วารสาร

วิพิธพัฒนศิลป์

W I P I T

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute

E-ISSN 2730-3640

Volume 1, Number 2, May-August 2021

ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม-สิงหาคม 2564

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ หรือผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม และการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
2. เพื่อเป็นสื่อกลาง แลกเปลี่ยนความรู้ และสร้างเครือข่ายทางวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม
3. เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับบริการวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมระดับชาติ และนานาชาติ
4. เพื่อเป็นการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Aims

1. To encourage a wide range of advanced articles in arts, culture, and arts education
2. To share knowledge and build networks among researchers in arts, culture, and arts education
3. To provide a resource for international articles in arts, culture, and arts education
4. To promote Bunditpatanasilpa Institute locally and globally as an institute for Thai visual and performing arts

ขอบเขตเนื้อหา

1. ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ มานุษยวิทยา
2. ศึกษาศาสตร์ อาทิ การจัดการเรียนรู้ การสอน การวัดและประเมินผลทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
3. การบูรณาการศิลปวัฒนธรรมข้ามศาสตร์

Scopes, WIPIT seeks a rich and diverse range of articles in the following areas:

1. Arts and culture, with an emphasis on dance, music, visual arts, literature, and ethnomusicology
2. Arts education, including learning management, teaching, and assessment
3. Interdisciplinary studies in arts, culture, and broader area

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

Periodical Issues: Three issues per year

1st Issue (January – April)
2nd Issue (May – August)
3rd Issue (September – December)

ติดต่อวารสาร
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)64-272-7263
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com

Contact Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT)
Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute,
2 Rachini Road, Phra Borom Maha Ratchawang Subdistrict,
Phra Nakhon District, Bangkok, 10200 Thailand
Tel. +66(0)2 224 5851, +66(0)64 272 7263
Email: wipit.bpi@gmail.com

Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

กองบรรณาธิการ

คณะที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

รองบรรณาธิการ

ดร.สาริศา ประทีปช่วง
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร
นายตรีภพ นาคปฐม
ว่าที่ร้อยตรีประติรพ พรหมบุตร

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)
ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)
ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล)
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

Advisor

Mrs. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute
Asst. Prof. Dr. Praweena Oiemyisoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute
Asst. Prof. Dr. Phuri Wongwichian
Assistant to the President, Bunditpatanasilpa Institute

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

Associate Editor

Dr. Sarisa Prateepchuang
Assistant to the President, Bunditpatanasilpa Institute

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat
Mr. Treephop Nakpathom
Acting 2 Lt Pratilop Prombud

Editor Emeritus

Prof. Viboon Leesuwan
Royal Academician
Prof. Emer. Preecha Thaothong
National Artist of Thailand
Dr. Sirichaicharn Fachamroon
National Artist of Thailand
Rear Admiral Weeraphan Woklang
National Artist of Thailand
Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan
National Artist of Thailand
Dr. Pairoj Tongkumsuk
Royal Academician
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Asst. Prof. Yupa Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวิชิต เชียรชนะ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันธุ์ศักดิ์ พลสารัมย์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Mr. Joseph Kraft
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
นายวิจิตร อภิชาติเกรียงไกร
ศิลปินอิสระ
ดร.กฤษฎ์ นิรมิตธรรม
นักวิชาการอิสระ

กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
รองศาสตราจารย์ศุภชัย สุกขีโชติ
รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู
รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศร
ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ
ดร.บำรุง พาทยกุล

ผู้ออกแบบปก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทรพร เลี่ยนพานิช

Editorial Board

External Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat
Srinakharinwirot University
Assoc. Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University
Assoc. Prof. Dr. Chaiwichit Chianchana
King Mongkut's University of Technology North Bangkok
Asst. Prof. Dr. Somchai Trakarnrung
Mahidol University
Asst. Prof. Dr. Pansak Polsaram
Chulalongkorn University
Asst. Prof. Dr. Pawinee Boonserm
Thammasat University
Asst. Prof. Dr. Phakamas Jirajarupat
Suan Sunandha Rajabhat University
Dr. Dusadee Swangviboonpong
Chulalongkorn University
Mr. Joseph Kraft
Srinakharinwirot University
Mr. Wijit Apichatkriengkrai
Artist
Dr. Krit Niramittham
Independent Scholar

Internal Editorial Committee

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Assoc. Prof. Supachai Sukkechote
Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho
Assoc. Prof. Dr. Jintana Saithongkam
Asst. Prof. Dr. Metta Suwannasorn
Dr. Niwat Sukprasirt
Dr. Bamrung Phattayakul

Journal Cover Designer

Asst. Prof. Phattaraporn Leanpanit

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพ เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ สร้างเครือข่าย และให้บริการวิชาการ งานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทความด้านศิลปวัฒนธรรม สาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์ การบูรณาการศิลปวัฒนธรรม และวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป ทั้งในระดับชาติและนานาชาติ ผู้เขียนบทความสามารถส่งบทความมายังวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ได้ทางระบบ Thai Journals Online (ThaiJO) ทางเว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความ 5 เรื่อง ได้แก่ บทความวิจัย 1 เรื่อง บทความวิชาการ 3 เรื่อง และบทความปริทัศน์ 1 เรื่อง ประกอบด้วยสาระความรู้ที่หลากหลาย ได้แก่ 1) จารึกเทวานีกะ (จารึกวัดหลวงเก่า) กับความเป็นกาวยะประเภทจัมปู 2) การประเมินผลการเรียนรู้ด้านทักษะพิสัย 3) อิทธิพลละครวังหน้าในนาฏศิลป์กัมพูชา 4) “Shanwei Fishing Song”: Values for Conserving Chinese Culture through the Music Classes in Vocational Schools และ 5) ศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน ทำให้กองบรรณาธิการมีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาวารสารให้มีคุณภาพต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor-in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 1, No. 2, May-August 2021, is the electronic journal of the Graduate School of Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok, Thailand. The WIPIT Journal encourages and supports a wide range of articles by national and international authors to advance knowledge and promote academic networks by publishing articles on visual and performing arts, culture, interdisciplinary arts, and arts education. The WIPIT Journal encourages lecturers, students, researchers, and other unaffiliated authors, to submit works for publication. Manuscripts can be submitted through Thai Journal Online (ThaiJo) using the following link:
https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

This issue includes five articles with various area of topics, including 1) Devānīka Inscription (Văt Luong Kău Inscription) and the Campū Kāvya, 2) Psychomotor Domain Assessment, 3) The Influence of Siamese Viceroy Royal Court Dance-Drama on Cambodian Dance, 4) “Shanwei Fishing Song”: Values for Conserving Chinese Culture through the Music Classes in Vocational Schools, and 5) Religio-Aesthetics Criticism. The WIPIT Journal of Arts would like to thank the authors and reviewers who revised and edited these articles for publication.

Assistant Professor Dr. Dussadee Meepom
Editor-in-Chief

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย

จารึกเทวานีกะ (จารึกวัดหลวงเก่า) กับความเป็นกาวยะประเภทจัมปู..... 1

Devānīka Inscription (Văt Luong Kău Inscription) and the Campū Kāvya

พระมหากวีศักดิ์ วาปีกุลเศรษฐ์

Phramaha Kaweesak Wapeekunlaset

บทความวิชาการ

การประเมินผลการเรียนรู้ด้านทักษะพิสัย..... 18

Psychomotor Domain Assessment

ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น

Praweena Aiemyeesoon

อิทธิพลละครวังหน้าในนาฏศิลป์กัมพูชา..... 33

The Influence of Siamese Viceroy Royal Court Dance-Drama on Cambodian Dance

สุรัตน์ จงดา

Surat Jongda

"Shanwei Fishing Song": Values for Conserving Chinese Culture through the Music Classes in Vocational Schools..... 51

Lu Wenjing

Nicha Pattananon

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความปริทัศน์

ศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์ **64**

Religio-Aesthetics Criticism

อานนท์ กาญจนโพธิ์

Arnon Kanjanapho

บทความวิจัย (Research Article)

จารึกเทวานีกะ (จารึกวัดหลวงเก่า) กับความเป็นกาวยะประเภทจัมปู

Devānīka Inscription (Văt Luong Kău Inscription) and the Campū Kāvya

พระมหากวีศักดิ์ วาปีกุลเศรษฐ์
นักวิชาการอิสระ
Phramaha Kaweesak Wapeekunlaset
Independent scholar
kaweesak.w@gmail.com

Received: May 13, 2021
Revised: Jul 4, 2021
Accepted: Aug 4, 2021
Published: Aug 31, 2021

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาจารึกเทวานีกะ (หรือจารึกวัดหลวงเก่า) ที่พบ ณ วัดหลวงเก่า บริเวณเมืองโบราณ ใกล้ปราสาทวัดพู แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยใช้แนวคิดเรื่องกาวยะของวรรณคดีสันสกฤตเป็นเครื่องมือ ผลการศึกษาพบว่า จารึกเทวานีกะเป็นจารึกภาษาสันสกฤตที่ประพันธ์เป็นร้อยแก้วผสมร้อยกรอง เรียกได้ว่าเป็น "กาวยะประเภทจัมปู" มีลีลาการประพันธ์ตามแบบกาวยะของอินเดีย อุดมไปด้วยความงามแห่งวรรณศิลป์ และมีการอ้างถึงมหาภารตะ แสดงให้เห็นว่าภาษาสันสกฤตที่เข้ามาพร้อมกับอารยธรรมอินเดียในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ราวต้นคริสตศตวรรษที่ 5 นั้นเป็นไปอย่างเข้มข้น และความเป็นกาวยะประเภทจัมปูทำให้ตัดสินได้ว่าจารึกหลักนี้ไม่ใช่จารึกของเขมรโบราณสมัยก่อนพระนคร

คำสำคัญ: จารึกเทวานีกะ, จารึกวัดหลวงเก่า, กาวยะ, คุณค่าทางวรรณศิลป์

Abstract

This paper will study the Devānīka or Văt Luong Kău inscription found in Văt Luong Kău at an ancient city near Vat Phou of Champasak Province, Laos. Data were analysed using the *Kāvya* concept of Sanskrit literature. The study indicates that the Sanskrit inscription, written in prose and poetry, is of "*Campū Kāvya*" type. Its beautiful literary style corresponds to the Indian Kāvya, and contains many references to Mahābhārata. The *Campū Kāvya* style of writing shows that these were not Pre-Angkorian inscriptions. This study also reveals that Sanskrit, which came with Indian civilization to Southeast Asia at the beginning of the 5th century, was the language most in use.

Keywords: Devānīka inscription, Văt Luong Kău inscription, Kāvya, literary value

บทนำ

ราวต้นคริสตศตวรรษที่ 20 พันตรีเอเตียน ลูเนต์ เดอ ลาชงกิแยร์ (Étienne Lunet de Lajonquière) พบจารึกหลักหนึ่งบริเวณเมืองโบราณ ณ วัดหลวงเก่า ใกล้ปราสาทวัดพู แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (Zakharov, 2015) จารึกนี้มีสัณฐานเป็นเสาแปดเหลี่ยมรองรับหินรูปทรงดอกบัวตูมคล้ายศิวลึงค์ จากนั้น ปี 1953 ยอร์ช เซเดส์ (George Cœdès) กำหนดเลขทะเบียนจารึกที่ "K.365" และให้ข้อมูลสั้น ๆ ไว้ในหนังสือ *Inscriptions du Cambodge Vol.V* หน้า 9 (Cœdès, 1953)

ต่อมาปี 1956 ยอร์ช เซเดส์ เป็นคนแรกที่อ่านจารึกหลักนี้สำเร็จและแปลเป็นภาษาฝรั่งเศสในบทความชื่อว่า *"Nouvelles données sur les origines du royaume khmèr : la stèle de Văt Luong Kău près de Văt P'hu"* ตีพิมพ์ในวารสารของสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ (Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient) จากนั้น ปี 2015 นักวิชาการด้านจารึกศึกษาชาวรัสเซียนามว่า อันตอน ซาคารอฟ (Anton Zakharov) เป็นคนแรกที่แปลเป็นภาษาอังกฤษในบทความชื่อ *"Devānīka's inscription from Văt Luong Kău near Vat Phou in Laos K. 365: first English translation"* ในวารสาร *South East Asian Review* (Zakharov, 2015)

จารึกหลักนี้ถูกเรียกชื่อเป็นทางการว่า “จารึกวัดหลวงเก่า” ตามสถานที่พบจารึก แต่ก็รู้จักกันในชื่อว่า “จารึกเทวานีกะ” ตามชื่อกษัตริย์ในจารึก อักษรในจารึกเป็นอักษรแบบราชวงศ์ปัลลวะ ภาษาสันสกฤต มีข้อความ 4 ด้าน ๆ ละ 16 บรรทัด แต่บรรทัดที่ 1-7 ของด้านที่ 2 มีข้อความลบเลือน ข้อความด้านอื่นมีชำรุดบ้าง แต่ก็ไม่ถึงกับทำให้เนื้อความโดยรวมเสียหาย ไม่ปรากฏข้อความที่บอกศักราช แต่ก็กำหนดอายุได้จากรูปแบบตัวอักษรว่าอยู่ราวต้นคริสตศตวรรษที่ 5 (พุทธศตวรรษที่ 11) ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์วัดพู เนื้อหาโดยย่อกล่าวถึงพระเจ้าเทวานีกะผู้มาจากดินแดนอันแสนไกลและได้ทรงกระทำสถานที่บริเวณนั้นให้เป็นท่าน้ำอันศักดิ์สิทธิ์ (มหาตีรถะ) ที่ชื่อว่า “กุรุเกษตร”

ภาพที่ 1 จารึกเทวานีกะ (หรือจารึกวัดหลวงเก่า)
ที่มา: ชัชพิสิฐ ปาชะนี

จากการกำหนดอายุของจารึกหลักนี้อยู่ราวต้นคริสตศตวรรษที่ 5 ซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งในจารึกภาษาสันสกฤตที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นนำไปสู่ข้อสังเกตในการศึกษาครั้งนี้ เนื่องจากจารึกเทวานีกะมีคำประพันธ์ทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองผสมกัน ตรงข้ามกับจารึกของอาณาจักรเขมรโบราณสมัยก่อนพระนครที่มีอายุใกล้เคียงกัน ซึ่งจะแต่งเป็นร้อยกรองล้วนเท่านั้น ไม่มีร้อยแก้วผสม (Sharan, 1974; Zakharov, 2015) ลักษณะการประพันธ์ของจารึกเทวานีกะจึงนับว่าแตกต่างและอาจโดดเด่นกว่าจารึกในสมัยไล่เลี่ยกัน จึงควรแก่การศึกษาอิทธิพลภาษาสันสกฤตในยุคแรก ๆ ที่ปรากฏในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่ามีการใช้ฉันทลักษณ์ มีลีลาการประพันธ์งดงามเพียงไร โดยจะใช้แนวคิดเรื่องกาวยะตามแบบวรรณคดีสันสกฤตมาวิเคราะห์จารึกหลักนี้ต่อไป แต่สำหรับข้อถกเถียงว่ากษัตริย์ในจารึกหลักนี้อยู่อาณาจักรใด (มีนักวิชาการหลายท่านถกเถียงประเด็นนี้ เช่น ยอร์ช เซเดส์ กล่าวว่าพระเจ้าเทวานีกะคือ กษัตริย์จามปา ผู้ทรงพระนามว่า “ฟันเจนเฉง” (Fan Chen-ch’eng) ซึ่งได้ส่งราชทูตเข้าไปยังประเทศจีนใน พ.ศ. 999, 1001 และ 1015 (วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2556; สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., 2560) ส่วนอันตอน ซาคารอฟ เสนอว่าเป็นกษัตริย์ที่ปกครองอาณาจักรอิสระเล็ก ๆ แห่งหนึ่งที่คล้ายกับเจนละจามปา หรือฟูนันยุคแรก ๆ ที่ตั้งอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำโขงตอนล่าง (Zakharov, 2015)) ผู้เขียนไม่ใคร่ที่จะวิเคราะห์ประเด็นนี้ เพราะจะมุ่งศึกษาด้านกาวยะเป็นสำคัญ

วัตถุประสงค์

ศึกษาตัวบทภาษาสันสกฤตในจารึกเทวานีกะด้วยแนวคิดเรื่อง “กาวยะ” ในวรรณคดีสันสกฤต เพื่อสะท้อนให้เห็นว่าจารึกหลักนี้มีความงดงามด้านวรรณศิลป์อย่างไร

วิธีการดำเนินการวิจัย

แนวคิดที่จะนำมาวิเคราะห์จารึกหลักนี้คือ แนวคิดเรื่อง “กาวยะ” ตามแบบวรรณคดีสันสกฤต โดยทั่วไป คำว่า “กาวยะ” หมายถึง “ผลงานของกวี” แต่โดยเฉพาะเจาะจงแล้วจะหมายถึง *“ผลงานที่อุดมไปด้วยวรรณศิลป์ มุ่งสร้างอารมณ์สุนทรีย์ อาจมีรูปแบบเป็นนิทาน นิยาย บทกวี หรือบทละคร”* (กุสุมา รักษมณี, 2549) แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ (1) ร้อยกรอง (ปทฺย) (2) ร้อยแก้ว (คทฺย) และ (3) ร้อยแก้วและร้อยกรองผสมกัน (จมฺปู)

ในเบื้องต้น ผู้เขียนจะศึกษาโครงสร้างเนื้อหาของจารึกก่อน จากนั้นจะศึกษาลักษณะคำประพันธ์ของจารึกหลักนี้เพื่อตัดสินว่าอยู่ในกาวยะรูปแบบใด

ส่วนแนวคิดที่จะใช้ศึกษาองค์ประกอบของกาวยะคือ “ลักษณะมหากาวยะ” ซึ่งปรากฏในตำราอลังการศาสตร์ของอินเดียหลายเล่ม เช่น กาวยทรรศะของทัณฑิน กาวยาลังการของภามหะ สาหิตยทรรปณะของวิศวนาถ แต่ในที่นี้จะยกแนวคิดมหากาวยะมาจากกาวยทรรศะ ปริจเฉทที่ 1 บทที่ 14-19 ดังความว่า

> *“ลักษณะของมหากาวยะ คือ ประพันธ์เป็นสรรค เริ่มต้นด้วยบทสวดอ้อนวอนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ชี้แนะว่าเนื้อเรื่องต่อไปจะกล่าวถึงอะไร เนื้อเรื่องจะต้องนำมาจากนิทานหรือเรื่องเล่าต่อมาแต่โบราณ ไม่ใช่เรื่องแต่งขึ้นเอง เช่น จากอิติหาสะ กถา หรือเรื่องราวที่ดีงามอื่น ๆ ที่ได้ยินได้ฟังมา มีจุดมุ่งหมายของชีวิต 4 ประการ คือ กาม อรรถ ธรรม และโมกษะ พระเอกของเรื่องจะต้องเป็นคนชั้นสูงและมีความเฉลียวฉลาด ต้องมีการพรรณนาถึงเมือง ทะเล ภูเขา ฤดูกาล พระจันทร์ และพระอาทิตย์ขึ้นและตก พรรณนาการเล่นสนุกสนานในสวนหรือในน้ำ พรรณนาการดื่ม การเลี้ยงฉลองเกี่ยวกับความรัก พรรณนาการแยกจากกัน การแต่งงาน และการให้กำเนิดบุตรชาย การประชุมสภา พรรณนาเกี่ยวกับราชทูต การศึกสงคราม พรรณนาการมีชัยชนะของพระเอกแม้ข้าศึกจะมีความเก่งกาจ เป็นเรื่องที่ไม่สั้นเกินไป ประกอบด้วยรสทางวรรณคดี (Sentiments) และภาวะ (Emotions) ต่าง ๆ โดยสมบูรณ์ การสืบต่อเรื่องดี ฉันท์ที่ใช้มีความงดงาม แต่ละสรรคไม่ยาวเกินไป ตอนจบสรรคต้องเปลี่ยนฉันท์ กาวยะจะต้องก่อให้เกิดความปราโมทย์แก่โลกและประดับตกแต่งอย่างงดงาม ตั้งแต่ต้นจนจบการประพันธ์”*
>
> (จำลอง สารพัดนึก, 2546)

สำหรับการประยุกต์ใช้แนวคิดมหากาวยะมาศึกษาจารึกเทวานีกะนั้น ด้วยความต่างของ “วัตถุ” ที่บันทึกตัวบท กล่าวคือ “ศิลาจารึก” เป็นวัสดุขนาดไม่ใหญ่พอที่จะรองรับตัวบทภาษาสันสกฤตเหมือน “มหากาวยะ” ของอินเดียที่แต่งเป็นสรรคขนาดยาวหลายร้อยบท ลักษณะมหากาวยะบางประการ เช่น การแบ่งเป็นสรรค จึงมิอาจนำมาใช้ในการศึกษาจารึกที่มีเนื้อความขนาดสั้นได้ ผู้เขียนจึงได้ปรับ

บางแนวคิดเพื่อมาวิเคราะห์ตามที่ สยาม ภัทรานุประวัติ (2546) ใช้ศึกษาจารึกภาษาสันสกฤตที่พบในประเทศไทย

ส่วนกรอบแนวคิดสุดท้าย คือ กวิสมยะ (ขนบของกวี) (Poetic conventions) หมายถึง กฎหรือข้อปฏิบัติที่เป็นแบบแผนตามประเพณีนิยมในหมู่กวี เป็นความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของกวีมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งเป็นความเชื่อที่รับรู้กันในหมู่กวี (นิพัทธ์ แย้มเดช, 2558) เช่น เกียรติยศและเสียงหัวเราะมีสีขาว ความรักมีสีแดง หรือเล็บเท้าของกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่จะวับวาวไปด้วยอัญมณีบนพระเศียรของกษัตริย์เมืองอื่นผู้หมอบกราบ ณ แทบพระบาทของพระองค์ (Keith, 1956) ผู้เขียนจะใช้แนวทางการศึกษาจากบทความวิจัยของ นิพัทธ์ แย้มเดช (2560) ที่ได้ศึกษากวิสมยะจากจารึกภาษาสันสกฤตที่พบในประเทศไทย

จากนั้นจะนำเสนอผลการวิจัยออกเป็น 5 หัวข้อใหญ่ คือ (1) โครงสร้างเนื้อหาของจารึกเทวานีกะ (2) ลักษณะคำประพันธ์ที่บ่งบอกความเป็นจัมปู (3) องค์ประกอบความเป็นกาวยะ (4) กวิสมยะ (ขนบกวี) และ (5) การอ้างถึงตัวบทจากมหาภารตะ

ผลการวิจัย

1. โครงสร้างเนื้อหาของจารึกเทวานีกะ

จารึกเทวานีกะแบ่งโครงสร้างเนื้อหาออกได้เป็น 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 เป็นบทนำของจารึก เริ่มด้วยบทประณามพจน์สรรเสริญพระเจ้าเทวานีกะว่าเป็นดุจผู้รองรับคุณของเทพสูงสุดทั้ง 3 ในศาสนาฮินดู คือ พระศิวะ พระวิษณุ และพระพรหม และของหมู่มนุษย์เป็นราชาเหนือมหาราชา เป็นผู้มาจากที่ไกลเพราะถูกศรีลิงคบรรพตดลใจมา ทรงสร้างมหาตีรถะ (สถานที่ศักดิ์สิทธิ์) เพื่อเป็นที่ชำระบาปหนัก พร้อมทั้งประกอบพิธีบูชาไฟอย่างยิ่งใหญ่ และได้ถวายโคหลายพันตัว

ส่วนที่ 2 กล่าวถึงพระเจ้าเทวานีกะตั้งปณิธานเพื่อช่วยเหลือสัตว์โลก โดยรับสั่งให้สร้างมหาตีรถะ (ท่าน้ำอันศักดิ์สิทธิ์) ณ ศรีลิงคบรรพต ให้เหมือนมหาตีรถะที่ชื่อกุรุเกษตรซึ่งมีมาแต่เก่าก่อน (อาจจะมีในอินเดีย?) และให้ตั้งชื่อว่ากุรุเกษตรเหมือนกัน จากนั้นกล่าวถึงความศักดิ์สิทธิ์ของมหาตีรถะแห่งใหม่นี้ว่า คนที่มาอาศัยอยู่ เสียชีวิต หรืออาบน้ำบริเวณนี้จะได้รับผลบุญอันมากมาย คนที่มีความคิดว่าจะมายังมหาตีรถะนี้ก็จะได้ขึ้นสวรรค์ คนที่บูชาสถานที่นี้จะได้รับผลบุญเท่ากับคนที่ทำพิธีอัศวเมธหนึ่งพันครั้ง คนที่ทำพิธีวาชเปยะ และคนที่ถวายโคหนึ่งแสนตัว คนที่มีบาปหนักหากได้บูชามหาตีรถะนี้ก็จะพ้นจากบาปได้

ส่วนที่ 3 เป็นบทสรุปกล่าวสรรเสริญพระเจ้าเทวานีกะ ผู้ที่ได้รับสั่งให้สร้างท่าน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ชื่อกุรุเกษตรเกิดขึ้นมาในโลก

2. ลักษณะคำประพันธ์ที่บ่งบอกความเป็นจัมปู

จารึกเทวานีกะมีลักษณะการจารที่จารต่อกันไปเรื่อย ๆ มิได้จารโดยแบ่งวรรคข้อความหรือแบ่งบาทของฉันท์อย่างเป็นระเบียบในแต่ละบรรทัด หากแต่ผู้อ่านต้องมาจัดวรรคตอนเอง เมื่อจัดวรรคตอนของคำประพันธ์แล้ว ทำให้ทราบว่าจารึกเทวานีกะมีลักษณะโครงสร้างคำประพันธ์ ดังนี้

ด้าน 1 บรรทัดที่ 1-4 ประพันธ์เป็นฉันท์สรัคธรา 1 บท จากนั้นถูกแทรกด้วยตัวบทที่เป็นร้อยแก้วตั้งแต่บรรทัดที่ 5-16 จนถึงด้านที่ 2 บรรทัดที่ 10 (แม้ว่าบรรทัดที่ 1-7 ของด้านที่ 2 จะลบเลือนมาก แต่จากข้อความบรรทัดที่ 8-10 ที่ยังเป็นร้อยแก้วอยู่ จึงสันนิษฐานว่า บรรทัดที่ 1-7 เป็นร้อยแก้วเหมือนกัน) จากนั้นบรรทัดที่ 11-16 ประพันธ์เป็นฉันท์อนุษฏุภ 3 บท

ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 1-16 ประพันธ์เป็นฉันท์อนุษฏุภ 10 บท และด้านที่ 4 บรรทัดที่ 1-13 ประพันธ์เป็นฉันท์อนุษฏุภ 8 บท และฉันท์มาลินี 1 บท

สำหรับรูปแบบการประพันธ์ร้อยแก้วผสมร้อยกรองเช่นนี้ ในตำราอลังการศาสตร์ เช่น กาวยทรรศะ ปริจเฉทที่ 1 บทที่ 31 ของทัณฑินระบุว่า *“คทฺยปทฺยมยี กาจิฺ* ***จมฺปู****ริตฺยภิธียเต”* (Belvalkar, 1924) หรือสาหิตยทรรปณะของวิศวนาถ ระบุว่า *“คทฺยปทฺยมยํ กาวฺยํ* ***จมฺปู****ริตฺยภิธียเต”* (Kane, 1923) โดยใจความแปลได้ว่า *“กาวยะที่สำเร็จด้วยร้อยแก้ว (คทฺย) และร้อยกรอง (ปทฺย) จะได้ชื่อว่า จัมปู”* ดังนั้น จารึกเทวานีกะซึ่งมีข้อความร้อยแก้วผสมร้อยกรอง ก็อาจเรียกว่า “จมฺปู” ได้ แต่จะควรค่าแก่การยกย่องว่าเป็นกาวยะมากน้อยแค่ไหนนั้น โปรดดูในหัวข้อต่อไป

3. องค์ประกอบความเป็นกาวยะ

จารึกเทวานีกะมีองค์ประกอบหลักความเป็นกาวยะ 3 แบบ คือ (1) การเปิดเรื่อง (2) การใช้ฉันทลักษณ์ และ (3) การใช้อลังการ ดังนี้

3.1 การเปิดเรื่อง

กาวยะมักจะเริ่มด้วยบทอ้อนวอนขอพร สรรเสริญเทพหรือกษัตริย์ ซึ่งในจารึกเทวานีกะก็เริ่มด้วยการพรรณนาคุณของกษัตริย์ว่าเป็นดุจผู้รองรับคุณของเทพสูงสุดทั้ง 3 ในศาสนาฮินดู คือ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ และของเหล่ามนุษย์ ดังความว่า

คำแปล: *“โลกนี้ทั้งหมดที่แยกกันเป็นจำนวนพันเพราะมายา ได้ถึงซึ่งการสิ้นสุด เมื่อกาลเวลาผ่านไปมากมายเพราะเทพทั้งสามองค์ใด และเทพทั้งสามองค์ใดที่ทำให้โลกที่จมลงแล้วในมหาสมุทรแห่งการเวียนว่ายตายเกิดให้ข้ามพ้นไปได้ พระเจ้าแผ่นดินผู้ซึ่งได้กระทำพิธีกรรมที่เป็นกุศลนี้ เพื่อผู้อื่น จึงเป็นผู้รองรับไว้ซึ่งความเป็นแก่น (ความมีอยู่จริง) ของเทพเหล่านั้น คือ พระพรหม พระอุเปนทระ (วิษณุ) และพระอีศวร (ศิวะ) พร้อมทั้งหมู่มนุษย์ทั้งหมด (และความมีแก่น) ของเหล่ามนุษย์”*

3.2 การใช้ฉันทลักษณ์และเปลี่ยนฉันท์ตอนจบ

คุณสมบัติประการหนึ่งของกาวยะคือการใช้ฉันทลักษณ์ที่หลากหลาย แต่เนื่องด้วยพื้นที่ของจารึกที่มีขนาดเล็กจึงมีข้อจำกัดด้านจำนวนบทที่ไม่เยอะเหมือนกาวยะของอินเดีย แต่กระนั้นก็พบว่าจารึกเทวานีกะก็ใช้ฉันท์ถึง 3 ประเภทด้วยกัน คือ ฉันท์อนุษฏุภ 21 บท ฉันท์สรัคธรา 1 บท และฉันท์มาลินี 1 บท ทั้งมีการใช้ฉันท์กำหนดเนื้อหาของเรื่องคล้ายกับกาวยะของอินเดีย ดังต่อไปนี้

3.2.1 การใช้ฉันท์อนุษฏุภ (8 พยางค์)

กวีใช้ฉันท์อนุษฏุภจำนวน 21 บทในการดำเนินเรื่องที่เล่าถึงความศักดิ์สิทธิ์ของท่าน้ำที่ชื่อว่ากุรุเกษตร ซึ่งเป็นการพรรณนาอย่างเรียบง่ายตรงไปตรงมาตามแนวคิดของกวี ดังตัวอย่างบทที่ 3 ว่า

เย วสนฺติ มหาตีรฺเถ ตตฺร จ เย มฺฤตา นราะ /
สฺนานนํ เย จ กุรฺวฺวนฺติ ตตฺผลํ ปฺราปฺนุวนฺตุ เต //

คำแปล: *“คนเหล่าใดอาศัยอยู่ ณ มหาตีรถะ และคนเหล่าใดตาย ทั้งคนเหล่าใดทำการสนาน (อาบ) ณ มหาตีรถะนี้ คนเหล่านั้นขอจงได้รับผลบุญที่เคยกระทำไว้แล้วนั้น”*

การใช้ฉันท์ชนิดนี้จำนวนมากนั้นเป็นเรื่องปกติ เพราะเป็นฉันท์ที่นิยมใช้ดำเนินเรื่องทั้งในฝ่ายสันสกฤตและบาลีอยู่แล้ว ดังที่เกษเมนทระได้วิจารณ์การใช้ฉันท์ชนิดนี้ไว้ในสุวฤตติลกะว่า *“ฉันท์ชนิดนี้ควรใช้ในบทประพันธ์ที่คล้ายคลึงกับปุราณะ ซึ่งเน้นเรื่องความแจ่มชัดที่แทรกสาระคำสอนเป็นสำคัญ กวีพึงใช้ประพันธ์ในงานเขียนที่เน้นความหมายให้ชัดเจน และผู้ที่มีความรู้จึงนิยมใช้ในตอนต้นของสรรคพันธะ (มหากาวยะ) หรือในการย่อจากเรื่องราวพิสดาร หรือในเรื่องราวที่มุ่งสอนความสงบสุข”* (ปราณี ฬาพาณิช, 2542) ดังนั้นการใช้ฉันท์ชนิดนี้จึงพบมากที่สุดในจารึกเทวานีกะเช่นเดียวกับกาวยะอื่น ๆ ของอินเดีย

3.2.2 การใช้ฉันท์สรัคธรา (21 พยางค์)

กวีใช้ฉันท์สรัคธราจำนวน 1 บท เป็นบทประณามพจน์ (ไหว้ครู) เปิดเรื่องเพื่อสรรเสริญกษัตริย์ ดังตัวบทภาษาสันสกฤตว่า (คำแปลของบทนี้โปรดย้อนดูที่หัวข้อ 2.1)

วฺยาสํ มายาสหสฺรนฺ ชคทิทมขิลํ ไยสฺ ตฺริภิรฺ ไนฺนกกาเล
คจฺฉตฺยนฺตํ นิมคฺนํ ภวสลิลนิเธา ตารยนฺติ สฺม เย จ /
พฺรหฺโมเปนฺเทฺรศฺวราณํา สนิขิลมนุชํ สตฺวภาวาญฺ จ เตษา-
มาธฺฤนฺ นฺฤณํา นเรนฺทฺระ กุศลวิธิมิมํ ยศฺ จการานฺยเหโตะ //

การใช้ฉันท์ชนิดนี้เป็นบทประณามพจน์นั้นคล้ายกับบทละครสันสกฤตหลาย ๆ เรื่อง เช่น อภิชญานศากุนตลา มาลวิกาคนิมิตร มฤจฉกฏิกา มุทราราักษส มาลตีมาธวะ (อนงค์ นาคสวัสดิ์, 2522) บทละครเหล่านี้ประพันธ์เป็นร้อยแก้วผสมร้อยกรอง อภิชญานศากุนตลาและมาลวิกาคนิมิตรของกาลิทาสมีอายุเก่ากว่าจารึกเทวานีกะ ส่วน 3 เรื่องหลังประพันธ์สมัยหลังจารึกเทวานีกะ จะเห็นว่าฉันท์ชนิดนี้นิยมใช้เปิดเรื่อง คงเป็นขนบที่นิยมสำหรับกวีในอินเดียอยู่แล้ว ดังนั้นการใช้ฉันท์สรัคธราเป็นบทประณามพจน์ในจารึกเทวานีกะก็คงรับขนบกวีมาจากอินเดียนั่นเอง

3.2.3 การใช้ฉันท์มาลินี (15 พยางค์)

กวีใช้ฉันท์มาลินีจำนวน 1 บท ในตอนสุดท้ายของจารึกเพื่อกล่าวสรรเสริญพระเจ้าเทวานีกะผู้รับสั่งให้สร้างท่าน้ำศักดิ์สิทธิ์ขึ้นมา ดังความว่า

กุศลจปลธาราเธาตสรฺวฺวางฺคเทศสฺ
สฺวภุชพลยศสฺสฺรคฺทามจารุตฺตมางฺคะ /
ทุรธิคตมหาศฺรีคนฺธกสฺ ตีรฺตฺถมคฺรฺยํ
ชนยติ ภุวิ เทวานีก อิตฺยาปฺตนามา //

คำแปล: *“พระเจ้าแผ่นดินผู้ทรงพระนามที่ได้รับมาแล้วว่า ‘เทวานีกะ’ ผู้ครองดินแดนที่มีองค์ประกอบทั้งหมดถูกทำให้บริสุทธิ์ด้วยสายน้ำที่เป็นมงคลและไหลแรง ผู้มีพระเศียรงดงามด้วยพวงดอกไม้คือพระเกียรติยศที่ได้มาด้วยพลังแห่งพระพาหาของพระองค์เอง ผู้ทรงมีเครื่องหอมคือพระศรีผู้ยิ่งใหญ่ที่คนจะได้มาอย่างยากยิ่ง ได้ทำให้ท่านน้ำศักดิ์สิทธิ์นี้เกิดขึ้นมาในโลก”*

ขนบการใช้ฉันท์มาลินีปิดท้ายนี้คล้ายกับการใช้ปิดสรรค (ตอน) ในวรรณคดีมหากาวยะของอินเดียหลายเรื่อง เช่น พุทธจริตใช้ฉันท์นี้ปิดสรรคที่ 2 และ 13 กุมารสัมภวะใช้ปิดสรรคที่ 1, 2, 3, 7, 8 ศิศุปาลวธะใช้ปิดสรรคที่ 4, 7, 10 กิราตารชุนียะใช้ปิดสรรคที่ 1, 4, 5, 6, 9 เป็นต้น (พระมหากวีศักดิ์ วาปีกุลเศรษฐ์, 2563) อาจเพราะฉันท์ชนิดนี้มีพยางค์เสียงสั้นติดกันถึง 6 พยางค์ในตอนต้นบาทซึ่งอาจคล้ายจังหวะกระตุ้นเตือนให้ผู้อ่านทราบว่าจะจบแล้ว กวีจึงได้นิยมใช้ ดังที่เกษเมนทระวิจารณ์ไว้ว่า *“กวีควรใช้มาลินีฉันท์ซึ่งมีจังหวะเร็วในช่วงจบของแต่ละสรรค”* (ปราณี ฬาพาณิช, 2542) ข้อนี้ยิ่งตอกย้ำให้เห็นว่าจารึกเทวานีกะรับขนบกวีมาจากกาวยะของอินเดียโดยมิต้องสงสัย

3.3 การใช้อลังการ

สำหรับกาวยะแล้ว “อลังการ” จะขาดไปเสียมิได้ เพราะอลังการเป็นดุจอาภรณ์เครื่องประดับบทประพันธ์ทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองให้มีความงดงาม มีรสชาติ มีความน่าอัศจรรย์ ทำให้บทประพันธ์ต่างไปจากข้อความธรรมดา (จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา, 2530) ดังที่ภามหะกล่าวไว้ในตำรากาวยาลังการว่า *“เสียง (ศพฺท) และความหมาย (อรฺถ) ที่ผสมผสานเข้ากันได้ดีจึงจะชื่อว่า กาวยะ”* (ศพฺทารฺเถา สหิเตา กาวฺยมฺ) (Naganatha Sastry, 1991) ในวรรณคดีสันสกฤตมีอลังการ 2 ประเภท คือ ศัพทาลังการ (อลังการทางเสียง) และอรรถาลังการ (อลังการทางความหมาย) ซึ่งทั้ง 2 ประเภทปรากฏในจารึกเทวานีกะ ดังนี้

3.3.1 อลังการด้านเสียง (ศัพทาลังการ)

อลังการด้านเสียงเป็นการเล่นคำ อาจจะซ้ำคำหรือซ้ำพยัญชนะเพื่อทำให้บทประพันธ์มีความไพเราะในการอ่านและฟัง ซึ่งพบว่าปรากฏในจารึกเทวานีกะ 2 ชนิดคือ ยมกะและอนุปราสะ

“ยมกะ” หมายถึง การเล่นคำที่มีเสียงเหมือนกันทั้งพยางค์หรือบางพยางค์แต่มีความหมายต่างกัน (กุสุมา รักษมณี, 2549) มีตัวอย่างในจารึกเทวานีกะ บทที่ 18 ว่า

ยานิ ตีรฺตฺถสหสฺราณํ กุรุเกฺษเตฺร ผลานิ จ /
อตฺร นิศฺเศษตสฺ **ตา[นิ]** สนฺตุ สนฺนิหิ**ตานิ** จ //

คำแปล: *“ผลบุญทั้งหลายใดแห่ง (การไปไหว้) ตีรถะจำนวนนับพัน และผล (แห่งการไปไหว้ตีรถะ) ที่กุรุเกษตร ผลบุญอันนั้นที่เท่าเทียมกัน จงมี (เพราะมา) ที่นี่ โดยสิ้นเชิง”*

ในบทนี้ กวีเล่นคำซ้ำว่า **"ตานิ"** ในบาทที่ 3 และบาทที่ 4 กล่าวคือ ในบาทที่ 3 **"ตา[นิ]"** แปลว่า "เหล่านั้น" ส่วนคำหลังเป็นส่วนหนึ่งของคำว่า "สนฺนิหิ**ตานิ**" ที่แปลว่า "ที่เท่าเทียมกัน" จึงเป็นอลังการประเภทยมกะที่ซ้ำคำเหมือนกัน แต่มีความหมายต่างกัน จะเห็นได้ว่ากวีเล่นคำซ้ำบาทที่ 3 พยางค์ที่ 7-8 และบาทที่ 4 พยางค์ที่ 6-7 อาจเพราะคำนึงถึงเสียงขณะตอนอ่านเพื่อให้เกิดจังหวะที่สอดรับกัน

"อนุปราสะ" เป็นการซ้ำทั้งคำหรือพยัญชนะเดี่ยวหรือคู่ ในที่นี้จะยกตัวอย่างอนุปราสะบางประเภทได้แก่ ลาฏานุปราสะ และเฉกานุปราสะ ดังนี้

"ลาฏานุปราสะ" เป็นการซ้ำคำที่มีรูปเดียวกันและแปลความหมายเหมือนกัน ดังในโศลกที่ 20 เป็นการซ้ำคำว่า "**เย**" ซึ่งแปลว่า "เหล่าใด" เหมือนกัน จำนวน 3 ครั้ง ในต้นบาทที่ 1 และ 3 และปลายบาทที่ 2 ดังตัวอย่าง

เย ศรีรปริตฺยาคํ กุรฺวฺวนฺติ สฺนนนญฺจ **เย** /
เย ตฺฤษฺณยา จ เสวนฺเต ปิวนฺติ จ สมาหิตาะ //

"เฉกานุปราสะ" หมายถึง การซ้ำกลุ่มพยัญชนะเป็นคู่เพียงครั้งเดียว อาจซ้ำกลุ่มพยัญชนะเดี่ยวที่สระต่างกัน หรือพยัญชนะสังโยคก็ได้ ซึ่งกลุ่มพยัญชนะที่ซ้ำไม่ควรอยู่ห่างกันเกิน 1 บาท (นาวิน โบษกรนัฏ, 2560) มีตัวอย่างในจารึกเทวานีกะ บทที่ 20 ว่า

กุรุ**เกฺษ**ตฺรงฺ คมิษฺยามิ กุรุ**เกฺษ**เตฺร วสามฺยหํ /
เย วสนฺติ กุรุเกฺษเตฺร เต วสนฺติ ตฺริวิษฺฏเป //

ในบทนี้ กวีซ้ำเสียงกลุ่มพยัญชนะเดี่ยวที่ผสมสระต่างกัน คือ ซ้ำเสียง **กฺษ** และ **ตฺร** ในคำว่า "-**เกฺษตฺรงฺ**" ในบาทที่ 1 และคำว่า "-**เกฺษเตฺร**" ในบาทที่ 2 จึงจัดเป็นเฉกานุปราสะ นอกจากนี้ บทนี้ยังวิเคราะห์ได้อีกว่าเป็นลาฏานุปราสะ คือ การซ้ำคำว่า "กุรุเกฺษเตฺร" 2 ครั้ง ในบาทที่ 2 และ 3 และซ้ำคำว่า "วสนฺติ" 2 ครั้ง ในบาทที่ 3 และ 4

3.3.2 อลังการด้านความหมาย (อรรถาลังการ)

อลังการด้านความหมายเป็นกลวิธีที่ทำให้บทประพันธ์มีความหมายลุ่มลึกชวนหลงใหล มีหลากหลายชนิด แต่ในที่นี้จึงจะยกมาเฉพาะบางชนิดที่มีความโดดเด่นในจารึกเทวานีกะ ดังนี้

"อุปมา" หมายถึง การนำสิ่งที่กวีต้องการแสดงลักษณะเด่นไปเปรียบเทียบกับอีกสิ่งหนึ่งที่มีลักษณะเด่นที่เป็นที่รู้จักหรือเป็นที่ยอมรับแล้ว โดยมีคำว่า "เหมือน, คล้าย" เป็นคำแสดงความหมายเปรียบเทียบ (กุสุมา รักษมณี, 2549) อุปมาที่โดดเด่นในจารึกหลักนี้อยู่ในข้อความร้อยแก้วด้านที่ 1 ดังความว่า

ยุธิษฺฐิร อิว สทฺธรฺมฺมสฺถิเตา (วิวุ) ธนรปติริว ปฺรชาปาลเน ธนญฺชย อิว ริปุคณวิชเย อินฺทฺรทฺยุมฺน อิว ภุริยชฺญวิธาเน ศิพิริว ทาเน มหาทาเน ภควนฺมหาปุรุษพฺรหฺมณฺยตานุจารีว พฺราหฺมณฺยภาเว กนกปาณฺฑย อิว นฺยายรกฺษเณ มโหทธิริว คามฺภีรฺยฺเย เมรุริว ไสฺถรฺยฺเย

คำแปล: *"ผู้เหมือนพระเจ้ายุธิษฐิระในการดำรงความยุติธรรม ผู้เหมือนเจ้าแห่งเทพและเจ้าแห่งมนุษย์ในด้านการปกครองหมู่ประชา ผู้เหมือนธนัญชัย (อรชุน) ในด้านชัยชนะต่อหมู่ศัตรู ผู้เหมือนอินทรัทยุมนะในการประกอบพิธียัชญะมากมาย ผู้เหมือนกับพระเจ้าศิพิในด้านการให้ทานและมหาทาน ผู้เหมือนกับผู้ถือตามหลักการปฏิบัติของพราหมณ์ผู้เป็นมหาบุรุษผู้เป็นพระเป็นเจ้า (พระวิษณุ) ในด้านความเป็นพรหม ผู้เหมือนกับพระเจ้ากนกปาณฑยะในด้านการรักษาความยุติธรรม ผู้เป็นเหมือนกับมหาสมุทรในด้านความลึก ผู้เป็นเหมือนกับภูเขาพระสุเมรุในด้านความมั่นคง"*

จากตัวอย่างนี้ กวีสรรเสริญคุณลักษณะอันดีงามต่าง ๆ ของพระเจ้าเทวานีกะ เช่น ดำรงความยุติธรรม ปกครองหมู่ประชา ประกอบพิธียัชญะ มีชัยชนะเหนือศัตรู เป็นต้น โดยเปรียบเทียบตัวละครในมหาภารตะ คือ ยุธิษฐิระ อรชุน อินทรัทยุมนะ และวรรณคดีอินเดียอื่น ๆ เช่น พระเจ้าศีพี ทั้งยังเปรียบกับกษัตริย์ที่อาจมีตัวตนจริงคือพระเจ้ากนกปาณฑยะ (สันนิษฐานจากชื่อว่าอาจเป็นกษัตริย์ในอินเดียใต้) การเปรียบเทียบทั้งหมดนี้มี "อิว" ศัพท์ที่แปลว่า "เหมือน, ประดุจ" บ่งบอกการเปรียบเทียบ การยกชุดคำอุปมาเปรียบจำนวนมากนี้ก็เพื่อเสริมความเข้าใจและสื่อความให้ทรงพลังมากขึ้น

"รูปกะ" คือ การแสดงความเป็นสิ่งเดียวกันของสิ่งที่นำมาเปรียบและสิ่งที่ถูกเปรียบ คล้ายกับอุปมา หากแต่กล่าวลึกลงไปอีกว่าสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่ง (กุสุมา รักษมณี, 2549) โดยมากจะแปลว่า "คือ, เป็น" มีตัวอย่างบทที่ 23 ดังความว่า

กุศลจปลธาราเธาตสรฺวฺวางฺคเทศสฺ
สฺวภุชพลยศสฺสฺรคฺทามจารุตฺตมางฺคะ /
ทุรธิคตมหาศฺรีคนฺธกสฺ ตีรฺตฺถมคฺรยํ
ชนยติ ภุวิ เทวานีก อิตฺยาปฺตนามา //

คำแปล: *"พระเจ้าแผ่นดินผู้ทรงพระนามที่ได้รับมาแล้วว่า 'เทวานีกะ' ผู้ครองดินแดนที่มีองค์ประกอบทั้งหมดถูกทำให้บริสุทธิ์ด้วยสายน้ำที่เป็นมงคลและไหลแรง ผู้มีพระเศียรงดงามด้วยพวงดอกไม้คือพระเกียรติยศที่ได้มาด้วยพลังแห่งพระพาหาของพระองค์เอง ผู้ทรงมีเครื่องหอมคือ พระศรีผู้ยิ่งใหญ่ที่คนจะได้มาอย่างยากยิ่ง ได้ทำให้ท่าน้ำศักดิ์สิทธิ์นี้เกิดขึ้นมาในโลก"*

จากตัวอย่างนี้ รูปกะ คือ การที่กวีมองว่าพวงดอกไม้ (สฺรคฺทาม) บนพระเศียรของกษัตริย์เป็นพระเกียรติยศ (ยศสฺ) ในความว่า *"ผู้มีพระเศียรงดงามด้วย**พวงดอกไม้คือพระเกียรติยศ**ที่ได้มาด้วยพลังแห่งพระพาหาของพระองค์เอง"* (สฺวภุชพลยศสฺสฺรคฺทามจารุตฺตมางฺคะ) กวีไม่ได้เปรียบเทียบว่า 2 สิ่งนี้คล้ายกัน หากแต่มองเห็นเป็นสิ่งเดียวกัน จึงมีความลึกซึ้งไปกว่าอุปมา เช่นเดียวกับที่กวีมองว่าเครื่องหอม (คนฺธกสฺ) ของพระเจ้าแผ่นดินก็คือพระศรี (ลักษมี) ผู้ยิ่งใหญ่ (มหาศฺรี) ในข้อความว่า *"ผู้ทรงมี**เครื่องหอมคือพระศรีผู้ยิ่งใหญ่**ที่คนจะได้มาอย่างยากยิ่ง"* (ทุรธิคตมหาศฺรีคนฺธกสฺ) การที่กวีมองเช่นนี้เพราะตามขนบของวรรณคดีอินเดียถือว่าพระศรี (ลักษมี) จะสถิตอยู่กับกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่เท่านั้น

"วยติเรกะ" หมายถึง การนำวัตถุสองสิ่งมากล่าวเปรียบเทียบกัน สองสิ่งนั้นอาจมีคุณสมบัติบางประการที่คล้ายกันหรือเป็นสิ่งที่ยอดเยี่ยมด้วยกัน แต่สิ่งหนึ่งจะแสดงคุณสมบัติที่เหนือกว่าสิ่งหนึ่ง (Dwivedi, 1970 อ้างถึงใน นิพัทธ์ แย้มเดช, 2558) ปรากฏในจารึกเทวานีกะ บทที่ 13 ดังความว่า

ปฺฤถิวฺยำ ไนมิศํ ปุณฺย- มนฺตรีกฺเษ ตุ ปุษฺกรมฺ /
ตฺรยาณามปิ โลกานำ กุรุเกฺษตฺรํ วิศิษฺยเต //

คำแปล: *"บนพื้นดิน ป่าชื่อไนมิศะ (ไนมิษะ) เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ส่วนบนท้องฟ้า สระชื่อว่าปุษกระ เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (แต่) ในบรรดาโลกทั้งสาม กุรุเกษตรยอดเยี่ยมที่สุด"*

จากตัวอย่างนี้ วยติเรกะคือการที่กวีพรรณนาถึงสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ 2 แห่งมาก่อนคือ ป่าชื่อว่า "ไนมิษะ" (ในจารึกเป็นไนมิศะ) และสระชื่อว่า "ปุษกระ" สถานที่แห่งแรกเป็นป่าศักดิ์สิทธิ์สามารถชำระบาปได้ ปรากฏในอารัณยบรรพของมหาภารตะ ส่วนสถานที่หลังก็เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับการบำเพ็ญตบะเพื่อบรรลุถึงโมกษะ ปรากฏในหลายบรรพ (ตอน) ของมหาภารตะ เช่น ศานติบรรพ (Mani, 1975) และท้ายที่สุดกวีได้กล่าวข่มทับ 2 สถานที่นั้นว่า "กุรุเกษตร" ยอดเยี่ยมกว่า ซ้ำยังยอดเยี่ยมที่สุดในทั้งสามโลก (สวรรค์ โลก บาดาล)

4. กวิสมยะ (ขนบกวี)

จารึกส่วนมากจะยอพระเกียรติกษัตริย์เป็นสำคัญ ขนบในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ของกวีจึงมีกษัตริย์เป็นศูนย์กลางอยู่เสมอ ในจารึกเทวานีกะพบว่ามี "กวิสมยะ" ที่เกี่ยวเนื่องกับกษัตริย์ ซึ่งพบว่ารับขนบมาจากกาวยะของอินเดีย ดังนี้

4.1 พระศรี–ลักษมีสถิตอยู่กับกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่

พระศรีหรือพระลักษมีเป็นชายาของพระวิษณุ เป็นเทวีแห่งโชคลาภ ความอุดมสมบูรณ์ ในจารึกหลายหลักมักจะสื่อว่าพระศรี–ลักษมีเป็นบุคคลาธิษฐานของอำนาจ จึงมักเปรียบว่าพระศรีสถิตอยู่กับกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่เท่านั้น ดังที่ปรากฏในจารึกเทวานีกะ บทที่ 23 สรรเสริญกษัตริย์ว่าได้รับพระศรีซึ่งผู้อื่นยากที่จะได้มา ดังความว่า *"ผู้ทรงมีเครื่องหอมคือพระศรีผู้ยิ่งใหญ่ที่คนจะได้มาอย่างยากยิ่ง"* (ทุรธิคตมหาศฺรีคนฺธกสฺ) ขนบนี้ปรากฏมาตั้งแต่ในจารึกบนก้อนหินที่เมืองชูนาคาฒของพระเจ้าสกันทคุปตะ (ค.ศ. 455, 456 และ ค.ศ. 457–58) บทที่ 2 ได้กล่าวถึงพระเจ้าสกันทคุปตะว่าเป็น *"ผู้ทรงมีพระอุระอันพระลักษมีทรงสวมกอดอยู่ตลอดเวลา"* (ศฺรีปริกฺษิปฺตวกฺษาะ) และบทที่ 5 ว่า *"พระลักษมี หลังจากได้ทรงใคร่ครวญด้วยปัญญาโดยถี่ถ้วน (และ) หลังจากได้ทรงพิจารณาซึ่งเหตุผลแห่งผลดีและผลเสียทั้งหมดแล้ว จึงได้ทรงเลือกพระองค์ (พระเจ้าสกันทคุปตะ) ด้วยพระองค์เองโดยมองข้ามพระโอรสองค์อื่น ๆ ของพระเจ้าแผ่นดิน"* (จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา, 2523)

4.2 กษัตริย์เป็นดุจวีรบุรุษในมหาภารตะ

วรรณคดีราชสำนักมักจะมีสำนวนอุปมาอุปไมยและอ้างถึงวีรบุรุษในเทวปกรณ์ของอินเดีย (ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว, 2560) หนึ่งในวรรณคดีที่มักถูกอ้างถึงบ่อย ๆ ก็คือ "มหาภารตะ" ซึ่งในส่วนข้อความร้อยแก้วของจารึกเทวานีกะก็ได้เปรียบกษัตริย์ว่าดำรงความเที่ยงธรรมเหมือนยุธิษฐิระผู้ได้ชื่อว่าเป็นธรรมราชา ดังความว่า *"ผู้เหมือนพระเจ้ายุธิษฐิระในการดำรงความยุติธรรม"* (ยุธิษฺฐิร

อิว สทฺธรฺมฺมสฺถิเตา) และเป็นผู้ชำนาญในการสงคราม ต่อสู้มีชัยชนะเหนือข้าศึกเหมือนอรชุน ดังความว่า *"ผู้เหมือนธนัญชัย (อรชุน) ในด้านชัยชนะต่อหมู่ศัตรู"* (ธนญฺชย อิว ริปุคณวิชเย) ขนบเช่นนี้ปรากฏตั้งแต่ในจารึกของอินเดีย เช่น จารึกภาษาปรากฤตของพระเจ้าปุษฺมายิแห่งนาสิก (สิริปุษฺมายิ) (ค.ศ. 130-59) ว่า *"ความกล้าหาญของพระองค์เทียบได้กับพระเกศวะ (หมายถึง พระกฤษณะ) พระอรชุน และพระภีมเสน"* (เกสวาชุนภีมเสนตุลปรกมส) (ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว, 2560) ซึ่งวีรบุรุษทั้ง 3 นี้ก็อยู่ในเรื่องมหาภารตะ

4.3 กษัตริย์เป็นผู้มีพระราชหฤทัยลึกซึ้งเหมือนมหาสมุทร

มหาสมุทรมีความลึกที่ไม่อาจคาดคะเนได้ เป็นแหล่งรวมรัตนะอันเลิศต่าง ๆ กวีจึงมักเปรียบกับกษัตริย์ในแง่ของความมีพระปัญญาญาณสุขุมคัมภีรภาพ ในส่วนข้อความร้อยแก้วของจารึกเทวานีกะได้สรรเสริญกษัตริย์ว่าเป็น *"เหมือนกับมหาสมุทรในด้านความลึก"* (มโหทธิริว คามฺภีรฺยฺเย) ขนบเช่นนี้ปรากฏตั้งแต่ในวรรณคดีของอินเดีย เช่น พุทธจริตของพระอัศวโฆษ (คริสตศตวรรษที่ 2) สรรคที่ 12 บทที่ 99 ที่สรรเสริญพระโพธิสัตว์ขณะบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยาจนผ่ายผอมเหลือเพียงหนังและกระดูก แต่ก็มิทรงหวั่นไหว ดังความว่า *"(พระองค์) มิได้สูญเสียความลุ่มลึกภายในเลย จึงทรงงดงามเหมือนกับมหาสมุทร"* (อกฺษีณคามฺภีรฺยะ สมุทฺร อิว ส วฺยภาตฺ) (สำเนียง เลื่อมใส, 2547)

4.4 กษัตริย์เป็นผู้มีพระราชหฤทัยมั่นคงประดุจเขาพระสุเมรุ

เขาพระสุเมรุเป็นภูเขาที่เป็นศูนย์กลางของโลกหรือจักรวาล จึงมีความมั่นคงแข็งแกร่ง ในแง่นี้กวีจึงมักเปรียบกับหัวใจที่มั่นคง ไม่หวั่นไหว ดังในจารึกเทวานีกะสรรเสริญกษัตริย์ว่า *"เป็นเหมือนกับภูเขาพระสุเมรุในด้านความมั่นคง"* (เมรุริว ไสฺถรฺยฺเย) ขนบเช่นนี้ปรากฏมาตั้งแต่ในวรรณคดีอินเดีย เช่น พุทธจริต สรรคที่ 5 บทที่ 37 กล่าวถึงหนักแน่นแห่งพระราชหฤทัยของเจ้าชายสิทธัตถะที่มีพระราชประสงค์จะออกผนวชว่าเป็น *"ผู้ทรงหนักแน่นดั่งเขาพระสุเมรุ"* (เมรุคุรุรฺ) (สำเนียง เลื่อมใส, 2547) หรือจารึกภาษาปรากฤตของพระเจ้าปุษฺมายิแห่งนาสิกก็สรรเสริญกษัตริย์ว่า *"ทรงมีพระราชอำนาจดุจหิมวัต (ภูเขาหิมาลัย) เมรุ (ภูเขาพระสุเมรุ) และมันทรบรรพต (ภูเขามันทระ)"* (หิมวตเมรุมํทรปวติสมสารส) (ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว, 2560)

5. การอ้างถึงตัวบทจากมหาภารตะ

"มหาภารตะ" เป็นวรรณคดีสันสกฤตประเภทอิติหาสะ (ตำนาน ประวัติศาสตร์ นิทานที่เล่าต่อ ๆ กันมา) มีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องสงครามอันยิ่งใหญ่ของพี่น้องสองตระกูลผู้สืบสกุลวงศ์ภรตะ คือ ฝ่ายปาณฑพ และเการพ นอกจากนี้ยังแฝงไปด้วยปรัชญา ศาสนา กฎหมาย ฯลฯ (จำลอง สารพัดนึก, 2546) ถือว่าเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของชาวอินเดีย และมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์กาวยะในสมัยหลังจำนวนมาก เช่น กิราตารชุนียะ อภิชญานศากุนตลา เวณีสังหาร กรรณภาระ (กุลนิจ คณะฤกษ์, 2552) วีรบุรุษในมหาภารตะก็มักถูกอ้างถึงในความเปรียบอยู่บ่อยครั้งเช่นที่ปรากฏในจารึกเทวานีกะ แต่ความพิเศษของจารึกหลักนี้ คือ บทที่ 11, 12 และ 13 ซึ่งเป็นฉันท์อนุษฏุภทั้งหมดได้คัดตัวบทภาษาสันสกฤตโดยตรงมาจากอารัณยกบรรพ อัธยายที่ 81 ในมหาภารตะ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบจารึกเทวานีกะ บทที่ 13 กับมหาภารตะ อารัณยกบรรพ อัธยายที่ 81 บทที่ 173

จารึกเทวานีกะ	มหาภารตะ	ข้อแตกต่าง	คำแปล
ปฺฤถิวฺยํา ไนมิศํ ปุณฺย-มนฺตรีกฺเษ ตุ ปุษฺกรมฺ / ตฺรยาณามปิ โลกานำ กุรุเกฺษตฺรํ วิศิษฺยเต //	ปฺฤถิวฺยํา ไนมิษํ ปุณฺย-มนฺตรีกฺเษ ตุ ปุษฺกรมฺ / ตฺรยาณามปิ โลกานำ กุรุเกฺษตฺรํ วิศิษฺยเต // (Gretil, n.d.)	ในจารึกใช้ “ศ” แทน “ษ” ในคำว่า “ไนมิศ” ซึ่งการใช้พยัญชนะ ศ ษ ส สลับกันนี้มักพบได้ในจารึกภาษาสันสกฤตในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้	*บนพื้นดิน ป่าชื่อไนมิศะ (ไนมิษะ) เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ส่วนบนท้องฟ้าสระชื่อว่าปุษกระ เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (แต่) ในบรรดาโลกทั้งสาม กุรุเกษตรยอดเยี่ยมที่สุด*

ที่มา: ผู้เขียน

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบจารึกเทวานีกะ บทที่ 11 กับมหาภารตะ อารัณยกบรรพ อัธยายที่ 81 บทที่ 174

จารึกเทวานีกะ	มหาภารตะ	ข้อแตกต่าง	คำแปล
[ปำสโ]วปิ กุรุเกฺษเตฺร วายุนา สมุทีริตาะ / [อปิ] ทุษฺกฺฤตกรฺมฺมานํ นยนฺติ ปรมางฺ คตึ // **หมายเหตุ** เนื่องจากจารึกชำรุดในตอนต้นบาทที่ 1 และ 3 คำที่อยู่ใน [ ] คือการสันนิษฐาน – ต้นบาทที่ 1 ยอร์ช เซเดส์สันนิษฐานว่า “ต[ตฺไร]วาปิ” (Cœdès, 1956) ส่วนอันตอน ซาคารอฟสันนิษฐานว่า “[ปำสโ]วปิ” (Zakharov, 2015) – ต้นบาทที่ 3 ยอร์ช เซเดส์และอันตอน ซาคารอฟอ่านว่า “มหา” (Cœdès, 1956; Zakharov, 2015) ส่วนในบทความนี้สันนิษฐานว่า “[อปิ]” ตามตัวบทในมหาภารตะ	ปำสโวปิ กุรุเกฺษเตฺร วายุนา สมุทีริตาะ / อปิ ทุษฺกฺฤตกรฺมฺมานํ นยนฺติ ปรมำ คตึ // (Gretil, n.d.)	ในจารึกซ้อนพยัญชนะ มฺ เพิ่มมาอีก 1 ตัวหลัง รฺ เรผะ ในคำว่า “ทุษฺกฺฤตกรฺมฺมานํ” ซึ่งการซ้อนพยัญชนะซ้ำหลัง รฺ เรผะนี้เป็นอักขรวิธีส่วนใหญ่ที่ปรากฏในจารึกภาษาสันสกฤตในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ไม่ได้ทำให้ความหมายเปลี่ยนไป และในจารึกใช้ “งฺ” แทนอนุสวาระ (นิคหิต) ในคำว่า “ปรมางฺ”	*แม้แต่ฝุ่นทั้งหลายที่ถูกลมพัดมาที่กุรุเกษตรนี้ ก็ยังนำพาคนที่ทำสิ่งที่ทำได้ยากยิ่งไปสู่คติอันสูงสุด*

ที่มา: ผู้เขียน

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบจารึกเทวานีกะ บทที่ 12 กับมหาภารตะ อารัณยกบรรพ อัธยายที่ 81 บทที่ 175-176

จารึกเทวานีกะ	มหาภารตะ	ข้อแตกต่าง	คำแปล
กุรุเกฺษตฺรงฺ คมิษฺยามิ กุรุเกฺษเตฺร วสามฺยหํ / เย วสนฺติ กุรุเกฺษเตฺร เต วสนฺติ ตฺริวิษฺฏเป //	เย วสนฺติ กุรุเกฺษเตฺร เต วสนฺติ ตฺริวิษฺฏเป / กุรุเกฺษตฺรํ คมิษฺยามิ กุรุเกฺษเตฺร วสามฺยหํ / (Gretil, n.d.)	ในจารึกเอาบาทที่ 3 และ 4 ในมหาภารตะสลับมาเป็นบาทที่ 1 และ 2 และใช้ "งฺ" แทนอนุสวาระ (นิคหิต) ในคำว่า "กุรุเกฺษตฺรงฺ"	*คนทั้งหลายใด อยู่ในกุรุเกษตรด้วยคิดว่า "ฉันจะไปกุรุเกษตร ฉันจะอยู่ในกุรุเกษตร" คนเหล่านั้นย่อมอยู่ในสวรรค์*

ที่มา: ผู้เขียน

การที่ตัวบทจากมหาภารตะปรากฏในจารึกหลักนี้แสดงว่าอิทธิพลของมหาภารตะแพร่เข้ามาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้แล้วตั้งแต่ช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 5 และที่สำคัญคือเก่ากว่าจารึกเวียลกันเตล (คริสตศตวรรษที่ 6) ของพระเจ้าภววรมันที่ 1 ที่กล่าวถึงการถวายและการสวดคัมภีร์มหาภารตะ รามายณะ และปุราณะ (Barth, 1885)

สรุป และอภิปรายผล

ตัวบทภาษาสันสกฤตในจารึกเทวานีกะมีคุณค่าพอจะเรียกว่าเป็น "กาวยะ" ได้ จัดอยู่ในรูปแบบ "กาวยะประเภทจัมปู" เนื่องจากประพันธ์เป็นร้อยแก้วผสมร้อยกรอง อุดมไปด้วยวรรณศิลป์ตามแบบกาวยะของอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นการเปิดเรื่อง การใช้ฉันทลักษณ์ การใช้อลังการ กวิสมยะ (ขนบกวี) ที่สืบมาจากอินเดีย และการคัดตัวบทมาจากมหาภารตะ

อนึ่ง การใช้แนวคิดเรื่องกาวยะมาวิเคราะห์จารึกเทวานีกะสามารถตัดสินได้ว่า จารึกหลักนี้ไม่ใช่จารึกของอาณาจักเขมรโบราณสมัยก่อนพระนคร (หรือเจนละในขณะนั้น) อย่างแน่นอน เพราะจารึกของเขมรโบราณส่วนมากจะแต่งเป็นร้อยกรองล้วนเท่านั้น (Sharan, 1974; Zakharov, 2015) และมีลักษณะการจารจารึกที่เป็นระเบียบ แบ่งบาทของฉันท์เป็นบรรทัดอย่างชัดเจน ตรงข้ามกับจารึกเทวานีกะที่แต่งเป็นร้อยแก้วผสมร้อยกรอง และมีลักษณะการจารจารึกโดยมิได้แบ่งบาทของฉันท์อย่างเป็นระเบียบในแต่ละบรรทัด หากแต่จารต่อกันไปเรื่อย ผู้อ่านต้องมาจัดวรรคตอนเอง

แม้ผู้เขียนจะไม่ได้วิเคราะห์โดยละเอียดว่าจารึกหลักนี้เป็นของอาณาจักรหรือกษัตริย์องค์ใด อย่างไรก็ตาม ความเป็นกาวยะประเภทจัมปูและลักษณะการจารของจารึกเทวานีกะนี้ก็ชวนให้นึกถึงจารึกที่พบในอาณาจักรจามปา เช่น Mi-Sơn Inscription (C.96) (Finot, 1904) Phước Thiện Inscription (C. 217) (Griffiths & Southworth, 2007) Hoà Lai Inscription (C. 216) (Griffiths & Southworth, 2011) ซึ่งความเป็นกาวยะประเภทจัมปูนี้ถือเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของจารึกภาษาสันสกฤตในอาณาจักรจามปา (Basak & Bhattacharya, 2001) ดังนั้น ประเด็นนี้อาจสอดคล้องกับที่ยอร์ช เซเดส์ เสนอว่าผู้รับสั่งให้สร้างจารึกเทวานีกะก็คือ กษัตริย์จามปาผู้ทรงพระนามว่า "ฟันเจนเฉง" (Fan Chen-ch'eng) ที่ได้รับการกล่าวถึงในจดหมายเหตุจีน (วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2556; สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., 2560)

การพบว่าจารึกเทวานีกะซึ่งมีอายุราวต้นคริสตศตวรรษที่ 5 (พุทธศตวรรษที่ 11) อันถือว่าเป็นหนึ่งในจารึกภาษาสันสกฤตที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และแสดงความเป็นกาวยะ

ออกมาอย่างงดงาม อุดมไปด้วยวรรณศิลป์ และมีการคัดตัวบทมาจากมหาภารตะ แสดงให้เห็นว่าตั้งแต่แรกเริ่มที่อารยธรรมอินเดียแพร่หลายเข้ามาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พร้อมด้วยภาษาและวัฒนธรรมนั้น ภาษาสันสกฤตซึ่งขึ้นชื่อว่าเป็นภาษาที่เรียบเรียงไว้อย่างดีจึงแนบชิดมาคู่กับความเป็นวรรณศิลป์อยู่แล้ว สายธารแห่งวรรณศิลป์จากอินเดียจึงเริ่มก่อตัวตั้งแต่แรกอารยธรรมอินเดียแพร่เข้ามาก็ว่าได้ อาจกล่าวได้ว่านอกจากหลักฐานทางโบราณคดีแล้ว จารึกภาษาสันสกฤตที่ประกอบด้วยความงดงามแห่งวรรณศิลป์ก็เป็นหลักฐานการเข้ามาของพราหมณ์ผู้รู้ภาษาสันสกฤตเป็นอย่างดี ยิ่งจารึกภาษาสันสกฤตมีความงดงามดีเด่นมากเพียงใด ก็ยิ่งสะท้อนให้เห็นการเผยแพร่อารยธรรมอินเดียเข้ามาอย่างเข้มข้นมากเพียงนั้น

ข้อเสนอแนะ

นอกจากจารึกภาษาสันสกฤตในประเทศไทยและกัมพูชาที่มักจะประพันธ์เป็นร้อยกรองล้วนเท่านั้นแล้ว จารึกภาษาสันสกฤตในประเทศเวียดนามซึ่งมีลีลาการประพันธ์ทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองผสมกันก็ควรแก่การศึกษาวิเคราะห์ หรือศึกษาเปรียบเทียบลีลาการประพันธ์จารึกภาษาสันสกฤตของกัมพูชา เวียดนาม ไทย อินโดนีเซีย เพื่อให้เห็นว่ามีลักษณะร่วมและต่างกันอย่างไร อาจชี้ให้เห็นอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จากพราหมณ์ผู้รู้สันสกฤตหลากหลายกลุ่ม

กิตติกรรมประกาศ

ตัวบทภาษาสันสกฤตที่อ้างถึงในบทความนี้เป็นการอ่านโดยตรงจากภาพสำเนาจารึก โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กังวล คัชชิมา ส่วนคำแปลได้รับการแปลโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมบัติ มั่งมีสุขศิริ ผู้เขียนจึงขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

รายการอ้างอิง

กุลนิจ คณะฤกษ์. (2552). *ขนบการประพันธ์และทรรศนะเรื่องความคิดสร้างสรรค์ในวรรณคดีสันสกฤต: ศึกษาเปรียบเทียบจากวรรณคดีมหากาพย์กับวรรณคดีกาวยะ*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. Silpakorn University Repository: SURE. http://www.sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/10205

กุสุมา รักษมณี. (2549). *การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). ธรรมสาร.

จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา. (2523). *จารึกภาษาสันสกฤตที่สำคัญในประเทศอินเดีย ระหว่าง ค.ศ. 150-532*. ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา. (2530). *อลังการ*. ใน อุไรศรี วรศะริน และคณะ (บ.ก.), *คีตวรรณกรรม* (น.8-14). กลุ่มคีตวรรณกรรมภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จำลอง สารพัดนึก. (2546). *ประวัติวรรณคดีสันสกฤต 1*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว. (2560). จารึกปรากฤต-สันสกฤตและกาวยะ: ต้นธารแห่งวรรณคดีเฉลิมพระเกียรติของไทย. *โสรมสรวงศิรธิรางค์ วรรณคดีเฉลิมพระเกียรติสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น* (น.87-96). กรมศิลปากร.

นาวิน โบษกรนัฏ. (2560). *วัจนลีลาในร้อยกรองของพาณะ*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/59692

นิพัทธ์ แย้มเดช. (2558). *การศึกษาอลังการในจารึกปราสาทตาพรหมของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. DSpace at Silapakorn University. http://ithesis-ir.su.ac.th/dspace/handle/123456789/623

นิพัทธ์ แย้มเดช. (2560). ความเชื่อของกวีในการสดุดีกษัตริย์ที่สะท้อนจาก “กวิสมยะ”: ศึกษาจากจารึกภาษาสันสกฤตที่พบในประเทศไทย. *ดำรงวิชาการ*. 16(1), 115-146.

ปราณี ฬาพานิช. (2542). *สุวฤตติลก: ยอดแห่งฉันท์วรรณพฤติที่งดงาม*. คณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระมหากวีศักดิ์ วาปีกุลเศรษฐ์. (2563). *วรรณกรรมบาลีเรื่องสมันตกูฏวัณณนา: การศึกษาวรรณศิลป์และสังคม*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. DSpace at Silapakorn University. http://ithesis-ir.su.ac.th/dspace/handle/123456789/2893

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2556). “มรดกโลกที่วัดพู” ฟื้นฝอยหามรดกยุคอาณานิคมของอินโดจีนแห่งฝรั่งเศส. *จดหมายข่าวมูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์*, 18(100), 6-8.

สยาม ภัทรานุประวัติ. (2546). ลักษณะกาวยะในจารึกภาษาสันสกฤตที่พบในประเทศไทย. ใน กรรณิการ์ วิมลเกษม และคณะ (บ.ก.), *ภาษาจารึก ฉบับที่ 9 การประชุมวิชาการเนื่องในอายุครบ 7 รอบของศาสตราจารย์ ดร. ประเสริฐ ณ นคร เรื่องจารึกและเอกสารโบราณ: การศึกษาวิจัยในปัจจุบันและทิศทางในอนาคต* (น.277-291). ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. (2560). *ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ ถึง พ.ศ. 2000*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). สามลดา.

สำเนียง เลื่อมใส. (2547). *มหากาพย์พุทธจริต*. ศูนย์สันสกฤตศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร

อนงค์ นาคสวัสดิ์. (2522). *“นานที” ในบทละครสันสกฤต*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/27668

Barth, A. (1885). *Inscriptions Sanscrites du Cambodge*. Imprimerie nationale.

Basak, R. & Bhattacharya, K. (2001). Inscriptions: Their Literary Value. In S. K. Chatterji (ed.), *The Cultural Heritage of India Volume V Languages and Literatures*. (Paperback Edition). The Ramakrishna Mission Institute of Culture Calcutta, 390-416.

Belvalkar, S. K. (1924). *Kāvyādarśa of Daṇḍin Sanskrit Text and English Translation*. The Oriental Book-Supplying Agency.

Cœdès, G. (1953). *Inscriptions du Cambodge Vol. V*. Imprimerie d′extreme-Orient.

Cœdès, G. (1956). Nouvelles données sur les origines du royaume khmèr: la stèle de Văt Luong Kău près de Văt P′hu. *Bulletin de l′Ecole française d′Extrême-Orient*, 48(1), 209-220.

Finot, L. (1904). Notes d'épigraphie: XI. Les inscriptions de Mi-Sơn. *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 4, 897-977.

Gretil. (n.d.). *Mahabharata: Aranyakaparvan.* http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/2_epic/mbh/mbh_03_u.htm

Griffiths, A., & Southworth, W. A. (2007). La stèle d'installation de Śrī Satyadeveśvara: une nouvelle inscription du Campā trouvée à Phước Thiện. *Journal Asiatique*, 295, 349-381.

Griffiths, A., & Southworth, W. A. (2011). La stèle d'installation de Śrī Ādideveśvara: une nouvelle inscription de Satyavarman trouvée dans le temple de Hoà Lai et son importance pour l'histoire du Pāṇḍuraṅga. *Journal Asiatique*, 299, 271-317.

Kane, P. V. (1923). *The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha (Parichchhedas I-X)* (2nd ed.). n.p.

Keith, A. B. (1956). *A History of Sanskrit Literature.* Oxford University.

Mani, V. (1975). *Puranic encyclopaedia: a comprehensive dictionary with special reference to the epic and Puranic literature.* Motilal Barnasidass.

Naganatha Sastry, P. V. (1991). *Kāvyālaṅkāra of Bhāmaha Edited with English Translation and Notes.* Motilal Banarsidass.

Sharan, M. K. (1974). *Studies in Sanskrit Inscriptions of Ancient Cambodia*. Abhinav Publications.

Zakharov, A. (2015). Devānīka's inscription from Văt Luong Kău near Vat Phou in Laos K. 365: first English translation. *South East Asian Review*, 40(1-2), 1-23.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การประเมินผลการเรียนรู้ด้านทักษะพิสัย

Psychomotor Domain Assessment

ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Praweena Aiemyeesoon
Asst. Prof., Faculty of Art Education, Bunditpatanasilpa Institute
praweenaa@gmail.com

Received: Nov 26, 2020
Revised: Jul 4, 2021
Accepted: Aug 29, 2021
Published: Aug 31, 2021

บทคัดย่อ

ทักษะพิสัย เป็นการเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องกับทักษะของร่างกาย เช่น ทักษะทางการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อ รวมทั้งการประสานงานของสมองและกล้ามเนื้อ หรือด้านประสาทและกล้ามเนื้อ ทักษะพิสัยรวมอยู่ในการเรียนรู้ทุกอย่าง ตั้งแต่การเขียนซึ่งเกี่ยวกับการใช้ดินสอ ปากกา การวาดรูป การพูด ตลอดจนการใช้เครื่องมือต่าง ๆ เช่น การพิมพ์ การใช้เครื่องคิดเลข ความสามารถในการปฏิบัติหรือกระทำสิ่งต่าง ๆ โดยใช้อวัยวะหรือกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายประสานกับจิตใจและสมอง เช่น การรำและการเต้น การอ่านทำนองเสนาะ การวาดภาพ การเล่นดนตรี เป็นต้น ทักษะพิสัยจะแสดงออกในรูปของพฤติกรรม การทำกิจกรรมต่าง ๆ หรือการปฏิบัติงานที่ได้รับมอบหมาย

พฤติกรรมด้านทักษะพิสัยของผู้เรียน เกิดขึ้นอย่างเป็นลำดับขั้นเริ่มตั้งแต่การรับรู้และการปฏิบัติพื้นฐาน การเตรียมความพร้อมและการเลียนแบบ การฝึกปฏิบัติ การปฏิบัติด้วยความชำนาญและการปรับเปลี่ยนหรือสร้างปฏิบัติการ การวัดทักษะพิสัยจะวัดจากการให้ผู้ที่ถูกวัดแสดงพฤติกรรมการปฏิบัติ เพื่อให้ผู้ทำการวัดสังเกตเห็น และตัดสินระดับความสามารถในการปฏิบัติว่าสามารถทำได้เท่าใด ถูกต้อง เหมาะสมหรือไม่ โดยผลการปฏิบัติของผู้ถูกวัดเป็นผลของความสามารถทางสมองและความสามารถทางกายผสมกัน การวัดทักษะพิสัยเป็นการวัดที่ใช้สถานการณ์เพื่อทดสอบการปฏิบัติงานของบุคคลกระบวนการวัดทักษะพิสัย มีขั้นตอนที่แตกต่างจากการวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและการวัดด้านจิตพิสัย เนื่องจากการวัดผลด้านทักษะพิสัยจำเป็นต้องมีการจัดสภาพการณ์ให้ผู้เรียนได้มีการปฏิบัติจริง ผู้สอนต้องใช้การสังเกตพฤติกรรมการทำงานของผู้เรียนในระหว่างการปฏิบัติงาน

เครื่องมือวัดและประเมินผลทักษะปฏิบัติ สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องมือประเภทที่ใช้การทดสอบ และเครื่องมือประเภทไม่ใช้การทดสอบ เครื่องมือประเภทที่ไม่ใช้การทดสอบเป็นเครื่องมือที่ใช้ประกอบการสังเกต การปฏิบัติงาน ประเภทของเครื่องมือวัดทักษะพิสัยจึงมีลักษณะเป็นแบบประเมินที่ใช้ประกอบการสังเกตของผู้ประเมิน แบ่งตามลักษณะการประเมินได้แก่ แบบตรวจสอบรายการ (checklist) แบบประเมินค่า (rating scale) และเกณฑ์การให้คะแนนแบบรูบริค (scoring rubric)
คำสำคัญ: การประเมิน ทักษะพิสัย

Abstract

Psychomotor Domain is the body's physical learning, including physical movement, coordination between the brain and muscle. Psychomotor Domain is a principal part of many actions such as writing, drawing, speaking, typing, using equipment, and controlling body muscle for performing skills (dancing, singing, painting, and playing musical instruments). In addition, a psychomotor domain can appear through a series of behaviours, such as reactions to a given task.

Psychomotor domain behaviours are developed respectively: perception and initial action, preparation and imitation, practice, advance practice and adaptation. The psychomotor domain's assessment is evaluated through particular reaction by observation together with appropriate evaluation. In other words, the psychomotor domain's assessment intends to use a situation set to observe and evaluate the response and reaction of the learner, and it is different to cognitive and affective domain assessment.

The implement of psychomotor domain assessment can be categorised into two types: 1) testing and 2) non-testing tool; testing can be different kinds of tests, whereas non-testing assessment is observation and action base. Non-testing tools are commonly used along with the evaluator's observation, including a checklist, rating scale, and scoring rubric.

Keywords: assessment, psychomotor domain

บทนำ

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 มาตรา 6 กล่าวถึง ความมุ่งหมายหรือเป้าหมายของการจัดการศึกษาไว้ว่า “การจัดการศึกษาต้องเป็นไปเพื่อพัฒนาคนไทยให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ สติปัญญา ความรู้และคุณธรรม มีจริยธรรมและวัฒนธรรมในการดำรงชีวิต สามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข” (สำนักงานปฏิรูปการศึกษา, 2545) จากความมุ่งหมายดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าเป้าหมายของการจัดการศึกษา มุ่งพัฒนาผู้เรียนให้สมบูรณ์พร้อมใน 3 ด้าน คือด้านพุทธิพิสัย จิตพิสัย และทักษะพิสัย

พฤติกรรมด้านพุทธิพิสัย เป็นการเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องกับความสามารถทางสมองและสติปัญญา พฤติกรรมด้านจิตพิสัย เป็นการเรียนรู้ที่เกี่ยวกับความรู้สึก อารมณ์และเจตคติ และพฤติกรรมด้านทักษะพิสัย หมายถึง พฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความสามารถในการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติหรือการทำกิจกรรมต่าง ๆ เช่น ทักษะทางการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อ รวมทั้งการประสานงานของสมองและกล้ามเนื้อ หรือด้านประสาทและกล้ามเนื้อ (Bloom, 1956; อ้างถึงใน พิชิต ฤทธิ์จรูญ, 2556)

พฤติกรรมด้านทักษะพิสัย เป็นพฤติกรรมที่สามารถวัดได้จากการแสดงออกทางด้านร่างกาย ซึ่งผู้เรียนต้องมีความรู้ ความเข้าใจหรือการทำงานของสมองและสติปัญญา นอกจากนั้นการที่ผู้เรียนจะมีทักษะการปฏิบัติที่ชำนาญได้นั้นจำเป็นต้องการมีฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งก็ความสัมพันธ์กับความรู้สึก อารมณ์และเจตคติ ในการวัดและประเมินทักษะพิสัย ผู้สอนจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับลำดับขั้นของทักษะพิสัย เพื่อให้เข้าใจธรรมชาติของพัฒนาการด้านทักษะพิสัย จึงจะสามารถประเมินผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ บทความนี้ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์เพื่อเสนอแนวคิดเกี่ยวกับความหมายของทักษะพิสัย ลำดับขั้นของทักษะพิสัย แนวทางการวัดทักษะพิสัย ขอบเขตของการวัดและประเมินทักษะพิสัย ธรรมชาติของการวัดทักษะปฏิบัติ กระบวนการวัดทักษะปฏิบัติ พร้อมทั้งเสนอตัวอย่างของเครื่องมือวัดทักษะพิสัยแบบต่าง ๆ ซึ่งจะเป็นแนวทางสำหรับสำหรับผู้สอนนำไปประยุกต์ใช้ในการประเมินผลการเรียนรู้ด้านทักษะพิสัย

พฤติกรรมด้านทักษะพิสัย

พฤติกรรมด้านทักษะพิสัยของผู้เรียน เกี่ยวข้องกับความสามารถในการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเป็นการประสานการทำงานของสมองและกล้ามเนื้อ เช่น การเล่นดนตรี การร้องเพลง การเต้นประกอบจังหวะ การวาดภาพ เป็นต้น

กมลวรรณ ตังธนกานนท์ (2557) กล่าวว่า ลำดับขั้นของพฤติกรรมด้านทักษะพิสัยแบ่งได้ 5 ขั้น ได้แก่ การรับรู้และการปฏิบัติพื้นฐาน การเตรียมความพร้อมและการเลียนแบบ การฝึกปฏิบัติ การปฏิบัติด้วยความชำนาญ และการปรับเปลี่ยนหรือสร้างปฏิบัติการ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การรับรู้และการปฏิบัติพื้นฐาน หมายถึง ตอบสนองสิ่งเร้าโดยอัตโนมัติ การรับรู้ ใส่ใจต่อสิ่งเร้าหรือเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติ และการปฏิบัติอย่างง่าย ไม่ต้องอาศัยการเรียนรู้

2. การเตรียมความพร้อมและการเลียนแบบ หมายถึง เตรียมพร้อมในการปฏิบัติ ตลอดจนการทำตามตัวแบบหรือคำแนะนำเกี่ยวกับการปฏิบัติต่าง ๆ การปฏิบัติในขั้นตอนนี้จะยังไม่เป็นอัตโนมัติและยังไม่ราบรื่นนัก

3. การฝึกปฏิบัติ หมายถึง การปฏิบัติอย่างซ้ำ ๆ การปฏิบัติในขั้นตอนนี้จะค่อย ๆ เป็นอัตโนมัติและราบรื่นมากขึ้น

4. การปฏิบัติด้วยความชำนาญ หมายถึง การปฏิบัติอย่างคล่องแคล่ว แม่นยำ ชำนาญ การปฏิบัติในขั้นตอนนี้จะเป็นอัตโนมัติและราบรื่น

5. การปรับเปลี่ยนหรือสร้างปฏิบัติการ หมายถึง การเปลี่ยนแปลงการปฏิบัติการ หรือสร้างปฏิบัติการขึ้นใหม่

แนวทางการวัดทักษะพิสัย

ดารณี ระงับทุกข์ (2558) กล่าวว่า แบบวัดภาคปฏิบัติ หมายถึง เครื่องมือที่สร้างขึ้นเพื่อใช้วัดความรู้ ความสามารถ ความคิด ทักษะของผู้เรียนในด้านการปฏิบัติที่แสดงออกด้วยการกระทำภายใต้สถานการณ์ที่อาจจะอยู่ในรูปของขั้นเตรียมปฏิบัติ ขั้นกระบวนการปฏิบัติ และขั้นผลการปฏิบัติที่ได้จากการปฏิบัติกิจกรรมนั้น ๆ

สังวรณ์ งัดกระโทก (2557) กล่าวว่า การวัดทักษะพิสัยจะวัดจากการให้ผู้ที่ถูกวัดแสดงพฤติกรรมการปฏิบัติให้ดู เพื่อให้ผู้ทำการวัดสังเกตเห็น และตัดสินระดับความสามารถในการปฏิบัติว่าสามารถทำได้เท่าใด ถูกต้อง เหมาะสมหรือไม่ โดยผลการปฏิบัติของผู้ถูกวัดเป็นผลของความสามารถทางสมองและความสามารถทางกายผสมกัน ก่อนการวัดทักษะพิสัย ผู้ทำการวัดต้องมีความเข้าใจประเด็นหรือมิติของทักษะพิสัยที่ต้องการวัดเป็นอย่างดี จึงจะสามารถออกแบบการวัดให้เหมาะสม ซึ่งจะทำให้ผลการวัดมีความตรงและนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสม คุณลักษณะที่นิยมใช้วัดพฤติกรรมด้านทักษะพิสัยมีดังนี้

1. คุณลักษณะที่ใช้วัดกระบวนการ สามารถแบ่งเป็นลักษณะย่อย ๆ ได้ดังนี้

1.1 คุณภาพของการปฏิบัติงาน ซึ่งวัดจากความผิดพลาดที่เกิดขึ้นขณะปฏิบัติงาน ความคล่องแคล่วว่องไวในการปฏิบัติ การเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่เหมาะสมกับงานที่ปฏิบัติ

1.2 เวลา วัดจากเวลาที่ใช้ในการปฏิบัติงานน้อย

1.3 ทักษะการปรับปรุงงาน วัดจากการลดขั้นตอนการทำงานให้สั้นลง

1.4 ความปลอดภัยในการทำงาน วัดจากความปลอดภัยในการใช้เครื่องมือ จำนวนอุบัติเหตุที่เกิดขึ้นขณะทำงาน

1.5 ความสิ้นเปลืองทรัพยากร อาจวัดจากจำนวนวัสดุที่ใช้เกิน

2. คุณลักษณะที่ใช้วัดผลงาน อาจแบ่งเป็นลักษณะย่อย ๆ ได้ดังนี้

2.1 คุณภาพของผลงาน วัดจากคุณภาพของงานตามความสอดคล้องกับเกณฑ์มาตรฐาน จุดเด่นของผลงาน ความเหมาะสมในการนำไปใช้ และลักษณะภายนอกที่ปรากฏ

2.2 ปริมาณงาน วัดจากปริมาณของผลผลิตที่ทำได้ภายในเวลาที่กำหนด

2.3 ทักษะการปรับปรุงงาน วัดจากพัฒนาการของผลงานในเชิงคุณภาพ และปริมาณ

2.4 ความปลอดภัยของผลงาน วัดจากกระดับความปลอดภัยของผลผลิตเมื่อนำไปใช้

2.5 ความสิ้นเปลือง วัดจากจำนวนชิ้นงานที่ทำแล้วใช้ไม่ได้ หรือยอมรับไม่ได้

ขอบเขตของการวัดและประเมินทักษะพิสัย

กมลวรรณ ตังธนกานนท์ (2557; น. 7-9) กล่าวว่า การวัดและประเมินที่สามารถจัดกลุ่มว่าเป็นการวัดและการประเมินด้านทักษะพิสัย มีรูปแบบที่สำคัญ 3 รูปแบบ ดังนี้

1) สมรรถภาพทางกาย (physical fitness) ความหมายของสมรรถภาพทางกายมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย เช่น ในช่วงปี ค.ศ. 1990 นักวิชาการให้ความหมายของสมรรถภาพทางกายว่า หมายถึง ความสามารถของร่างกายในการประกอบกิจวัตรประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพ และมีพลังที่จะประกอบกิจกรรมในเวลาว่าง รวมถึงการเผชิญกับเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิดมาก่อนได้ สมรรถภาพทางกายแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ สมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพ และสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับทักษะ แต่หลังจากนั้นจนถึงปัจจุบัน สมรรถภาพทางกาย หมายถึง การมีชีวิต ความเป็นอยู่ที่ดี สามารถปฏิบัติกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยไม่เหนื่อยล้าจนเกินไป มีความเสี่ยงต่ำในการที่จะเกิดปัญหาที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพ และสามารถคงไว้ซึ่งสมรรถภาพเช่นนี้ตลอดไป

2) ทักษะด้านกีฬา (sport skills) หรือทักษะด้านพลศึกษา (skills in physical Education) วิชาพลศึกษาเป็นวิชาที่ช่วยพัฒนาความรู้ ทักษะ ความสมบูรณ์ของร่างกาย และเจตคติที่จำเป็นต่อการพัฒนาให้มีสุขภาพที่แข็งแรง โดยมุ่งเน้นให้ผู้เรียนใช้กิจกรรมการเคลื่อนไหว การออกกำลังกาย การเล่นเกมและกีฬา เป็นเครื่องมือในการพัฒนาโดยรวมทั้งด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคม สติปัญญา รวมทั้งสมรรถภาพเพื่อสุขภาพและกีฬา

3) ทักษะการปฏิบัติงาน (performance skills) เป็นความสามารถในการปฏิบัติงาน โดยงานที่ทำจะเกี่ยวข้องกับความสามารถทางสมองหรือไม่เกี่ยวข้องกับความสามารถทางสมองก็ได้ แต่จุดสำคัญคือ ผู้เรียนจะต้องมีการปฏิบัติงานแล้วมีผลงานแสดงออกมาให้เห็น การวัดผลด้านทักษะปฏิบัติจึงเป็นการวัดกระบวนการหรือผลงาน หรือทั้งกระบวนการและผลงาน

ธรรมชาติของการวัดทักษะปฏิบัติ

สุวิมล ว่องวาณิช (2557) กล่าวว่า การวัดทักษะเป็นการวัดที่ใช้สถานการณ์เพื่อทดสอบการปฏิบัติงานของบุคคล ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทของการวัด เช่น การปฏิบัติงานเป็นรายบุคคล เป็นกลุ่ม ทั้งนี้ผู้ถูกวัดจะได้รับมอบหมายให้ทำงานชิ้นใดชิ้นหนึ่ง โดยปกติแล้วการปฏิบัติงานจะเกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาในงานที่ต้องทำ ซึ่งจุดมุ่งหมายสุดท้าย คือ ได้ผลงาน การวัดภาคปฏิบัติจึงเป็นการวัดกระบวนการปฏิบัติงาน และการวัดคุณภาพของงานที่ได้จากการปฏิบัติ ในการวัดภาคปฏิบัตินั้น

ถ้างานที่มอบหมายให้ทำนั้นเป็นงานกลุ่ม ผู้เรียนจะได้รับการประเมินผลตามกลุ่มทำงาน แต่ถ้างานนั้นสามารถแยกทำเป็นคนๆ ได้ ผู้เรียนควรจะได้รับการประเมินเป็นรายบุคคล ตัวอย่างของทักษะที่ใช้ในการวัดภาคปฏิบัติ เช่น ทักษะทางภาษา ทักษะทางศิลปะ ทักษะทางดนตรี ทักษะทางนาฏศิลป์ ทักษะการออกแบบสิ่งประดิษฐ์ งานฝีมือ ทักษะการทดลองทางวิทยาศาสตร์ ทักษะทางกีฬา

ชนันธร หิรัญเชาว์ (2562) กล่าวว่า ทักษะนาฏศิลป์ คือ การแสดงออกท่าทางทุกส่วนของร่างกาย เพื่อเป็นการเลียนแบบธรรมชาติ เป็นการสื่อสาร โดยใช้กิริยา อาการ และความรู้สึกต่างๆ เพื่อสื่อความหมายให้เข้าใจตรงกันทั้งผู้แสดงและผู้ชม

เมื่อพิจารณาธรรมชาติของการปฏิบัติงานแต่ละทักษะแล้ว จะเห็นว่าการทำงานใดก็ตามต้องมีขั้นตอนหรือกระบวนการทำงานแล้วมีผลงานออกมา กระบวนการทำงานและผลงานมีความสัมพันธ์กันอย่างมาก ผลงานที่ดี จึงมักมาจากทักษะในกระบวนการทำงานที่ดี การวัดภาคปฏิบัติที่ทำกันมักใช้การวัดผลงาน เพราะการวัดผลงานทำได้ง่ายกว่า เนื่องจากงานส่วนใหญ่ที่ทำมีผลงานสังเกตเห็นเป็นรูปธรรม ส่วนกระบวนการเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในช่วงที่มีการปฏิบัติเมื่อการปฏิบัติสิ้นสุด การสังเกตกระบวนการก็สิ้นสุด พฤติกรรมการปฏิบัติก็ไม่มีร่องรอย ดังนั้นผู้ที่วัดภาคปฏิบัติจึงจำเป็นต้องบันทึกข้อมูลจากการปฏิบัติให้ถูกต้อง ตรงและใกล้เคียงกับความสามารถของผู้ปฏิบัติให้มากที่สุด

กระบวนการวัดทักษะปฏิบัติ

กระบวนการวัดทักษะปฏิบัติ ต้องมีการจัดสภาพการณ์ให้ผู้เรียนได้มีการปฏิบัติจริง ผู้สอนต้องใช้การสังเกตพฤติกรรมการทำงานของผู้เรียนในระหว่างการปฏิบัติงาน ดังนั้น การวัดทักษะการปฏิบัติส่วนหนึ่งจึงขึ้นอยู่กับการเตรียมการเรื่องสถานที่ อุปกรณ์ที่ใช้ในการปฏิบัติงาน กระบวนการวัดผลด้านทักษะปฏิบัติมีขั้นตอนที่สำคัญดังนี้ (สุวิมล ว่องวาณิช, 2557)

1. การกำหนดงานให้ผู้เรียนปฏิบัติ ในขั้นนี้ผู้สอนต้องศึกษาจากจุดมุ่งหมายของหลักสูตร ว่ามุ่งเน้นให้ผู้เรียนทำกิจกรรมใด ต้องการให้บรรลุผลในเรื่องใด แล้วกำหนดงานให้สอดคล้องกับหลักสูตรรายวิชานั้น

การใช้ข้อมูลที่ได้จากการวัดภาคปฏิบัติและการประเมินผลเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการเรียนการสอน ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ทั้งนี้ เพราะกระบวนการเรียนการสอนเป็นการกระตุ้นให้ผู้เรียนอยากเรียนรู้ ผู้สอนจึงต้องทำการสอน อธิบายและประเมินผลว่าผู้เรียนบรรลุเป้าหมายที่ต้องการหรือไม่ การวัดภาคปฏิบัติที่เป็นระบบจึงจำเป็นต้องวางแผนกับงานที่จะให้ผู้เรียนทำ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการวางแผนเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมทางกายภาพสำหรับการปฏิบัติงานที่ผู้เรียนทำจะปรากฏอยู่ในตัวชี้วัด วัตถุประสงค์เชิงพฤติกรรม พฤติกรรมและสถานการณ์ซึ่งเน้นให้ผู้เรียนได้มีการปฏิบัติงานจริงในวัตถุประสงค์ จึงต้องระบุลักษณะงานที่ให้ผู้เรียนปฏิบัติ และสภาพการณ์ที่ผู้สอนต้องเตรียมเพื่อให้ผู้เรียนได้ทำงานนั้น ๆ

ตัวอย่าง

เพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างถูกต้อง เมื่อครูกำหนดชื่อเพลงใส่กระดาษ แล้วให้นักเรียนจับสลากเพลงรำวงมาตรฐาน

พฤติกรรม	ปฏิบัติท่ารำ รำวงมาตรฐาน
สถานการณ์ที่ครูต้องเตรียม	เตรียมชื่อเพลงในกระดาษ
สถานที่	ในห้องเรียนนาฏศิลป์

2. การกำหนดสถานการณ์หรือเงื่อนไขที่ใช้ในการปฏิบัติงาน ผู้สอนต้องกำหนดสภาพการณ์หรือเงื่อนไขในการปฏิบัติงานแก่ผู้เรียนให้ชัดเจนว่าจะให้มีลักษณะเช่นใด การวัดทักษะอาจเกิดขึ้นในสภาพการณ์จริงในสถานการณ์ที่มีการจำลองให้คล้ายคลึงกับสภาพการณ์จริง ในสถานการณ์ที่ผู้สอนควบคุมเงื่อนไขต่าง ๆ ในการทำงานเพื่อการทดสอบกระบวนการปฏิบัติงานในครั้งนั้น ๆ หรือไม่ให้มีการปฏิบัติงานแต่วัดโดยการทดสอบด้วยข้อสอบ

การวัดการปฏิบัติที่จะให้ได้ผลดี ผู้สอนควรพยายามให้ผู้เรียนมีโอกาสได้ปฏิบัติงานในสถานที่จริง การวัดในสภาพการณ์จริงให้ผลการวัดที่น่าเชื่อถือสูงรองลงมา คือ การวัดในสภาพการณ์จำลอง การวัดในห้องเรียนโดยการทดสอบด้วยข้อสอบข้อเขียนถือเป็นการวัดที่มีระดับความถูกต้องต่ำสุด อย่างไรก็ตาม การวัดในสภาพการณ์จริงก็อาจเกิดปัญหาได้ เพราะเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสภาพการณ์จริงนั้นอยู่นอกอำนาจการควบคุมของผู้ทำการวัด

3. การกำหนดคุณลักษณะที่วัดทักษะ การกำหนดคุณลักษณะที่วัดทักษะโดยเน้นให้เห็นว่าในการปฏิบัติงานนั้น ให้ความสำคัญกับการวัด กระบวนการหรือผลงาน หรือทั้งสองส่วนและจะผ่านตัวบ่งชี้อะไรบ้าง

เนื่องจากการวัดภาคปฏิบัติเกี่ยวข้องกับการให้ผู้เรียนปฏิบัติงานที่ได้รับมอบหมาย ก่อนการตัดสินใจเลือกวิธีการและเครื่องมือที่ใช้วัด ผู้วัดต้องวิเคราะห์คุณลักษณะที่ใช้วัดพฤติกรรมการทำงานของผู้เรียน ขั้นตอนนี้นับว่ามีความสำคัญมากในกระบวนการวัดทักษะการปฏิบัติเนื่องจากจะเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการกำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวัดทักษะ การวัดทักษะจะมีคุณภาพมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความครอบคลุมของคุณลักษณะที่กำหนดขั้นตอนการกำหนดคุณลักษณะที่ใช้วัดทักษะปรากฏในเนื้อหาตอนต่อไป

4. การกำหนดวิธีการวัดภาคปฏิบัติ วิธีการที่ใช้วัดภาคปฏิบัติ มีหลายประเภท เช่น การวัดโดยการให้เขียนตอบ การวัดโดยสร้างสถานการณ์จำลอง การวัดโดยให้ปฏิบัติจริง

4.1 วัดโดยการให้เขียนตอบ การวัดแบบนี้ขึ้นอยู่กับประเภทของงานที่ให้ทำ เช่น การคัดไทย การวาดภาพ การสร้างข้อสอบ นอกจากนี้ ยังมีงานบางประเภทที่ต้องทำการวัดความรู้เกี่ยวกับการปฏิบัติด้วยการสอบข้อเขียน ก่อนที่จะให้ผู้เรียนไปปฏิบัติจริง เพื่อตรวจสอบทักษะความสามารถในงานที่ทำ โดยเฉพาะงานที่ทำแล้วมีความเสี่ยงอันตรายสูง เช่น การกระโดดร่ม การดำน้ำ

4.2 การวัดโดยการสร้างสถานการณ์จำลอง การกำหนดสภาพการณ์ที่จะวัดขึ้นอยู่กับพฤติกรรมที่จะวัด ผู้วัดอาจทำได้โดยการจัดเตรียมสถานการณ์จำลองที่มีความคล้ายคลึงกับสภาพการณ์ที่เป็นจริง เช่น สนามฝึกหัดขับรถ โดยให้ผู้เรียนปฏิบัติให้ดู หรืออาจให้ผู้เรียนทำการปฏิบัติในสถานการณ์

ของการทำงานที่เป็นจริง เช่น ในสำนักงาน การเลียนแบบโดยสร้างสถานการณ์จำลอง สามารถทำได้หลายระดับ โดยมีระดับของความเป็นจริงต่างกัน

4.3 การวัดโดยให้ปฏิบัติงานจริง การวัดตัวอย่างของงานที่ได้จากการปฏิบัติจริง สำหรับการวัดส่วนที่เป็นผลงานนั้น ส่วนใหญ่จะไม่วัดในสถานการณ์ที่มีการสอบ แต่มักจะพิจารณาจากชิ้นส่วนของงานที่ผู้เรียนส่งจะอยู่ในรูปของการเขียนตอบแต่ก็ไม่จำเป็นเสมอไป เช่น การให้ผู้เรียนส่งรายงานผลการทดลองตัวอย่างแบบคัดลายมือ บทประพันธ์ที่ให้แต่ง การให้อ่านทำนองเสนาะ

5. การกำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวัด ผู้วัด ช่วงเวลาที่วัด หลังจากที่ผู้สอนเลือกวิธีการที่ใช้ในการวัดภาคปฏิบัติแล้ว ต้องมีการตัดสินใจเกี่ยวกับช่วงเวลาที่ใช้วัดภาคปฏิบัติ นั่นคือ จะใช้วิธีการให้ผู้เรียนเขียนตอบในสิ่งที่ปฏิบัติ หรือจะให้ผู้เรียนสอบปฏิบัติภายในช่วงเวลาที่กำหนดขึ้นเวลาใดเวลาหนึ่ง หรือว่าจะวัดพฤติกรรมการปฏิบัติที่มีการเก็บข้อมูลเป็นช่วงที่ต่อเนื่อง การวัดภาคปฏิบัติที่ดีควรใช้วิธีการที่ผู้สอนมีโอกาสสังเกตการณ์ปฏิบัติงานของผู้เรียนเป็นเวลานาน ได้เห็นการปฏิบัติงานที่แท้จริง เห็นพัฒนาการของผู้เรียน นอกจากนี้ ผู้สอนยังต้องเตรียมหาเครื่องมือที่มีความเหมาะสมเพื่อใช้ในการวัดภาคปฏิบัติซึ่งมีหลายประเภท เช่น แบบทดสอบ แบบสังเกต แบบตรวจสอบรายการ แบบสัมภาษณ์ แบบประเมินพฤติกรรม แบบบันทึกพฤติกรรม

6. การกำหนดวิธีการประเมินผลและรายงานผลการวัด กระบวนการวัดทักษะการปฏิบัติจะยังไม่สิ้นสุดจนกว่าจะมีการประเมินผลและรายงานผลความสามารถในการทำงานของผู้เรียน วิธีการประเมินผลการวัดทักษะเพื่อพัฒนาการเรียนรู้มีหลายแบบ คือ การประเมินผลแบบอิงเกณฑ์ การประเมินผลแบบอิงความก้าวหน้าของผู้เรียน

เนื่องจากพฤติกรรมที่แสดงถึงการปฏิบัติไม่ได้ปรากฏให้เห็นอย่างคงทนถาวรตลอดไป ผู้วัดจึงต้องเตรียมเกณฑ์การวัดประเมินผลล่วงหน้า การวัดภาคปฏิบัติคล้าย ๆ กับการตรวจข้อสอบอัตนัย คือ มีความเป็นปรนัยน้อย ข้อมูลที่ได้จากการวัดภาคปฏิบัติต้องนำมาประเมินโดยการตัดสินคุณภาพของการปฏิบัติงาน

การประเมินแบบอิงเกณฑ์ เป็นการเปรียบเทียบความสามารถในการปฏิบัติงานของผู้เรียนโดยเทียบกับเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด เหมาะกับการประเมินผลความก้าวหน้า ให้ข้อมูลที่ละเอียด ทำให้ทราบว่าผู้เรียนและผู้สอนควรปรับปรุงจุดบกพร่องที่ใดเป็นการประเมินที่ให้ข้อมูลป้อนกลับที่ดี จุดอ่อนของการประเมินแบบนี้ คือ เป็นการยากที่จะกำหนดจุดตัดหรือเกณฑ์มาตรฐานที่จะจัดจำแนกผู้ที่มีทักษะกับไม่มีทักษะออกจากกันได้อย่างเหมาะสม และมีความยากในการแปลความหมายของเกณฑ์ที่กำหนด

การประเมินแบบอิงความก้าวหน้าของผู้เรียน เป็นการเปรียบเทียบความสามารถในการปฏิบัติงานของผู้เรียนกับทักษะความสามารถเดิมที่มีอยู่ ผลการประเมินขึ้นอยู่กับระดับของพัฒนาการในตัวผู้ถูกทดสอบ การประเมินทักษะการปฏิบัติงานโดยพิจารณาจากพัฒนาการของผู้เรียนเป็นเรื่องที่ควรให้ความสำคัญ เพราะช่วยกระตุ้นผู้เรียนให้มีความตั้งใจปฏิบัติงานมากยิ่งขึ้น เกรดที่ได้ขึ้นอยู่กับความสามารถของตนเอง ไม่เน้นการแข่งขันระหว่างสมาชิกในกลุ่ม

เครื่องมือวัดด้านทักษะปฏิบัติ

เครื่องมือวัดและประเมินผลทักษะปฏิบัติ สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องมือประเภทที่ใช้การทดสอบ และเครื่องมือประเภทไม่ใช้การทดสอบ (กมลวรรณ ตังธนกานนท์, 2557)

1. เครื่องมือประเภทที่ใช้การทดสอบ เครื่องมือประเภทที่ใช้การทดสอบที่ใช้ในการวัดและประเมินทักษะปฏิบัติ ประกอบด้วย

1.1 แบบทดสอบข้อเขียน แบบทดสอบข้อเขียนที่ใช้ในการวัดทักษะการปฏิบัติแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ แบบทดสอบวัดความรู้ในเนื้อหาเกี่ยวกับการปฏิบัติ และแบบทดสอบที่ใช้อธิบายกระบวนการทำงานหรือกระบวนการแก้ปัญหา

1.2 แบบทดสอบปากเปล่า แบบทดสอบปากเปล่าควรใช้เมื่อต้องการวัดเป็นรายบุคคล โดยเฉพาะการวัดการมีส่วนร่วมในการทำงานกลุ่ม โดยให้สมาชิกที่ทำงานกลุ่มสอบปากเปล่าทีละคน นอกจากนี้ยังสามารถใช้ได้ในกรณีที่ต้องการตรวจสอบว่าผู้เรียนได้ปฏิบัติงานนั้นจริงหรือไม่ แบบทดสอบปากเปล่ามีข้อดี คือ ขณะสอบครูหรือผู้ประเมินสามารถปรับข้อคำถามได้ตามความเหมาะสม แบบทดสอบปากเปล่ามีข้อจำกัดคือ ต้องวัดผู้เรียนทีละคนซึ่งใช้เวลามากกว่าการสอบข้อเขียน นอกจากนี้ผู้สอบในลำดับหลังมีโอกาสได้เตรียมตัวมากกว่า หรืออาจรู้แนวคำตอบจากผู้สอบ

2. เครื่องมือประเภทที่ไม่ใช้การทดสอบ เครื่องมือประเภทที่ไม่ใช้การทดสอบเป็นเครื่องมือที่ใช้ประกอบการสังเกต การปฏิบัติงาน ประเภทของเครื่องมือวัดทักษะการปฏิบัติจึงมีลักษณะเป็นแบบประเมินที่ใช้ประกอบการสังเกตของผู้ประเมิน แบ่งตามลักษณะการประเมินได้แก่ แบบตรวจสอบรายการ (checklist) แบบประเมินค่า (rating scale) และเกณฑ์การให้คะแนนแบบรูบริค (scoring rubric) รายละเอียดของเครื่องมือแต่ละประเภทมีดังนี้

2.1 แบบตรวจสอบรายการ มีลักษณะเป็นรายการที่ระบุพฤติกรรมหรือลักษณะที่บ่งชี้ทักษะสำคัญที่ต้องการวัด เพื่อให้ผู้ประเมินระบุว่าพฤติกรรมหรือลักษณะนั้น ๆ เกิดขึ้นหรือไม่ แบบตรวจสอบรายการจะไม่แสดงระดับที่ชัดเจนของคุณภาพ เครื่องมือนี้จึงเหมาะกับทักษะการปฏิบัติที่ไม่มีรายละเอียดของขั้นตอน

ตัวอย่างแบบตรวจสอบรายการ

แบบประเมินทักษะการเต้นประกอบเพลง

ชื่อ–นามสกุล.....

วัน เดือน ปี ที่ประเมิน.....ผู้ประเมิน.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่อง “ปฏิบัติ” เมื่อผู้รับการประเมินสามารถปฏิบัติได้ และทำเครื่องหมาย ✓ ในช่อง “ไม่ปฏิบัติ” เมื่อผู้รับการประเมินไม่ปฏิบัติ หรือปฏิบัติไม่ได้

ข้อรายการปฏิบัติ	ปฏิบัติ	ไม่ปฏิบัติ
1.สามารถร้องเพลงที่เต้นได้		
2.ทำท่าทางประกอบเนื้อเพลงได้อย่างถูกต้อง		
3.เต้นได้ตรงจังหวะ		
4. ปฏิบัติท่าทางได้สวยงาม		
5. มีอารมณ์ร่วมกับเพลงยิ้มแย้มแจ่มใส		

2.2 แบบมาตรประมาณค่า มีลักษณะเป็นรายการที่ระบุพฤติกรรมหรือลักษณะที่บ่งชี้ทักษะสำคัญที่ต้องการวัดเช่นเดียวกันกับแบบตรวจสอบรายการ แต่แบบมาตรประมาณค่านี้จะให้ผู้ประเมินระบุระดับคุณภาพหรือความสมบูรณ์ของทักษะนั้น ๆ

ตัวอย่างมาตรประมาณค่า

แบบประเมินทักษะการร้องเพลง

ชื่อ–นามสกุล.....

วัน เดือน ปี ที่ประเมิน.....ผู้ประเมิน.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องที่แสดงระดับการปฏิบัติที่สอดคล้องกับพฤติกรรมการแสดงออกของนักเรียนในการร้องเพลง

รายการ	5	4	3	2	1
1.การยืนเหมาะสม					
2.น้ำเสียง					
3.เนื้อร้องถูกต้อง					
4.อักขระถูกต้องมีความชัดเจน					
5. การแบ่งคำถูกต้อง					

เกณฑ์การให้คะแนน

5 หมายถึง ดีมาก 4 หมายถึง ดี 3 หมายถึง ปานกลาง

2 หมายถึง พอใช้ 1 หมายถึง ปรับปรุง

2.3 เกณฑ์การให้คะแนน มีลักษณะเป็นระดับที่แสดงลักษณะหรือความสำเร็จของการปฏิบัติหรือผลงานของทักษะที่ประเมิน ซึ่งเกณฑ์การให้คะแนนนี้จะมีคำอธิบายพฤติกรรมหรือลักษณะที่สะท้อนถึงทักษะที่ประเมินในแต่ละระดับผลการประเมินกำกับไว้ ตั้งแต่ระดับดีมากจนถึงระดับที่ต้องปรับปรุง เกณฑ์การให้คะแนนจึงมีลักษณะละเอียด ช่วยให้ครูและผู้เรียนเข้าใจได้ตรงกันว่า ทักษะการปฏิบัติที่มีคุณภาพเป็นอย่างไร เป็นการกระตุ้นการเรียนรู้ ตลอดจนทำให้ผู้เรียนได้ทราบถึงขอบเขตหรือสิ่งที่ครูจะประเมินทั้งการประเมินกระบวนการและการปฏิบัติงาน และผลงานที่ได้จากทักษะการปฏิบัตินั้น เกณฑ์การให้คะแนนมี 2 ประเภท คือ เกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวม (holistic scoring rubric) และเกณฑ์การให้คะแนนแบบแยกองค์ประกอบ (analytic scoring rubric)

1) เกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวม เกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวม เป็นเกณฑ์ที่พิจารณาภาพรวมของสิ่งที่ประเมินว่า สิ่งที่ประเมินมีลักษณะอย่างไรบ้าง เกณฑ์การประเมินประเภทนี้จะบรรยายคุณภาพโดยรวมของสิ่งที่ประเมินลดหลั่นตามระดับคุณภาพจากสูงสุดถึงต่ำสุด เกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวมจึงเหมาะสำหรับการประเมินผลสรุปรวม ซึ่งใช้สำหรับตัดสินผลการเรียนรู้หรือทักษะพิสัยของผู้เรียน

2) การสร้างเกณฑ์การให้คะแนนแบบแยกองค์ประกอบ เกณฑ์การให้คะแนนแบบแยกองค์ประกอบ เป็นเกณฑ์การให้คะแนนสิ่งที่ประเมินโดยพิจารณาคุณภาพของสิ่งที่ประเมินแยกรายองค์ประกอบ รายด้าน หรือรายมิติ เกณฑ์การประเมินประเภทนี้จะบรรยายคุณภาพ

ของสิ่งที่ประเมินแยกองค์ประกอบลดหลั่นตามระดับคุณภาพตั้งแต่สูงสุดถึงต่ำสุด หากองค์ประกอบที่พิจารณามีความสำคัญไม่เท่ากัน ครูสามารถกำหนดน้ำหนักให้แก่เกณฑ์แต่ละด้านได้ตามความเหมาะสม การสร้างเกณฑ์การให้คะแนนแบบแยกองค์ประกอบ แต่มีรายละเอียดเพิ่มเติมมากกว่าเกณฑ์การให้คะแนนแบบองค์รวม

ตัวอย่าง การสร้างเกณฑ์การให้คะแนนแบบแยกองค์ประกอบ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551

2.1) การวิเคราะห์มาตรฐานการเรียนรู้ และตัวชี้วัดตามหลักสูตร และกำหนดจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม

2.2) กำหนดมิติหรือองค์ประกอบสำคัญของกระบวนการปฏิบัติงาน หรือผลการปฏิบัติงาน

2.3) กำหนดจำนวนระดับคะแนนหรือระดับคุณภาพของลักษณะการปฏิบัติหรือผลการปฏิบัติทักษะพิสัยนั้นในแต่ละมิติ หรือองค์ประกอบที่ประเมิน ซึ่งสามารถกำหนดระดับคะแนนในลักษณะเชิงปริมาณหรือคุณภาพก็ได้ ตัวอย่างเช่น ในเชิงปริมาณ อาจกำหนดเป็นระดับคะแนน 4 3 2 และ 1 ตามลำดับ ส่วนในเชิงคุณภาพ อาจกำหนดเป็นระดับ ดีมาก ดี พอใช้ และปรับปรุงตามลำดับ

2.4) กำหนดคำอธิบายลักษณะการปฏิบัติ หรือผลการปฏิบัติของเกณฑ์แต่ละระดับ

เกณฑ์การประเมินแบบแยกองค์ประกอบ การใช้ภาษาท่าและนาฏยศัพท์ในการสื่อความหมาย กลุ่มสาระการเรียนรู้ ศิลปะ สาระ นาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

มาตรฐาน ศ 3.1 เข้าใจ และแสดงออกทางนาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์ วิจารณ์คุณค่านาฏศิลป์ ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดอย่างอิสระ ชื่นชม และประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

ตัวชี้วัด ป.5/3 แสดงนาฏศิลป์โดยเน้นภาษาท่าและนาฏยศัพท์ในการสื่อความหมายและการแสดงออก

จุดประสงค์เชิงพฤติกรรม ผู้เรียนเข้าใจภาษาท่าและนาฏยศัพท์ และสามารถแสดงท่าทางได้

ประเด็นการประเมิน	เกณฑ์การให้คะแนน				
	5	4	3	2	1
การปฏิบัติท่านาฏยศัพท์	สามารถปฏิบัตินาฏยศัพท์ตามคำบอกได้ 5 ท่า	สามารถปฏิบัตินาฏยศัพท์ตามคำบอกได้ 4 ท่า	สามารถปฏิบัตินาฏยศัพท์ตามคำบอกได้ 3 ท่า	สามารถปฏิบัตินาฏยศัพท์ตามคำบอกได้ 2 ท่า	สามารถปฏิบัตินาฏยศัพท์ตามคำบอกได้ 1 ท่า
การปฏิบัติภาษาท่า	สามารถปฏิบัติภาษาท่าโดยจับฉลาก 1 ท่า ภายในเวลา 5 วินาที	สามารถปฏิบัติภาษาท่าโดยจับฉลาก 1 ท่า ภายในเวลา 10 วินาที	สามารถปฏิบัติภาษาท่าโดยจับฉลาก 1 ท่า ภายในเวลา 15 วินาที	สามารถปฏิบัติภาษาท่าโดยจับฉลาก 1 ท่า ภายในเวลา 20 วินาที	สามารถปฏิบัติภาษาท่าโดยจับฉลาก 1 ท่า โดยใช้เวลามากกว่า 20 วินาที
การนำนาฏยศัพท์ และภาษาท่าไปใช้ประกอบเพลง	สามารถปฏิบัติท่าทางได้ถูกต้อง อารมณ์ที่แสดงออกมาสอดคล้องกับเพลง	สามารถปฏิบัติท่าทางได้ถูกต้อง อารมณ์ที่แสดงออกมาไม่สอดคล้องกับเพลง	สามารถปฏิบัติท่าทางได้ถูกต้อง มีข้อผิดพลาดเล็กน้อย อารมณ์ที่แสดงออกมาไม่สอดคล้องกับเพลง	สามารถปฏิบัติท่าทางได้ถูกต้อง เพียงบางส่วนเท่านั้น ผิดพลาดเป็นส่วนใหญ่ อารมณ์ที่แสดงออกมาไม่สอดคล้องกับเพลง	ปฏิบัติท่าทางได้ไม่ถูกต้อง อารมณ์ที่แสดงออกมาไม่สอดคล้องกับเพลง

เกณฑ์การประเมินแบบแยกองค์ประกอบ การอ่านเขียน ร้องโน้ตสากล
กลุ่มสาระการเรียนรู้ ศิลปะ สาระ ดนตรี ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1

มาตรฐาน ศ 2.1 เข้าใจและแสดงออกทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์ วิจารณ์ คุณค่าดนตรี ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดต่อดนตรีอย่างอิสระ ชื่นชมและประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

ตัวชี้วัด ม.1/3 อ่าน เขียน ร้องโน้ตไทยและโน้ตสากล

จุดประสงค์เชิงพฤติกรรม ผู้เรียนสามารถอ่าน เขียน และร้องโน้ตสากลได้

ประเด็นการประเมิน	เกณฑ์การให้คะแนน				
	5	4	3	2	1
การอ่านโน้ตสากล	อ่านโน้ตเพลงได้ถูกต้องตรงตามจังหวะ ไม่มีข้อผิดพลาด และอ่านได้ทันทีที่เห็นโน้ต	อ่านโน้ตเพลงได้ถูกต้องตรงตามจังหวะ ไม่มีข้อผิดพลาด แต่ใช้เวลาระยะเวลาในพิจารณาโน้ตเพลงเล็กน้อย	อ่านโน้ตเพลงได้ถูกต้องตรงตามจังหวะ มีข้อผิดพลาดเล็กน้อย	อ่านโน้ตเพลงได้ถูกต้องตรงตามจังหวะเพียงบางส่วน มีข้อผิดพลาดมาก	ไม่สามารถอ่านโน้ตเพลงได้
การเขียนโน้ตสากล	เขียนโน้ตเพลงได้ถูกต้องสมบูรณ์	เขียนโน้ตเพลงได้มีความผิดพลาด 1-2 จุด	เขียนโน้ตเพลงได้มีความผิดพลาด 3-4 จุด	เขียนโน้ตเพลงได้มีความผิดพลาดตั้งแต่ 5 จุดขึ้นไป	ไม่สามารถเขียนโน้ตเพลงได้
การร้องโน้ตเพลงสากล	ออกเสียงร้องโน้ตเพลงสากลได้อย่างถูกต้อง ไม่มีเสียงเพี้ยน	ออกเสียงร้องโน้ตเพลงสากลได้ มีเสียงเพี้ยน 1-2 จุด	ออกเสียงร้องโน้ตเพลงสากลได้ มีเสียงเพี้ยน 3-4 จุด	ออกเสียงร้องโน้ตเพลงสากลได้ มีเสียงเพี้ยน 5 จุดขึ้นไป	ไม่สามารถร้องโน้ตเพลงได้

การตรวจสอบคุณภาพของเกณฑ์การประเมิน ผู้สอนอาจใช้วิธีตรวจสอบความเที่ยงหรือความเชื่อมั่น (Reliability) ระหว่างผู้ประเมิน โดยให้ผู้ประเมินอย่างน้อย 2 คน ทดลองใช้เกณฑ์การประเมิน ถ้าผู้ประเมินให้คะแนนสอดคล้องกัน แสดงให้เห็นว่าแบบประเมินมีความเที่ยง หรือมีความเชื่อมั่น

บทสรุป

ทักษะพิสัย เป็นความสามารถในการปฏิบัติหรือกระทำสิ่งต่าง ๆ โดยใช้อวัยวะหรือกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายประสานกับจิตใจและสมอง การวัดทักษะพิสัยต้องมีการเตรียมสถานการณ์ให้ผู้เรียนมีการปฏิบัติงาน และต้องมีการสังเกตพฤติกรรมการปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง เป้าหมายของการสร้างเครื่องมือ คือ การได้มาซึ่งเครื่องมือที่มีคุณภาพให้ผลการวัดที่น่าเชื่อถือได้ เครื่องมือที่มีคุณภาพต้องเป็นเครื่องมือที่วัดในสิ่งที่ต้องการวัดได้จริง และให้ผลการวัดที่เที่ยงตรง

รายการอ้างอิง

กมลวรรณ ตังธนกานนท์. (2557). *การวัดและประเมินทักษะการปฏิบัติ.* โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนันธร หิรัญเชาว์. (2562). *การพัฒนาทักษะนาฏศิลป์ไทยและความคิดสร้างสรรค์ ตามแนวคิดของเดวีส์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาตอนต้น.* [วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

ดาราณี ระงับทุกข์. (2558). *การสร้างแบบวัดภาคปฏิบัติรำวงมาตรฐาน สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1.* [วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี.

พิชิต ฤทธิ์จรูญ. (2556). *หลักการวัดและประเมินผลการศึกษา.* พิมพ์ครั้งที่ 8. เฮ้าส์ ออฟ เคอร์มิสท์.

สังวรณ์ งัดกระโทก. (2557). ลำดับขั้นของเจตพิสัยและทักษะพิสัย. ในเอกสารการสอนชุดวิชา *การพัฒนาเครื่องมือวัดด้านเจตพิสัยและทักษะพิสัย.* หน่วยที่ 2. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุวิมล ว่องวาณิช. (2557). การพัฒนาแบบวัดทักษะปฏิบัติ. ในเอกสารการสอนชุดวิชา *การพัฒนาเครื่องมือวัดด้านเจตพิสัยและทักษะพิสัย.* หน่วยที่ 12. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สำนักงานปฏิรูปการศึกษา. (2545). *พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545.* พริกหวาน กราฟฟิค.

บทความวิชาการ (Academic Article)

อิทธิพลละครวังหน้าในนาฏศิลป์กัมพูชา

The Influence of Siamese Viceroy Royal Court Dance-Drama on Cambodian Dance

สุรัตน์ จงดา
อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Surat Jongda
Lecturer, The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
surat_jongda@hotmail.com

Received: Jul 4, 2021
Revised: Jul 15, 2021
Accepted: Aug 17, 2021
Published: Aug 31, 2021

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชาในด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีการถ่ายทอดให้กันระหว่างประเทศทั้งสองโดยเฉพาะเรื่องนาฏศิลป์

จากการศึกษาพบว่า ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดกรณีความขัดแย้งระหว่างวังหน้าและวังหลวง ทำให้กลุ่มละครจากวังหน้าของสยามบางส่วนอพยพเข้าไปที่กัมพูชาและไปเป็นครูสอนละครหรือนาฏศิลป์แบบราชสำนักกรุงเทพในราชสำนักกัมพูชา ปรากฏชื่อ ปริง และเล็ก และได้นำวิธีการแสดงละครเรื่องพระสมุทอันเป็นบทละครพระบวรราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญไปเผยแพร่ในราชสำนักกัมพูชาจนเป็นที่นิยม ละครเรื่องพระสมุทนี้เป็นละครเรื่องสำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อละครในสมัยต่อมา คือพระราชินีศรีโสวัฒโมนิวงค์โกศมิกเนียรีรัฐ ผู้เป็นพระมารดาของพระเจ้านโรดมสีหนุ ได้นำบทละครเรื่องพระสมุท ตอนนางบุษมาลีชมสวน มาประดิษฐ์เป็นการแสดงชุดระบำอัปสรา โดยปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายบางอย่างให้ใกล้เคียงกับแบบนางอัปสรที่นครวัด และทำการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องระบำอัปสราปรากฏขึ้นครั้งแรกในภาพยนตร์ฝรั่งเศส ในเรื่อง L'Oiseau de Paradis หรือ The Bird of Paradise กำกับการแสดงโดย Marcel Camus โดยผู้รำเป็นตัวเอก ในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ เจ้าหญิงบุปผาเทวีหรือสมเด็จพระเรียมนโรดมบุปผาเทวี พระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้านโรดมสีหนุ ระบำชุดนี้จึงกลายเป็นระบำที่มีชื่อเสียงที่สุดชุดหนึ่งของกัมพูชา อีกประการหนึ่งเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์แบบราชสำนักกัมพูชามีลักษณะที่ใกล้เคียงกับศิลปกรรมวังหน้าของสยาม ได้แก่ มงกุฎสตรีที่ทำแบบกระบังหน้าและเกี้ยวยอดแบบเดียวกับลักษณะหุ่นวังหน้า ห้อยข้างหรือเจียระบาดของตัวยักษ์ที่ทำแบบรูปปั้นเหมือนกับลักษณะหุ่นวังหน้า แม้แต่การทัดอุบะดอกไม้ทัดในละครวังหน้าและกัมพูชายังมีจารีตการปฏิบัติเช่นเดียวกันด้วยนาฏศิลป์กัมพูชายังรักษาจารีตการทัดอุบะแบบนี้อยู่จนปัจจุบัน

คำสำคัญ : ละคร, วังหน้า, ศิลปกรรม

Abstract

This article describes the influence of the Thai royal dance-drama of the Rattanakosin period on the Cambodian royal court of that period.

The article shows that, due to some conflict within the royal court during King Rama V era (1868-1910), some members of the Siamese royal dance-drama troupe, under the patronage of the viceroy (Prince Wichaichan), emigrated to Cambodia and taught the Thai royal court dance-drama to the Cambodian royal court. The performers known as "Pring" and "Lek" brought the dramatic epic "Phra Samut" (composed by Prince Wichaichan) to the Cambodian court, which became very popular amongst Cambodian courtiers. King Norodom Sihanouk's mother adapted one of the episodes in the Phra Samut narrative (*Bussamali Chom Suan*) to create the well-known Cambodian "Apsara Dance," the costumes for which were inspired by the Apsara engraving stone figure of Angkor Wat. The Apsara dance was brought to international attention in the movie "L'Oiseau de Paradis" ("The Bird of Paradise") directed by Marcel Camus in 1962, with the lead dancer HRH Samdech Reach Botrei Preach Ream Norodom Buppha Devi (1943-2019). Moreover, costumes used in the

Cambodian royal court dance were similar to Siamese royal artworks of the Prince Wichaichan period. For example, the lady's head adornment and royal lady's accessories appear on the Siamese royal puppet figure, and the floral head decoration of both the Siamese and Cambodian royal court dances show the same Thai influence on art in the Cambodian royal court.

Keywords: dance-drama, viceroy palace, arts

บทนำ

ไทยกับกัมพูชามีความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชามีความสัมพันธ์กันมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยโบราณถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะศิลปวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดไปมาระหว่างกัน ทำให้มีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ราชสำนักกรุงเทพมีอิทธิพลในการสถาปนาชนชั้นปกครองของกรุงกัมพูชาตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนกระทั่งกัมพูชาตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส ดังนี้

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงสถาปนาสมเด็จพระนารายณ์รามาธิบดีศรีสุริโยพรรณ (นักองค์เอง) และสมเด็จพระอุไทยราชาธิราชรามาธิบดี (นักองค์จัน) พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนา สมเด็จพระหริรักษ์รามมหาอิศราธิบดี (นักองค์ด้วง)

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาพระบาทสมเด็จพระนโรดมบรมรามเทววาวตาร หรือสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ (นักองค์ราชาวดี) และทรงรับอุปถัมภ์นักองค์สีสุวัตถิ์ หรือภายหลังเป็นกษัตริย์กัมพูชาในพระนามพระบาทสมเด็จสีสุวัตถิ์ หรือสีโสวัตไทยเรียกเจ้าศรีสวัสดิ์

นอกจากนี้เจ้านายกัมพูชาได้เสด็จพร้อมข้าราชบริพารเข้ามาพำนักอยู่วังเจ้าเขมรในกรุงเทพฯ ศิลปวัฒนธรรมแบบราชสำนักกรุงเทพจึงเผยแพร่เข้าสู่ราชสำนักกัมพูชา โดยเฉพาะด้านที่โดดเด่น คือ ดนตรีและนาฏศิลป์ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงและส่งอิทธิพลต่อกัน

ความสัมพันธ์ของราชสำนักทั้งสองยังรวมถึงความสัมพันธ์ในระดับราชวงศ์พระองค์อื่น ๆ ด้วย เช่น พระบวรราชวังหรือวังหน้า ในกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีความสัมพันธ์กับราชสำนักกัมพูชามาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังสมเด็จบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท วังหน้าพระองค์แรก ทรงรับนักองค์อีและนักองค์เภาเป็นบาทบริจาริกา ทั้งสองเป็นพระธิดาของสมเด็จพระนารายณ์ราชากับนักนางแม้นซึ่งต่อมาทรงบวชเป็นรูปชี จึงทรงสร้างกุฏิให้พำนักที่ราชอุทยานในวังหน้า เรียกว่า “วัดหลวงชี” บริเวณที่ต่อมาเป็นวัดบวรสถานสุทธาวาส ซึ่งปัจจุบันอยู่ในเขตสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วังหน้าหรือพระราชวังบวรสถานมงคล เป็นส่วนหนึ่งของระบบการปกครองไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณเป็นที่ประทับของพระมหาอุปราช อันหมายถึงผู้มีความสำคัญลำดับที่สองรองจากพระมหากษัตริย์ ซึ่งคำว่าวังหน้านั้นสันนิษฐานว่ามาจากการจัดทัพในสมัยโบราณ คือ ทัพหน้า ทัพหลวง และทัพหลัง จึงมาเรียกวังของพระมหาอุปราชว่า “วังหน้า” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2553)

ในกรุงรัตนโกสินทร์มีการสถาปนาวังหน้าขึ้นตั้งแต่ครั้งสร้างกรุง และยกเลิกตำแหน่งวังหน้าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 และทรงสถาปนาตำแหน่งสยามมกุฎราชกุมารขึ้นใหม่แทนตำแหน่งวังหน้าแต่เดิม

วังหน้าหรือกรมพระราชวังบวรสถานมงคลฯ ในกรุงรัตนโกสินทร์มีทั้งสิ้น 6 พระองค์ ได้แก่

1. สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท (ดำรงพระราชอิสริยยศ พ.ศ. 2325-2346)
2. สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร (ดำรงพระราชอิสริยยศ พ.ศ.2349- 2352) ภายหลังทรงขึ้นครองราชสมบัติเป็นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
3. สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ. 2352-2360)
4. สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ. 2367-2375)
5. สมเด็จพระปวเรนทราเมศมหิศเรศรังสรรค์ พระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ. 2394-2409)
6. กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ. 2411-2428)

พระราชภาระของกรมพระราชวังบวรสถานมงคลนอกจากจะทรงช่วยพระมหากษัตริย์ปกป้องประเทศ แบ่งเบาพระราชภาระในการปกครองแล้วยังมีพระราชภาระในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทุกด้าน ดังปรากฏให้เห็นจนถึงปัจจุบันที่เรียกกันว่า “ศิลปะช่างวังหน้า” ซึ่งมีความงดงามทั้งทางด้านศิลปกรรม สถาปัตยกรรม และศิลปะด้านอื่น รวมถึงศิลปะการแสดงที่เรียกกันว่า “ละครวังหน้า” (ณัฏฐภัทร จันทวิช, 2545)

ละครเป็นการเรียกศิลปะการแสดงรวม ๆ มาตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งหมายรวม ๆ ทั้งการแสดงอื่น ๆ เช่น โขน ละคร (รำ) ระบำ และการละเล่นของหลวง การฝึกหัดละครและมหรสพของพระมหากษัตริย์ เจ้านาย และขุนนาง เป็นเครื่องมือประดับพระเกียรติยศที่ต้องมีขึ้นเสมอ ละครวังหน้ามีมาตั้งแต่สมัยกรมพระราชวังบวรสถานมงคลพระองค์แรกถึงพระองค์สุดท้าย และมีความสำคัญซึ่งส่งผลและสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน มีหลักฐานปรากฏว่าละครวังหน้ายังมีอิทธิพลต่อนาฏศิลป์กัมพูชาด้วย โดยเฉพาะละครวังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 5 กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ วังหน้าพระองค์สุดท้ายในสมัยรัตนโกสินทร์

อิทธิพลละครวังหน้าในนาฏศิลป์กัมพูชา

เมื่อสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงสถาปนาสมเด็จพระอนุชาขึ้นเป็นพระมหาอุปราช คือสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท พระราชวังบวรสถานมงคลหรือวังหน้า มีบริเวณอาณาเขตพระราชวังติดแม่น้ำเจ้าพระยามาทางคลองคูเมืองเดิม (คลองหลอด) ทางด้านทิศเหนือ มีวัดมหาธาตุกั้นระหว่างวังหน้าและวังหลวง กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ทรงมีละครวังหน้าที่เป็นละครผู้หญิงไว้สำหรับพระเกียรติยศ ดังปากฏในงานสมโภชพระบรมอัฐิพระปฐมบรมชนก ในปี พ.ศ. 2334 ว่ามีการแสดงโขน ละคร หุ่น จากวังหน้าประชันกับการแสดงจากวังหลวง ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงสถาปนาพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าอิศรสุนทรขึ้นเป็นวังหน้า แต่ยังไม่ได้มาประทับที่วังหน้าทรงประทับที่พระราชวังเดิม (กองทัพเรือปัจจุบัน) ในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงสถาปนาพระราชอนุชาเป็นวังหน้าที่สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ ทรงมีเจ้าจอมเป็นละครหลายคน เช่น ภู่อิเหนา มีบุษบา พลับจินตะหรา และทรงให้หัดงิ้ววังหน้าขึ้นในพระบวรราชวังด้วยในสมัยรัชกาลที่ 3 ทรงสถาปนากรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (พระองค์เจ้าอรุโณทัย หรือพระองค์เจ้าช้าง) พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ขึ้นเป็นสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ มีคณะละครวังหน้าเป็นละครผู้หญิงอย่างละครหลวง ทรงพระราชนิพนธ์บทละครสำหรับแสดงหลายเรื่อง เช่น รามเกียรติ์ ตอน หนุมานอาสา เรื่องกากี พระลอนรลักษณ์ ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น และมีตัวละคร ที่ปรากฏชื่อคุณขำ ตัวรามสูรของละครวังหน้าไป

เป็นครูละครที่เมืองนครศรีธรรมราช และเป็นครูละครในวังหน้าสมัยต่อมาด้วย เมื่อพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมาครองวังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 4 พระองค์ทรงโปรดการดนตรี แอ่วลาว แม้ไม่ทรงมีละครเป็นส่วนพระองค์แต่ทรงมีเจ้าจอมเป็นนางละคร เช่น เจ้าจอมมารดาเอม และทรงมีพระราชธิดาทรงโปรดละครและทำคณะละครหลายพระองค์ ได้แก่ พระองค์เจ้าดวงประภา (พระองค์เจ้าตุ้ย) พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระองค์เจ้าปุก) และมีตำรารำฉบับวังหน้าที่พระองค์เจ้าดวงประภาประทานให้หอพระสมุดฯ เป็นต้นฉบับมาถึงทุกวันนี้ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ประชุมขุนนางได้เสนอพระองค์เจ้ายอดยิ่งประยุรยศฯ ขึ้นเป็นวังหน้า จึงโปรดเกล้าฯสถาปนาเป็นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ตำแหน่งพระมหาอุปราชและเป็นวังหน้าพระองค์สุดท้ายในกรุงรัตนโกสินทร์

ภาพที่ 1 กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ วังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา: http://mobile.nlt.go.th/ebookall/detail/371144

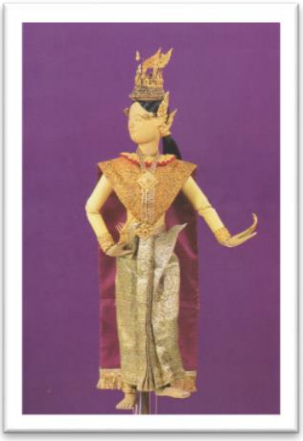
กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ เป็นพระโอรสของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวและเจ้าจอมมารดาเอม ประสูติในรัชกาลที่ 3 ปี พ.ศ. 2381 เมื่อครั้งพระราชบิดาดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ พระบิดาทรงประทานพระนามว่า “ยอร์ชวอชิงตัน” ข้างฝ่ายไทยเรียกขานว่า “หม่อมเจ้ายอด” พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานพระนามว่า “พระองค์เจ้ายอดยิ่งประยุรยศบวรราโชรสรัตนราชกุมาร” ทรงได้รับอุปราชาภิเษกเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคลในรัชกาลที่ 5 เมื่อปีมะโรง พ.ศ. 2411 เมื่อพระชนมายุ 31 พรรษา

กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ สนพระทัยในศิลปะและการช่าง ที่มีชื่อเสียง ได้แก่ เครื่องกระเบื้องเคลือบเขียนลายวรรณคดีไทย ที่เรียกว่า “เครื่องกระเบื้องวังหน้า” และโปรดให้สร้างหุ่นจีนขึ้นหนึ่งโรงเป็นหุ่นจีนแบบฮกเกี้ยน คือ หุ่นถุงมือ ปัจจุบันที่เหลืออยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจำนวน 137 ตัว และทรงพระนิพนธ์บทเล่นหุ่นจีนเป็นภาษาไทยเรื่องซวยงัก ตอนกิมงิดตุดตีเมืองลู่อันจิวแตกเล็กเต็งเชือดคอตาย และเรื่องเบ็ดเตล็ด เช่น เรื่องหลวงจีนเจ้าชู้เกี้ยวผู้หญิง

ภาพที่ 2 หุ่นจีนวังหน้า

ที่มา: https://www.saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=32&chap=2&page=t32-2-infodetail05.htm

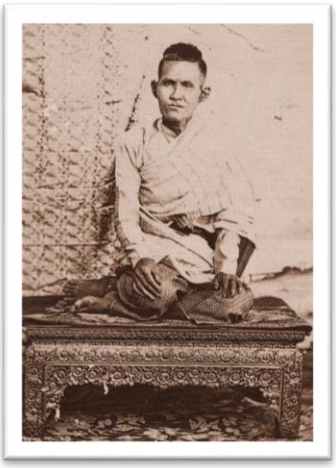
ต่อมาทรงสร้างหุ่นไทยขนาดเล็กเลียนแบบหุ่นหลวงขึ้นโรงหนึ่งเล่นเรื่องรามเกียรติ์มีขนาดเล็กประมาณ 1 ฟุต ที่จัดแสดงในอาคารประพาสพิพิธภัณฑ์ จำนวน 53 ตัว และ อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ซ่อมใหม่จำนวนกว่า 100 ตัว ซึ่งเรียกขนานนามกันว่า “หุ่นวังหน้า”



ภาพที่ 3 หุ่นวังหน้ากรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ

ที่มา: จักรพันธุ์ โปษยกฤต (2540)

ในด้านการละครและการแสดงละครวังหน้าในสมัยนี้แม้พระองค์จะไม่ได้ทรงกำกับดูแลเอง แต่พระมารดา คือ เจ้าจอมมารดาเอม เป็นผู้อุปถัมภ์



ภาพที่ 4 เจ้าจอมมารดาเอมพระราชมารดา กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ
ที่มา: http://mobile.nlt.go.th/ebookall/detail/371144

เจ้าจอมมารดาเอม เป็นพระภรรยาในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเจ้าจอมมารดาของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญและเป็นเจ้าของคณะละครหัดขึ้นในวังหน้า สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญทรงพระนิพนธ์บทละครนอกให้ละครคณะนี้แสดงแบบละครหลวง เจ้าจอมมารดาเอมได้แสดงเป็นนางมะเดหวีในงานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากยุโรป และเป็นการสมโภชโรงที่ปลูกขึ้นในสวนศิวาลัยริมประตูแถลงราชกิจเมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2444 ในการแสดงครั้งนี้แสดงตอนอิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหาและตอนบวงสรวงขับรำเมื่อใช้บน (รจนา สุนทรานนท์, 2549)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546) ได้กล่าวถึงละครวังหน้าว่า “ละครเจ้าจอมมารดาเอม หัดขึ้นที่วังหน้าหนึ่งโรง เล่นตามแบบละครหลวงเป็นพื้น กรมพระราชวังบวรทรงพระนิพนธ์บทละครนอกให้เล่น ภายหลังได้ไปเป็นครูละครโรงอื่น คือ ชื่อ ปริง เป็นตัวอิเหนา ได้ไปเป็นครูละครสมเด็จเจ้าศรีสวัสดิ์ กรุงกัมพูชา ชื่อ เล็ก สังคามาระตา ได้ไปเป็นครูละครสมเด็จเจ้าศรีสวัสดิ์ กรุงกัมพูชา นอกจากนี้ละครเจ้าจอมมารดาเอมได้ครูมาฝึกละครจากคณะอื่น ๆ ได้แก่ หม่อมแสง ลูกเจ้ากลับ (เจ้าของคณะละครที่มีชื่อผู้สร้างวัดนายโรงบางบำหรุ) กรมพระราชวังบวร วิไชยชาญทรงพระนิพนธ์บทละครนอกให้เจ้าจอมมารดาเอมเล่นหนึ่งเรื่อง คือ เรื่องพระสมุท ตั้งแต่พระสมุทเข้าสวนจนท้าวรณจักรล้ม จำนวน 3 เล่ม สมุดไทย”

ภาพที่ 5 ละครวังหน้าในเจ้าจอมมารดาเอม
ที่มา: http://mobile.nlt.go.th/ebookall/detail/371144

ภาพที่ 6 ละครวังหน้าเจ้าจอมมารดาเอม
ที่มา: http://mobile.nlt.go.th/ebookall/detail/371144

ในสมัยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญได้มีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นในสมัยที่เรียกกันว่า วิกฤตการณ์วังหน้า ซึ่งเป็นความขัดแย้งระหว่างวังหน้า (กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ) และวังหลวง (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) พ.ศ. 2417-2418 เป็นเหตุให้เจ้านายและขุนนางวังหน้าบางส่วนได้ลักลอบหนีไปกรุงกัมพูชา ดังปรากฏในหนังสือ โครงกระดูกในตู้ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ครั้งนี้ไว้ว่า

"วันหนึ่งตึกดินในวังหลวงเกิดระเบิดขึ้น และลุกลามไหม้ขึ้นในพระบรมหาราชวัง พระบัณฑูร เสด็จออกจากวังหน้าไปประทับอยู่ในกงสุลอังกฤษ และประกาศพระองค์ทรงอยู่ใต้บังคับรัฐบาลอังกฤษ สุดแล้วแต่รัฐบาลอังกฤษจะบังคับบัญชาว่ากล่าวอย่างไร เหตุที่เกิดนั้นร้ายแรงมาก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชโองการให้สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ เข้ามาจากเมืองราชบุรีที่ท่านไปตั้งบ้านเรือนอยู่โดยด่วน และมีพระราชกระแสเล่าเรื่องราวให้ฟังทั้งหมด สมเด็จเจ้าพระยาฯท่านก็ออกจากที่เฝ้าแล้วตรงไปสถานกงสุลอังกฤษจะเข้าไปเจรจาว่ากล่าวอย่างไรไม่ทราบ แต่ท่านสามารถนำพระองค์พระบัณฑูรกลับคืนมายังพระราชวังบวรได้ เหตุการณ์ที่คาดกันว่าจะรุนแรงต่อไปนั้นก็สงบ...เมื่อเกิดเหตุขึ้น รุ่งขึ้นอีกวันหนึ่งท่านป้าฉวีวาดก็ว่าจ้างเรือสำเภาหนึ่งลำขนทรัพย์สมบัติลงเรือ แล้วนำละครของเจ้าจอมมารดาอำภาซึ่งตกมาถึงท่านนั้นลงเรือทั้งโรงพร้อมด้วยเครื่องละครและดนตรีปี่พาทย์รวมเป็นคนหลายสิบคน ท่านลงเรือที่แม่น้ำใกล้ ๆ วังหน้าตอนใกล้ค่ำ แล่นเรือไปทั้งคืนพอเช้ามืดก็ออกปากน้ำ ท่านเหลียวไปดูทางท้ายเรือเห็นเรือกลไฟจักรข้างของหลวงแล่นตามมาลำหนึ่ง แสดงว่าทางกรุงเทพรู้แล้วว่าท่านจะหนีจึงส่งเรือหลวงออกตามจับตัว เรือหลวงคงจะออกตอนดึกจึงมาทันที่ปากน้ำ ท่านเล่าว่าท่านยกมือขึ้นนมัสการพระสมุทรเจดีย์แล้วอธิษฐานว่าหากบุญญาบารมีท่านยังมีอยู่แล้ว ขอให้เรือสำเภาใช้ใบของท่านออกทะเลหลวงไปให้ได้ตลอดรอดฝั่งท่านบอกพอท่านอธิษฐานเสร็จเรือหลวงที่แล่นตามไปนั้นก็จักรหักลงพอดีต้องทอดสมออยู่กลางน้ำ เรือของท่านก็ใช้ใบไปจนถึงเมืองเขมร"

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2556, น.61-62)

และในเรื่องเดียวกันนี้ได้กล่าวถึงหม่อมเจ้าฉวีวาดนำละครไปในครั้งนั้นดังนี้

"เมื่อท่านป้าฉวีวาดไปถึงเขมรนั้นสมเด็จพระนโรดมครองเมืองเขมรอยู่ สมเด็จพระนโรดมและสมเด็จพระศรีสวัสดิ์ทั้งสองพระองค์นั้นได้เข้ามาเติบโตในเมืองไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 และที่ 4 มีรั้ววังในกรุงเทพฯ และมีฐานะเช่นเดียวกับเจ้านายไทยจึงทรงคุ้นเคยกับเจ้านายไทยเป็นอย่างดี เมื่อท่านป้าฉวีวาดไปถึงเมืองเขมรท่านจึงตรงเข้าไปในวังของสมเด็จพระนโรดมได้ในฐานะคนคุ้นเคย ฝ่ายสมเด็จนโรดมเห็นท่านป้าฉวีวาดเป็นเจ้านายไทยที่ไปพึ่งพระบารมีก็ย่อมยินดีต้อนรับอย่างยิ่ง เพราะเป็นการส่งเสริมพระบารมีกรุงกัมพูชาเอาการอยู่ นอกจากนั้น ท่านป้าฉวีวาดยังฉลาดพอที่จะเอาละครของเจ้าจอมมารดาอำภา ซึ่งเป็นครูละครในผู้มีชื่อเสียงติดไปด้วยทั้งโรงละครโรงนี้ถือเป็นกุญแจไขประตูเมืองเขมรให้เปิดรับท่านอย่างกว้างขวาง"

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2556, น.68)

ยังมีการอธิบายในเรื่องละครต่อไปอีกว่า "เมื่อท่านป้าฉวีวาดเอาละครเจ้าจอมมารดาอำภาซึ่งเล่นแบบละครในไปด้วยทั้งโรงเช่นนี้ สมเด็จนโรดมย่อมจะต้องเห็นว่าเป็นลาภอันประเสริฐที่ต้องการมา

นานแล้ว สมเด็จพระนโรดมจึงรับท่านป้าฉวีวาดและละครของท่านทั้งโรงเข้าอยู่ในพระราชวังในฐานะละครในเมืองเขมรและให้หัดละครเมืองเขมรสืบต่อมาจนถึงทุกวันนี้" (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2556)

ในหนังสือโครงกระดูกในตู้ ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการนำมาอ้างอิงในการบรรยายและใช้ในการเขียนหนังสือความสัมพันธ์นาฏศิลป์ไทยกัมพูชาไว้หลายที่ โดยเฉพาะเรื่องท่าน ม.จ.ฉวีวาด ได้พาละครเจ้าจอมมารดาอำภา (ในรัชกาลที่ 2) ลงสำเภาไปเมืองเขมรในเหตุการณ์วิกฤตวังหน้านั้น เป็นการเข้าใจคลาดเคลื่อนของผู้เขียนเพราะละครเจ้าจอมมารดาอำภา เจ้าจอมมารดาอำภาท่านเป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 2 มีฉายาว่า อำภากาญจนา ได้ถวายตัวเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2 พอถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เจ้าจอมมารดาอำภา ได้ทำเป็นละครตามจารีตเดิมคือละครผู้ชาย เพราะละครผู้หญิงนั้นมีได้เฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น หนังสือตำนานละครอิเหนาของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงตัวละครของเจ้าจอมมารดาอำภาซึ่งเป็นตัวละครผู้ชายไว้ว่า

"นายแสง เป็นตัวนายโรงละครเจ้าจอมมารดาอำภา ว่าได้ไปออกเป็นครูละครสมเด็จนโรดมที่กรุงกัมพูชา นายพ่วง ตัวเงาะละครเจ้าจอมมารดาอำภา ได้เป็นครูละคร เจ้าจอมมารดาจัน รัชกาลที่ 4 ละครพระยาพิชัยสงคราม (อ่ำ) ในรัชกาลที่ 5 และครูละครนอกอีกหลายโรง" (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546)

จากเหตุการณ์ดังกล่าวละครที่ไปกรุงกัมพูชาในครั้งนั้นมีหลักฐานว่าเป็นละครวังหน้าของเจ้าจอมมารดาเอม ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งละครวังหน้ากลุ่มนี้ได้ไปเป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์พระมหากษัตริย์กัมพูชา การเข้าไปของละครวังหน้าได้ส่งอิทธิพลร่องรอยละครวังหน้าไว้หลายประการในนาฏศิลป์แบบราชสำนักกัมพูชา และมีบางส่วนเข้าไปเกี่ยวข้องกับการแสดงระบำอัปสรา ที่เป็นระบำที่มีชื่อเสียงของกัมพูชาด้วย

> *"มีคนจำนวนหนึ่ง คือ ผู้หญิงไทยชาวกรุงเทพ ที่ออกมาเป็นครูละครหรือพนักงานอยู่ในวังแต่ครั้งสมเด็จนโรดม ซึ่งเราเคยรู้จักเมื่อเขาอยู่ในกรุงเทพบ้างไม่รู้จักบ้างพากันมาหลายคน มีนายโรงปริง ตัวละครอิเหนา ของเจ้าจอมมารดาเอมในกรมพระราชวังบวรฯ เป็นต้น ออกมาอยู่กรุงกัมพูชา ได้เป็นหม่อมสมเด็จนโรดม เปลี่ยนชื่อเป็นหม่อมเหลียง พวกเหล่านี้ถึงแม้คนที่เคยรู้จักอยู่แต่ก่อน...*
>
> *...ได้ไต่ถามถึงที่ออกมาอยู่ได้ความว่าที่เป็นครูละครครั้งสมเด็จพระนโรดมนั้น สมเด็จพระศรีสวัสดิ์ชุบเลี้ยงให้เป็นครูละครต่อมา ได้เงินเดือนตั้งแต่ 20 เหรียญ ลงมาจน 21 เหรียญ ดูก็ควรมีความสุข"*
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2510, น.213)

ระบำอัปสราแห่งกัมพูชา อิทธิพลส่วนหนึ่งจากละครวังหน้าสยาม

นักท่องเที่ยวทั่วโลกที่เดินทางไปเที่ยวประเทศกัมพูชาปัจจุบัน ไม่มีใครที่จะไม่ได้ชมระบำอัปสรา หรือระบำเทพอัปสรา ที่เปรียบเสมือนระบำประจำชาติของกัมพูชา ปรากฏในสื่อต่าง ๆ ทั้งการแสดง รูปภาพ โปสการ์ด รูปปั้น ของที่ระลึกต่าง ๆ ซึ่งเป็นการโฆษณาพร้อมกับแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์สำคัญคือ นครวัด นครธม ซึ่งเป็นสิ่งมหัศจรรย์ในโลก ใครจะทราบบ้างว่าระบำอัปสรานั้นส่วนหนึ่งเป็นอิทธิพลจากละครวังหน้า

ระบำอัปสราปรากฏขึ้นครั้งแรก ในภาพยนตร์ฝรั่งเศส ในเรื่อง L'Oiseau de Paradis หรือ The Bird of Paradise กำกับการแสดงโดย Marcel Camus โดยผู้รำเป็นตัวเอก ในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ เจ้าหญิงบุปผาเทวีหรือสมเด็จพระเรียมนโรดมบุปผาเทวี พระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้านโรดมสีหนุ ผู้สร้างสรรค์ระบำชุดนี้ขึ้นในครั้งนั้น คือ สมเด็จพระมหากษัตริยานีกุสุมะนารีรัตน์ สิรีวัฒนา พระราชมารดาของสมเด็จพระเจ้านโรดมสีหนุ สมเด็จพระราชชนนีกุสุมะนารีรัตน์หรือพระราชินีโกเสม็ก โปรดปรานนาฏศิลป์แบบโบราณของกัมพูชา ดังพระราชบรรพบุรุษ ทรงรับเจ้าหญิงบุปผาเทวีไปอุปภัมภ์และฝึกหัดนาฏศิลป์การละครของกัมพูชามาแต่พระเยาว์ แต่ท่ารำระบำอัปสราหาได้เกิดขึ้นเมื่อสมัยนี้ไม่ ท่ารำระบำอัปสราแต่แรกเริ่มนั้นนำมาจากท่ารำโบราณในละคร เรื่อง พระสมุท (ผู้เขียนได้ดูการแสดงระบำอัปสรา ครั้งแรกรู้สึกว่าคล้ายกับระบำบุษบาชมศาลในเรื่องอิเหนา) เมื่อศึกษาเรื่องพระสมุทเห็นว่ามีตอนหนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับท่ารำอัปสรา คือ ตอนนางบุษมาลีชมสวนพร้อมด้วยพี่เลี้ยง ถ้าผู้ศึกษาดนตรี นาฏศิลป์ไทย เมื่อฟังเพลงในระบำชุดนี้แล้ว จะทราบทันทีว่า ประกอบด้วยเพลงเสมอ เพลงสีนวล เพลงจีนหลวง และจบด้วยเพลงเชิด

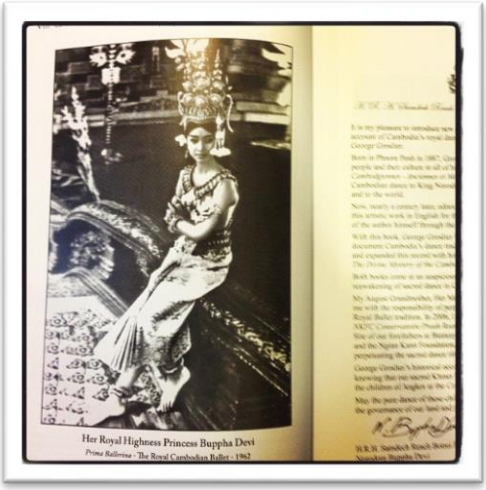
บทความ "เรื่องเขมร" ของจักรพันธุ์ โปษยกฤต (ศิลปินแห่งชาติ) ในนิตยสารพลอยแกมเพชร ฉบับเดือนตุลาคม พ.ศ. 2547 ได้กล่าวถึง ระบำชุดอัปสรา ว่า

> *"ในเว็บไซต์เขมร อธิบายโดยคนเขมรชื่อ ลีวันนา บรรยายระบำอัปสราเขมรไว้ว่า พระราชินีศรีโสวัฒโมนิวงค์โกศมิกเนียรีรัฐ ผู้เป็นพระมารดาของเจ้านโรดมสีหนุ และเป็นผู้อำนวยการทั้งบริหารและก่อตั้งควบคุมกองละครหลวงของเขมรในขณะนั้น ทรงเป็นผู้ริเริ่มคือเมื่อปี พ.ศ.2492-2493 เจ้าหญิงขนิษฐาผู้เป็นป้าของเจ้านโรดมสีหนุ คิดทำชฎากระดาษอย่างเครื่องศิราภรณ์ของนางอัปสรตามรูปจำหลักนครวัด ให้หลานชายเด็ก ๆ ที่เป็นลูกเจ้านโรดมสีหนุใส่รำเล่นตอนปิดเทอม เจ้านโรดมสีหนุเห็นชอบใจ จึงขอให้พระมารดาคิดทำระบำขึ้น พระราชินีสรีโสวัฒโมนิวงค์ ได้ให้ช่างหลวงทำชฎากระดาษให้กลายเป็นศิราภรณ์จริง ๆ ทำด้วยเงินทั้งเครื่องประดับพัสตราภรณ์จริง ๆ และขอให้ครูนาฏศิลป์สองคนคิดทำกระบวนรำระบำอัปสร สำหรับให้เจ้าหญิงบุปผาเทวี ผู้เป็นพระราชธิดาในเจ้านโรดมสีหนุสวมใส่และรำในการถ่ายภาพยนตร์เรื่อง "ปักษี แดนสุขา" ซึ่งถ่ายทำที่นครวัด"*
>
> (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2547, น.19)

ส่วนท่วงทำนองเพลงและลีลาการรำเขมรเอามาจากเรื่องอิเหนาบุษบา (เรื่องมุสลิม) และพระสมุทนางบุษมาลี (เรื่องเขมร)

เรื่องพระสมุทกับนางบุษมาลี เป็นวรรรคดีไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา รู้จักแพร่หลายกันมาช้านาน ในสมัยรัชกาลที่ 3 คุณสุวรรณ กวีสตรีใช้ชื่อพระสมุทกับนางบุษมาลีในละครเรื่องอุณรุฑร้อยเรื่องด้วย

ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 5 กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญได้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องพระสมุทจากของเดิม สำหรับให้ละครวังหน้าของเจ้าจอมมารดาเอม จัดแสดงจนเป็นเรื่องเด่นสำคัญของละครวังหน้าดังกล่าว



ภาพที่ 7 เจ้าหญิงบุปผาเทวี พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระเจ้านโรดมสีหนุ ทรงเครื่องนางอัปสรา
ที่มา: http://www.sookjai.com/index.php?topic=184796.0

ภาพที่ 8 เจ้าหญิงบุปผาเทวีทรงรำระบำอัปสรา ในภาพยนตร์ฝรั่งเศส ในเรื่อง L'Oiseau de Paradis หรือ The Bird of Paradise กำกับการแสดงโดย Marcel Camus สังเกตตัวระบำพี่เลี้ยงด้านหลัง แต่นางละครห่มสะไบเฉวียงบ่า สวมรัดเกล้าเปลว
ที่มา: http://www.sookjai.com/index.php?topic=184796.0

อิทธิพลละครวังหน้าเรื่องพระสมุทของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญน่าจะไปกับกลุ่มครูละครที่ไปเป็นครูสอนละครในราชสำนักกัมพูชาเมื่อเกิดวิกฤตการณ์วังหน้า ดังที่เมื่อเสด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เสด็จไปกัมพูชาในปี พ.ศ.2467 พระเจ้านโรดมศรีสวัสดิ์ กษัตริย์กัมพูชาได้จัดการแสดงละคร เรื่อง พระสมุท ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทอดพระเนตรดังนี้

"มีโปรแกรมพิมพ์ทั้งภาษาฝรั่งเศสและภาษาเขมรว่าละครหลวงจะเล่นเรื่องพระสมุท เป็นภาษาไทยประทานเกียรติแก่เรา กระบวนเล่นนั้นตั้งต้นเทพบุตรออกรำดอกไม้เงินทองสี่คู่เบิกโรงก่อน แล้วตัวพระสมุทจึงออก จับเล่นตั้งแต่พระสมุทอยู่ในสวน นางบุษมาลีไปชมสวน พระสมุทลักนางบุษมาลีพาหนีไป ท้าวรณจักรยกองทัพออกติดตาม ในโปรแกรมจะเล่นไปจนรณจักรตาย และพระสมุทกลับเข้าเมือง"

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2510, น. 194)

ครูละครวังหน้าของเจ้าจอมมารดาเอม ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญมีปรากฏชื่อปริง อิเหนา และเล็ก สังคามาระตา ไปเป็นครูละครในราชสำนักกัมพูชา ดังที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนา และทรงได้พบ ปริง (ตัวละครอิเหนา) อีกครั้งเมื่อเสด็จกัมพูชา

"มีคนจำนวนหนึ่ง คือ ผู้หญิงไทยชาวกรุงเทพ ที่ออกมาเป็นครูละครหรือพนักงานอยู่ในวังแต่ครั้งสมเด็จนโรดม ซึ่งเราเคยรู้จักเมื่อเขาอยู่ในกรุงเทพบ้างไม่รู้จักบ้างพากันมาหลายคน มีนายโรงปริง ตัวละครอิเหนา ของเจ้าจอมมารดาเอมในกรมพระราชวังบวรฯ เป็นต้น ออกมาอยู่กรุงกัมพูชา ได้เป็นหม่อมสมเด็จนโรดม เปลี่ยนชื่อเป็นหม่อมเหลียง พวกเหล่านี้ถึงแม้คนที่เคยรู้จักอยู่แต่ก่อน ก็จำไม่ได้เกือบทั้งนั้น ด้วยมาอยู่เขมรเสียตั้ง 30-40 ปี จนหัวหงอกฟันหัก แรกพบรู้ว่าเป็นไทยด้วยน้ำเสียง ต้องถามนามและโคตรถึงได้รู้ว่าเป็นใครต่อใคร พวกเหล่านี้ยังมีความขวยเขินข้อที่ทิ้งบ้านเมืองมาพอใจจะชี้แจงเหตุแก่เรา อ้างว่ายากจน เป็นต้น ต้องตอบตัดความเสียว่า เกิดเป็นมนุษย์ย่อมรักสุข ชังทุกข์เป็นธรรมดา จะอยู่เมืองไทยหรือเมืองเขมรที่ไหนเป็นสุขก็ควรอยู่ที่นั้น สำคัญแต่อย่าทำชั่วให้เขาติเตียนขึ้นชื่อได้ว่าเป็นไทยเลวทราม ได้ไต่ถามถึงที่ออกมาอยู่ได้ความว่าที่เป็นครูละครครั้งสมเด็จพระนโรดมนั้น สมเด็จพระศรีสวัสดิ์ชุบเลี้ยงให้เป็นครูละครต่อมา ได้เงินเดือนตั้งแต่ 20 เหรียญ ลงมาจน 21 เหรียญ ดูก็ควรมีความสุข"

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2510, น. 213)

และทรงกล่าวถึงเรื่องละครในราชสำนักกัมพูชาไว้ว่า

"ละครหลวงในกรุงกัมพูชานี้ ทรงเรื่องตามตำนานว่าแรกมีขึ้นเมื่อครั้งพระหริรักษ์ได้ครูละครไทยมาจากเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) หัดเล่นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ แต่เล่นเป็นอย่างเจ้าต่างกรม ต่อมาสมเด็จพระนโรดมจึงเล่นอย่างละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 4 เมื่อสมเด็จนโรดมครองกรุงกัมพูชาอยู่นั้น พยายามหาครูละครมาจากกรุงเทพ ได้ใครออกมาก็ยกย่องชุบเลี้ยง ได้ละครตัวดีของเจ้าจอมารดาเอมบ้าง ละครพระองค์เจ้าดวงประภาบ้าง ละครพระองค์เจ้าสิงหนาทบ้าง และละครองค์อื่น ๆ ก็ได้มาเป็นครูอีกหลายคน ละครครั้งสมเด็จพระนโรดม เล่นแต่ภาษาไทยอย่างเดียว มาถึงครั้งสมัยสมเด็จพระศรีสวัสดิ์ก็โปรดเล่นละคร ได้ละครของเจ้านโรดม ประสมโรงเล่นต่อมาบ้างหัดขึ้นใหม่บ้าง เล่นทั้งภาษาไทยและภาษาเขมร ได้เคยเล่นที่เมืองฝรั่งเศสถึง 2 ครั้ง โดยปกติเล่นแต่ข้างในพระราชวัง ทอดพระเนตรเองเดือนละครั้งหนึ่ง

หรือสองครั้ง ออกมาเล่นข้างหน้าให้ชาวต่างประเทศดูแต่งานปีใหม่ หรือเวลามีแขกเมืองบรรดาศักดิ์สูงมาจากต่างประเทศ ด้วยเหตุนี้แม้ฝรั่งที่อยู่ในเมืองเขมรจึงมิใคร่จะได้ดูตัวละครที่มาเล่นวันนี้ ตัวสำคัญมาเล่นจริงดังเล่าลือ คนเล่นพระสมุทชื่อนักมารศรีว่าเป็นพระญาติ คนโปรด ตัวนางบุษมาลีชื่อนักเมียงมะปรางหวาน เป็นคนโปรดอีกคนหนึ่ง ตัวรณจักรชื่อมิต เป็นละครแต่ครั้งสมเด็จนโรดม เดี๋ยวนี้ว่าเป็นยักษ์ดีไม่มีใครสู้ ได้เป็นศิษย์ของสัมฤทธิ์ละครพระองค์เจ้าสิงหนาท ละครตัวโปรดสองคนนั้นแต่งเครื่องเพชรเพิ่มเครื่องละครหรูหราผิดละครตัวอื่น ๆ กระบวนรำเต้น ถึงเทียบละครกรุงเทพ ที่ควรชมว่าดีก็มี กระบวนร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย ที่ชัดเหมือนชาวกรุงเทพก็มี ที่แปล่งก็มี เครื่องแต่งตัวมีผิดกับละครกรุงเทพ แต่บางอย่าง คือมงกุฎสตรี มีแต่กระบังหน้ากับยอดตั้งกลางกระหม่อม สูงโทงเทงดูน่าเกลียด ชฎา ทรงก็อยู่ข้างสูงไป ผ้าห่มนางตัวดีห่มเฉวียง (ว่าเป็นแบบของ พระหริรักษ์) ก็ไม่น่าดู ด้วยต้องปล่อยแขนเปล่าให้แลเห็นรักแร้อยู่ข้างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวยักษ์นั้น เจียระบาดทำเป็นชายไหวอย่างรูปปั้น”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2510, น.194-196)

ภาพที่ 9 นางละครหลวงกัมพูชา แต่งกายด้วยสไบเฉียงข้างเดียว
สวมมงกุฎสตรีแบบรูปปั้นคือมีแต่กระบังหน้าและเกี้ยวยอด
ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/733172014330784784

ภาพที่ 10 ละครหลวงกัมพูชาตัวพระใส่ห้อยข้างหรือเจียรบาดชายตรง และตัวยักษ์ใส่ห้อยข้างเจียระบาดทำเป็นชายไหวแบบรูปปั้น (เครื่องแต่งอย่างทศกัณฐ์นี้ สามารถนำไปแต่งเป็นท้าวรณจักรใน เรื่อง พระสมุท หรือพญายักษ์ในละครเรื่องอื่นๆได้)
ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/733172014330784784

ลักษณะเครื่องแต่งกายของตัวนางและตัวยักษ์ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงนั้นก็มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับอิทธิพลศิลปกรรมวังหน้าอยู่ 2 ประการ คือมงกุฎสตรีที่มีเพียงกระบังหน้ากับเกี้ยวยอดตั้งบนศีรษะ ซึ่งลักษณะมงกุฎแบบนี้ เป็นลักษณะมงกุฎนางที่ปรากฏในหุ่นวังหน้า ซึ่งเลียนแบบมาจากภาพจิตกรรมประติมากรรมตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (ในละครไทยมงกุฎสตรี ได้เพิ่มเกี้ยวมาลัยทองรอบศีรษะอีกชิ้น และมีสาแหรกเชื่อมระหว่างเกี่ยวยอด และเพิ่มท้ายหลังมงกุฎสตรี)

ภาพที่ 11 หุ่นวังหน้าตัวนางสวมมงกุฎสตรี ที่มีเพียงพระบังหน้าและยอดกลางศีรษะ
ที่มา: จักรพันธุ์ โปษยกฤต (2540)

เครื่องแต่งตัวยักษ์ใส่เจียระบาดหรือห้อยข้างเหมือนรูปปั้น ก็เป็นลักษณะเดียวกันกับเจียระบาดตัวยักษ์หุ่นวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญเช่นเดียวกัน:ซึ่งแตกต่างกันระหว่างตัวพระที่ใส่เจียระบาดชายตรง (ซึ่งลักษณะเจียระบาดลักษณะแบบรูปปั้นนี้ในการแสดงละครไทยมาปรากฏอีกครั้งในละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์สมัยรัชกาลที่ 5 และเป็นแบบเครื่องแต่งกายให้กรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลป ใช้สำหรับแต่งกายตัวพระในปัจจุบัน)

ภาพที่ 12 หุ่นวังหน้าตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์) ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ออกแบบให้เจียระบาดเป็นแบบรูปปั้นเช่นเดียวกันกับที่พบในเครื่องแต่งกายตัวยักษ์ของนาฏศิลป์กัมพูชา
ที่มา: ชจักรพันธุ์ โปษยกฤต (2540)

อีกประการหนึ่งที่น่าสังเกตเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์กัมพูชาแม้จะเป็นเรื่องเล็กน้อย คือ เรื่องอุบะและดอกไม้ทัด คือ อุบะพวงดอกไม้ ที่ห้อยตรงจอนหูตัวละครและดอกไม้ทัดหูตัวละครของนาฏศิลป์กัมพูชานิยมทัดอุบะและดอกไม้ทัดคนละข้างกันเป็นแบบแผนจนถึงทุกวันนี้ แต่ในนาฏศิลป์ไทยปัจจุบันจะทัดดอกไม้และอุบะข้างเดียวกันจนเป็นประเพณีเช่นเดียวกัน แต่เมื่อดูภาพถ่ายละครวังหน้าของเจ้าจอมมารดาเอมในภาพที่ 5 และภาพที่ 6 เปรียบเทียบกับละครกัมพูชาในภาพที่ 9 และภาพที่ 10 จะเห็นการทัดอุบะดอกไม้ทัดแบบเดียวกันทั้งแบบละครวังหน้าและแบบนาฏศิลป์กัมพูชา

จากข้อมูลหลักฐานที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าอิทธิพลละครวังหน้าจากกรุงรัตนโกสินทร์ได้ทิ้งร่องรอยอิทธิพลในนาฏศิลปกัมพูชาไว้หลายประการ เช่น บทละครเรื่องพระสมุท บทพระบวรราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยสมเด็จพระนโรดมศรีสวัสดิ์ และอิทธิพลจากเรื่องพระสมุทยังเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนารูปแบบการแสดงชุดใหม่ของกัมพูชา คือ ระบำอัปสรา ที่สร้างสรรค์โดย พระราชินีศรีโสวัฒโมนิวงค์โกศมิกเนียรีรัฐ ซึ่งได้นำเอาลักษณะท่ารำจากตอนนางบุษบาชมศาลในเรื่องอิเหนา และตอนนางบุษมาลีชมสวนในเรื่องพระสมุท มาออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่โดยนำเครื่องแต่งกายแบบนางอัปสรที่ภาพจำหลักนครวัด มาใส่ในการแสดง ระบำอัปสราชุดนี้ได้เผยแพร่โดยภาพยนตร์ของฝรั่งเศส และการเผยแพร่จากการประชาสัมพันธ์ของสมเด็จนโรดมสีหนุในสมัยต่อมาจนระบำอัปสราเปรียบเหมือนเป็นระบำประจำชาติของกัมพูชาไป แต่ถ้าวิเคราะห์พิจารณาในลักษณะการแสดงจะเห็นลักษณะท่ารำ เพลงในระบำอัปสรา เป็นลักษณะเดียวกับท่ารำแบบเดียวกับท่ารำไทยไม่ได้มีลักษณะท่ารำที่นำมาจากภาพจำหลัก เช่น ในภาพจำหลักนางอัปสรที่เป็นนักฟ้อนรำจะยกขาสูง วงสูงแอ่นตัวมาก แต่ในระบำอัปสราจะใช้โครงสร้างท่ารำแบบเดียวกับท่ารำไทย เช่น การใช้จีบ วง เหลี่ยมขา การกระดกเท้า เป็นต้น เพลงที่ใช้ก็ใช้เพลงในลักษณะเพลงเดียวกัน คือ เพลงเสมอ เพลงสีนวล เพลงจีนหน้าเรือ และเพลงเชิด

ภาพที่ 13 เปรียบเทียบท่ารำภาพจำหลักนางอัปสรา และระบำอัปสราในปัจจุบันที่ประดิษฐ์ออกแบบโดยพระราชินีศรีโสวัฒโมนิวงค์โกศมิกเนียรีรัฐ

ที่มา: https://sites.google.com/a/sura.ac.th/websit-dinner/xapsr-a/tha-ra-na-ngxaps-ra

อย่างไรก็ตามแต่จุดเด่นของนาฏศิลป์เขมรที่ยังคงเป็นแบบแผนน่าเอาแบบอย่างคือ ความพร้อมเพรียง ความตั้งใจ และสมาธิและความนิ่งในการร่ายรำที่ทำให้นาฏศิลป์กัมพูชามีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบของนักท่องเที่ยวและชาวต่างชาติ และเป็นสิ่งหนึ่งที่รัฐบาลกัมพูชาใช้งานด้านศิลปวัฒนธรรมการแสดงให้สอดคล้องกับประวัติศาสตร์โบราณสถานเป็นการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวของประเทศกัมพูชาจนเป็นเอกลักษณ์ไปทั่วโลก

สรุป

อิทธิพลละครวังหน้าต่อนาฏศิลป์กัมพูชานั้นตามหลักฐานประวัติศาสตร์พบว่า ละครวังหน้าที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏศิลป์กัมพูชา คือ ละครวังหน้าในสมัยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญในสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วยเกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งในทางการเมืองระหว่างวังหลวงและวังหน้า นำไปสู่การเข้าไปของกลุ่มขุนนางและครูละครวังหน้า นำเอารูปแบบละครแบบวังหน้าไปเผยแพร่ในราชสำนักกัมพูชา และส่งผลให้ละครกัมพูชามีลักษณะร่องรอยละครวังหน้าหลายประการ เช่น ละครกัมพูชานิยมเล่นเรื่องพระสมุทอันเป็นบทพระบวรราชนิพนธ์ ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ และละครเรื่องพระสมุทยังเป็นต้นแบบให้เกิดการพัฒนารูปแบบระบำขึ้นมาใหม่ คือ ระบำอัปสรา ที่ได้นำลักษณะท่ารำมาจากละคร เรื่อง พระสมุทตอน นางบุษมาลีชมสวน และการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ประเทศของกัมพูชาผ่านการแสดงระบำอัปสราได้ทำให้ระบำชุดนี้เปรียบเสมือนระบำประจำชาติของกัมพูชาในปัจจุบัน

ลักษณะการแต่งกายนาฏศิลป์กัมพูชาหลายประการที่มีอิทธิพลละครวังหน้าที่คงหลงเหลืออยู่ได้แก่ มงกุฎสตรีแบบมีกระบังหน้าและเกี้ยวยอดกลางศีรษะ ลักษณะห้อยข้างหรือเจียรบาดตัวยักษ์ที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะเครื่องแต่งกายแบบเดียวกับหุ่นวังหน้า หรือแม้แต่การทัดอุบะและดอกไม้ทัดคนละข้างหู ก็มีลักษณะสอดคล้องสัมพันธ์กับละครวังหน้าอีกด้วย

นาฏศิลป์ไทยและกัมพูชายังมีความสัมพันธ์ในมิติอื่น ๆ อีกหลายประการ ด้วยความนิยมศิลปวัฒนธรรมซึ่งกันและกันยังเป็นการแลกเปลี่ยนสัมพันธ์กันไปมา มีข้อมูลหลายประการในการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีนาฏศิลป์ที่เมื่อต้องการศึกษานาฏศิลป์ไทยแบบต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือนาฏศิลป์ไทยโบราณสิ่งที่จะขาดเสียไม่ได้คือการนำข้อมูลนาฏศิลป์กัมพูชาเข้ามาศึกษาและลักษณะเด่นของนาฏศิลป์กัมพูชาที่ค่อนข้างรักษาแบบแผนประเพณีอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะลักษณะนาฏศิลป์แบบราชสำนักทำให้นาฏศิลป์กัมพูชายังคงมีร่องรอยของนาฏศิลป์แบบจารีตโบราณอยู่เป็นอันมาก แต่ด้วยนโยบายของรัฐทั้งสองฝ่าย และทัศนคติของประชาชนในปัจจุบันทำให้การศึกษาหาข้อมูลทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีหลายประการไม่สามารถทำได้อย่างสะดวกมากนัก จึงเห็นควรที่ผู้ที่จะศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีนาฏศิลป์ทั้งสองชาติควรลบอคติต่อกัน เพื่อจะได้ศึกษาแลกเปลี่ยนข้อมูลทั้งฝ่ายไทยและกัมพูชาจะทำให้การพัฒนาศิลปะของทั้งสองชาติเจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

ยังมีข้อมูลและความสัมพันธ์ด้านอื่น ๆ ของประวัติศาสตร์ของการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีของไทยและกัมพูชาที่น่าจะนำมาเป็นประเด็นในการศึกษาอีกหลายประการ ทั้งการแสดงที่เป็นแบบราชสำนักและการแสดงของกลุ่มชนต่าง ๆ ที่มีการถ่ายทอดกันไปมาตั้งแต่สมัยอดีต แม้แต่ในปัจจุบันในสังคมโลกไร้พรหมแดนยุคดิจิทัล มีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมทั้งทางตรงและทางอ้อมผ่านโลกโซเชียลส่งผลต่อการพัฒนานาฏศิลป์ดนตรีทั้งไทยและกัมพูชาไปในทิศทางทางคู่ขนานกัน ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจนำมาศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

รายการอ้างอิง

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.. (2556). *โครงกระดูกในตู้.* สำนักพิมพ์ดอกหญ้า.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2540). *หุ่นวังหน้า.* โรงพิมพ์กรุงเทพ.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2547). เรื่องเขมร. *นิตยสารพลอยแกมเพชร.* 13(301), 19.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. (2545). *กรมพระราชวังบวรสถานมงคลกับงานศิลปกรรมแบบพระราชนิยม.* เอ พีกราฟฟิค ดีไวร์ และการพิมพ์ จำกัด.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2510). *นิราศนครวัด.* คลังวิทยา.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546). *ละครฟ้อนรำตำนานละครอิเหนา.* มติชน.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2553). *ตำนานวังหน้า.* แสงดาว.

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. *หุ่นจีนวังหน้า.* https://www.saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=32&chap=2&page=t32-2-infodetail05.htm

รจนา สุนทรานนท์. (2549). *นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โรงเรียนสุรวิทยาคาร จ.สุรินทร์. *ท่ารำนางอัปสรา.* https://sites.google.com/a/sura.ac.th/websit-dinner/xapsr-a/tha-ra-na-ngxaps-ra

หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดดิจิทัล. *รูปเจ้าจอมมารดาเอม.* http://mobile.nlt.go.th/ebookall/detail/371144

Pinterest. *นางละครหลวงกัมพูชา.* https://www.pinterest.com/pin/733172014330784784

Pinterest. *ละครหลวงกัมพูชา.* https://www.pinterest.com/pin/733172014330784784

Sookjai. *เจ้าหญิงบุปผาเทวี พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระเจ้านโรดมสีหนุ แต่งเครื่องนางอัปสรา.* http://www.sookjai.com/index.php?topic=184796.0

Academic Article

"Shanwei Fishing Song": Values for Conserving Chinese Culture through the Music Classes in Vocational Schools

Lu Wenjing
Master Student, Master of Music Program in Music, Bangkokthonburi University
Nicha Pattananon
Lecturer, Faculty of Music, Bangkokthonburi University
nicha.pat@bkkthon.ac.th

Received: Jun 10, 2021
Revised: Jul 6, 2021
Accepted: Aug 13, 2021
Published: Aug 31, 2021

Abstract

With the rise of anthropological and cultural relativity in the West, there has been a revival of interest in traditional national cultures. In schools, scholars are focusing more on traditional music education. The Shanwei fishing song is a famous regional symbol of Shanwei in Guangdong Province, and part of the fourth batch of artifacts designated as national cultural heritage. However, as these Shanwei fishing songs are little studied and appreciated today, they are in danger of being forgotten. This article will suggest reasons for preserving Chinese culture through music education in vocational schools, using Shanwei fishing songs as a case study.

Keywords: traditional song, Shanwei fishing song, values in music, music in vocational school

Introduction

In 1949, China began to focus on preserving its musical heritage and has held many academic seminars on the inheritance and development of traditional music. However, with the rapid development of modern society has made the preservation of Chinese traditional culture increasingly difficult. Fan Zuyin (1994), a famous musicologist, pointed out in his article: "At present, the intangible cultural heritage is being increasingly effected; all cultural heritage passed down by oral tradition and behavior is being lost; the living environment is rapidly deteriorating; and the protection and inheritance of folk music are facing a difficult situation" (Zhou, 2014).

Scholars have studied the problems preserving traditional music, and music education departments have focused increasingly on the critical role of school education in protecting the Chinese musical inheritance. At the same time, there are many scholars from the perspective of school music education on the inheritance of traditional music culture, which has made a lot of suggestions. From the "nine-year compulsory education full-time primary school music syllabus" and China has promulgated "music curriculum standards" in recent years for primary and secondary schools (Ministry of Education, 2011). For example, in the "Music Curriculum Standards" issued in 2011, the inheritance of national culture and the cultivation of national spirit are promoted as the general goal of ethnic music teaching in primary and secondary schools. According to the Ministry of Education, school education, through curriculum standards and implementation of the teaching syllabus, is indispensable in passing on the musical tradition of China. (Ministry of Education, 2011)

As a traditional Chinese culture, fishing songs are also challenging to be inherited. Fishing songs are composed by fisherman, popular in coastal areas, rivers, and fishing areas along lakes in China. They are composed of many fishers living at the bottom of society. They express emotions, help eliminate fatigue during long working days, and help deal with the struggles of life on the lowest rungs of society. Fishing songs have a rich thousand-year history of musical, folk, and literary value and are an essential part of China's coastal folk literature. China's excellent traditional culture has

been an integral part of school education, but with the progress of society and the modern lifestyle, fewer people sing and play these songs, and in some places the tradition seems to have ended entirely.

The Four Arts (Chinese traditional arts) are meant to carry forward national culture and to make the arts an integral part of the development of students' morality, intelligence, and physical culture. According to students not build systematic teaching material, the importance of the development of traditional music curriculum resources infiltrates content, and the geographical advantages of traditional music culture class infiltration, resulting in the protection and development of the local traditional music culture. (Yibo, 2021) Therefore, we must learn how to protect the traditional, local, musical culture, offer traditional music courses in schools, and continue research on this valuable cultural heritage.

China's Policy of Protecting Traditional Culture

The Intangible Cultural Heritage Law of the People's Republic of China ("Intangible Cultural Heritage Law of the People's Republic of China", 2011) is formulated to preserve the intangible cultural heritage of China and to promote socialist spiritual civilization. Certain articles of The Intangible Cultural Heritage Law of the People's Republic of China ("Intangible Cultural Heritage Law of the People's Republic of China", 2011) relate to preserving traditional culture (article 1,2,3,4,8,9, and 10):

> "Article 1: This Law is formulated to inherit and carry forward the refined traditional culture of the Chinese nation, promoting socialist spiritual and cultural civilization and strengthening the protection and preservation of intangible cultural heritage.
>
> Article 2: The term "intangible cultural heritage" as used in this Law refers to all forms of traditional cultural expression handed down from generation to generation by the people of all nationalities and regarded as part of their cultural heritage, as well as the objects and places related to such forms of traditional cultural expression.
>
> Article 3: The State shall take such measures as identification, recording, and archiving of the intangible cultural heritage for preservation, and shall take such measures as inheritance and dissemination of the intangible cultural heritages that embody the fine traditional culture of the Chinese nation and are of historical, literary, artistic and scientific value for protection.
>
> Article 4: In the protection of intangible cultural heritage, attention shall be paid to the authenticity, integrity, and inheritance, which is conducive to

strengthening the cultural identity of the Chinese nation, safeguarding national unity and ethnic unity, and promoting social harmony and sustainable development.

Article 8: The people's governments at or above the county level shall strengthen the publicity of the protection of the intangible cultural heritage and raise the awareness of the whole society in the protection of the intangible cultural heritage.

Article 9: The State encourages and supports citizens, legal persons and other organizations to participate in the protection of intangible cultural heritage.

Article 10: In intangible cultural heritage protection work make a significant contribution to the organization or individual, in accordance with the relevant provisions of the state shall commend and reward."

The Area and its Geographical Environment where Shanwei Fishing Songs are Located

The Hai-Lufeng area was under the jurisdiction of the Huiyang area until 1988, and Shanwei City was established as an independent prefecture-level city from Huiyang area in 1988. It has four county-level administrative units: Shanwei City District, Haifeng County, Luhe County, and Lufeng City (an Overseas Chinese Administration District was added in 1992). Shanwei City is located on the southeast coast of Guangdong Province, close to Meizhou and Heyuan in the north, the South China Sea in the south, Chaozhou and Shantou in the east, Shenzhen and Huizhou in the west along with Hong Kong and western Macao. Shanwei city has developed land and water transportation.

The land boundary is 91 kilometers from north to south and 133 kilometers from east to west, with a total area of 5270 square kilometers, accounting for 2.9% of the province's total area. The mainland coastline is 300 kilometers long, accounting for 9.1% of the province's coastline, and the island coastline is 46 kilometers long, accounting for 347 kilometers in total, accounting for 10.02% of the province's coastline—coastal beach area of 102,000 kilometers. There are Jieshi Bay and Red Bay along the coast. Port resources are rich, accommodating large harbors. It now has twelve ports, including the national foreign trade ports, and the national first-class fishing ports.

There are 93 islands in its waters with an area of 2.9 square kilometers. The larger islands are Guiling, Jiang Pei, and so on. It has three sea lakes: Pinqing Lake, Baisha Lake, and Tianliao Lake. It has a traditional fishing ground of 30,000 square kilometers. The sea area covers 23,800 square kilometers, accounting for 14% of the province's sea area, and it is the central operating place for sea fishing vessels. Shanwei city is located on the southeast coast of the mainland of China, a subtropical monsoon climate area, but also has the characteristics of maritime climate, light, heat, water resources are rich. Shanwei City has a warm climate, with an annual average temperature of 22°C.

Figure 1. Map of Shanwei

Source: "Shanwei Tide Station Location Guide" (2021)

Origin and Artistic Characteristics of Shanwei Fishing Songs

The Shanwei fishing songs originated in the Ou Yue nationality in ancient China. It is one of the hundreds of Ou ethnic groups. It is located along the Oujiang River in Yongjia County, today's Zhejiang Province, hence the name Ou ship. Shanwei fishing songs are composed and sung by fishermen of the Shanwei Ou boats in the Minnan dialect (Fulao dialect). Shanwei ou boat fishermen use the name Tanka to refer to Tanka people or Tanka households. The Tanka people have long lived by and depended on the water, traveled with the tide, and fished for business. In the early year of shao sheng in the Northern Song dynasty, Su Shi was banished to huizhou, and he was the first to write poems such as "ye zhou and tan family in longgang grottoes" to describe the tan family living in the water area. The history of Tanka water dwellings can be traced back before the Northern Song Dynasty. It is also recorded in Haifeng County Annals of Jiajing in the Ming Dynasty. Shifan Harbor, Yuwei Ao, Hulong Harbor, Jiesheng Harbor, Baisha Lake, Zhalangjiao, Dasui Harbor, Changsha Harbor and Wulisha along the coast of Haifeng were all places where Ou boat fishermen would berth in the Hailufeng in the Ming Dynasty (Luo, Lin & Zhong, 2012).

Ou boat fishermen express their feelings through songs. In their wandering life in the water, they have memorable experiences, emotions, thoughts and impulses. Often they incorporate the scenery and compose by singing, according to the softly humming rhythm of daily labor. The sang fishing songs, love songs, marriage songs, fighting songs, fun songs about life, and songs about their experiences, etc.

Shanwei Fishing Songs

The compositional structure of the fishing songs is simple and brief, emphasizing echo and symmetry. The structure mostly contains a "section style" composed of one, two, three, and four phrases. Each sentence has a serif, with a soundless, meaningless, drag and "repeat." The lyric structure is neat, usually seven words per line, and four sentences (start, bear, turn, close) per paragraph. The main sound and the final sound have their own characteristics. The songs are melodic, rhythmic, and harmonious, in sharp contrast to the resounding Bohai fishing songs and the East China Sea fishing songs.

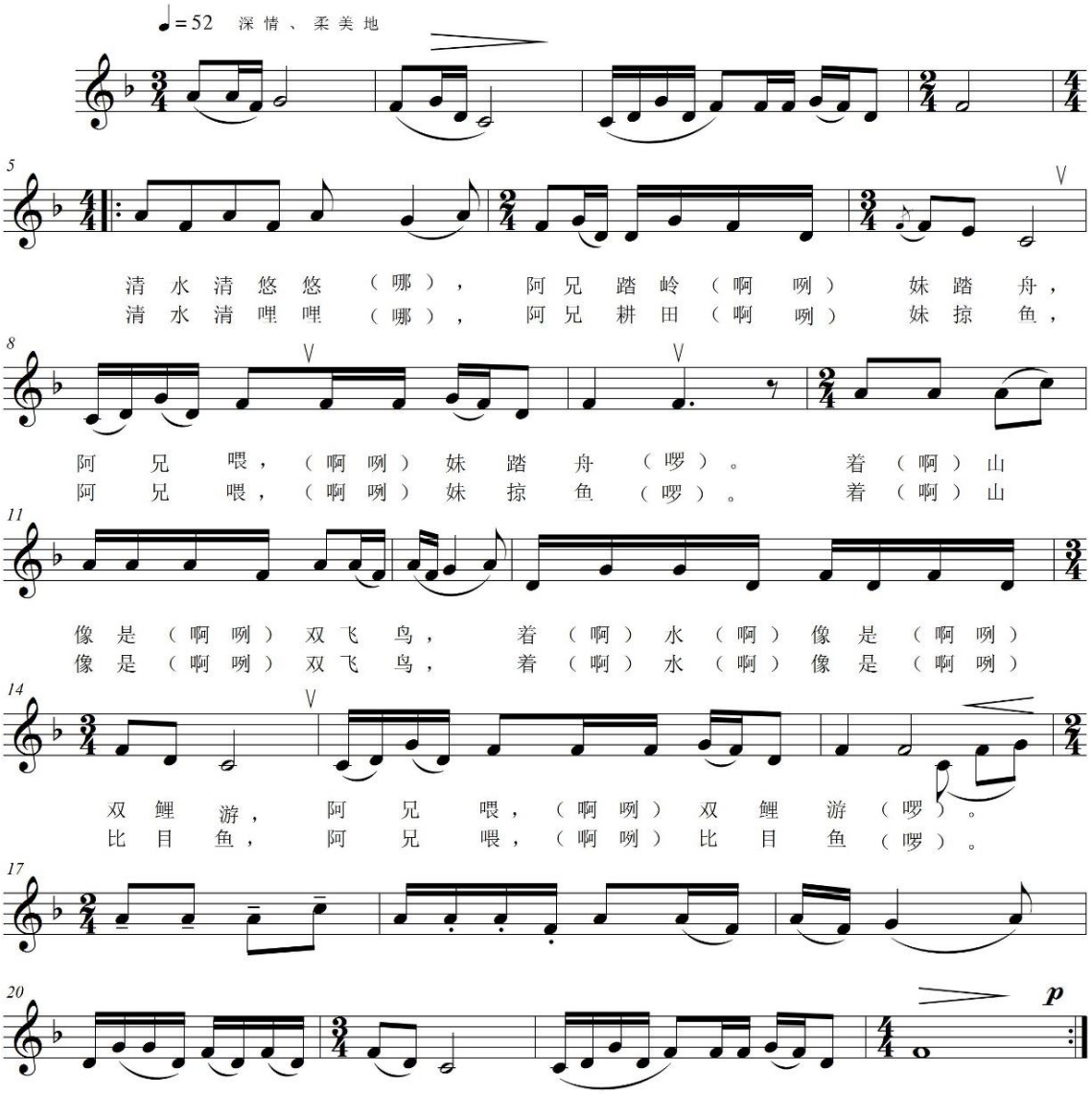


Figure 2. Shanwei Music Notation

Source: Guangdong Musicians Association and Shanwei Musicians Association (2018)

History of Shanwei Fishing Songs

Fishing songs are rich in literary, musical, historical, and cultural value. Fishing songs can be philosophical, and relate to all aspects of a fishermen's life. They form the archives and cultural dictionaries of this aspect of Chinese society. Fishing songs have the attributes of historical material, folk customs, and literature. Shanwei traditional fishing songs, with their interest in the sea and its integration, act as intense local opera music with folk music charm. Its short range is not the broad, rich chanting of the spectacular Gao Yun fisherman's songs of the East China Sea, called *Sichuan*, and the Bohai sea fisherman's song. These form a bright contrast to the Shanwei fishing songs, which are considered by artists, musicians, and composers, as representative of South China Sea fisherman's music.

The Meaning of Shanwei Fishing Songs

As an essential part of the local cultural system, Shanwei's fishing-song culture describes local customs, values, and ethics. It educates local people on their cultural inheritance, which cannot be replaced by any other cultural form. However, as China is in the process of "modernization", much native music culture that originally spread in the fields, ports, and factories, has no cultural *milieu* in which to survive, and for which music education in school is no substitute. Much of the country music culture is dying out, a serious blow to the attempt to preserve Chinese traditional music culture. Therefore, it is urgent that the Chinese people learn and perform these Shanwei's traditional fishing songs.

Music Lessons in Vocational Schools

In 2005, the State Council issued a "Decision on Vigorously Developing Vocational Education," which put forward the requirements of "training hundreds of millions of high-quality workers and tens of millions of highly skilled professionals...giving priority to moral education and promoting a comprehensive, quality education." To implement the decision to "vigorously develop vocational education under the State Council," in 2009, the Ministry of Education issued "the principal of secondary vocational school teaching plan and opinions to reset the secondary vocational school curriculum, including music and art in the new curriculum, and making it a compulsory 36-hour public course (eighteen hours of music, eighteen of art). In 2013, the Ministry of Education also issued the Teaching Syllabus of Public Art Courses in Secondary Vocational Schools to better implement art courses, which provides an essential reference for teaching art courses. As one of the effective ways to improve education, music uplifts sentiment, broadens thinking, cultivates imagination and creativity, and can help advance ideological, political, and patriotic education. Bringing music into the secondary vocational education system advances the goals of secondary

vocational schools to cultivate high-quality skills and talents. In the new era, the students of secondary vocational schools should gain knowledge and culture to improve their personal qualities as they develop technical skills.

Students of music courses in secondary vocational schools are divided into music majors and non-music majors. This music course is compulsory for non-music major students. This course aims to improve the overall quality of secondary vocational students who have mastered vocational skills. [Music class includes teachers, students, and teaching resources (multimedia, musical instruments, teaching environment, etc.). Teachers lead the course and transmit the knowledge whereas students receive the knowledge and are the "product" of the course.] Music courses in secondary vocational schools (non-music majors) mainly focus on domestic and foreign music appreciation.

Value of Integrating Traditional Music Culture into Teaching in Vocational School

Chinese traditional culture is an important part of vocational school education. The people are the creators of traditional culture, and well-trained students are the best way to pass on the cultural heritage. Only when the traditional culture is rooted in the fertile soil of the people can it remain vital. Introducing local traditional music and ethnic folk culture into schools enriches the content of education but also protects ethnic folk culture. Therefore, only by teaching fishing songs to students in vocational schools, turning familial inheritance into the social inheritance, can fishing songs be improved while popularizing and fishing songs can be passed on, and cultivate students' awareness and appreciation of cultural traditions. At the same time, the traditional culture is passed on [through multi-innovation in the music classroom, keeping pace with the times and integrating traditional culture with new technology and new means].

Carry forward the national music culture, let the rise of Chinese traditional music on the campus. In today's multi-cultural era, any culture can confidently go to the world and highlight its own characteristics only on the basis of national tradition, and ethnic music culture is a perfect musical expression of national essence.

Value on Traditional Culture

Social, political, and cultural processes shape the various perspectives on tradition. What constitutes "integrity" and "authenticity" is not entirely clear, nor is it easy to determine what should be protected as "heritage" or "traditional."

The Nara Document on Authenticity responded to particular views of how authenticity should be managed, protected, and understood. It states that, "In an increasingly globalized and homogenized world, the search for cultural identity is sometimes pursued through aggressive nationalism and the suppression of minority cultures. Conservation of authentic cultural expressions clarifies and

illuminates the collective memory of humanity. The relative value and importance of different cultural expressions and sources vary among cultures and even within the same culture. There is no fixed basis for judgments about value and authenticity. On the contrary, respect for all cultures requires that heritage properties be considered and judged within their own cultural contexts. (The Nara Document on Authenticity, 1994)

While heritage sites are complex with multiple stakeholders, values, and meanings contested by competing stakeholder groups (Owens, 2002) and nodes where global forces converge, they are also the intrinsic elements of nation-building projects. Hence, the communication of heritage values needs to be seen in a much broader context than just the local.

Winter (2004) argues the importance of places being sites of living heritage, in which the past is significant in the formulation of "collective identity." Still, the past should not erase the present. "All heritage interventions change the relationship of people to what they do; they change how people understand themselves" (Kirshenblatt-Gimblett, 2004). The locates ethical responsibility with historians, heritage professionals, national and international bodies, and tourism developers to respect the present and find processes and opportunities inclusive and empowering in community development and the representations of place. Further to concern about selectivity, (Byrne, 2007) eloquently reminds us of the disjunction between that which is readily accessible and that which has been socially and politically silenced; that heritage is a "surface discourse" selectively presenting some aspects of heritage and history. Tourism should be planned to integrate local culture into its heritage economy and invigorate the sense of place and enable more voices to be heard.

Different backgrounds, beliefs, attitudes, understanding, and purposes mean people can relate in meaningful ways to the same place for various reasons. Seeking to acknowledge, respect, and communicate plurality, diversity, and constancy of change in a living heritage serves to protect tangible and intangible values of heritage places while sustaining local values and encouraging more responsible and custodial practices.

The Significance and Value of Integrating Traditional Music Culture into Music Teaching

Jinjing Lv (2009) described the value of integrating traditional music into music teaching in three major roles: (1) Enrich music teaching content (2) Cultivate comprehensive talents, and (3) Promote cultural inheritance.

Enrich music teaching content

The deepening of the new curriculum reform requires teachers to keep pace with the times. Teaching methods and means must be improved and enriched to arouse student enthusiasm. Integrating traditional music culture into teaching is an important requirement of the new curriculum reform.

Integrating traditional music culture makes music teaching content-rich and colorful, broadens student horizons, increases experience, and promotes their comprehensive quality.

Cultivate comprehensive talents

With the changing times, the traditional single talent has been unable to meet the market demand for talent. Therefore, the Ministry of Education put forward the teaching and training goal of cultivating comprehensive and application-oriented talent. The traditional music culture helps achieve the teaching aim of training complete quality talents under quality teaching ideas. It can also let students understand the process of music learning, and understand the history and culture of their country. In music teaching, art education, and patriotic education, to cultivate students' quality in an all-around way, students become useful talents in line with the needs of the social market.

Promote cultural inheritance

Musical art comes from national culture. Music teaching in China revolves around western music, and does not attach great importance to China's musical culture, which, has proved a significant hindrance to the appreciation and development of China's musical culture. Students who master the development of Chinese music better understand the traditional culture, increasing their national pride and self-confidence. They learn more, and are better able to appreciate and promote traditional culture.

Conclusion

The Students' Viewpoint in Learning Chinese Traditional Music Experience

The six students interviewed at Second Vocational and Technical School in Lufeng City, Guangdong Province, China, had a positive attitude toward traditional music. Music education students were able to appreciate the beauty of Chinese traditional music and better understand the rich cultural heritage of Chinese traditional music. Enhancing their confidence in musical culture can increase their national pride and patriotism. Therefore, the importance of establishing the dominant position of traditional Chinese music in music education is self-evident. Through learning traditional Chinese music in school, especially Shanwei fishing songs, students are able to understand the background culture of fishing songs, broaden their knowledge and moral education, and become more interested in traditional music.

Student Aspects in Value of Shanwei Fishing Song

Study of the Shanwei fishing songs helps understand Chinese traditional music, conveys one piece of the rich Chinese cultural heritage. The study of traditional music enhances students' confidence in music culture, and strengthens their national pride and patriotism. In the study of the

Shanwei fishing songs, students will discover their influence in literature and music, and see the importance of tradition in today's multicultural world.

Teaching Traditional Music Value by Using Shanwei Fishing Songs

The study of Shanwei fishing songs, using explanation, demonstration, communication, practice, exploration, scene, visit, and other music teaching methods, help students understand traditional music intuitively through a multi-sensory experience. In terms of values, fishing help students:

1. Grasp the depths and understand the connotation of fishing songs. To understand the content and comprehend the purpose of these songs, the author dissected the work by consulting information or fishing song experts.

2. Embracing other local traditional music. The content of fishing songs involves a wide range of cultural fields. For example, to illustrate that the form of Shanwei fishing songs is a product influenced by local folk operas and minor music. Shanwei opera has Haifeng's white-character opera and Lufeng's normal character opera, which are national intangible cultural heritages and treasures of traditional Chinese music. Through the use of multimedia, students can learn more about the excellent local traditional culture to diversify the music class and enhance the value of traditional music.

3. Having the appreciation of traditional music through teaching fishing songs. In teaching fishing songs, we can set up music courses to teach singing works and appreciation courses to appreciate works. We are using multimedia teaching or scene teaching to appreciate and evaluate songs, starting from Shanwei fishing songs, to expand the broad and profound traditional Chinese music through small views. The essence of traditional music can be invisible in students' thoughts constantly improve.

Every nation in the unique background of life creates the unique national style and cultural knowledge, modern school education, standardization of the knowledge content of marginalized ethnic traditional culture. The school curriculum far from the students' cultural background and life world will make students adapt to it and eventually cause students' apathy and alienation towards the school. Therefore, we should carry forward our national music culture and let Chinese traditional music rise on campus. In today's multi-cultural era, any culture can confidently go to the world and highlight its characteristics only when it is based on its national tradition. School education is the only way for the traditional-national culture to be popularized, scientific and standardized, and systematically inherits traditional culture.

Discussion

Benefit for Teaching Value of Traditional Music for Students in Vocational School

Chinese traditional culture covers literature, art, moral inheritance, cultural thoughts, and spiritual ideas. Integrating traditional cultural education into music education in secondary vocational schools can be divided into three parts: 1. carrying forward and inheriting fine traditional ideas, 2. studying and modernizing excellent traditional classics, and 3. enhancing and practicing excellent traditional behaviors. All sectors of society have fully affirmed the significance of traditional culture in contemporary secondary vocational education. The traditional culture education in the promotion of national spirit, values, and cultural appreciation has its own value as well as a role in the personal and moral development of secondary vocational students. Chinese traditional culture has a role in the guidance and enlightenment of students. Music education has an important value in students' moral education. The excellent thoughts and traditional cultural elements of traditional culture are integrated into the music appreciation teaching in secondary vocational schools. With traditional music culture as the carrier and rich classroom teaching methods, content is deepened, and the educational forms are improved. Combining traditional culture with music education and in secondary vocational schools can improve and optimize education.

References

Byrne, D. (2007). *Surface collection*. AltaMira Press.

Fan, Z. (1994). *Zhongguo duo sheng bu min ge gai lun* =. Beijing: Ren min yin yue chu ban she.

Guangdong Musicians Association and Shanwei Musicians Association. (2018). *Music Collection Book*. China: Huacheng Publishing House.

Intangible Cultural Heritage Law of the People's Republic of China. (2011). http://english.www.gov.cn/archive/laws_regulations/2014/08/23/content_281474982987416.htm

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *MUSEUM International Journal*, *56*(1-2), 52-65.

Luo, G., Lin, H., & Zhong, X. (2012). *South China Sea Fishing Song: Shanwei fishing songs*. Guangdong Press.

Lv, J. (2019). Research on Integration of Traditional Music Culture. *Vocal Music Teaching Forum* 11, 119-120.

Ministry of Education. (2011). Yiwu jiaoyu yinyue kecheng biaozhun [Curriculum Standards for Primary Education and Junior Secondary Education: Music]. Beijing Normal University Press.

Owens, B. (2002). Monumentality, Identity, and the State: Local Practice, World Heritage, and Heterotopia at Swayambhu, Nepal. *Anthropological Quarterly*, *75*(2), 269-316. doi: 10.1353/anq.2002.0037

Shanwei Tide Station Location Guide. (2021). https://www.tide-forecast.com/locations/Shanwei

The Nara Document on Authenticity (1994). https://www.icomos.org/ charters/nara-e.pdf

Winter, T. (2004). Landscape, Memory and Heritage: New Year Celebrations at Angkor, Cambodia. *Current Issues in Tourism*, *7*(4-5), 330-345. doi: 10.1080/13683500408667989

Yibo, Y. (2021). Four Arts. https://www.comuseum.com/culture/four-arts/

Zhou, J. (2014). College Music Education and the Inheritance of Chinese Traditional Music. *Journal Of Jimei University*, *15*(4).

บทความปริทัศน์ (Review Article)

ศาสนสุนทรียศาสตร์วิจารณ์

Religio-Aesthetics Criticism

อานนท์ กาญจนโพธิ์
ครูชำนาญการ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา น้อมเกล้าสมุทรปราการ
Arnon Kanjnnapho
Professional Level Teachers, Triamudomsuksanomklao Samutprakan School
arnon0863393013@gmail.com

Received: Jul 28, 2021
Revised: Jug 4, 2021
Accepted: Aug 18, 2021
Published: Aug 31, 2021

บทคัดย่อ

ระบบการกล่อมเกลาศิลปะของวิถีชีวิตไทยอยู่ภายใต้บวรพระพุทธศาสนา แต่ด้วยธรรมชาติของศิลปะนั้นทำหน้าที่นอกประสงค์ของศาสนาอยู่หลายประการ จึงทำให้ความปรารถนาของทั้งศาสนาพุทธนิกายเถรวาทและวัฒนธรรมดนตรีต่างมีความคลาดเคลื่อนจากกัน โดยเฉพาะบัญญัติในศีลข้อที่ 7

แม้หลักนิกายเถรวาทจะปฏิเสธหลักความงามเชิงดนตรีคีตศิลป์ แต่เมื่อได้ศึกษาภูมิหลัง พบว่าในพระไตรปิฎกและคัมภีร์ต่าง ๆ ปรากฏร่องรอยการนำศิลปะทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไปใช้ในการทำความเข้าใจศาสนาโดยพระสมณโคดมตลอดจนเหล่าสาวกเป็นจำนวนมาก เช่น ในพระมหาปุริสลักษณะ มงคลสูตร สิปปสูตร อรรถกถาพระธรรมบท มังคลัตถทีปนี ทีฆนิกาย สีลขันธวรรค อีกทั้งตำนานปรัมปราจำนวนมาก ซึ่งประโยชน์ของศาสนานั้นสามารถนำไปสู่ความเข้าใจหลักสุนทรียศาสตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ได้ เช่น ไตรสิกขสังคีต อกุศลมูลในทรรศนะศิลปะ นิกายเซนกับความงาม ศิลปะกับศีลธรรม เป็นต้น

มนุษย์จะทำงานทางด้านศาสนาจริยศาสตร์ได้ดีนั้น ควรเป็นผู้ที่สนใจในกระบวนสุนทรียศาสตร์ เพราะมนุษย์ที่มีความถึงพร้อมในเรื่องดังกล่าวแล้ว เขาเหล่านั้นจะไม่หยิบยื่นแนวคิดทางศาสนาอันใดอันหนึ่งให้แก่ผู้อื่นแบบตรงไปตรงมา โดยปราศจากศิลปะ แต่การถ่ายทอดองค์ความรู้ของผู้ถึงพร้อมนั้นจะประณีตงดงามน่าจดจำกว่าผู้ที่ไม่มีศิลปะ

คำสำคัญ: ดนตรีกับศาสนา, สุนทรียศาสตร์, ดนตรีในนิกายเถรวาท

Abstract

The artistic works of the Thai people express their devotion to Buddhism. However, the arts have many extra-religious elements and therefore are viewed negatively by adherents of Theravada Buddhism, especially as a provision in the 7th precept.

Though the Theravada sect rejects the beauty of musical compositions, there is evidence in scripture of the use of music by Gotama Buddha to help his followers and disciples understand his teaching. Examples of this use of music can be found in Mahapurisalakkhana, Mongkhon Sutra, Seppa Sutra, Atthakatha Dhammap, Magalatthadipani, and Digha Nikaya Silakhandhavagga. In addition, from many myths and legends, the benefits of religion can lead to the understanding of aesthetic principles in various perspectives such as Threefold Training in Music, Akusala Mula of Art, Zen and beauty, arts and morals.

Those who work in the fields of religion and ethics should take an interest in aesthetics. Without arts, it would be more difficult to transmit religious ideas directly. The knowledge of well-grounded people is transmitted in a more exquisite and memorable way through the arts.

Keywords: music and religion, aesthetics, music in Theravada

บทนำ

สุนทรียศาสตร์คือศาสตร์แขนงหนึ่งของวิชาปรัชญา ซึ่งจะขอเริ่มอธิบายให้ทราบเพื่อให้มองเห็นภาพกว้าง ๆ ดังนี้ มนุษย์เมื่อเกิดมาแล้ว ได้มีกระบวนระบบการพัฒนากล่อมเกลาให้มนุษย์นั้น ๆ มีคุณภาพยิ่งขึ้นมากกว่าที่จะปล่อยให้ปรากฏดำเนินตามธรรมชาติ ซึ่งในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติค้นพบว่า กระบวนการพัฒนากล่อมเกลามนุษย์นั้น มีเครื่องมือหลักอยู่ 3 ศาสตร์ ดังนี้

1. วิทยาการ หรือ ตรรกศาสตร์ เป็นเครื่องมือในการใช้อธิบายทำความเข้าใจให้มนุษย์นั้นเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ในโลก เชิง “ข้อเท็จจริง” หรือ “ความจริง” เพราะฉะนั้นวัตถุประสงค์ของศาสตร์ด้านวิทยาการ คือ การค้นหาเหตุผลคำตอบว่าอะไรคือความจริงของมนุษย์ ของโลกหรือของจักรวาล ยกตัวอย่างเครื่องมือของวิทยาการ เช่น งานด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี มนุษยศาสตร์ หรืองานวิทยาศาสตร์ประยุกต์ในรูปแบบอื่น ๆ เช่น วิชาคณิตศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่ค้นหาความจริงเกี่ยวกับตัวเลข เป็นต้น

2. ศาสนาและจริยธรรม สังเกตว่าจุดมุ่งหมายของศาสนาและจริยธรรมนั้น ไม่ประสงค์จะพูดถึงความจริงดังเช่นศาสตร์ทางด้านวิทยาการ (ในบางส่วน) เช่น เมื่อมีผู้อ่านคัมภีร์พระไตรปิฎกหรือคัมภีร์ไบเบิลแล้วอาจจะตั้งข้อสังเกตว่า การอ่านคัมภีร์ไบเบิลในประเด็นที่กล่าวว่าพระเจ้าทรงเป็นผู้สร้างโลกนี้ ต่อเมื่อมีผู้ทำการตรวจสอบตามคัมภีร์ที่กล่าวอ้างนั้นด้วยเครื่องมือทางวิทยาการ จะพบว่าโลกเรานั้นมีอายุราวสี่พันล้านกว่าปี แต่ศาสนาคริสต์มีอายุราวเพียง 2,000 ปีเศษ จึงทำให้ผู้คนบางกลุ่มไม่เชื่อถือในหลักคำสอนดังกล่าว เพราะว่าขัดกับหลักของธรณีวิทยาที่มีคำตอบว่าโลกเกิดมาเป็นหลายล้านปีมาแล้ว หรือตัวอย่างในพระไตรปิฎกประเด็นที่มีการกล่าวถึงเรื่องราหูอมจันทร์ ซึ่งทั้งพระราหูและพระจันทร์นั้นต่างล้วนเป็นเทวดาด้วยกันทั้งคู่ จึงต้องร้อนถึงพระพุทธเจ้าที่ต้องออกไปห้ามปราม พระไตรปิฎกเรื่องดังกล่าวจึงมีผู้คนที่เห็นต่าง ด้วยมีความขัดแย้งกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ หรือในคัมภีร์อัลกุรอานประเด็นที่กล่าวว่าโลกนี้ไม่มีศาสนา มีอันเดียวคืออิสลาม ทั้งที่เราต่างทราบว่าโลกใบนี้มีหลากหลายหลายศาสนา (สมภาร พรมทา, 2564)

การโต้แย้งศาสนาในลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นการใช้กรอบความคิดทางด้านวิทยาการเข้ามาอธิบายตรวจสอบหลักศาสนาและจริยธรรม คำตอบและเหตุผลจึงฟังดูขัดแย้ง คลาดเคลื่อนไปจากกัน เพราะจุดมุ่งหมายของศาสตร์แต่ละศาสตร์นั้นมีความละเอียดลึกซึ้งต่างกัน ซึ่งเอาเข้าจริง ๆ แล้วอาจจะโต้แย้งได้บ้างในบางส่วน แต่ทว่าเหตุผลที่ผู้คนต่างนำวิทยาการเข้ามาตรวจสอบจับจ้อง สิ่งนั้นไม่ควรมีผลมาหักล้างศาสนาได้ ด้วยหลักศาสนานั้นไม่ได้มุ่งอธิบายในเรื่องความจริงแบบวิทยาการ ซึ่งหลักศาสนานั้นมุ่งหมายสนใจและให้ความสำคัญเกี่ยวกับ “เรื่องอะไรดี อะไรชั่ว อะไรผิดอะไรถูก” ซึ่งเป็นข้อน่าสังเกตว่าหลักของวิทยาการนั้น ไม่สามารถบอกได้ว่าอะไรผิดอะไรถูกในแบบของศาสนาได้เลย เพียงแต่อธิบายว่าอะไรเป็นอะไร ยกตัวอย่างเช่น เราจะพบว่าในแต่ละปีมีจำนวนยาที่ถูกยกเลิกผลิตเป็นจำนวนมาก เพราะเป็นอันตรายต่อมนุษย์ ซึ่งสะท้อนให้ทราบถึงความคลาดเคลื่อนของศาสตร์ด้านวิทยาการ แต่หลักศาสนาสามารถกล่าวได้ว่าอะไรผิดหรือถูกและดีหรือไม่ดี นั่นคือความแตกต่างระหว่างหลักวิทยาศาสตร์กับหลักศาสนา กระนั้นก็มีทฤษฎีบางทฤษฎีที่กล่าวว่าอะไรดีอะไรชั่ว โดยที่ไม่ได้คิดแบบหลักศาสนา แต่ผู้รู้ทางด้านปรัชญาก็รวมทฤษฎีดังกล่าวให้จัดอยู่ในหลักจริยธรรมเช่นกัน

3. ศิลปะ หรือ สุนทรียศาสตร์ มาจากคำว่า สุนทร = สุน+ทะ+ระ แปลว่า งาม สวย เป็นคำบาลีสันสกฤต ซึ่งศิลปะนั้นแตกต่างจากศาสตร์วิทยาการ คือ ศิลปะจะไม่สนใจข้อเท็จจริงหรือความจริง และในขณะเดียวกันศิลปะแท้ ๆ ก็จะไม่คำนึงถึงเรื่องความชั่วดีผิดถูก แต่อาจจะเป็นไปได้ในบางกรณีที่ศาสนานั้นมีอิทธิพลในบางส่วนกับศิลปะ แต่ถ้าในทางปรัชญาแล้ว เรื่องดีชั่วนั้นอยู่นอกขอบเขตของงานศิลปะ ซึ่งศิลปะนั้นสนใจเพียงเรื่องเดียวคือ “อะไรคือความงาม” ซึ่งจะขอกล่าวเรื่องสุนทรียศาสตร์แต่เบื้องต้นเพียงแค่นี้ก่อน

เพราะฉะนั้นศาสตร์ทั้ง 3 แขนงหลักที่จำเป็นต่อการกล่อมเกลามนุษย์ให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ อะไรคือความจริง (หลักวิทยาการ) อะไรคือความดี (หลักศาสนาและจริยศาสตร์) และอะไรคือความงาม (หลักศิลปะ) ซึ่งถ้าเราอยากทราบว่าอะไรจริงหรือไม่ ต้องศึกษาด้านวิทยาการ อยากทราบว่าอะไรดีไม่ดี ต้องศึกษาด้านศาสนาและจริยศาสตร์ แต่ถ้ามนุษย์อยากทราบว่าวิชาที่ออกแบบมาเพื่อที่จะให้เข้าใจเรียนรู้ว่าอะไรงามหรือไม่ เราจึงต้องศึกษาสุนทรียศาสตร์ ซึ่งเมื่อเราผู้เป็นนักศิลปะแต่กลับไม่ศึกษาเรียนรู้หลักสุนทรียศาสตร์ คอยให้ผู้อื่นที่อยู่นอกวัฒนธรรมเรา มาตัดสินคุณค่าแห่งศิลปะด้วยหลักวิทยาการหรือหลักศาสนา เขาเหล่านั้นอาจจะอธิบายได้แค่เพียงว่าอะไรจริงอะไรดีแต่เขาไม่ทราบว่า อะไรคือ “งาม” ทั้งนี้ ในทางปรัชญานั้น ศาสตร์ทั้ง 3 ศาสตร์นั้น มีความสำคัญที่อยู่ในระดับระนาบเดียวกันทั้งสิ้น

สวยและงาม

สุนทรียศาสตร์และศิลปะ เป็นเนื้อก้อนเดียวกัน แต่สุนทรียศาสตร์นั้นเป็นวิธีคิด ส่วนงานศิลปะนั้นเป็นผลผลิต การเรียนรู้หลักปรัชญาสุนทรียศาสตร์ โดยเฉพาะในเรื่องปรัชญาแห่งความงาม (Philosophy of Beauty) นั้น อันดับแรกต้องทำความเข้าใจในเรื่องของความงามก่อน ซึ่งความงามในที่นี้ไม่ใช่ความสวยแบบทั่วไป ความเข้าใจในสุนทรียศาสตร์และศิลปะนั้นจำเป็นต้องเข้าใจเรื่องความสวยและความงาม ในทรรศนะของสุนทรียศาสตร์นั้น ความสวยงามมีความแตกต่างกัน โดยต้องแยกเรื่องสวยและเรื่องงามออกจากกัน ซึ่งเป็นกฎพื้นฐานของงานศิลปะ นักศิลปะจะสร้างผลงานให้เกิดความงามที่มิใช่ให้เกิดเพียงความสวยเพียงอย่างเดียว โดยเฉพาะศาสตร์ทางด้านดนตรีนั้น เป็นศาสตร์ที่ต้องใช้ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์เพาะบ่มจนกว่าศิลปินนั้นจะหลุดพ้นจากความสวยสู่ความงาม ซึ่งจำเป็นต้องใช้เวลาในการเรียนรู้ฝึกหัดขัดเกลา “ระหว่างทาง” ในการฝึกหัดจึงเป็นเรื่องที่ละเอียดลึกซึ้งในทางดนตรี

คำว่า “สวย” มาจากคำบาลีว่า สุภะ ด้วยตามฉันทลักษณ์บาลี สุ เป็น โส ได้ ด้วยกฎแห่งภาษากลายเป็น โสภะ หรือ โสภา ซึ่งแปลว่าสวย คือ นัยของการทำให้ชอบ มีคุณสมบัติบางอย่างที่โน้มน้าวใจให้หลงไหลแบบไม่ยั่งยืนและเป็นอนิจจัง ความสวยไม่สามารถกล่อมเกลาจิตใจให้มีความรื่นรมย์ไปได้ตลอด ด้วยความสวยนั้นเป็นอนิจจัง เช่น นางงามจักรวาล ที่วันนี้รูปร่างหน้าตาสวย แต่พออายุ 70 ปี สภาพความสวยงามก็ลดหย่อนลง คุณค่าในความสวยจึงลดด้วยลงตามสังขารอายุ เพราะว่าทั้งหมดของคุณค่านางงามคือความสวยนั่นเอง นี่คือข้อยกตัวอย่างเทียบเคียงให้เห็นและเข้าใจ

ส่วนคำว่า “งาม” บาลีว่า สุนทระ คือนัยของการทำให้สะเทือนอารมณ์อย่างมีศิลปะ มีผลต่อการกระตุกใจ จูงจิต มีความจีรังยั่งยืน เป็นนิจจัง เช่น เราพบเห็นคนงานกวาดถนนเพศหญิงที่กรำงานหนักอยู่ท่ามกลางแดดร้อนและฝุ่นควัน ด้านหลังของเธอนั้นปรากฏมีลูกอ่อนที่ถูกนำผ้าขาวม้า

ผืนเก่าผูกคาดประคองไว้ ทนอุ้มเลี้ยงดูด้วยความรักจากแม่สู่ลูกในขณะทำงาน ใบหน้าชุ่มไปด้วยเม็ดเหงื่อและรอยยิ้มเมื่อเธอมองลูกด้วยอาทรท่ามกลางเปลวแดดไอร้อน ในทรรศนะสุนทรียศาสตร์ ภาพลักษณะดังกล่าวนั้นคือความงาม ที่แม้ว่าผู้หญิงคนนี้จะหน้าตาไม่ได้สะสวย แต่เมื่อผู้ชมพอได้เสพภาพดังกล่าวแล้วทำให้พลอยรู้สึกสะเทือนอารมณ์ ฉะนั้นภาพหลายภาพในประวัติศาสตร์ศิลป์สากลมักจะไม่ปรากฏซึ่งความสวยเลย แต่จะนิยมสร้างภาพที่มีความงาม นั่นคืองานที่นักศิลปะเพียรสร้างสรรค์

ในทางนาฏศิลป์นั้น เราถูกกล่อมเกลาให้ใช้ทั้งความสวยและความงามนำมาเสนอผลงาน การแต่งหน้าแต่งกายนั้นคือความสวย กิริยาท่าทางนั้นคือความงามที่สะเทือนอารมณ์ เพราะฉะนั้นงานทางด้านนาฏศิลป์จึงเป็นงานซึ่งคนทั่วไปที่ไม่ต้องใช้พื้นฐานความรู้งานศิลป์อะไรมากมาย ก็สามารถเข้าถึงซึมซับได้ง่ายกว่าศาสตร์แขนงศิลปะหรือดนตรี ซึ่งคนที่รู้จริงและรู้ดี แต่ไม่รู้ว่าอะไรคือ “ความงาม” ชีวิตเขาเหล่านั้นจึงพลาดโอกาสดีในชีวิตไปอย่างน่าเสียดาย คุณค่าของความงามนั้นเป็นนามธรรมจะแสดงออกได้ต่อเมื่อได้ถูกถ่ายทอดทางศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่งจากศิลปิน แต่การซาบซึ้งเข้าถึงความงามนั้น คนเราทุกคนสามารถได้รับการศึกษาให้เข้าถึงงานศิลปะได้ใกล้เคียงกัน แม้ว่ามนุษย์นั้นจะมีข้อจำกัดในฝีมือที่ไม่เทียบเท่าศิลปินก็ตาม ซึ่งศิลปินจะดูถูกความเข้าถึงซึ่งศิลปะของมหาชนไม่ได้เลย การเข้าถึงความงามนั้นมนุษย์มีได้ไม่ต่างกัน ศิลปินผู้สร้างงานไม่ได้หมายความว่าเขานั้นเข้าถึงความงามมากกว่าคนทั่วไป การรับรู้ในความงามนั้น เป็นความสามารถที่มีอยู่ในมนุษย์ทุกคนตามธรรมชาติ ความงามมีผลในการยกใจมนุษย์ให้สูงขึ้น ช่วยให้ร้อนก็ได้ ช่วยให้ดิ้นรนก็ได้ ช่วยให้สงบก็ได้ แต่ความสงบนั้นเป็นสถานการณ์ปรากฏการณ์ชั่วคราวของใจมนุษย์ ทั้งนี้ความสงบนั้นไม่ใช่ภารกิจของนักศิลปะที่จะพาใจมนุษย์ไปสู่จุดนั้น แต่เป็นภาระหน้าที่ของศาสนา บรรดาผู้ศึกษาศิลปะจึงมีความจำเป็นต้องศึกษาสุนทรียศาสตร์ในหลากหลายแง่มุม

อินเดียตักศิลาแห่งสุนทรียศาสตร์

เป็นที่น่าสังเกตในประวัติศาสตร์มนุษยชาติว่า บรรดาอาจารย์ผู้ที่มีความรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์จะนิยมยกตัวอย่างประเทศอินเดียเป็นกรณีศึกษา และยอมรับนับถือกันว่าประเทศอินเดียนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์อยู่ในสายเลือดของผู้คนที่นั่น ด้วยเป็นศูนย์รวมของศาสนาที่หลากหลาย โดยพบร่องรอยสุนทรียศาสตร์ผ่านงานด้านศาสนาเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะศาสนาพุทธของพระสมณโคดมพุทธเจ้าอันปรากฏในพระไตรปิฎกหลากหลายแห่ง พระพุทธองค์อาจทรงเล็งเห็นว่าหากคนใดมีพื้นฐานทางด้านสุนทรียศาสตร์ที่ดี พระองค์ท่านจะสอนให้น้อมไปในแนวทางการใช้อุปมากวีเข้ามากล่อมเกลาสั่งสอนเผยแพร่ศาสนา

หากพิจารณาโดยพื้นฐานจากพระไตรปิฎกสังเกตว่าคนอินเดียบรรลุธรรมง่าย มีคนเคยตั้งข้อสังเกตว่าทำไมศาสนาพุทธที่มาตั้งหลักฐานอยู่ในเมืองไทยนานมากแล้ว แต่คนไทยทำไมถึงบรรลุธรรมยาก ซึ่งมีการโยงว่า อาจจะมีส่วนเกี่ยวข้องในเรื่องของสุนทรียศาสตร์เข้าร่วมอยู่ด้วย ด้วยจิตใจของคนอินเดียนั้นถูกกล่อมเกลาไปในเรื่องของ “ความงาม” มากกว่าคนไทย เพราะฉะนั้นเวลายามที่พระพุทธเจ้าท่านสอน หรือศาสนาอื่นในอินเดียท่านสอน เช่น ศาสนาฮินดู ศาสนาเชน ความคิดของผู้คนเหล่านี้ในอินเดีย จึงมีความอ่อนโยนเป็นพื้นฐานอยู่แล้ว อิทธิพลของสุนทรียศาสตร์จึงทำให้การเรียนการสอนในทางศาสนานั้นดูจะง่ายกว่าคนไทยเรา

ทางด้านศิลปะ ศิลปินของอินเดียนั้นมีจำนวนมากที่มีความสามารถขั้นสูง ซึ่งงานศิลป์ของเขานั้นมีความประณีต แต่ไม่มีโอกาสที่จะมีชื่อเสียงด้วยสภาพทางสังคมที่จำกัด แต่เมื่อมาพิจารณาถึงลักษณะผลงานต่าง ๆ แล้ว งานศิลป์ของอินเดียต่างมีความประณีตที่มีเอกลักษณ์อันลุ่มลึกและชัดเจนกว่าชาติอื่น เช่น การร่ายรำ การดนตรี การขับร้อง ตลอดจนงานทัศนศิลป์ต่าง ๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของระบบขัดเกลามนุษย์ ระหว่าง ความจริง ความดีและความงามนั้น ในแง่หนึ่งนั้น มิได้ขาดออกจากกันเลย โดยเฉพาะงานศิลป์กับศาสนา

งานศิลป์กับศาสนา

เราผู้ซึ่งเป็นมนุษย์ที่มีศาสนาประจำตน มีความเคารพศรัทธาต่อศาสนา ทั้งเรายังเป็นผู้ใกล้ชิดกับงานด้านศิลปะอันมีความงามเป็นที่ตั้ง ความคิดทั้งสองศาสตร์ทั้งศาสนารวมทั้งจริยศาสตร์และศิลปะ เราจึงมีความคิดที่โน้มเอียงสู่หลักศาสนาอันมีหลักศิลปะคอยกล่อมเกลาให้มีความคิดในลักษณะ “สูงสุดในงานศิลป์คือการได้รับใช้ศาสนา” งานศิลป์นั้นเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์ ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องของเหตุผล หรือความถูก ผิด ดี เลว การเข้าถึงปรัชญาความรู้ของงานศิลป์ คือภาระของศิลปินต้องทำใจให้เข้าถึงเรื่องของอารมณ์ ซึ่งอารมณ์คือสิ่งที่มนุษย์มีตามธรรมชาติ ในทัศนะของขงจื๊อเชื่อว่าอารมณ์นั้นมีประโยชน์พอ ๆ กับเหตุผล อารมณ์แห่งศิลปะนั้นสามารถทำให้ศาสนิกชนเกิดความศรัทธาและเข้าถึงความสงบในศาสนพิธีได้ เช่น การสวดมนต์ด้วยทำนองเพลง การบรรเลงดนตรีพิธีกรรมในศาสนาต่าง ๆ ซึ่งสามารถพบเห็นได้ทุกศาสนาทั่วโลก แต่ในสังคมไทยนั้นเคร่งครัดพิจารณาเรียนรู้ความงาม อารมณ์แห่งศิลปะแบบจำกัด

ระบบการกล่อมเกลาของดนตรีคีตศิลป์ในวิถีชีวิตไทยอยู่ภายใต้บวรพระพุทธศาสนาแบบไม่ได้ตั้งใจ และด้วยธรรมชาติของระบบกล่อมเกลาแห่งดนตรีคีตศิลป์นั้น มักทำหน้าที่นอกประสงค์ของศาสนาอยู่หลายประการ จนกลายเป็นการไม่เห็นความสำคัญในการพัฒนาคุณค่าแห่งความงาม อารมณ์แห่งศิลปะหรืออารมณ์อื่น ๆ นอกจากอารมณ์ในศาสนาเพื่อละกิเลสเพียงเท่านั้น วัฒนธรรมดนตรีจึงถูกมองจากศาสนาพุทธนิกายเถรวาทว่าเป็นเรื่องลบ ด้วยเราไม่เคยใช้อารมณ์เป็นเครื่องมือแห่งการปฏิบัติธรรม แต่เรากลับได้รับการสอนว่าให้ลดอารมณ์ศิลป์ เพื่อที่จะปฏิบัติและเข้าถึงธรรมให้มากและลึกซึ้งขึ้น เมื่อสังคมไทยมีช่องว่างดังกล่าว จึงถูกหล่อหลอมให้มีทัศนคติในแง่ลบสำหรับดนตรีคีตศิลป์ จึงทำให้งานด้านศาสนาอยู่ห่างจากการเข้าใจจากงานศิลปะโดยปริยาย ทั้งที่จริงนั้นทุกศาสนาล้วนมีดนตรีเข้าไปผูกพันทั้งสิ้น ศาสนาพุทธเราเองก็เคยนำเอางานศิลป์ต่าง ๆ มารับใช้พระศาสนามาอย่างยาวนานมาก แต่พอมาสู่ยุคใหม่ที่ชนชั้นหลังหันมาศึกษาหลักศาสนาจากคำพูดของพระพุทธองค์เพียงมิติเดียว แล้วกลับตีความแบบกำปั้นทุบดิน แปลคำพูดแล้วดึงงานศิลป์ให้กลายเป็นศาสตร์แห่งกิเลส ซึ่งเรื่องราวดังกล่าวนั้นล้วนมาจากการเข้าถึงซึ่งอารมณ์ในคนละความหมาย มองคนละมิติ ศาสนาและศิลปะนั้นเป็นความงามที่อยู่คนละโลกเดียวกัน สัมผัสทราบถึงกันได้ แต่ในทรรศนะของชาวพุทธนิกายเถรวาทแบบเรา ๆ นั้น คนที่ชอบของสวยของงาม ถือว่าเป็นคนที่ไม่เข้าใจหลักศาสนาพุทธ ศาสนาพุทธนั้นลึก ๆ แล้วไม่นิยมของสวยแต่ก็ไม่ได้ปฏิเสธของงาม คนทั้งหลายสามารถเข้าใจความงามได้ทุกคน เพราะความสามารถในการเข้าใจความงามนั้น เป็นสิ่งที่ฝังลึกอยู่ในตัวคนทุกคน แต่ในหมู่คน

ทั้งหลายนั้น มีเพียงบางคนเท่านั้น ที่จะสามารถเป็นศิลปินได้ เช่นเดียวกับศาสนา ที่มีเพียงบางคนเท่านั้นที่จะเข้าถึงศาสนาแบบลึกซึ้งได้

ภาพที่ 1 ดนตรีกับศาสนาพุทธนิกายวัชรยาน

ที่มา: https://dharmasar.wordpress.com.

ดนตรีในมิติศาสนาพุทธ

ศิลปะอันเป็นที่สุดที่มีอำนาจเปลี่ยนใจคนมากที่สุดคือ งานดนตรี รองลงมาคือ งานวรรณคดี ส่วนจิตรกรรมนั้นอยู่ตื้นที่สุดในสาขาศิลปะ ด้วยไม่มีภาพเขียนใดที่เมื่อมองแล้วสามารถทำให้น้ำหูน้ำตาไหลตลอดจนยกใจให้เข้าสู่พระนิรพานได้ ซึ่งภาพเขียนต่อให้ลึกซึ้งยังไรก็เปลี่ยนใจคนได้น้อยกว่าวรรณคดี ทั้งนี้งานวรรณคดีต่อให้ลึกซึ้งขนาดไหนก็เปลี่ยนใจคนได้น้อยกว่าดนตรี ส่วนงานด้านนาฏศิลป์นั้นคืองานศิลปะที่แตกมาจากงานดนตรีผสมกับงานวรรณกรรม คุณค่าที่ได้นั้นจึงลึกและสามารถจูงจิตปุถุชนให้เกิดความสะเทือนอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ อีกมาก แต่ก็มิได้สูงถึงขนาดสามารถยกใจคนให้สูงเทียบเท่าดนตรี

หลักศาสนาพุทธในแบบเถรวาท พบข้อจำกัดของดนตรีโดยปรากฏอยู่ในศีลข้อที่ 7 ศีลข้อดังกล่าวมีบทบาทบังคับให้ฆราวาสรู้สึกต่อศิลปะในวงที่จำกัด เมื่อพิจารณาให้ลึกแล้ว ศีลนั้นเป็นข้อบัญญัติภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพาน แต่ด้วยศีลข้อดังกล่าวมีความจำเป็นที่ด้วยเป็นเครื่องประพฤติขัดเกลาวินัยภิกษุและฆราวาสที่มีพื้นความรู้ในการปฏิบัติธรรมพื้นฐาน จึงปรากฏศีลข้อดังกล่าวสืบมา พระพุทธเจ้าท่านตรัสว่าพระนั้นเปรียบเหมือนดอกไม้ที่มีนานาชนิด เมื่อนำมากองกันไว้มันก็ดูสวย แต่ตราบใดเมื่อลมพัดมามันก็จะกระจัดกระจาย ดังนั้น ตถาคตบัญญัติวินัยเป็นเสมือนการได้ร้อยดอกไม้ที่สวย ๆ เหล่านี้ให้อยู่เป็นหมวดเป็นหมู่ ลมพัดมาก็จะไม่กระจัดกระจาย ดูเป็นพวงมาลัยที่สวย นั่นคือ ศีลวินัยที่ทำหน้าที่อย่างนั้น แต่กับศีลข้อ 7 นัจจะคีตะฯ นั้น มีนัยแฝงที่น่าพิจารณาใคร่ครวญอย่างลึกซึ้ง

ทรรศนะของสุนทรียศาสตร์ เชื่อว่าความดี (ศาสนา) และความงาม (ศิลปะ) นั้น เป็นของคู่กันและมีอยู่จริงในหลักศิลปะ ดังนั้น คนที่มีแนวโน้มที่จะมีความเป็นศิลปินสูงมากที่สุดในวงสังคมกลับน่าจะเป็นนักบวช เช่น นักบวชทั่วโลกที่ล้วนเป็นศิลปิน ยกเว้นแต่นักบวชในเถรวาทของไทยที่เป็นศิลปินแบบครึ่ง ๆ กลาง ๆ คำถามคือ ทำไมพระเถรวาทแบบไทยจึงเป็นศิลปินไม่ได้ ? ด้วยหลักฐาน

ทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ นักบวชนั้นคือต้นทางแห่งงานศิลป์ เพราะท่านรู้เรื่องดีเรื่องงามได้ลึกซึ้งกว่าปุถุชน คำถามต่อมาคือพระพุทธเจ้านั้นเป็นศิลปินหรือไม่ ? โดยในพระไตรปิฎกล้วนมีเรื่องราวของพระพุทธองค์ที่ปรากฏใช้ดนตรีคีตศิลป์ในการสั่งสอนเผยแพร่ศาสนามากมาย โดยจะขอยกตัวอย่าง ดังนี้

ในพระมหาปุริสลักษณะ (พระมหาปุริสลักษณะ, 2564) ได้กล่าวถึงลักษณะพิเศษของพระพุทธองค์ที่ทรงคุณสมบัติแห่งมหาคีตกวี ดังนี้ พระพุทธองค์ท่านมีพระสุรเสียงไพเราะดุจเสียงพรหม และมีพระราชดำรัสเสนาะดุจเสียงนกกรวิก ตอนพระองค์เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ พระองค์ทรงมีความปริวิตกในพระทัยเมื่อพระอินทร์ทรงทราบ จึงมาดีดพิณสามสายให้พระองค์ฟังย้ำสติเปรียบเทียบถวาย โดยดนตรีนั้นนัยหนึ่งทำให้ตระหนักรู้ ครั้นจวนจะตรัสรู้ ก่อนที่พยามารจะมาถึงสักพัก อินทร์พรหมเทพดาต่างนำวิชยุตรมหาสังข์มาเป่าถวายพระพุทธเจ้า ในหนังสือกล่าวว่า “ด้วยความสนุกครึกครื้น”

ในสมุดภาพพระพุทธประวัติ ฉบับอนุรักษ์ภาพเขียนทางพระพุทธศาสนา โดย ครูเหม เวชกร กล่าวถึงเรื่องดนตรีกับการหลุดพ้นทุกข์ของพระสมณะโคดมไว้อย่างน่าภิรมย์ ดังนี้ ครั้งเมื่อพระพุทธองค์ยังทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาอย่างอุกฤษฏ์ พระอินทร์ถือพิณสามสายมาดีดให้ฟัง สายพิณที่หนึ่งลวดขึงตึงเกินไปเลยขาด สายที่สองหย่อนเกินไปดีดไม่ดัง สายที่สามไม่หย่อนไม่ตึงนัก ดีดดัง เพราะพระอินทร์ดีดพิณสายที่สาม (มัชฌิมาปฏิปทา) ดังออกมาเป็นความว่า ไม้สดแช่อยู่ในน้ำ ทำอย่างไรก็สีให้เกิดไฟไม่ได้ ถึงอยู่บนบก แต่ยังสด ก็สีให้เกิดไฟไม่ได้ ส่วนไม้แห้งและอยู่บนบกจึงสีให้เกิดไฟได้ อย่างแรกเหมือนคนยังมีกิเลสและอยู่ครองเรือน อย่างที่สองเหมือนคนออกบวชแล้ว แต่ใจยังสดด้วยกิเลส อย่างที่สามเหมือนคนออกบวชแล้วใจเหี่ยวจากกิเลส เมื่อพอทรงเห็นหรือได้ยินเช่นนั้น พระมหาบุรุษจึงทรงเลิกบำเพ็ญทุกกรกิริยา (เหม เวชกร, 2545)

ในการณ์ข้างต้นนี้ ได้กล่าวถึงถึงคุณงามความดีของดนตรีที่ร่วมมีบทบาทให้พระพุทธองค์ทรงตระหนักรู้ เมื่อครั้นจวนจะตรัสรู้ ก่อนที่พยามารจะมาถึงสักพัก อินทร์พรหมเทวดาต่างนำวิชยุตรมหาสังข์มาเป่าถวายพระพุทธเจ้า พากันชื่นชมโสมนัส มีหัตถ์ทรงซึ่งเครื่องสักการบูชาบุบผามาลัยมีประการต่าง ๆ พากันมาสโมสรสันนิบาตห้อมล้อม โห่ร้องซ้องสาธุการบูชาพระมหาบุรุษ สุดที่จะประมาณ เต็มตลอดมงคลจักรวาล ซึ่งในหนังสือกล่าวว่า “ด้วยความสนุกครึกครื้น”

ในพระไตรปิฎก ขุททกปาฐะ ปรากฏพระสูตรเรื่องมงคลสูตร สิปปัญจะ วินะโย จะ สุสิกขิโต (พระไตรปิฎก เล่มที่ 25, 2560) อธิบายว่า เป็นมงคลข้อหนึ่งในหลาย ๆ ข้อของทั้งพระภิกษุและฆราวาส ซึ่งถ้ามิได้พิจารณาหลักธรรมในข้อดังกล่าว ทั้งพระและฆราวาสอาจมิได้มีโอกาสในการใช้ประโยชน์จากศิลปะ เราชาวพุทธอาจจะพลาดเครื่องมือสำคัญที่จะใช้ขัดเกลาตนเองเลยทีเดียว

อนึ่ง ยังมีพระสูตรหนึ่ง ที่กล่าวถึงความสำคัญของศิลปะโดยตรง คือ สิปปสูตร ซึ่งว่าด้วยการสนทนาเรื่องศิลปะของพระพุทธเจ้าในแง่มุมแห่งคีตศิลป์ ที่พระพุทธองค์ทรงขับเพลงให้พราหมณ์ผู้ซึ่งเป็นคีตกวีได้ฟังด้วยพระองค์เอง โดยจะยกอธิบายพอเป็นสังเขป ดังนี้ มีพราหมณ์ซึ่งเป็นคีตกวีคนสำคัญในอินเดียได้ทราบข่าวว่าพระพุทธเจ้าก็ทรงเป็นคีตกวีคนสำคัญของอินเดียเช่นกัน วันนั้นพราหมณ์ทราบข่าวว่าพระพุทธเจ้าจะเสด็จมาถึงหมู่บ้าน พราหมณ์คนดังกล่าวจึงดักรอพระพุทธเจ้าเพื่อจะใส่บาตร เมื่อพระพุทธเจ้าเปิดบาตรจะรับบาต พรามณ์ได้บอกว่า เดี๋ยวก่อน ขอฟังเพลงขับของสมณะก่อน ถ้าถูกใจจึงจะใส่บาตร เมื่อพระพุทธองค์ทรงขับเพลงให้พราหมณ์ฟัง ทันใดนั้นพราหมณ์ถึงกับ

น้ำหูน้ำตาไหลปลาบปลื้ม ใส่บาตรด้วยปีติและปฏิญาณตนเป็นอุบาสกในพระพุทธศาสนา ผู้เขียนเข้าใจว่าอาการน้ำหูน้ำตาไหลในครั้งนั้นของพราหมณ์นั้นเป็นเรื่องของศิลปะ (พระไตรปิฎก เล่มที่ 25, 2560)

ในคัมภีร์อรรถกถาพระธรรมบท (ภาค 6) พุทธวรรควรรณนา เรื่องนาคราชชื่อเอรกปัตต์ มีเรื่องเล่าว่า สมัยหนึ่ง ณ แม่น้ำคงคาใกล้กรุงพาราณสี มีพญานาคตนหนึ่งชื่อ “เอรกปัตต์” ชูพังพานแผ่ขึ้นมาเหนือน้ำและให้ลูกสาวชื่อนางนาคมาณวิกาขึ้นยืนฟ้อนรำขับร้องเพลงอันเป็นปริศนาเวลานานโดยไม่มีใครแก้ปริศนาดังกล่าวได้ จนเมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จมาประทับ ณ ควงต้นไม้ซึก ห่างจากกรุงพาราณสีท่านได้ทรงทราบเพลงปริศนานั้น แต่คงไม่อยากเสียเวลาไปต่อล้อกับพวกพญานาค เมื่อพระองค์ทอดพระเนตรเห็นมาณพหนุ่มชื่ออุตตระผ่านมา ทรงสังเกตว่าอุตตระเป็นผู้ฉลาดในการขับร้องจึงเรียกอุตตระมาสอนเพลงขับตอบ บาลีเรียกว่า “ปฏิคีตะ” แล้วให้ไปร้องแก้นางนาค ยกตัวอย่างข้อความบางส่วนสั้น ๆ ดังนี้ “คนพาล ถูกโอฆะพัดไป บัณฑิตบรรเทาได้ด้วยความเพียร ผู้ที่ปราศจากโยคะทั้งปวงกล่าวกันว่าเป็นผู้มีความเกษมจากโยคะ” สารัตถะของเรื่องดนตรีคีตศิลป์มีปรากฏในพระบาลีจำนวนมากสังเกตว่าพระพุทธเจ้าท่านไม่ได้สอนทุกคน ท่านเลือกสอนเฉพาะคนพร้อมที่จะรับ และพิจารณาจริตของผู้รับนั้นโน้มเอียงไปในทางใด (อรรถกถาพระธรรมบท, 2564)

พระไตรปิฎกกล่าวถึงในมงคลสูตรโดยพระพุทธเจ้าท่านทรงสอนว่า มงคลสูตรมี 38 ประการหนึ่งในนั้นคืองานศิลปะ (สิปปัญ จะ วินโย) ซึ่งการจะยกใจคนให้มีความละเอียดประณีตได้นั้น มงคล 38 เหมือนบันได 38 ขั้น เพื่อไต่ไปหาพระนิพาน และหนึ่งในขั้นนั้นคือเรื่องของศิลปะ

ในมังคลัตถทีปณี เรื่อง เพลงขับที่เป็นสุภาษิตอาจให้บรรลุคุณพิเศษ กล่าวไว้น่าสนใจความย่อดังนี้ มีพระภิกษุ 60 รูป มาเรียนวิปัสสนากับพระพุทธเจ้า เมื่อถึงช่วงจะเข้าพรรษาจึงแยกย้ายกลับไปอยู่ที่วัดอื่นเพื่อที่จะปฏิบัติสมาธิวิปัสสนา โดยทำสมาธิอย่างอุกฤษฏ์ตลอดสามเดือนแต่ไม่เกิดผลอันใดเมื่อถึงคราวออกพรรษาภิกษุเหล่านั้นต่างก็ชวนกันเดินทางมาหาพระพุทธเจ้าเพื่อรายงานผลการปฏิบัติในระหว่างทางก็พักฉันภัตตาหารเพลริมสระแห่งหนึ่ง บังเอิญมีเด็กเลี้ยงวัวผู้หญิงคนหนึ่งกำลังเก็บดอกบัวพร้อมขับร้องเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเนื้อหาของเพลงขับนั้นได้กล่าวถึงความไม่จีรังของชีวิตที่อุปมาเหมือนดอกบัว โดยภิกษุทั้ง 30 รูป ได้ฉันอาหารไปด้วยพร้อมได้ฟังเพลงขับของเด็กหญิงไปด้วยจึงเกิดบรรลุธรรมเป็นพระอรหันต์หมด ซึ่งเรื่องข้างต้นนี้แปลได้ว่า เมื่อศิลปะนั้นทำงานอย่างพอเหมาะพอดีสามารถส่งผลสูงสุดทำให้พระทั้ง 30 รูปบรรลุพระอรหันต์ได้ นั่นคืออำนาจแห่งศิลปะ เมื่อเราแยกงานศิลปะได้ว่าสิ่งใดเป็นศิลปะที่จำเป็น ศิลปะนั้นก็สามารถเข้าไปกล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ได้ เสียดายเหลือเกินที่ตัวหนังสือในคัมภีร์ดังกล่าวนั้นเก็บเอาท่วงทำนองไว้ไม่ได้ การวิเคราะห์ทางความงามจึงพูดไม่ได้เต็มปากเต็มคำว่ามีปัจจัยใดบ้างที่ทำให้ภิกษุเหล่านั้นซาบซึ้งได้ถึงขั้นบรรลุความเป็นพระอรหันต์ (พระสิริมังคลาจารย์, 2564)

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ในสมัยเพลโตจนถึงสมัยของตอลสตอยต่างก็กล่าวเป็นไปในแนวทางเดียวกันว่าคนที่จะเป็นมนุษย์ได้สมบูรณ์นั้นจำเป็นต้องผ่านการขัดเกลาทั้งเรื่องจริง เรื่องดีและเรื่องงาม ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง หรือทั้ง 3 ทางก็ได้ โดยผู้เขียนมีความคิดว่า พระที่บรรลุธรรมด้วยการฟังธรรมจากพระพุทธเจ้านั้นอย่างเช่นปัญจวัคคีย์ ท่านบรรลุธรรมด้วยกลไกของศาสนา (เรื่องดี) สิ่งที่พระพุทธเจ้าทรงบรรยายใน อนัตตลักขณสูตรที่เป็นบทเทศนาคือการพูดเป็นภาษาธรรมดา ซึ่งการพูดแบบธรรมดา

เมื่อพูดลึกพอก็สามารถส่งให้สารนั้น ๆ ให้มีอำนาจขึ้นมาได้ในฐานะการผลิตความรู้ ซึ่งเมื่อความรู้นั้น ๆ มีความลึกพอก็จะสามารถมีอำนาจในการเหนี่ยวนำจิตใจคน ยกให้กลายเป็นบุคคลที่สูงส่งได้ พระที่บรรลุธรรมด้วยอนัตตลักขณสูตร จึงบรรลุได้ด้วยกลไกของวิทยาการ (เรื่องจริง) ส่วนกรณีที่ภิกษุทั้ง 30 รูป ฟังเด็กเลี้ยงวัวร้องเพลงแล้วกลายเป็นพระอรหันต์นั้น ไม่เกี่ยวกับวิทยาการหรือศาสนาเลย แต่สิ่งที่เกิดขึ้นนั้นเกี่ยวเนื่องกับศิลปะ (เรื่องงาม) โดยมีศาสนาเข้ามามีส่วนช่วยขัดเกลา แต่ศาสนาถูกออกแบบมาให้เป็นเครื่องมือดักจับความดี ไม่ใช่เครื่องมือดักจับความงาม เป็นไปได้ที่พระภิกษุเหล่านี้มีความรู้เชิงสุนทรียศาสตร์เป็นทุน จึงทำให้ประสบความสำเร็จได้ในเชิงศาสนาขั้นสูง ซึ่งควรพิจารณาถึงเรื่องความเป็นบทเพลง เนื้อหาความหมายนั้นอยู่ที่ดนตรี ไม่ใช่เพียงเนื้อเพลงเพียงอย่างเดียว จึงอนุมานต่อไปได้ว่า เป็นไปได้ที่จะมีผู้บรรลุธรรมด้วยกลไกของดนตรี เนื่องจากปรากฏดนตรีที่อยู่ในศาสนาทุกศาสนาเป็นเค้ามูล ซึ่งสิ่งที่ยกตัวอย่างทั้งหมดข้างต้นเพียงเพื่อจะชี้ให้เห็นถึงอานุภาพแห่งงานศิลปะที่มีผลต่อจิตใจมนุษย์ ซึ่งทั้งนี้จุดมุ่งหมายพื้นฐานของงานศิลปะนั้น ปุถุชนธรรมดาเพียงฟังเพลงแล้วรู้สึกอะไรบางอย่างไปกับเสียงเพลงที่ทำให้สะเทือนใจแค่ชั่วครู่ก็ถือว่างานศิลปะนั้น ๆ สำเร็จแล้ว

มีตำนานปรัมปรา ว่าครั้งหนึ่งพระอินทร์ปรารถนาจะไปเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อสดับพระธรรมเทศนา จึงให้พระปัญจสีขรผู้เป็นเลิศทางการดีดพิณขับร้องติดตามไปด้วย พระปัญจสีขรก็ดีดบรรเลงถวาย 14 พระคาถา (14เพลง) เมื่อพระพุทธองค์สดับฟังจบ ก็มีพระดำรัสตรัสเชยชมคีตวาทิตของพระปัญจสีขรว่า “ดูก่อนปัญจสิสีขร เสียงดนตรีของท่านช่างผสมผสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดีกับเสียงร้อง...”

พระไตรปิฎกเล่มที่ 9 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 1 ทีฆนิกาย สีลขันธวรรค พระสูตรนี้มีการกล่าวถึงดนตรีอันเกี่ยวข้องกับการเปรียบเปรย ซึ่งทำให้ทราบว่ามีเครื่องดนตรีใดบ้างในขณะนั้น ทั้งนี้เนื้อหาของพระสูตรได้กล่าวถึงเรื่องทิพยโสตญาณ เราซึ่งเป็นผู้ที่อยู่ในวัตรคีตดุริยางค์ เมื่ออ่านแล้วพิจารณาจะทราบถึงคุณแห่งทิพยโสตญาณซึ่งเป็นญาณในอภิญญาหก (พระไตรปิฎก เล่มที่ 9, 2564)

พระไตรปิฎก เล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปรินิพพานสูตร ได้กล่าวถึงตอนเมื่อองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน ในกาลนั้นมีการบรรเลง ขับร้อง ฟ้อนรำถวายเพื่อสักการะ เคารพ นับถือ บูชา ซึ่งการดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำนั้นถูกยกให้เป็นของดีที่ทั้งมนุษย์และเทวดาต่างพากันสรรเสริญ ดังนี้ “ดูกรวาสิฏฐะทั้งหลาย ความประสงค์ของพวกท่านว่าเราสักการะ เคารพ นับถือ บูชาพระสรีระพระผู้มีพระภาค ด้วยการฟ้อนรำ ขับร้อง ประโคม มาลัยและของหอม จักเชิญไปทางทิศทักษิณแห่งพระนคร แล้วเชิญไปภายนอกพระนครถวายพระเพลิงพระสรีระพระผู้มีพระภาคทางทิศทักษิณแห่งพระนคร ความประสงค์ของพวกเทวดาว่า เราสักการะ เคารพ นับถือ บูชาพระสรีระพระผู้มีพระภาคด้วยการฟ้อนรำ ขับร้อง ประโคม มาลัยและของหอมอันเป็นทิพย์ จักเชิญไปทางทิศอุดรแห่งพระนคร แล้วเข้าไปสู่พระนครโดยทวารทิศอุดร เชิญไปท่ามกลางพระนคร แล้วออกโดยทวารทิศบูรพา แล้วถวายพระเพลิงพระสรีระพระผู้มีพระภาค ที่มกุฏพันธนเจดีย์ของพวกเจ้ามัลละ ทางทิศบูรพาแห่งพระนคร ฯ”
(พระไตรปิฎก เล่มที่ 10, 2564.)

ศีลข้อ 7 นจฺจคีตวาทิตวิสูกทสฺสนมาลาคนฺธวิเลปนธารณมณฺฑนวิภูสนฏฺฐานา เวรมณี คือ การเว้นจากการฟ้อนรำ ขับร้อง บรรเลงดนตรี ดูการละเล่นอันเป็นข้าศึกต่อพรหมจรรย์ การทัดทรง

ดอกไม้ของหอม และเครื่องลูบไล้ซึ่งใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่ง สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องปรุงแต่งกิเลส ความโลภ โกรธ หลง ให้เติบใหญ่ การปฏิบัติตามข้อนี้เพื่อให้เราสามารถละวางความพึงพอใจต่อสิ่งเร้าภายนอกได้ง่ายขึ้น จึงจำเป็นให้คนต้องรักษาศีลข้อ 7 อันเป็นกฎที่ออกมาภายหลังเพื่อฝึกสำหรับผู้ฝึกหัดปฏิบัติธรรมตามแนวศาสนาพุทธนิกายเถรวาทคือทำตามคำพระเถระ จากศีลข้อดังกล่าวข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงความคิดของศาสนิกชนที่มีต่องานศิลปะว่า วิชาทางด้านศิลปะนั้นเป็นปรปักษ์ต่อการหลุดพ้น แต่ทั้งนี้ศิลปะมิได้ผิด ศีลคือเครื่องมือเพียงเพื่อคอยช่วยประคับประคองให้คนได้รู้จักทำใจปล่อยวางเข้าสู่สภาวธรรมได้เร็วยิ่งขึ้น ซึ่งศีลดังกล่าวนั้นเป็นเพียงกระพี้เพียงเท่านั้น ในส่วนที่พระวินัยห้ามที่ว่าด้วยนัจจะคีตะวาทิตะฯ ในทรรศนะความคิดเห็นส่วนตัวนั้น อาจจะมีเพียงความหมายที่แคบลงมาสำหรับผู้เรียนรู้ธรรมะขั้นต้น เช่น การหมายเพียงห้ามเอาโคโยตี้มาเต้นที่วัด เป็นต้น ซึ่งเป็นของที่ไม่น่าดูเพราะไม่มีประโยชน์ในการทัศนา ซึ่งสิ่งดังกล่าวนั้นเป็นข้าศึกของสมณะรวมถึงศาสนิกชน

อีกทั้งยังมีคำโบราณกล่าวไว้ว่า วัดใดฝังลูกนิมิต ต้องให้สมภารไปนอนวัดอื่นจนกว่าวัดนั้นจะหมดเสียงสังข์เสียงแตร ซึ่งคำข้างต้นนั้นก็ต้องมาพิจารณาว่า อันไหนคือศิลปะที่สามารถใช้ขัดเกลาตนเองของผู้อยากหลุดพ้น อันไหนคือศิลปะที่ยิ่งเสพยิ่งเสื่อม เราผู้ซึ่งเป็นผู้สั่งสอนและศึกษางานศิลปะจึงมีความจำเป็นในการเข้าใจว่าในวิชาศิลปะดนตรีนั้นมีทั้งที่เป็นของสูงและของต่ำ ควรพิจารณารับเลือกและถ่ายทอด

มีข้อสังเกตในการเรียน เปรียญธรรม 8 ประโยค ในปัจจุบัน ที่ให้เหล่าพระภิกษุและผู้เรียนต้องหัดแต่งฉันท์แต่งกลอน เรื่องดังกล่าวนี้เป็นสิ่งน่าใคร่ครวญว่าการเรียนลักษณะดังกล่าวทำไมถึงไม่ผิดศีลในข้อนัจจะคีตะฯ ในนิกายเถรวาท เราเชื่อคำโอวาทของพระเถระจนบางครั้งลืมอดีตแห่งพระพุทธองค์ ซึ่งผู้เขียนเข้าใจว่า หลักสูตรที่พระเถระได้วางแบบให้ต้องหัดประพันธ์ฉันท์ประพันธ์กลอนนั้น ผู้ที่จะสอบเปรียญสูง ๆ จะต้องรู้จักการประพันธ์ ซึ่งการประพันธ์คืองานศิลปะชนิดหนึ่งโดยฝีมือการประพันธ์นั้นเป็นเครื่องมืออย่างดีในการเผยแพร่พระศาสนา ดูตัวอย่างที่ชัดเจนได้ในพุทธทาสขรัวอินโข่ง ซึ่งรวมในเรื่องของการขับร้องเพลงแหล่ด้วย เป็นต้น

ในด้านพระนักร้องนักแหล่นั้น ปัจจุบันมีข่าวที่หลายคนในสังคมออกมาต่อต้านอย่างหนักในพักหลังนี้ ด้วยมีการแสดงจนเกินขอบเขตด้วยขาดการศึกษาที่ลึกซึ้งในศาสนปฏิบัติ ซึ่งวิธีแห่งเทศน์มหาชาติหรือแหล่ในพิธีทำขวัญต่าง ๆ นั้น ถ้าเป็นไปตามธรรมชาติของวัฒนธรรม จะไม่มีปัญหาอะไรมากมายเพราะเนื้อหาในบทเพลงดังกล่าวจะสามารถกล่อมเกลาส่งเสริมศีลธรรมสู่สังคมอย่างซื่อ ๆ เป็นไปตามธรรมชาติได้ ถ้าไม่มีเชิงพาณิชย์ ธุรกิจ หรือตัณหาเข้ามาเกี่ยวข้อง ท่วงทำนองดนตรียังคงมีเพื่อรับใช้พระศาสนาสืบไป

ทำนองสวดมนต์นั้นยังคงถูกศาสนาเลือกรับมาปรุงปนบรรจุอยู่ในท่วงทำนองสวดมนต์ได้นั้นเป็นเรื่องน่าพิจารณาที่สำคัญ โดยเฉพาะขัดสัคเคที่เห็นอย่างเด่นชัด ซึ่งการเลือกท่วงทำนองมาบรรจุเข้าใส่มนต์พิธีนั้น โบราณาจารย์ท่านคัดเลือกท่วงทำนองที่เมื่อฟังแล้ว ผู้ฟังสามารถโน้มเอียงไปสู่ความเคารพศรัทธาปฏิบัติ ด้วยธรรมชาติแห่งบทสวดทั้งหลายในศาสนาพุทธนั้น คือบทกล่าวสรรเสริญพระคุณของพระพุทธเจ้า เป็นบทที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงไว้ในพระสูตรต่าง ๆ รวมทั้งเป็นการเชื้อเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ การท่องมนต์จึงเป็นกิริยาที่สามารถยกวาระจิตของผู้สวดและผู้ฟังสวดให้มีสติตื่นรู้

ได้ในทุกขณะจิตที่ท่องและทุกขณะจิตที่ฟังสวด ด้วยมีทำนองเข้ามาเกี่ยวข้องกำกับ สภาวะแห่งท่วงทำนองนั้นได้มีบทบาทไปจูงจิตกลายสภาพเป็นธรรมที่ละเอียด ในลักษณะของการจับจิตขณะที่สวด จึงสัมผัสได้ด้วยลักษณะที่ผ่องใสทางใจของผู้สวดและผู้ฟังสวด รับรู้ได้เฉพาะผู้มีระดับสติปัญญาถึงพร้อม ท่วงทำนองของลัทธิดนตรีจึงมิใช่ข้าศึกแห่งศาสนาเสมอไป แต่กลับนำให้พุทธศาสนิกชนเข้าถึงฌานสมาบัติระดับสูงได้ในทางกลับกัน ฉะนั้น เมื่อเราได้ฟังทำนองสวดจากสมณะที่สำเนียงถึงพร้อม ยิ่งพาให้พิธีนั้น ๆ น้อมสู่ความเข้มขลังน่าเลื่อมใสศรัทธา ราวกับว่าเกิดความศักดิ์สิทธิ ศีลข้อ 7 จึงเป็นการร้อยเรียงสู่ระเบียบปฏิบัติพื้นฐานเพียงเท่านั้น ซึ่งประโยชน์ของศาสนานั้นสามารถนำไปสู่การเข้าใจหลักสุนทรียศาสตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ได้

ไตรสิกขสังคีต

เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธธรรมกับสุนทรียศาสตร์โดยเฉพาะแขนงดนตรีนั้น เมื่อนำมาอธิบายให้กับผู้เรียน เช่น นักศึกษานั้น เป็นเรื่องยากที่เขาเหล่านั้นจะเปิดใจเรียนรู้ เนื่องจากวัยวุฒินั้นยังไม่ใกล้ชิดกับธรรมะในพระพุทธศาสนา ต่อเมื่อเขาเหล่านั้นจบการศึกษาไปสู่ผู้ถ่ายทอดแล้ว เขาจึงขาดภูมิธรรมและภูมิรู้ในการอรรถาธิบายสู่ศิษย์รุ่นต่อมา ผู้เรียนรุ่นหลังจึงมีโอกาสน้อยในการเข้าถึงซึ่งพุทธธรรมกับดนตรี เมื่อผู้เรียนคนใดได้มีโอกาสรับการกล่อมเกลาที่ดีจากครูผู้สอนนั้น ๆ ถือว่าเป็นเรื่องมงคลประเสริฐ โดยจะอธิบายถึงไตรสิกขากับดนตรีขั้นพื้นฐานให้ทราบเพื่อพิจารณาเรียนรู้แบบกระชับ

ไตรสิกขา หมายถึง การศึกษาข้อปฏิบัติ ฝึกฝนอบรมตนในเรื่องที่พึงศึกษา มี 3 อย่าง คือ ศีล สมาธิและปัญญา เมื่อพิจารณาความเชื่อมโยงของระบบไตรสิกขากับดนตรี จะพบว่ามีความสอดคล้องสัมพันธ์กับระบบการพัฒนากล่อมเกลาของมนุษย์ ซึ่งเครื่องมือที่ใช้อธิบายมี 3 ศาสตร์ คือ วิทยาการ ศาสนาและจริยศาสตร์ และศิลปะ ดังข้างต้น ความเชื่อมโยงระหว่างศาสนากับศิลปะนั้นมีความเกื้อกูลที่เข้มข้นมากที่สุด ซึ่งผู้ที่ปฏิบัติทางดนตรีมีภูมิธรรมที่ถึงพร้อม ย่อมเป็นผู้สร้างงานศิลปะด้วยความงอกงามเรียกว่าศิลปิน เบื้องต้นจะอธิบายสรุปสั้น ๆ เกี่ยวกับความสัมพันธ์เชิงไตรสิกขสังคีต ดังนี้

- ศีล คือ การอบรมกายวาจาให้ถูกต้อง เป็นเครื่องข่มจิต การตั้งใจการเล่าเรียน บังคับข่มจิตตนให้หมั่นฝึกซ้อมเตรียมพร้อมในการปฏิบัติ ถือเป็นศีลเบื้องต้นในอีกแง่มิติหนึ่งของพุทธธรรม
- สมาธิ คือ การศึกษาเรื่องจิต การอบรมจิตให้สงบ การสังเกต การปฏิบัติ การเลียนแบบเป็นส่วนหนึ่งของสมาธิ เนื่องจากเป็นอาการเพ่งพิจารณาทางจิต
- ปัญญา คือ การศึกษาหาความรู้ การรู้จักนำสารัตถะทางดนตรีไปใช้โดยมีการแยกแยะจัดระเบียบ ใคร่ครวญ ปรับใช้ ซึ่งเป็นอาการทางปัญญา

ดังนั้น ผู้เรียนรู้ทางสุนทรียศาสตร์โดยเฉพาะดนตรีตลอดจนชาวพุทธนั้น ควรพิจารณาความชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องไตรสิกขา ด้วยไตรสิกขาทั้ง 3 นั้นคือบันไดสู่ความเป็นศิลปิน ผู้ซึ่งเป็นนักอธิบายความงามนั้นจะขาดเพียงข้อใดข้อหนึ่งเห็นเป็นเรื่องน่าเสียดาย ไตรสิกขสังคีตดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเสมอ ๆ พุทธธรรมเป็นเรื่องที่สากลที่สุดในโลก จะหยิบมาเป็นเครื่องมือเพื่ออธิบายสิ่งใดล้วนชัดเจน เพราะไม่มีสิ่งใดในโลกนี้ จะพ้นหรืออยู่นอกเหนือจากคำอธิบายของพุทธธรรมได้เลยแม้สักปรากฏการณ์เดียว ทั้งนี้พุทธธรรมยังลึกซึ้งจนอธิบายสิ่งที่ยังไม่มีแม้ปรากฏการณ์ ซึ่งนั่นคืองานของศาสนาที่อธิบายในเรื่องของสุนทรียศาสตร์

อกุศลมูลในทรรศนะศิลปะ

ศิลปะ คือกิจกรรมทางปัญญาหนึ่งในสามกิจกรรมที่สำคัญของมนุษย์ แต่ศาสตร์ทั้ง 3 แขนงดังกล่าวนั้นมีหลักคิดและเป้าหมายที่ต่างกัน ธรรมชาตินั้นยังสร้างสิ่งสำคัญไว้ในมนุษย์ คือ Risen (การเกิดขึ้น) เพื่อให้มนุษย์ได้เข้าใจในกิจกรรมวิชาการ และ Emotion (ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์) หรือ Feeling เพื่อให้มนุษย์ได้เข้าใจในกิจกรรมศิลปะ ด้วยระบบแห่งธรรมชาติ

เราทุกคนเกิดมาล้วนถูกสร้างให้มีศักยภาพที่จะมีความรู้สึกทางอารมณ์เท่า ๆ กันทุกคน แต่ในบางคนความรู้สึกของเขาเหล่านั้นมีศักยภาพทางอารมณ์ที่สูงกว่าคนทั่วไป ศักยภาพดังกล่าวสามารถพัฒนากลายเป็นความรู้สึกที่ประณีต และสูงส่งขึ้นมากน้อยนั้นขึ้นอยู่กับการศึกษา ระบบการขัดเกลา การอบรมสั่งสอน เหมือนที่ธรรมชาติให้เราใช้เหตุผลในมนุษย์เท่ากันทุกคน แต่การศึกษาอบรม ขัดเกลา การฝึกตน สามารถทำให้คนบางคนให้เหตุผลในทางศิลปะได้ดีกว่าบางคน ความโลภโกรธหลงนั้นมีในคนทุกคน แต่คนบางคนสามารถที่จะพัฒนาความรู้สึกโลภโกรธหลงให้ประณีตได้ คนเหล่านั้นคือศิลปิน นั่นคือข้อแตกต่างระหว่างกิจกรรมทางศาสนาและกิจกรรมทางศิลปะ

ในทางพุทธศาสนากล่าวว่า โลภโกรธหลงนั้นเป็นอกุศลมูล (ต้นเหตุแห่งความชั่ว มี 3 อย่าง คือ โลภะ โทสะ โมหะ) แต่ในทรรศนะของศิลปะนั้น โลภ โกรธ หลง คือของกลาง ๆ ซึ่งความโลภโกรธหลงที่ไม่ได้ถูกพัฒนาให้สูงส่ง ก็ไม่สามารถนำพาให้ชีวิตเราไปหาของที่สูงส่งได้ แต่ถ้าความโลภโกรธหลงถูกขัดเกลาให้ประณีตจนสามารถแสดงออกได้อย่างวิจิตร นั่นคือเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดงานศิลปะ ซึ่งการเข้าใจในศิลปะจะทำให้เราที่เป็นคนที่มีทั้งโลภโกรธหลงที่พอดีพองาม

งานแห่งศิลปะบางอย่างนั้น ไม่ประสงค์จะทำให้ใครหลุดพ้นจากกิเลส แต่ระบอบของศิลปะนั้นจะขัดเกลามนุษย์ที่มีกิเลสให้กลายเป็นมนุษย์ที่มีกิเลสที่ละเอียดอ่อน มีความประณีต ด้วยศิลปะนั้นเข้าใจในตรรกะของมนุษย์ในท้ายที่สุดที่ว่า “ไม่มีใครละกิเลสได้” แต่คนคน นั้นที่เฝ้าศึกษาและมีความผูกพันอยู่กับศิลปะจะมีชีวิตที่เสงี่ยมสงบสุขและดีงามได้ด้วยศิลปะ ศิลปินไม่ใช่คนซึ่งปลงได้ในเรื่องอกุศลมูล แต่ศิลปะจะขัดเกลาเขาเหล่านี้ให้เป็นคนที่สมควรจะมีโลภ โกรธ หลง และแสดงความโลภ โกรธ หลงออกมาอย่างพอดีพองาม แต่ถ้าศิลปินท่านใดสละแล้วซึ่งกิเลสไปเสียทุกอย่าง ก็ดูราวกับว่าท่านนั้นได้สูญเสียความเป็นศิลปินให้กับศาสนาไปเสียแล้ว เพราะบุคคลนั้นไม่สามารถสร้างงานที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของคนให้สะเทือนใจไม่ได้อีกต่อไป นั่นเป็นภาระงานของเหล่านักศิลปะ ซึ่งมีความแตกต่างจากจุดหมายปลายทางของงานด้านศิลปะ

ฉะนั้นในการเข้าใจศิลปะ ผู้ศึกษาควรมีหลักคิดที่ต้องได้รับการถ่ายทอดความรู้จริงจากศิลปินผู้ที่มีความรู้เชิงทฤษฎีที่สามารถอธิบายได้ ซึ่งอันที่จริงความรู้ที่ว่านี้เราถูกติดตั้งในชีวิตแล้วทุกคนในรูปของ “ความสามารถที่จะรู้สึก” แต่ในคนบางคนจำเป็นต้องได้รับการปลุกการรับรู้ดังกล่าวให้รู้สึกทราบคนที่อยู่ในสังคมที่มีศิลปะเจริญก้าวหน้า จะเป็นคนที่มี Emotion ที่นุ่มนวล ทำให้เราไม่ด่วนวินิจฉัยเพื่อนมนุษย์ด้วยกันอย่างสุ่มสี่สุ่มห้า ยิ่งกับการตัดสินงานด้านศิลปะด้วยแล้วยิ่งเห็นชัด ต้องมีใจหนักแน่นซึ่งหากเราไม่ได้ตาบอด ควรอย่าเอาหูไปตัดสินผู้อื่น

ในอดีตกาลนั้น ศิลปะดนตรีคีตศิลป์คลุกคลีอยู่กับพุทธศาสนาเสมอมา การเผยแผ่พระศาสนาด้วยวิธีที่มีศิลปะคอยกล่อมเกลาจึงมีอิทธิพลสูง ฉะนั้นในพระพุทธศาสนายุคหลัง อาจจะเกิดปัญหา

บางประการที่มีความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนระหว่างศิลปะดนตรีและศาสนา จึงทำให้คติการทำงานศิลปะในศาสนาพุทธยุคหลังมานั้น ได้ขาดหายตกหล่นในนิกายเถรวาทอย่างที่เป็น ในพระวินัยของเถรวาทบัญญัติไว้ว่าห้ามเล่นดนตรี แต่เราก็มักพบเจอพระสวดด้วยสำเนียงไพเราะ ซึ่งสำหรับสรณะนั้นดนตรีหรือเครื่องดนตรีคือมาร เครื่องดนตรีนั้นเป็นปฏิปักษ์ต่อความเป็นสรณะ ทั้งนี้แนวคิดนี้ขัดต่อแนวคิดของขงจื๊อมากทีเดียว และด้วยอิทธิพลของขงจื๊อซึ่งทำให้พระในนิกายมหายานมีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับดนตรีด้วยมีความสำคัญ ซึ่งขงจื๊อได้กล่าวว่า คนที่ไม่สนใจดนตรี ก็ยากที่จะเป็นบัณฑิตอันแตกต่างจากคำสอนของนิกายเถรวาท

นิกายเซนกับความงาม

นิกายเซน เป็นนิกายในศาสนาพุทธฝ่ายมหายาน นับถือกันอย่างแพร่หลายในแถบเอเชียตะวันออก (จีน, ญี่ปุ่น, เกาหลี) ซึ่งคำว่า เซน เป็นชื่อภาษาญี่ปุ่นของคำว่า ฉาน ในภาษาจีน ที่มาจากคำว่า ธฺยาน ในภาษาสันสกฤตอีกทอดหนึ่ง (ตรงกับคำว่า ฌาน ในภาษาบาลี) ซึ่งหมายถึง การเพ่งอารมณ์จนใจแน่วแน่เป็นอัปปนาสมาธิ มีจิตที่สงบและประณีต ซึ่งหลักความงามในพระพุทธศาสนานิกายเซนของญี่ปุ่นนั้นมีมุมมองที่แตกต่างจากศาสนาพุทธแบบเถรวาทที่น่าพิจารณา ซึ่งกล่าวถึงความงามในแง่ของสุนทรียศาสตร์ ตัวอย่างดังนี้ เราทำงานอยู่ในห้องที่มีแจกันเล็ก ๆ หนึ่งใบ พร้อมมีดอกไม้สดที่สวยงดงามปักไว้ ซึ่งดอกไม้นั้นจะอยู่ได้เพียงวันสองวันก็จะเหี่ยวแห้งไป หลายวันต่อมาเมื่อเราเปิดหน้าต่าง ลมพัดวูบมาต้องดอกไม้หล่น ในทรรศนะของเซนกล่าวว่า ลมพัดดอกไม้แห้งตกลงจากแจกันนั่นแหละคือความงาม นิกายเซนไม่ได้มองว่าดอกไม้สดในแจกันวันที่หนึ่งหรือวันที่สองนั้นเป็นสิ่งที่ความงาม สังเกตได้ว่าคำว่า ความงาม ไม่ได้แปลว่าสวย เพราะว่าดอกไม้มันแห้งไปแล้ว แต่สิ่งที่งามในทรรศนะเซนนั้นคือสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วมันกระตุกใจ ทำให้เราคิดอะไรไปต่าง ๆ นานาในหัวใจของเรา ซึ่งการที่ลมพัดดอกไม้ร่วงจากแจกันนั้น ให้ความคิดความอ่านในคนเรามากกว่าดอกไม้สดที่สวยงาม

เพราะฉะนั้นจะเห็นได้ว่าความงาม ในทางสุนทรียศาสตร์ ไม่ใช่ของที่ปรากฏในอายตนะคือ ตา ซึ่งคุณสมบัติของคำว่า “สวยนั้นจะปรากฏขึ้นต่อตา” ส่วนคุณสมบัติของความว่า “งาม” นั้น ปรากฏขึ้นต่อใจและความคิด ศาสนาพุทธนิกายเซนนำแนวคิดเรื่อง “ไม่งาม” ไปปรุงแต่งให้เป็นงานศิลปะได้ก็คือเรื่องความงาม เราทุกคนมีภาพของความสมบูรณ์แบบอยู่ในใจ ดังนั้นเวลาเราตัดสินงานศิลปะแขนงต่าง ๆ งานศิลปะไหนอยู่ใกล้แบบในใจของเราที่สุดนั่นคือความสวย ซึ่งมีนัยเกี่ยวข้องกับคำว่าสมบูรณ์ แต่คำว่างามนั้นเกิดจากการวิเคราะห์ความจริงจากธรรมชาติ อธิบายด้วยธรรมชาติของชีวิตที่ไม่สมบูรณ์ ซึ่งความไม่สมบูรณ์นั้นถือว่าเป็น “สัจธรรม” เราอยู่ในโลกของความไม่สมบูรณ์ การที่เรามีนิสัยชอบของที่สมบูรณ์ มันจึงขัดต่อธรรมชาติ เพราะฉะนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์จึงเป็นวิชาที่สอนให้เรารู้จักความงาม ซึ่งความงามที่เราเข้าใจนั้นจะทำให้เรามองเห็นว่าจริง ๆ แล้ว ความไม่สมบูรณ์นั่นแหละมันคือความงาม

ศิลปะกับศีลธรรม

สิ่งที่เป็นอุปสรรคทำให้การทำงานศิลปะไม่ได้รับการพัฒนาคือ ชาวสังคมที่มักไปเรียกร้องกับศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะว่าควรออกมารับผิดชอบกับศีลธรรม ชี้นำว่างานศิลปะนั้นควรทำให้จิตใจมนุษย์สูงส่งดีขึ้น ทั้งนี้การชี้นำของสังคมอย่างนี้ในทรรศนะของหลักสุนทรียศาสตร์นั้นเป็นสิ่งไม่ควร เพราะการไปเรียกร้องดังกล่าวนั้นดูจะผิดที่ผิดทางนั่นเอง ซึ่งถ้าจะไปเรียกร้องเรื่องนี้ต้องไปที่งานด้านศาสนาจะสมควรกว่า ด้วยหน้าที่สอนให้คนทำดีมีศีลธรรมนั้นผูกโยงอยู่กับศาสนา แต่สังคมก็กลับมักจะเรียกร้องศีลธรรมกับงานศิลปะอยู่ร่ำไป เหตุผลดังกล่าว นักวาดรูปอย่างอาจารย์อนุพงษ์ จันทร ในภาพชุดภิกษุสันดานกา ภาพที่ถูกบุกกรีดของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี หรือความเห็นของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ในเรื่องพระอุลตร้าแมนจึงไม่ได้รู้สึกอะไรไปมากกว่าการสร้างงานศิลปะที่พัฒนา

แต่กระนั้นศิลปะก็มีวิธีการทำงานบางอย่าง ที่สามารถเปลี่ยนวิธีคิดชีวิตคนได้ แต่การเปลี่ยนวิธีคิดชีวิตคนนั้น เป็นคนละแนวทางกับทางศาสนาที่ทำ ด้วยศิลปะนั้นสอนให้ปุถุชนเรียนรู้กับการใช้ชีวิตจริง ลองผิดลองถูกเอง ผสมผสานกับการอ่าน ซึ่งบางครั้งเมื่อเราเห็นความผิดพลาดที่บรรจุอยู่ในงานศิลปะนั้น ๆ ก็สามารถทำให้ปุถุชนนั้น ๆ เรียนรู้ได้เช่นเดียวกัน แต่ไม่ควรจะยัดเยียดเกินไป เพราะการเรียนรู้ผ่านงานศิลปะมีข้อจำกัดในบางบุคคล ถ้าคนคนนั้นเป็นคนตื้น ๆ การรับรู้ในงานศิลปะก็มักตีบตัน ในทางแห่งศีลธรรมก็อย่าหวังว่าจะเข้าถึงลึกซึ้งได้ รังแต่จะทำให้งานศิลปะนั้นถูกจำกัดด้วยความรู้พื้นฐานทางสังคม วงการศิลปะในแบบไทยจึงพัฒนาได้ช้ากว่ายุโรป แต่ถ้าผู้รังสรรค์งานศิลป์มีจิตใจที่โน้มเอียงสู่หลักธรรมคำสอนของศาสนา ศิลปะนั้น ๆ จึงยังประโยชน์ในทางสร้างปีติทั้งฝั่งศาสนาและศิลปะ สูงสุดสำหรับงานศิลปะคือการได้รับใช้พระศาสนา ฉะนั้นศิลปะที่เอิบเปรมมากที่สุด ควรจะใคร่ครวญถึงหลักศาสนาบ้างในบางครั้ง

การรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์จากศิลปิน

สามัญสำนึกแห่งความรู้ ความรักและประสบการณ์ คือเครื่องกล่อมเกลาจิตวิญญาณให้มนุษย์ได้ค้นพบตัวตนในเชิงศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องที่มนุษย์ผู้มุ่งสู่ศิลปินเป็นที่พึ่งที่ระลึกจำเป็นต้องเสาะแสวงหาจากศีลไปสู่สมาธิ นำมาซึ่งปัญญา เมื่อนักแสวงหามีความถึงพร้อมซึ่งไตรสิกขาดังกล่าวแล้ว จะเกิดปัญญาพาไปสู่ความสามารถในการค้นพบตัวตนที่มีเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ นั่นคือศิลปิน

การเข้าถึงซึ่งศิลปะนั้นมีความละเอียดอ่อนไปตามแต่ละประเภท บางอย่างเป็นการเข้าถึงเพียงแค่กระพี้ เช่น การฟังดนตรี เราผ่านการฝึกฟังเสียงดนตรีด้วยการหลับตาฟังและสามารถทราบว่าเสียงนี้โน้ตอะไรอย่างปราดเปรื่อง ซึ่งนั่นคือเรายังไม่ใช่ศิลปิน เพียงทราบถึงกระบวนการของดนตรีทางกายภาพ เป็นแค่การวัดผลด้วยการฟังเพียงเท่านั้น เพราะฉะนั้นวิธีการวินิจฉัยว่าสิ่งนั้นคือศิลปะหรือไม่ยังต้องใช้การให้ข้อมูลที่อยู่ภายในดนตรี ศิลปิน และผู้ชมเป็นเครื่องวัด ถ้าใช้หูวัดแบบการฟังเพลงนั้นถือว่ายังไม่ใช่ศิลปะ แต่หูก็ยังเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ไปสู่การเข้าถึงซึ่งห้วงใจ กระบวนการเข้าถึงศิลปะนั้นจึงมีกระบวนเรียนรู้ที่ลึกซึ้ง

เมื่อถึงจุดหนึ่งซึ่งลึกซึ้งต่อความรู้สึกของศิลปิน การรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์นั้น คือการเข้าถึงซึ่งสมาธิอันมีลักษณะตรงข้ามกับการแสวงหาความเป็นศิลปิน โดยนักแสวงหาศิลปินเมื่อได้มาซึ่งเอกลักษณ์

และอัตลักษณ์แล้ว จะทำลายสิ่งที่พบอันเป็นปัจเจกนั้นลง จากอัตตาไปสู่ความเป็นอนัตตา เมื่อศิลปินไม่มีอนัตตา จะมีสมาธิอันเป็นอนันตภาวะ คือ ธรรมชาติแห่งความไม่มีที่สิ้นสุด เป็นสภาวะแห่งความว่างที่ไร้ขอบเขตจำกัด คือ “จิตว่าง” เมื่อจิตของศิลปินนั้นว่าง งานที่ได้รับการรังสรรค์จึงสะอาด เรียกว่าศิลปะบริสุทธิ์

ศิลปะบริสุทธิ์ (Pure art) คือ งานวิจิตรศิลป์ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความพอใจ สร้างสรรค์ตามความรู้สึกนึกคิดของทรรศนะศิลปินมากกว่าประโยชน์ใช้สอย เป็นลักษณะของศิลปะบริสุทธิ์ เรียกศิลปะสาขานี้ว่า ประณีตศิลป์ อันมี จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม นาฏศิลป์ ดนตรี เป็นต้น ซึ่งการฝึกฝีมือให้เข้าถึงขั้นศิลปะบริสุทธิ์นั้น ไขว่คว้าทำกันได้บรรดามี แต่การฝึกใจให้ถึงขั้นศิลปะบริสุทธิ์นั้น เป็นสิ่งยาก เพราะศิลปินมักพะรุงพะรังกับกิเลสรูป การรังสรรค์งานที่เป็นศิลปะบริสุทธิ์ทางใจจึงสำคัญกว่าฝีมือ

ในทางดนตรีนาฏศิลป์พบเห็นได้ในครูผู้ใหญ่ผู้ที่มีภูมิรู้ภูมิธรรมสูง ศิลปะของท่านอาจไม่เหลือซึ่งรสมือด้วยความชราภาพแห่งสังขาร แต่พลังการถ่ายทอดศิลปะนั้นเผยออกมาสู่ศิษย์ ทั้งศีล สมาธิ และปัญญาอันพร้อมมูล ครูผู้ใหญ่ลักษณะดังกล่าว เราจึงกราบได้อย่างสนิทใจ ซึ่งการฝึกหัดให้ตนเองโน้มเอียงไปสู่ ศีล สมาธิ และปัญญานั้น สามารถฝึกหัดขัดเกลาได้ ไม่ต้องรอให้แก่ชราภาพ เพราะผลแห่งศิลปะนั้นรอศิลปินผลิตสู่มหาชนอยู่ทุกขณะเวลา ศิลปะคือองคาพยพของมรดกทางจิตวิญญาณจากมนุษยชาติ หากปราศจากศิลปะเสียสิ้นแล้ว สภาพแวดล้อมโดยรอบกายจะขาดความสวยงามทางจิตวิญญาณ ซึ่งมีความสำคัญในทางปีติ กระบวนการรังสรรค์ศิลปะบริสุทธิ์ของศิลปินจึงมีความสำคัญต่อระบอบมนุษย์อย่างที่สุด

จากสารัตถะแห่งศาสนสุนทรียศาสตร์ข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่ากระบวนการกล่อมเกลามนุษย์ให้กลายเป็นผู้มีจิตใจสูง มี 3 ลักษณะ คือ วิทยาการ ศาสนา จริยธรรม และศิลปะ ซึ่งหลักทางศิลปะหรือสุนทรียศาสตร์นั้น เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความงาม แต่ด้วยระบบการกล่อมเกลาของวิถีชีวิตไทยซึ่งอยู่ภายใต้บวรพระพุทธศาสนาแบบเถรวาท อันมีข้อจำกัดในการเข้าถึงศิลปะตลอดจนมุมมองที่มีต่อศิลปะของพุทธศาสนิกชนชาวพุทธ กระบวนการอธิบายงานด้านศาสนาในเชิงศิลปะของชาวไทยจึงมีความคลาดเคลื่อนไปจากศาสนาอื่นทั่วโลก ซึ่งแม้หลักศาสนาพุทธในนิกายเถรวาทจะปฏิเสธหลักของความงามเชิงศิลปะ แต่เมื่อได้ศึกษาภูมิหลังแห่งศาสนาพุทธ พบว่า ในพระไตรปิฎกปรากฏร่องรอยการนำศิลปะทางด้านดนตรีคีตศิลป์ไปใช้ในการสั่งสอน สืบทอดพระศาสนาโดยพระสมณโคดมเป็นจำนวนมาก ทั้งพบการนำศิลปะเข้ามาปรุงปนระคนไปกับงานด้านศาสนาเป็นจำนวนมาก เช่น การร้องแหล่ของภิกษุ ท่วงทำนองสวดในศาสนาพุทธ การประพันธ์ฉันท์และกลอนต่าง ๆ ในการเรียนเปรียญธรรม การศึกษาพระปริยัติธรรมแผนกบาลีของคณะสงฆ์ไทย เป็นต้น ซึ่งเรื่องที่ขัดแย้งกับหลักวินัยศีลในวัตรปฏิบัติของภิกษุและฆราวาสที่เกิดขึ้นนั้น เป็นข้อปฏิบัติที่ตราขึ้นไว้อย่างหลวม ๆ ด้วยมนุษย์จะทำงานทางด้านศาสนาและจริยศาสตร์ที่ดีนั้น ควรจะเป็นผู้ที่โน้มเอียงสู่กระบวนสุนทรียศาสตร์ เพราะสิ่งต่าง ๆ ที่ผู้ถึงพร้อมทั้งศาสนาและศิลปะเข้าใจนั้น เขาเหล่านี้เมื่อจะหยิบยื่นแนวคิดอันใดอันหนึ่งจะไม่หยิบยื่นให้กับผู้อื่นแบบทื่อ ๆ โดยปราศจากศิลปะ แต่การถ่ายทอดองค์ความรู้ของผู้ถึงพร้อมนั้น

จะประณีตงดงามน่าจดจำกว่าคนที่ไม่มีศิลปะ ที่สำคัญคือนักศิลปะที่ดีควรคำนึงถึงหลักศาสนาในการรังสรรค์ผลงานศิลป์

ทั้งศาสนาและสุนทรียศาสตร์นั้นล้วนเป็นศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์แห่งการพึ่งพาอาศัยกัน สามารถใช้คำว่า อิทัปปัจจยตา ได้อย่างสนิทใจ กล่าวคือ ไม่มีสิ่งใดอยู่ได้ด้วยตนเอง เมื่อทั้งสองศาสตร์ปราศจากการไม่มีตัวตน เป็นปัจเจกภาพเมื่อใด ศาสตร์ที่คอยเกื้อหนุนทั้งสองจะกลายเป็นหนึ่งเดียวกันกับทุกสิ่งได้

รายการอ้างอิง

ดนตรีกับศาสนาพุทธนิกายวัชรยาน (Buddhist Music Manifesto). (2564). https://dharmasar.wordpress.com/tag/improvization/

พระไตรปิฎกเล่มที่ 9 พระสุตตันตปิฎก เล่ม 1. (2564). ทีฆนิกาย สีลขันธวรรค. https://84000.org/tipitaka/read/?nhindex09.

พระมหาปุริสลักษณะ. (2564). https://buddhadhamma.uttayarndham.org/others/c/0/i/12575813/32-signs-great-man

พระไตรปิฎก เล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 [ฉบับมหาจุฬาฯ] ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปรินิพพานสูตร (16). (2560). https://84000.org/tipitaka/book/v.php?B=10&A=1888&Z=3915

พระไตรปิฎก เล่มที่ 25 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 17 ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ-ธรรมบท-อุทาน-อิติวุตตกะ-สุตตนิบาต. (2560). https://84000.org/tipitaka/attha/v.php?B=25&A=2384&Z=2422

พระสิริมังคลาจารย์. (2564). มังคลัตถทีปนี. http://www.thammasatu.net/balee/mkthai.php?Page=-1&park=1.

สมภาร พรมทา. (2564, 16 เมษายน 2564). *สุนทรียศาสตร์ศึกษา.* https://youtu.be/ETiHFTEenk8

เหม เวชกร. (2545). สมุดภาพพระพุทธประวัติฉบับอนุรักษ์ภาพเขียนทางพระพุทธศาสนา. https://84000.org/tipitaka/picture/f21.html.

อรรถกถาพระธรรมบท (ภาค 6). (2564). http://www.palidict.com/dl/DP_THml6.pdf

รายละเอียด และหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ รับตีพิมพ์บทความคุณภาพทางด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป ทั้งในระดับชาติ และนานาชาติ โดยกำหนดออกปีละ 3 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน

ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม

ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

ประเภทบทความที่เผยแพร่

ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์มีขอบเขตประเภท ดังนี้

1. บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอแนวคิดองค์ความรู้ แนวคิด ทฤษฎี วิธีการ การวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ

2. บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1.

ทั้งนี้บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่

เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ท่านสามารถอ่านรายละเอียดของบทความเพิ่มเติม ในส่วนขององค์ประกอบบทความ การจัดรูปแบบหน้า การเขียนรายการอ้างอิง และอื่น ๆ ได้ที่

เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/about/submissions

QR Code

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)64-272-7263
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com
เว็บไซต์ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT