจากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามเนื้อหาสาระดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่านักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 บางส่วนไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้ ส่งผลให้การเรียนการสอนเป็นไปอย่างล่าช้าและนักเรียนที่สามารถปฏิบัติท่ารำได้เกิดความเบื่อหน่าย

จากประเด็นปัญหาข้างต้นผู้วิจัยจึงสนใจที่จะดำเนินการวิจัย เรื่อง การพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำเพลงหญิงไทยใจงาม ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสุเหร่าบางชัน ด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม พัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำให้แก่กลุ่มนักเรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้ ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าการสอนซ่อมเสริมเป็นการจัดประสบการณ์การเรียนให้แก่ผู้เรียนที่มีปัญหาทางด้านการเรียนในชั้นเรียนปกติ ซึ่งปัญหาที่เกิดขึ้นอาจมีสาเหตุมาจากวิธีสอนของครู อุปกรณ์การสอน หรือตัวของผู้เรียนเอง การสอนซ่อมเสริมจึงเป็นการสอนที่จะช่วยแก้ปัญหาข้อบกพร่องต่าง ๆ ของผู้เรียนและช่วยส่งเสริมปรับปรุงการเรียนการสอนให้ดีขึ้น เพราะหากผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติท่ารำที่ผู้สอนถ่ายทอดให้ได้ก็จะส่งผลให้เกิดปัญหาในระยะยาวและไม่สามารถต่อยอดไปยังเรื่องอื่น ๆ ได้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสาเหตุของการปฏิบัติทักษะท่ารำเพลงหญิงไทยใจงามไม่ได้ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

2. เพื่อศึกษาผลการพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียนด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม

วิธีการศึกษา

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยในชั้นเรียน โดยเป็นการพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียนด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม มีวิธีการศึกษา ดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย

นักเรียนรายวิชานาฏศิลป์ไทย ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสุเหร่าบางชันที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำเพลงหญิงไทยใจงามได้ จำนวน 6 คน

2. ตัวแปรที่ศึกษา

ตัวแปรต้น : การสอนซ่อมเสริม

ตัวแปรตาม : ทักษะการปฏิบัติท่ารำของนักเรียน

3. การสร้างและพัฒนาเครื่องมือวิจัย

3.1 เครื่องมือในการดำเนินการวิจัย

3.1.1 แบบสัมภาษณ์

3.1.2 แบบสังเกตพฤติกรรม

3.2 วิธีการสร้างเครื่องมือ และการหาคุณภาพของเครื่องมือ

3.2.1 ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2.2 ผู้วิจัยร่างเครื่องมือแบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกตพฤติกรรม

3.2.3 ผู้วิจัยนำเครื่องมือที่ร่างให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงตามเนื้อหา (Content Validity)

3.2.4 ผู้วิจัยปรับแก้ตามข้อเสนอแนะ

3.2.5 ผู้วิจัยนำเครื่องมือไปเก็บรวบรวมข้อมูล

4. ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีการดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.1 ดำเนินการศึกษาสาเหตุที่ผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้ โดยการสอบถามประสบการณ์ และทัศนคติต่อวิชานาฏศิลป์ไทย โดยใช้แบบสัมภาษณ์

4.2 สรุปสาเหตุของปัญหาและวางแผนการแก้ไขปัญหาด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริมโดยผู้วิจัย

4.3 กำหนดวัตถุประสงค์สำคัญในการจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม และกำหนดช่วงเวลาสอนซ่อมเสริม โดยผู้สอนจัดกิจกรรมการเรียนรู้นอกเวลาในตอนพักกลางวันทุกวัน วันละ 15 นาที เป็นระยะเวลา 1 สัปดาห์

4.4 ผู้วิจัยดำเนินการแก้ไขปัญหาผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำเพลงหญิงไทยใจงามด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม ตามแผนการดำเนินการที่กำหนด

4.5 ดำเนินการรวบรวมข้อมูลการติดตามผลการการพัฒนาทักษะครั้งที่ 1 โดยการสังเกตทักษะการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียน โดยใช้แบบสังเกตพฤติกรรม

4.6 ผู้วิจัยดำเนินการติดตามการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้ครั้งที่ 2 โดยปรับเปลี่ยนการสอนซ่อมเสริมในตอนพักกลางวันทุกวันจันทร์ พุธ ศุกร์ จำนวน 3 วัน วันละ 20 นาที เป็นระยะเวลา 1 สัปดาห์

4.7 ดำเนินการรวบรวมข้อมูลการติดตามผลการการพัฒนาทักษะครั้งที่ 1 โดยการสังเกตทักษะการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียน โดยใช้แบบสังเกตพฤติกรรม และมีเกณฑ์ที่ใช้ในการสังเกตดังนี้

5 หมายถึง ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำมีคุณภาพอยู่ในระดับ ดีมาก

4 หมายถึง ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำมีคุณภาพอยู่ในระดับ ดี

3 หมายถึง ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำมีคุณภาพอยู่ในระดับ ปานกลาง

2 หมายถึง ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำมีคุณภาพอยู่ในระดับ พอใช้

1 หมายถึง ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำมีคุณภาพอยู่ในระดับ ควรปรับปรุง

การแปลผล

คะแนนรวม 12-15 หมายถึง ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่ารำได้อยู่ในระดับดี

คะแนนรวม 8-11 หมายถึง ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่ารำได้อยู่ในระดับพอใช้

คะแนนรวมต่ำกว่า 8 หมายถึง ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่ารำได้ต่ำกว่าเกณฑ์ควรปรับปรุง

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

การใช้สถิติอย่างง่าย ได้แก่ ร้อยละ (Percentage) ค่าเฉลี่ยเลขคณิต (Mean) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation)

6. ผลการวิจัย

การดำเนินการวิจัย เรื่อง การพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำเพลงหญิงไทยใจงาม ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสุเหร่าบางชัน ด้วยวิธีการสอนซ่อมเสริม มีผลการวิจัย ดังนี้

ตารางที่ 1 ผลการศึกษาสาเหตุที่ผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้

ประสบการณ์และทัศนคติ	ใช่ (คน)	ร้อยละ	ไม่ใช่ (คน)	ร้อยละ
1. ผู้เรียนคิดว่าวิชานาฏศิลป์มีความน่าสนใจหรือไม่	6	100	0	0
2. ผู้เรียนรู้สึกสบายใจทุกครั้งที่ได้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยใช่หรือไม่	6	100	0	0
3. ผู้เรียนเคยผ่านการปฏิบัติท่ารำมาบ้างหรือไม่	0	0	6	100
4. ผู้เรียนคิดว่าการปฏิบัติท่ารำเป็นสิ่งที่ยากหรือไม่	4	66.67	2	33.33
5. ผู้เรียนคิดว่าระยะเวลาในการเรียนรู้มีผลต่อความสามารถในการปฏิบัติท่ารำของตนใช่หรือไม่	6	100	0	0

จากตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่า ผู้เรียนทั้ง 6 คน มีความคิดเห็นต่อวิชานาฏศิลป์ไทย ดังนี้ วิชานาฏศิลป์ไทยมีความน่าสนใจ และรู้สึกสบายใจทุกครั้งที่ได้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทย คิดเป็นร้อยละ 100 โดยผู้เรียนทุกคนไม่เคยการปฏิบัติท่ารำเลย คิดเป็นร้อยละ 100 มีผู้เรียนที่คิดว่าการปฏิบัติท่ารำเป็นสิ่งที่ยาก จำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 66.67 และคิดว่าระยะเวลาในการเรียนรู้มีผลต่อความสามารถในการปฏิบัติท่ารำของตน จำนวน 6 คน คิดเป็นร้อยละ 100 ลำดับ

ตารางที่ 2 ผลการติดตามการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้ โดยการสอนซ่อมเสริมตอนพักกลางวันทุกวัน วันละ 15 นาที

ทักษะการปฏิบัติท่ารำ / ผู้เรียน	ความถูกต้องของท่ารำ	ความถูกต้องของจังหวะ	ปฏิบัตินาฏยศัพท์ถูกต้อง	รวม
คนที่ 1	3	4	2	9
คนที่ 2	3	3	2	8
คนที่ 3	3	3	2	8
คนที่ 4	4	4	2	10
คนที่ 5	3	3	3	9
คนที่ 6	4	4	3	11

จากตารางที่ 2 ผลการติดตามการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำโดยการสอนซ่อมเสริมในตอนพักกลางวันทุกวัน วันละ 15 นาที พบว่า ผู้เรียนทั้ง 6 คน สามารถปฏิบัติท่ารำได้ มีคะแนนอยู่ในระดับพอใช้

ตารางที่ 3 ผลการติดตามการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้ตามแผนที่พัฒนาขึ้น โดยการสอนซ่อมเสริมตอนพักกลางวันทุกวันจันทร์ พุธ ศุกร์ จำนวน 3 วัน วันละ 20 นาที

ทักษะการปฏิบัติท่ารำ / ผู้เรียน	ความถูกต้องของท่ารำ	ความถูกต้องของจังหวะ	ปฏิบัตินาฏยศัพท์ถูกต้อง	รวม
คนที่ 1	4	5	3	12
คนที่ 2	4	4	3	11
คนที่ 3	4	5	3	12
คนที่ 4	5	5	3	13
คนที่ 5	4	4	4	12
คนที่ 6	4	5	4	13

จากตารางที่ 3 ผลการติดตามการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำที่พัฒนาขึ้นโดยการสอนซ่อมเสริมในตอนพักกลางวันทุกวันจันทร์ พุธ ศุกร์ จำนวน 3 วัน วันละ 20 นาที พบว่า ผู้เรียนทั้ง 5 คน สามารถปฏิบัติท่ารำได้ มีคะแนนอยู่ในระดับดี และผู้เรียน 1 คน สามารถปฏิบัติท่ารำ มีคะแนนอยู่ในระดับพอใช้

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผลการวิจัย

1. การศึกษาสาเหตุผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้ โดยการสัมภาษณ์ผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนที่ไม่สมารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้ มีสาเหตุมาจากการที่ผู้เรียนไม่มีพื้นฐานในการปฏิบัติทักษะท่ารำมาก่อน และคิดว่าระยะเวลาในการเรียนรู้มีผลต่อความสามารถในการปฏิบัติท่ารำของตนร้อยละ 100

2. การติดตามผลการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้โดยการสอนซ่อมเสริม พบว่า หลังการสอนซ่อมเสริมนักเรียนที่มีปัญหาการปฏิบัติทักษะท่ารำทุกคนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่สูงขึ้น นักเรียนได้คะแนนอยู่ในระดับดี จำนวน 5 คน คิดเป็นร้อยละ 83.33 และได้คะแนนอยู่ในระดับพอใช้ จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 16.67

อภิปรายผล

1. จากการศึกษาสาเหตุผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้ โดยการสัมภาษณ์ผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้ มีสาเหตุมาจากการที่ผู้เรียนไม่มีพื้นฐานการปฏิบัติทักษะท่ารำมาก่อนและคิดว่าระยะเวลาในการเรียนรู้มีผลต่อความสามารถในการปฏิบัติท่ารำของตน เนื่องจากการปฏิบัติทักษะท่ารำในเพลงหญิงไทยใจงามซึ่งเป็นการเรียนรู้ในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 นั้น ผู้เรียนควรมีทักษะพื้นฐานในการปฏิบัติท่ารำในเพลงอื่นมาก่อนเป็นพื้นฐานเบื้องต้น อีกทั้งต้องมีระยะเวลาการฝึกฝนทักษะที่เหมาะสมเพื่อสร้างความคุ้นชินและการจดจำเกี่ยวกับท่ารำและจังหวะการรำอย่างถ่องแท้ สอดคล้องกับ อรทัย วัจนะรัตน์ (2558) ที่ได้ดำเนินการพัฒนาทักษะทางด้านนาฏศิลป์ รำวงมาตรฐานเพลงดอกไม้ของชาติ โดยใช้สื่อนวัตกรรมแบบวีดิทัศน์ประกอบการสอนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนปรินส์รอยแยลส์วิทยาลัย ปีการศึกษา 2558 พบสาเหตุของการที่ทำให้นักเรียนไม่สามารถปฏิบัติทำรำได้ถูกต้องงดงามตามแบบแผนนั้นเกิดจากเวลาเรียนมีน้อย กล่าวคือ เวลาเรียน 1 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ ทำให้นักเรียนขาดความต่อเนื่องในการฝึกปฏิบัติเป็นผลให้การจดจำท่ารำ รายละเอียดและเทคนิคลีลาต่าง ๆ บกพร่องไป นับเป็นอุปสรรคที่ทำให้การฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำของนักเรียนยังไม่ถูกต้อง ขาดทักษะความชำนาญและความงดงามตามแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2. จากผลการติดตามการแก้ปัญหาผู้เรียนที่ไม่สามารถปฏิบัติทักษะท่ารำได้โดยการสอนซ่อมเสริม พบว่า หลังการสอนซ่อมเสริมนักเรียนที่มีปัญหาการปฏิบัติทักษะท่ารำทุกคนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่สูงขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่า นักเรียนได้เริ่มฝึกฝน

ทักษะการปฏิบัติทักษะท่ารำตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจากง่ายไปหายาก ทำให้ผู้เรียนมีการพัฒนาไปตามลำดับขั้น และมีระยะเวลาในการฝึกฝนพัฒนาตนเอง โดยมีผู้สอนช่วยให้คำแนะนำจากการสอนเสริมนอกเวลา ทำให้มีเวลาในการสร้างการจดจำ ความเข้าใจ ความคุ้นชินผ่านการฝึกซ้อม สอดคล้องกับ เรณู โกศินานนท์ (2535, น. 15-16) และณัฐฉรียา สุขสวัสดิ์ (2560, น. 12-13) ที่กล่าวว่า การสอนนาฏศิลป์ครูผู้สอนต้องถ่ายทอดจากท่าทางที่ง่ายไปหาท่าที่ยาก และทำท่าทางที่ยากให้ง่ายขึ้นให้เหมาะสมกับวัยของผู้เรียน แต่คงรูปแบบเดิมให้ผู้เรียนสังเกตและปฏิบัติตามอย่างมีแบบแผน เป็นกระบวนการให้อิสระแก่ผู้เรียน โดยครูคอยชี้แนะให้กำลังใจ และการสอนซ่อมเสริมนั้นยังทำให้ผู้เรียนได้มีเวลาในการฝึกฝนการปฏิบัติทักษะท่ารำอย่างสม่ำเสมอส่งผลให้นักเรียนมีทักษะในการปฏิบัติท่ารำที่เพิ่มขึ้น และสอดคล้องกับงานวิจัยของ มณฑิสา มณีเอี่ยม (2553) ที่ได้ดำเนินการพัฒนารูปแบบการสอนนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดมหรรณพ์ พบว่าความรู้สึกของนักเรียนที่มีต่อการเรียนซ่อมเสริมโดยใช้ชุดฝึกทักษะกิจกรรมนาฏศิลป์นักเรียนส่วนใหญ่ชอบเพราะมีความสุขและเป็นอิสระ มีความมั่นใจในการเรียนมากยิ่งขึ้น เมื่อไม่เข้าใจ ปฏิบัติไม่ได้ หรือไม่ทัน สามารถศึกษาใหม่ได้จนเกิดการเรียนรู้และปฏิบัติได้ ไม่รู้สึกเบื่อหน่าย อีกทั้งเพื่อน ๆ ที่เรียนร่วมกันมีจำนวนน้อยและมีความสามารถอยู่ในระดับใกล้เคียงกัน เมื่อมีครูเป็นผู้แนะนำ ช่วยเหลือ จึงมีความรู้สึกได้เรียนรู้ร่วมกันและใกล้ชิดครูผู้สอนมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการใช้วิธีการสอนแบบเพื่อนช่วยเพื่อนควบคู่ไปกับการสอนซ่อมเสริมด้วยวิธีการสอนแบบเพื่อนช่วยเพื่อนนอกจากจะช่วยให้ผู้เรียนมีทักษะในการปฏิบัติท่ารำที่ดีขึ้นแล้วยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างนักเรียนกับนักเรียนได้อีกด้วย

2. ควรมีการวิจัยโดยใช้วิธีการสอนซ่อมเสริมในวิชาหรือกลุ่มสาระการเรียนรู้อื่น ๆ เพื่อให้เห็นความแตกต่างหรือความเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนพฤติกรรมและเจตคติ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผู้สอนที่จะนำวิธีการสอนซ่อมเสริมไปใช้ในการแก้ไขหรือพัฒนาทักษะอื่น ๆ ควรคำนึงถึงสภาพและพื้นฐานของผู้เรียน เพื่อเลือกวิธีการสอนให้เหมาะกับผู้เรียนแต่ละคน

รายการอ้างอิง

ณัฐฉรียา สุขสวัสดิ์. (2560). **การพัฒนาสื่อประกอบบทเรียน เรื่อง รำวงมาตรฐาน ผ่าน Application บนโทรศัพท์มือถือ เพื่อส่งเสริมความสามารถในการรำวงมาตรฐานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น.** ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต หลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม.

มณฑิสา มณีเอี่ยม. (2553). **การพัฒนารูปแบบการสอนนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดมหรรณพ์ โดยใช้ชุดฝึกทักษะกิจกรรมนาฏศิลป์.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 2 ตุลาคม 2563. เข้าถึงจาก https://shorturl.asia/mOQWq

เรณู โกศานนท์. (2535). **รำไทย.** กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

_____. (2545). **นาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). **ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลาง กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2554.** กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

อรทัย วัจนะรัตน์. (2558). **การพัฒนาทักษะทางด้านนาฏศิลป์ รำวงมาตรฐานเพลงดอกไม้ของชาติ โดยใช้สื่อนวัตกรรมแบบวีดิทัศน์ประกอบการสอนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนปรินส์รอยแยลส์วิทยาลัย ปีการศึกษา 2558.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 2 ตุลาคม 2563. https://academic.prc.ac.th/Teacher Research/ResearchDetail.php?ID=1673

คำแนะนำสำหรับผู้เขียน

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการเป็นสื่อกลางการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างครู อาจารย์ นักวิชาการ และนักสร้างสรรค์ผลงานของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และสถาบันหรือหน่วยงานอื่น ๆ ซึ่งผลงานดังกล่าวต้องไม่เคยลงตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น และมิได้คัดลอก ทำซ้ำ หรือละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้ใด วารสารมีกำหนดตีพิมพ์ปีละ 2 ฉบับ โดยกำหนดเผยแพร่ : ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - มิถุนายน และฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม - ธันวาคม

ประเภทของผลงานตีพิมพ์ ได้แก่ บทความงานวิจัย งานสร้างสรรค์ หรือบทความวิชาการในสาขาวิชาปรัชญากลุ่มมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

การจัดเตรียมต้นฉบับ

ต้องพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Office Words 2003 ขึ้นไป

1. ตั้งค่าหน้ากระดาษขนาด A4 ระยะขอบด้านละ 1” (2.54 ซม.) เฉพาะด้านซ้าย 1.5” (3.81 ซม.)
2. ตัวอักษรใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ตัวเลขอารบิก
3. ระยะห่างระหว่างบรรทัดปกติ 1 ช่วงบรรทัด ยกเว้นระยะห่างระหว่างหัวข้อ 1½ ช่วงบรรทัด
4. หมายเลขหน้า ขนาด 14 พิมพ์มุมขวาบน ห่างจากขอบกระดาษด้านบน 0.50 นิ้ว
5. การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาให้ใช้ระบบนาม – ปี ตามรูปแบบ APA Style ของ American Psychological Association
6. ความยาวบทความรวมรูปและตาราง ไม่เกิน 15 หน้า

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)

- “บทคัดย่อ” และ “Abstract” ขนาด 18 ตัวหนา กลางกระดาษ
- เนื้อหาบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 16 point ตัวธรรมดาชิดขอบย่อหน้า โดยจัดทำเป็นความเรียงร้อยแก้วย่อหน้าเดียว มีความยาวไม่เกิน 250 คำ
- ต้องมีคำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 14 ควรเลือกคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทความ 2-5 คำ ระบุไว้ท้ายบทคัดย่อและท้าย Abstract

4. ที่อยู่ผู้เขียน

- พิมพ์เครื่องหมายดอกจัน (*) ตามด้วยที่อยู่ผู้เขียนเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษขนาด 12 point ไว้มุมซ้ายด้านล่างของหน้าแรกเพื่ออ้างอิงหน่วยงาน

5. ส่วนเนื้อหาบทความ

- หัวข้อ ขนาด 16 point ตัวหนา ชิดด้านซ้าย
- เนื้อความ ขนาด 16 point ชิดขอบย่อหน้า
- บทความวิจัยหรือวิจัยงานสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล ข้อเสนอแนะ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง
- บทความวิชาการ ควรประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ เนื้อหา สรุป และรายการอ้างอิง
- บทความงานสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ กระบวนการสร้างสรรค์ ผลการสร้างสรรค์ สรุปและอภิปรายผล ข้อเสนอแนะ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง
- กรณีที่มีภาพหรือแผนภูมิ ใต้ภาพให้ระบุคำว่า “ภาพที่ ...” หรือ “แผนภูมิที่ ...” ใส่เลขเรียงตามลำดับ ต่อด้วยข้อความบรรยายภาพหรือแผนภูมิ และบรรทัดถัดไปให้ระบุที่มา หากผู้วิจัยจัดทำขึ้นเองให้ระบุที่มาว่า “ที่มา : ผู้วิจัย” จัดวางให้อยู่กึ่งกลางหน้ากระดาษ (ใช้ตัวอักษรขนาด 14 หนา)
- กรณีที่มีตาราง ด้านบนตารางให้ระบุคำว่า “ตารางที่ ...” ใส่เลขเรียงตามลำดับ ต่อด้วยข้อความบรรยายตาราง ชิดขอบด้านซ้ายของหน้ากระดาษ (ใช้ตัวอักษรขนาด 14 หนา) และขนาดของตารางต้องมีขนาดไม่เกินระยะขอบกระดาษที่กำหนดไว้

6. การเขียนรายการอ้างอิง

การเขียนรายการอ้างอิงเพื่อระบุแหล่งที่มาของเอกสารหรือข้อมูลของผู้อื่นหรือจากแหล่งงานของผู้อื่นมาใช้ในงานของตน เพื่อให้ผู้อ่านทราบว่าผู้เขียนได้ยกงานหรือแนวความคิดของผู้ใดมาเกี่ยวข้องบ้าง ทำให้สามารถค้นหาและติดตามอ่านเพิ่มเติมได้ ซึ่งวารสารพัฒนศิลป์วิชาการกำหนดให้เขียนอ้างอิงตามระบบนามปี (Name-Year System) ตามรูปแบบ APA Style ของ American Psychological Association ซึ่งเป็นรูปแบบสากลที่นิยมแพร่หลาย ด้วยการอ้างอิงแหล่งที่มาของข้อความแทรกในเนื้อหา สามารถเขียนได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. อ้างไว้ข้างหน้าข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นชื่อผู้แต่งที่เป็นเจ้าของข้อความหรือแนวคิด โดยอ้างชื่อผู้แต่ง ตามด้วยปีและระบุเลขหน้าของเอกสารที่อ้างใส่ไว้ในวงเล็บ จากนั้นตามด้วยข้อความที่อ้าง

2. อ้างไว้ข้างท้ายข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นข้อความหรือแนวคิดที่นำมาอ้าง โดยระบุชื่อ – นามสกุลของผู้แต่ง ปีที่พิมพ์ และเลขหน้าที่นำมาอ้างอิงต่อจากข้อความที่อ้างถึงหรือสรุปความใส่ไว้ในวงเล็บทั้งหมด

ตัวอย่าง การอ้างอิงในเนื้อหาหน้าและท้ายข้อความ

หน้าข้อความ	ท้ายข้อความ
ชื่อผู้แต่ง (ปีที่พิมพ์, น.)	(ชื่อผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, น.)
Surname (Date, p.)	(Surname, Date, p.)
จินตนา สายทองคำ (2555, น. 50-51)	(จินตนา สายทองคำ, 2555, น. 50-51)
ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2543)	(ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543)
Kumar (1996, pp. 56-62)	(Kumar, 1996, pp. 56-62)
James, Slater, and Bucknam (2012, p. 25)	(James, Slater, & Bucknam, 2012, p. 25)

ในกรณีที่เอกสารที่นำมาอ้างอิงไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ระบุ **ม.ป.ป.** (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์) ในบทความภาษาไทย และ **n.d.** (no date) ในข้อความอ้างอิงจากเอกสารภาษาต่างประเทศ แทนปีที่พิมพ์

การอ้างอิงท้ายเล่มให้ระบุหัวข้อรายการอ้างอิงว่า **“รายการอ้างอิง”** และจัดพิมพ์ตามแบบมาตรฐานที่กำหนด หากรายการอ้างอิงเป็นรายการสัมภาษณ์หรือเอกสารฉบับตัวเขียน ให้เขียนรวมกับรายการอ้างอิงรายการอื่น ๆ โดยไม่ต้องแยกหัวข้อเฉพาะ สำหรับรูปแบบการเขียนรายการอ้างอิงท้ายบทความให้เขียนดังนี้

- ชื่อวารสารหรือชื่อหนังสือใช้ตัวหนา
- เริ่มเรียงเอกสารภาษาไทยก่อนเอกสารภาษาอังกฤษโดยเรียงชื่อตามลำดับอักษรในพจนานุกรม
- บรรทัดที่สองและบรรทัดต่อ ๆ ไปของแต่ละรายการอ้างอิงให้ย่อหน้าเข้ามา 5-7 ตัวอักษร หรือประมาณครึ่งนิ้ว

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.

การอ้างอิงท้ายเล่ม	ตัวอย่าง
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.
บทความหรือบทวิจารณ์ในหนังสือ	
บทความในวารสาร	เจตน์ เจริญโท. (2536). “การท่องเที่ยวกับสิ่งแวดล้อมไทย ทำอย่างไรจึงจะยั่งยืน”. **นิตยสารโลกสีเขียว,** 2, 4: 16-20.
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.
บทความสารานุกรม	ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2532-2533). “มหาภารตะ”. **สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน** 22. 14354-14369.
วิทยานิพนธ์	ชุติมา สัจจานันท์. (2520). **การสำรวจสถานภาพการทำงานของบัณฑิต (ปีการศึกษา 2502-2516).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
สัมภาษณ์	แม้นมาศ ชวลิต, คุณหญิง. นายกสมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2537.
สื่ออิเล็กทรอนิกส์	“**ไอศกรีม**”. (2557). [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2557. เข้าถึงจาก http://www.car.chula.ac.th/rnis/mkdata96/food-96/ice-cre.html กลุ่มพัฒนาและส่งเสริมวิทยบริการ สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2557). **แนวทางการจัดซื้อหนังสือและสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อให้บริการในห้องสมุดโรงเรียน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 8 พฤษภาคม 2557. เข้าถึงจาก http://academic.obec.go.th/new2551/node/1/163/news_sec_detail/433

การส่งต้นฉบับ

ส่งต้นฉบับเป็นกระดาษขนาด เอ 4 (พิมพ์หน้าเดียว) จำนวน 3 ชุด พร้อมแผ่น CD จำนวน 1 แผ่น และแบบฟอร์มเสนอบทความที่กองบรรณาธิการกำหนด

การปรับแก้ต้นฉบับ

โดยทั่วไปผู้ทรงคุณวุฒิอ่านประเมิน (Reviewer) จะตรวจสอบความถูกต้องและครบถ้วนด้านวิชาการแล้วส่งให้ผู้เขียนปรับแก้ สิทธิในการปรับแก้ต้นฉบับเป็นของผู้เขียน แต่กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการตีพิมพ์เฉพาะที่ผ่านความเห็นชอบตามรูปแบบและสาระของกองบรรณาธิการเท่านั้น ทั้งนี้จะมีการประสานเพื่อตรวจสอบความถูกต้องด้านวิชาการและอื่น ๆ จนถูกต้องสมบูรณ์

การตรวจทานต้นฉบับก่อนตีพิมพ์ (Final proof)

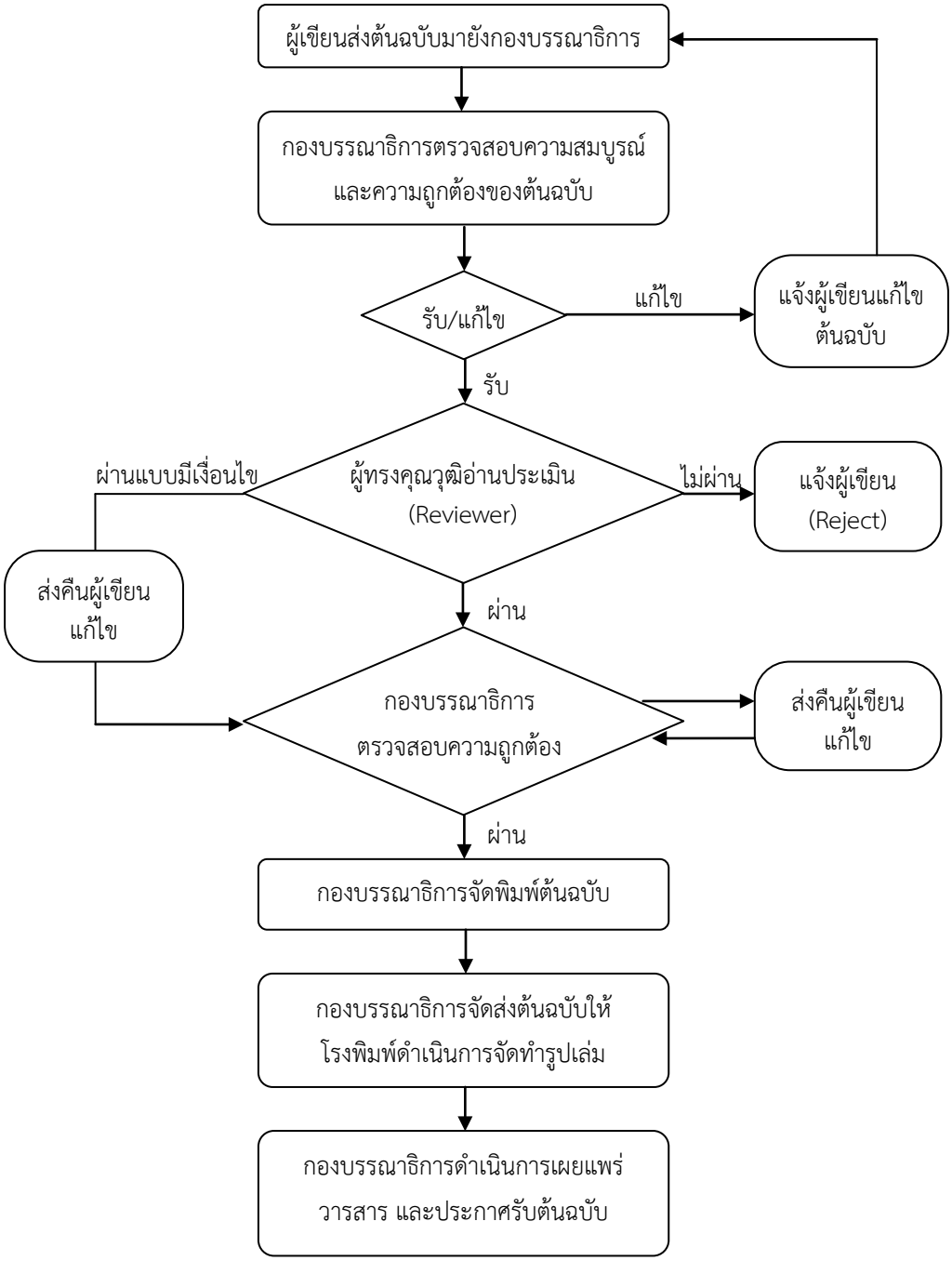
ผู้เขียนต้องตรวจทานพิสูจน์อักษรในลำดับสุดท้ายเพื่อเห็นชอบในความถูกต้องครบถ้วนของเนื้อหาก่อนลงตีพิมพ์

ลิขสิทธิ์ในบทความที่ตีพิมพ์ในวารสาร

บทความที่ได้ลงตีพิมพ์ในวารสารเป็นลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ติดต่อสอบถามกองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ
ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
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


ผู้เขียนส่งต้นฉบับมายังกองบรรณาธิการ
กองบรรณาธิการตรวจสอบความสมบูรณ์
และความถูกต้องของต้นฉบับ
รับ/แก้ไข
แก้ไข
แจ้งผู้เขียนแก้ไข
ต้นฉบับ
รับ
ผ่านแบบมีเงื่อนไข
ผู้ทรงคุณวุฒิอ่านประเมิน
(Reviewer)
ไม่ผ่าน
แจ้งผู้เขียน
(Reject)
ส่งคืนผู้เขียน
แก้ไข
ผ่าน
กองบรรณาธิการ
ตรวจสอบความถูกต้อง
ส่งคืนผู้เขียน
แก้ไข
ผ่าน
กองบรรณาธิการจัดพิมพ์ต้นฉบับ
กองบรรณาธิการจัดส่งต้นฉบับให้
โรงพิมพ์ดำเนินการจัดทำรูปเล่ม
กองบรรณาธิการดำเนินการเผยแพร่
วารสาร และประกาศรับต้นฉบับ

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (บทนำ วิธีการศึกษาและผลการศึกษา ประมาณ 200 – 250 คำ) ---------- 1”

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **Abstract**

(1½)

(Introduction Method and Result 200 – 250 words)----------

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3 *(จำนวน 2 – 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)*

(1½)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

วัตถุประสงค์ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

วิธีการศึกษา *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

ชื่อหัวข้อ

***** คำอธิบายค่าในตาราง

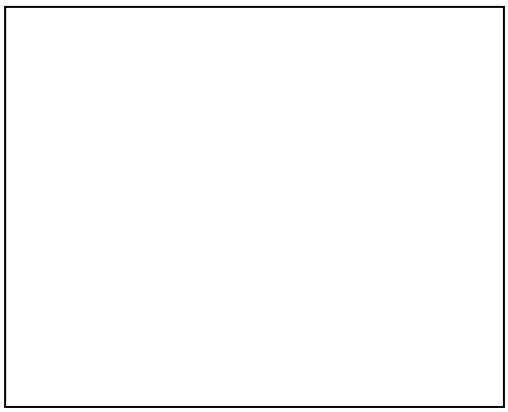
ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)

(1½)

ตารางที่ 2 ชื่อตาราง

ชื่อหัวข้อ

ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)



ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)

ที่มา : (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มาด้วย เพราะมีลิขสิทธิ์)

(1½)

ผลการศึกษา *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

สรุปและอภิปรายผล *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

ข้อเสนอแนะ (ถ้ามี) *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

รายการอ้างอิง *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(1½)

---------- (การอ้างอิงใช้รูปแบบ APA)----------

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

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 (กรณีมีผู้เขียนร่วมกรอกข้อมูลตามลำดับ)

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 2-5 คำ	☐
4	**Abstract**	
	ความยาวไม่เกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด	☐
	Keywords จำนวน 2-5 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.....