วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์
W I P I T
Wipitpatanasilpa Journal of Arts
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute
E - ISSN 2730 - 2640
Vol. 2 No. 1 January - April 2022
ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน 2565

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

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

รองบรรณาธิการ

ดร.สาริศา ประทีปช่วง

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร

นางสาววิไลวรรณ ใจทัศน์กุล

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล)

ศาสตราจารยวิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

Advisor

Mrs. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute

Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

Associate Editor

Dr. Sarisa Prateepchuang

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat

Ms. Wilaiwan Chaituskul

Editor Emeritus

Dr. Sirichaicharn Fachamroon (Performing Arts, Thai Music)
National Artist of Thailand

Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan (Performing Arts, Thai Dance)
National Artist of Thailand

Rear Admiral Weeraphan Woklang (Performing Arts, Western Music)
National Artist of Thailand

Prof. Viboon Leesuwan (Visual Arts)
Royal Academician

Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University

Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician

Asst. Prof. Yupa Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

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

กองบรรณาธิการภายใน

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

ผู้ออกแบบปก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทรพร เลี่ยนพานิช

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
บรรณาธิการวารสาร

Editorial Board

External Editorial Committee

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. Vichaya Mukdamanee
Silpakorn 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. Dr. Manop Wisuttipat
Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho
Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Assoc. Prof. Supachai Sukkechote
Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkam
Asst. Prof. Dr. Metta Suwannasorn
Dr. Niwat Sukprasirt
Dr. Bamrung Phattayakul

Journal Cover Designer

Asst. Prof. Phattaraporn Leanpanit

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 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 ประกอบด้วยบทความวิชาการ 5 เรื่อง ประกอบด้วยสาระความรู้ที่หลากหลาย ได้แก่ 1) การบรรเลงกู่เจิงเพลงไทยแบบแผน: บริบททางวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ทางสังคม 2) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ: คณะชราชาตรี 3) คุณค่าและแนวคิดในการสร้างสรรค์รำฉุยฉายนางอดูล ของสุมิตร เทพวงษ์ 4) การปรับตัวด้านภาษาและวัฒนธรรมของนักศึกษานานาชาติในมหาวิทยาลัยมหิดล 5) The Use of the Consonant Sounds in Vocalization: Background, Questions, and Singing Importance กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่าน ที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน ทำให้กองบรรณาธิการ มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาวารสารให้มีคุณภาพต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม

บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor-in - Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 2, No. 1, January - April 2022, 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 academic articles on various area of topics, including 1) The *Gu Zheng* Performance in Thai Style: Cultural Context and Social Relationship, 2) The Actress Costumes of the *Lakhonram*: Charachatree Dance Troupe, 3) The Significance and the Performance Creation of *Chui Chai Nang Adun*: Choreography by Sumit Thepwong, 4) Language and Cultural Adaptation of International Students in Mahidol University, and 5) The Use of the Consonant Sounds in Vocalization: Background, Questions, and its Importance for Singing. The WIPIT Journal of Arts would like to thank the authors and reviewers who revised and edited these articles for publication. We look forward to serving you and sustaining the journal's quality for academic knowledge enhancement in the future.

Assistant Professor Dr. Dussadee Meepom

Editor-in-Chief

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิชาการ

การบรรเลงกู่เจิงเพลงไทยแบบแผน:
บริบททางวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ทางสังคม 1

The *Gu Zheng* Performance in Thai Style: Cultural Context and Social Relationship

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ: คณะชราชาตรี 15

The Actress Costumes of The *Lakhonram:* Charachatree Dance Troupe

คุณค่า และแนวคิดในการสร้างสรรค์ รำฉุยฉายนางอดูล
ของ สุมิตร เทพวงษ์ 30

The Significance and the Performance Creation of
***Chui Chai Nang Adun*: Choreography by Sumit Thepwong**

การปรับตัวด้านภาษาและวัฒนธรรม
ของนักศึกษานานาชาติในมหาวิทยาลัยมหิดล 52

Language and Cultural Adaptation of International Students
in Mahidol University

The Use of Consonant Sounds in Vocalization: Background, Questions,
and its Importance for Singing..... 67

บทความวิชาการ (Academic Article)

การบรรเลงกู่เจิงเพลงไทยแบบแผน: บริบททางวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ทางสังคม

The *Gu Zheng* Performance in Thai Style: Cultural Context and Social Relationship

อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ

Athipat Suwanwattana

วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture

athipatsu@gmail.com

Received: November 8, 2021

Revised: January 23, 2022

Accepted: February 8, 2022

Published: April 30, 2022

บทคัดย่อ

"กู่เจิง" หนึ่งในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายจีนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะทั้งด้านวิธีการบรรเลงและกระแสเสียงที่ไพเราะสดใส ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและสร้างสุนทรียะให้แก่ผู้ฟังได้เกิดจินตนาการที่หลากหลาย อีกทั้งการตั้งเสียงด้วยระบบ 5 เสียง (Pentatonic) ที่พบเฉพาะเครื่องดนตรีในแถบเอเชียสอดคล้องกับบันไดเสียงในเพลงไทยแบบแผนสำเนียงภาษาต่าง ๆ เช่น ลาว เขมร จีน มอญ ฯลฯ เกิดการผสมผสานและสร้างสรรค์ทำนองเพลงไทยแบบแผนที่นำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ เพลงไทยแบบแผนที่บรรเลงด้วยกู่เจิงสร้างอรรถรสในการฟังที่แปลกใหม่ผ่านเสียงของกู่เจิงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวผสานกลิ่นอายของความเป็นไทยในบทเพลงไทยแบบแผนได้อย่างลงตัวทำให้ได้รับความนิยมแพร่หลายในปัจจุบัน การรับเอาวัฒนธรรมดนตรีจีนเข้ามามีบทบาทนับเป็นปัจจัยด้านหนึ่งที่สำคัญที่ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทย – จีน แน่นแฟ้นฉันพี่น้องมากขึ้นจากอดีตสู่ปัจจุบัน ทั้งด้านสังคมวัฒนธรรม การทูต เศรษฐกิจและการท่องเที่ยว

คำสำคัญ: กู่เจิง, วัฒนธรรม, ความสัมพันธ์ทางสังคม, เพลงไทยแบบแผน

Abstract

The *gu zheng* is one of the Chinese stringed instruments, embracing unique performance practices and melodious sounds reflecting various emotions aesthetically. As the *gu zheng* employs the pentatonic scale tuning system widely found in Asian music, it corresponds with the particular modes in Thai classical pieces representing various foreign musical dialects such as *Lao*, *Khamen*, *Chin*, and *Mon*. The musical features mentioned inspire the creative integration between traditional Thai music and Chinese musical instruments through the unique musical performing style of the *gu zheng* playing traditional Thai pieces. The *gu zheng* performance has been popular in modern Thai society because it is integrated with Thai and Chinese music cultures, manifesting a good relationship between the two countries in terms of social, cultural, diplomatic relations, economic, and tourism from the past to the present.

Keywords: the *gu zheng*, culture, social relationship, Thai classical piece

บทนำ

ในยุคแห่งความเจริญทางด้านนวัตกรรมเทคโนโลยีที่มีความรุดหน้าแบบก้าวกระโดดส่งผลให้การติดต่อสื่อสารเป็นไปได้อย่างง่ายดายและรวดเร็วไร้พรมแดน เดิมนั้นการติดต่อสื่อสารกันทำได้โดยวิธีการเขียนจดหมาย โทรเลข หรือแม้กระทั่งการเดินทางไปมาหาสู่กันในระยะทางใกล้หรือไกล สิ่งเหล่านี้ถูกทดแทนด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัยและรวดเร็วกว่าอย่างโทรศัพท์ จดหมายอิเล็กทรอนิกส์ และในปัจจุบันการติดต่อสื่อสารในรูปแบบแอปพลิเคชัน เช่น ไลน์ เฟซบุ๊ก อินสตาแกรม ล้วนตอบโจทย์ในความต้องการติดต่อสื่อสารและโต้ตอบกันอย่างรวดเร็ว อีกทั้งสามารถพูดคุยกันแบบเห็นหน้าโดยที่ไม่ต้องเสียเวลาเดินทาง เหมาะกับสถานการณ์ปัจจุบันที่ช่วยประหยัดทั้งเวลาและค่าเดินทาง

การสื่อสารทางด้านภาษามิได้จำกัดเพียงแค่ภาษาพูด ภาษาเขียนเท่านั้น "ดนตรี" เป็นอีกรูปแบบหนึ่งของภาษา แต่ทว่าเป็นภาษาที่มิได้สื่อถึงกันในรูปแบบของการพูดหรือตัวอักษร หากแต่เป็นภาษาทางสุนทรียะที่สามารถสื่ออารมณ์และความรู้สึกผ่านท่วงทำนองของเพลงได้อย่างน่าอัศจรรย์ ท่วงทำนองของเพลงสามารถบอกเล่าเรื่องราวหรือสะเทือนอารมณ์ผู้ฟังให้มีความรู้สึกต่าง ๆ เช่น สดใส ร่าเริง ผ่อนคลาย หรือเศร้า เสมือนประตู

สู่ความเชื่อมโยงด้านวิถีแห่งชีวิต จิตใจ สังคมวัฒนธรรม ความสัมพันธ์ที่สืบทอดมาอย่างยาวนานและแนบแน่นระหว่างไทยและจีนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ชาวจีนที่เดินทางเข้ามาส่วนหนึ่งเพื่อการติดต่อค้าขาย และมีจำนวนไม่น้อยที่อพยพเข้ามาตั้งรกรากอยู่บนผืนแผ่นดินไทยจนกระทั่งกลายเป็นคนจีนในประเทศไทยหรือที่เรียกกันโดยเข้าใจว่า “คนไทยเชื้อสายจีน” วัฒนธรรมจีนที่ถูกถ่ายทอดสู่วัฒนธรรมไทยเป็นวัฒนธรรมร่วม ผ่านความเชื่อจนแทบเป็นวัฒนธรรมเดียวกันและส่วนหนึ่งก็ยังคงยึดถือ สืบทอด และปฏิบัติต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจวบจนถึงปัจจุบัน อาทิ วัฒนธรรมการดำรงชีวิต ประเพณี อาหาร ข้าวของเครื่องใช้ สถาปัตยกรรมแบบผสมผสาน ตลอดจนศิลปะและวัฒนธรรมทางด้านเพลงและดนตรี

เพลงไทยสำเนียงจีนเป็นส่วนหนึ่งของการเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นระหว่างชาติไทยและชาติจีน ผ่านทำนองเพลงโดยการประพันธ์เลียนท่วงทำนองที่เกิดจากการได้ยินได้ฟังเพลงจีนแท้ ๆ แล้วจดจำทำนองนั้น ๆ มาเป็นแนวทางในการประพันธ์ หรือการนำทำนองเพลงจีนแท้ ๆ มาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยเลยก็มี ในอีกมิติหนึ่งของยุคสมัยที่วัฒนธรรมดนตรีเดินทางเชื่อมโยงถึงกันกว้างขวางและเป็นอิสระไร้ซึ่งข้อจำกัด นักดนตรีในประเทศไทยก็นิยมบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีต่างชาติมากขึ้น อาทิ เปียโน ไวโอลิน กีต้าร์ และหนึ่งในเครื่องดนตรีชิ้นเอกของจีนที่เข้ามามีบทบาทในสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยก็คือ “กู่เจิง” เสียงเพลงที่ถ่ายทอดจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายของจีนอย่างกู่เจิง สามารถสะกดผู้ฟังให้เคลิบเคลิ้มได้ด้วยกระแสเสียงที่นุ่มนวลอ่อนหวานสดใสเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ อีกทั้งยังสามารถนำมาบรรเลงเพลงไทยแบบแผนได้อย่างลงตัวด้วยกลวิธีการบรรเลงที่หลากหลาย สะท้อนอารมณ์ได้หลายลักษณะ จึงได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีและผู้ฟังได้ไม่ยากนัก

สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี ทรงสนพระทัยในเครื่องดนตรีกู่เจิงตั้งแต่ครั้งเสด็จเยือนสาธารณรัฐประชาชนจีนและได้ทอดพระเนตรการแสดงกู่เจิงที่ทางรัฐบาลจีนจัดถวายก็ทรงสนพระทัย จนกระทั่งปี พ.ศ. 2542 ทรงเริ่มศึกษาการบรรเลงกู่เจิงจาก “อาจารย์หลี่หยางและอาจารย์เสี่ยวหง” พระอาจารย์ชาวจีนแผ่นดินใหญ่ (สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี, 2554) พระองค์ทรงมีความมุ่งมั่นในการศึกษาและฝึกซ้อมอย่างจริงจัง แม้ว่าจะทรงมีภารกิจมากมายแต่ก็มิทรงละทิ้งการฝึกซ้อมด้วยทรงมีความรักในเครื่องดนตรีกู่เจิงเป็นอย่างยิ่ง ทรงศึกษาการบรรเลงกู่เจิงอย่างต่อเนื่อง การเสด็จเยือนสาธารณรัฐประชาชนจีนหลายครั้งเพื่อทรงประกอบพระราชกรณียกิจด้านต่าง ๆ รวมถึงทรงศึกษาการบรรเลงกู่เจิงเพิ่มเติมส่งผลให้ความสัมพันธ์ของสองประเทศมีความกระชับแน่นแฟ้นมากยิ่งขึ้นดุจบ้านพี่เมืองน้อง และด้วยความร่วมมือในระดับประเทศจึงเกิดการจัดการแสดงคอนเสิร์ตศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีนาฏศิลป์คือ “คอนเสิร์ตสายสัมพันธ์สองแผ่นดิน” เพื่อเชิดชูพระเกียรติและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมด้านดนตรีนาฏศิลป์ระหว่างไทยและจีนขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2544 โดยรัฐบาลจีนได้ส่งคณะนาฏศิลป์จีนและศิลปินที่มีชื่อเสียงของจีนเดินทางมาร่วมแสดงด้วยเพลงไทยแบบแผนที่โลดแล่นบนเวทีระดับชาติ พระอัจฉริยภาพด้านการบรรเลงกู่เจิงของพระองค์เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาผู้ชมมากมาย อาทิ เพลงเต้ยโขง ลาวเสี่ยงเทียน เขมรไทรโยค แสดงให้เห็นถึงการสอดประสานกันอย่างลงตัวระหว่างสองวัฒนธรรม รัฐบาลจีนจึงได้กราบบังคมทูลเชิญให้ทรงจัดการแสดงในประเทศจีนด้วยเพื่อให้ประชาชนชาวจีนได้ชื่นชมในพระปรีชาของเจ้าฟ้าหญิงของไทย และในขณะเดียวกันก็ได้ชมการแสดงของไทยอีกหลายชุดที่ถือเป็นชุดการแสดงประจำชาติที่มีความสวยงามและน่าสนใจ โดยคณะศิลปินจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับการตอบรับอย่างดีจากผู้ชมชาวไทยและชาวจีน จึงส่งผลให้เกิดการแสดงคอนเสิร์ตสายสัมพันธ์สองแผ่นดินขึ้นอีกหลายครั้งในปีต่อมา

ภาพที่ 1 สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒนวรขัตติยราชนารี ทรงบรรเลงกู่เจิงในงานคอนเสิร์ต “สายสัมพันธ์สองแผ่นดิน”
ที่มา: มติชนออนไลน์, 2562, (https://www.matichon.co.th/court-news/news_1481160)

กระแสเสียงที่อ่อนหวานและพลิ้วไหวของกู่เจิงที่บรรเลงโดยเจ้าฟ้าหญิงของไทยติดตราตรึงใจผู้ชมมิรู้ลืม เสียงของกู่เจิงที่ทรงบรรเลงจึงเปรียบเสมือนกระแสเสียงแห่งการเชื่อมความสัมพันธ์ทางการทูตของไทยและจีน และในขณะเดียวกันนั้นเองสมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารีกรมพระศรีสวางควัฒนวรขัตติยราชนารี พระองค์ก็เปรียบดังทูตทางวัฒนธรรมของไทย ดอกไม้แห่งไมตรีของสองประเทศจึงแบ่งบานอย่างงดงาม นับจากนั้นเป็นต้นมานับได้ว่ากู่เจิงจึงกลายเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในประเทศไทย จากความนิยมที่เพิ่มขึ้นส่งผลให้เกิดผู้ประกอบการธุรกิจร้านจำหน่ายกู่เจิงมากมายในประเทศไทย อีกทั้งเครื่องดนตรีจีนชนิดอื่น ๆ ก็ได้รับความสนใจไปด้วยเช่นเดียวกันโดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายจีนที่มีกระแสเสียงและวิธีการบรรเลงใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย อาทิ เอ้อร์หูหรือซอของจีนที่นิยมมาบรรเลงร่วมกับกู่เจิง หยางฉินหรือขิมจีนที่เดิมใช้บรรเลงในพิธีกรรมหรือประกอบการแสดงอุปรากรจีนหรือจิ้งก็ได้รับความนิยมเช่นกัน

ด้านการเรียนการสอนกู่เจิงในประเทศไทย สถาบันภาษาและดนตรีเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนกู่เจิงให้แก่ผู้ที่สนใจได้เลือกเรียนกู่เจิงตามความสนใจ รวมถึงสถานศึกษาของรัฐยังให้การสนับสนุนในการสอนดนตรีจีนเพิ่มเติมให้นักเรียนนักศึกษาเพื่อเสริมทักษะการเรียนรู้ และสามารถสอบวัดระดับตามเกณฑ์มาตรฐานของจีนได้เช่นกัน ถึงแม้ว่าจะทรงมีพระราชภาระมากมายเช่นไรแต่ด้วยพระเมตตาของสมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี ทรงสละเวลาในการทรงงานเพื่อเสด็จไปทรงสอนกู่เจิงพระราชทานแก่นิสิตของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ยังความปลาบปลื้มในพระเมตตาที่มีแก่นิสิตเป็นล้นพ้น

เพลงไทยแบบแผน

วัฒนธรรมเกิดขึ้นจากการเรียนรู้วิถีตามธรรมชาติ กิจกรรมต่าง ๆ วิถีชีวิตของผู้คนในสังคมผ่านกระบวนการสร้างสมและขัดเกลาจนงดงามและยึดถือปฏิบัติตามแบบต่อ ๆ กันมา กล่าวได้ว่าเป็นความงามที่เจริญแล้ว วิถีชีวิตของคนไทยตั้งแต่อดีตมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติ เป็นสังคมแห่งเกษตรกรรม มีความเรียบง่าย รักสงบ อุปนิสัยของคนไทยเป็นไปตามครรลองแห่งวิถีความเป็นอยู่ที่อุดมสมบูรณ์ กตัญญูอ่อนโยน อ่อนน้อม มีน้ำใจแบ่งปัน เอื้ออาทรต่อกัน เพลงไทยแบบแผนคือมรดกทางภูมิปัญญาและเป็นศาสตร์ทางด้านศิลป์แขนงหนึ่งของวัฒนธรรมไทยที่เกิดขึ้นและสะท้อนความเป็นชนชาติที่มีอารยธรรมงดงามละเอียดลออและยังคงยึดถือปฏิบัติกันสืบมาดังที่ พิชิต ชัยเสรี (2557) ได้แสดงความเห็นว่า คีตกวีสร้างผลงานจากมูลเหตุที่เป็นแรงกระตุ้นล้วนมาจากสิ่งเร้าคือ ธรรมชาติ เหตุการณ์ หรือความสะเทือนใจ

ดุษฎี มีป้อม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 กุมภาพันธ์ 2561) กล่าวถึง “เพลงไทยแบบแผน” ว่าเป็นนิยามศัพท์ที่หลายคนอาจจะยังไม่คุ้นเคยกับคำนี้เท่าใดนัก เนื่องจากยังไม่เป็นที่แพร่หลายในวงวิชาการด้านดนตรีไทย คนไทยคุ้นชินและรู้จักเพลงไทยประเภทที่มีรูปแบบทำนอง การบรรเลงและการขับร้องอย่างไทยว่า “เพลงไทยเดิม” มาก่อน แต่เนื่องด้วยกระแสความเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลต่อวิวัฒนาการด้านวัฒนธรรมดนตรี เกิดเพลงประเภทต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายและจำแนกประเภทกันในเวลาต่อมา เป็นต้นว่า เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงไทยเดิม แต่ทั้งนี้ก็ยังมีการเรียกชื่อเพิ่มเติมเข้าไปให้เกิดความชัดเจนโดยการใส่คำว่า “ไทย” เข้าไป เช่น เพลงลูกทุ่ง เป็นเพลงไทยลูกทุ่ง ส่วนเพลงไทยเดิม นั้นยังใช้เรียกติดหูกันมาจนถึงทุกวันนี้ จึงนิยามคำว่า “เพลงไทยแบบแผน” เพื่อให้เข้าใจว่าเป็นเพลงไทยที่มีวิธีการบรรเลงและขับร้องด้วยวิธีการแบบไทย หรือ เพลงไทยเดิม อย่างที่เข้าใจกันอยู่แล้ว แต่ในปัจจุบันรูปแบบของเพลงไทยมีมากมายหลายประเภท อีกทั้งบางเพลงก็นำทำนองเพลงไทยแบบแผนไปเรียบเรียงหรือดัดแปลงและประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ เช่น วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ของกรมประชาสัมพันธ์ วงดนตรีสุนทราภรณ์ ที่หลายเพลงได้นำทำนองเพลงไทยแบบแผนมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ เช่น เพลงไม่รักไม่ว่า ขับร้องโดย ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา ทำนองนำมาจากเพลงม่านมงคล ที่ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2495 โดยครูมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2528 ด้วยเหตุข้างต้นจึงนิยามศัพท์ขึ้นใหม่ว่าเพลงไทยแบบแผนเพื่อจำแนกให้เห็นชัดเจนว่าเพลงไทยแบบแผนคือเพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นตามหลักทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

เพลงไทยแบบแผนมีลักษณะของการประพันธ์ที่แตกต่างจากเพลงตะวันตกอย่างสิ้นเชิง เพลงไทยแบบแผนล้วนมีโครงสร้างมาจากผู้ประพันธ์ที่จะแต่งเนื้อเพลง (basic melody) หรือ “ทำนองหลัก” ขึ้นมาก่อนแล้วจึงเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงนำเนื้อเพลงมาตกแต่งให้เป็นทำนองเฉพาะที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีของตนเองประเภทต่าง ๆ หรือที่เรียกว่า “แปรทาง” (สุรพล สุวรรณ, 2559) การแปรทางหรือทำนองตกแต่ง (full melody) เป็นการตกแต่งประดับประดาทำนองจากลูกฆ้องหรือทำนองหลักให้เป็นไปตามแนวทางของเครื่องดนตรีนั้น ๆ (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555) ดังนั้นรสชาติของการฟังเพลงจึงมิได้จำกัดอยู่ที่เนื้อหาของเพลงเพียงอย่างเดียว สำนวนในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีไทยแต่ละประเภทก็มีแนวทางเป็นของตนเองทั้งสิ้น จึงเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สร้างอรรถรสในการฟังเพลงไทยแบบแผน สำนวนเพลงที่ได้รับการปรุงแต่งออกมานั้นแสดงออกถึงกระบวนการทางความคิด ไหวพริบ สติปัญญาหรือแม้กระทั่งรสนิยมของผู้บรรเลง เปรียบดังรสชาติของอาหารที่แต่ละคนก็มีความชอบในรสที่แตกต่างกันไป บ้างชอบหวาน บ้างชอบเผ็ด บ้างชอบเค็ม ดังนั้นแนวทางและสำนวนที่บรรเลงออกมาจึงสามารถสะท้อนรสชาติหรือความเป็นตัวตนของศิลปินได้อีกมิติหนึ่งนั่นเอง

การบรรเลงกู่เจิงเพลงไทยแบบแผนกับความสัมพันธ์ทางสังคม

ความสัมพันธ์ด้านต่าง ๆ ของมวลมนุษยชาติตั้งแต่อดีตในด้านต่าง ๆ อาทิ ด้านสังคม ด้านการเมือง ด้านการเศรษฐกิจ มีความเชื่อมโยงมาจนถึงปัจจุบัน การเดินทางนำพาเอาวัฒนธรรมของแต่ละชาติแลกเปลี่ยนระหว่างกันผ่านการเรียนรู้วิถีชีวิต ภาษา ศาสนาและความเชื่อ ด้วยมนุษย์รู้จักการเรียนรู้สภาพแวดล้อมเพื่อปรับตัวให้เข้ากับทุก ๆ สิ่งในธรรมชาติ รวมถึงการเรียนรู้เพื่อปรับตัวให้เข้ากันกับวัฒนธรรมต่างชาติต่างภาษา เกิดการแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน วัฒนธรรมดนตรีไทยส่วนหนึ่งมีอิทธิพลมาจากการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติเข้ามาแล้วตั้งแต่อดีตกาล โดยเฉพาะในสังคมชั้นสูง การประสมประสานทางวัฒนธรรมดนตรีเริ่มจากความนิยมในหมู่เจ้านายที่สามารถมีวงดนตรีไทยในความครอบครองได้ เช่น เมื่อครั้งที่ก่อตั้งวงเครื่องสายไทยประสมเปียโนของพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นักดนตรีล้วนเป็นสตรีในราชสำนักฝ่ายใน ด้วยความแปลกใหม่นั้นเองได้กลายเป็นความนิยมที่ถือเป็น “รสนิยม” ในการฟังดนตรีไทยผสมฝรั่งของชนชั้นสูง มีนัยยะด้านสังคม สะท้อนความต้องการยกระดับให้ทัดเทียม “ฝรั่ง” แต่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของไทย ด้วยการรับเอาวัฒนธรรมฝรั่งหรือชาติตะวันตกเข้ามามีบทบาทเป็นเพียงส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย

กู่เจิง มีประวัติยาวนานมากกว่า 2,500 ปี กำเนิดขึ้นในแคว้นฉินจึงมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ฉินเจิง” เดิมกู่เจิงมีเพียง 5 สาย และพัฒนามาเป็น 13 สาย 14 สาย 16 สาย 18 สาย จนถึงปัจจุบันมีมากกว่า 20 สาย แต่ขนาดที่นิยมมากที่สุด คือกู่เจิง 21 สาย มีการกล่าวเปรียบเทียบทางด้านกายภาพของกู่เจิงกับเครื่องดนตรีไทย เช่น “จะเข้” จนมีชื่อเรียกตามความเข้าใจกันว่า “จะเข้จีน” ด้วยลักษณะทางกายภาพที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเช่นเดียวกัน อีกทั้งบรรเลงด้วยการ “ดีด” คล้ายจะเข้ของไทยนั่นเอง แต่เมื่อพิจารณาวิธีการบรรเลงพบว่า กู่เจิงและจะเข้มีวิธีการบรรเลงที่มีข้อแตกต่างกันอยู่บ้าง โดยกู่เจิงบรรเลงด้วยวิธีการดีด โดยผู้บรรเลงติด “เล็บปลอม” ที่ทำจากกระดองเต่า เขาสัตว์ งาช้าง ฯ ดีดลงบนสายที่วางพาด “หย่อง” แต่ละสายเรียงลำดับตามเสียงของโน้ต ในขณะที่ผู้บรรเลงจะเข้จะใช้ “ไม้ดีด” ที่ทำจากเขาสัตว์ งาช้าง หรือวัสดุอื่น ๆ เคียนด้วยเส้นด้ายและพันไม้ดีดไว้ที่ปลายนิ้วชี้ดีดลงบนสาย แต่เสียงของโน้ตเกิดขึ้นจากการใช้นิ้วกดลงบนสายบริเวณ “นมจะเข้” ผู้เขียนมีความเห็นว่ากู่เจิงมีวิธีการบรรเลงที่คล้ายเครื่องดนตรีเก่าแก่ชนิดหนึ่งของชาวตะวันตกคือ “ฮาร์ป” มากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น

ความเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดของโลกในยุคดิจิทัลในศตวรรษที่ 21 ส่งผลกระทบต่อหลายสิ่ง รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพการดำรงชีวิตในสังคมยุคปัจจุบันที่มีการพัฒนาอย่างรุดหน้า กู่เจิงได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องด้วยเช่นกัน อิทธิพลของดนตรีตะวันตกมีบทบาทสำคัญที่ทำให้แนวทางการบรรเลงกู่เจิงและเพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงในยุคปัจจุบันมีความคล้ายคลึงกับเปียโน กล่าวคือเพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่พบการประพันธ์ทำนองแนวล่าง หรือคอร์ดเพิ่มมากขึ้น มีแนวทำนองและวิธีการบรรเลงที่หลากหลายและซับซ้อนมากกว่าเดิม รวมถึงการนำเสนอรูปแบบวงดนตรีจีนที่มีความคล้ายคลึงกับวงออร์เคสตร้า (orchestra) อย่างตะวันตก

ในยุคปัจจุบันนับว่าเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์กลายเป็นอีกหนึ่งปัจจัยหลักในการดำรงชีวิตของสังคมเมือง มนุษย์ก็ได้รับประโยชน์จากเทคโนโลยีที่ช่วยย่นระยะทาง ระยะเวลา ข้อมูลที่ต้องการอยู่บนปลายนิ้วที่ใช้ท่องไปในโลกกว้างเพียงเสี้ยววินาที การเคลื่อนที่ของสังคมวัฒนธรรมจากทั่วโลกนำพาให้เกิดการแลกเปลี่ยน ดัดแปลง ปรุงแต่งและสร้างสรรค์ พัฒนาจนเกิดแนวทางใหม่ ๆ เพื่อสนองความต้องการในการเสพงานศิลปะในรูปแบบที่แปลกใหม่

ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรสนิยมของผู้เสพด้วย แม้ว่าสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยจะยึดโยงกับคติความเชื่อและวิถีชีวิตความเป็นอยู่อย่างไทย ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นส่งผลกระทบต่อขนบจารีตในวัฒนธรรมเพลงไทยแบบแผนให้เปลี่ยนไปด้วยอย่างเลี่ยงไม่ได้ กล่าวคือคติความเชื่อที่มักจะเกี่ยวเนื่องกับข้อห้าม เช่น คติความเชื่อในการ “ห้ามบรรเลงเพลงหน้าพาทย์หากไม่จำเป็น” ด้วยมูลเหตุที่เพลงหน้าพาทย์ถือเป็นเพลงชั้นสูงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร ในตัวละครที่เป็นเทพเจ้า หรือใช้ในการบรรเลงในพิธีกรรมเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเป็นสิ่งสมมติแทนองค์เทพยดาในพิธีไหว้ครูทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ไทย ซึ่งในความเป็นจริงแล้วผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ควรหมั่นซ้อมอยู่เป็นนิจเพื่อให้เกิดความแม่นยำ ชำนาญ เมื่อพิจารณาถึงความจำเป็นก็ถือว่ามีความจำเป็นในการฝึกซ้อมอยู่มากทีเดียว ผู้เขียนมีความคิดเห็นว่ากุศโลบายนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการย้ำเตือนให้ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ควรมีสมาธิในการฝึกซ้อม สถานที่ฝึกซ้อมควรเป็นที่ที่สงบเพื่อให้เกิดสมาธิ มิควรเป็นบริเวณที่มีสิ่งเร้ามารบกวน จึงเกิดเป็นข้อห้ามว่าเพลงหน้าพาทย์ใช่ว่าจะเล่นที่ไหนก็ได้ เมื่อเกิดสมาธิในการฝึกซ้อมก็จะเกิดความแม่นยำส่งผลต่อความมั่นใจและระมัดระวังในการบรรเลง เพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงด้วยความเชื่อมั่นและศรัทธาจึงแฝงไว้ด้วยความสง่างาม องอาจ หรือความเชื่อเรื่องการห้ามดัดแปลงทำนองเพลงไทยแบบแผนมิเช่นนั้นจะเป็นการผิดครู เมื่อพิจารณาคำว่า “ผิดครู” อันหมายถึงการกระทำผิดต่อครูด้วยประการทั้งปวง อาทิ การไม่เคารพเชื่อฟัง การดูหมิ่นดูแคลน การกระทำใด ๆ ที่ไม่ได้รับการอนุญาตจากครู เนื่องด้วยเพลงไทยแบบแผนถือเป็นสมบัติของชาติที่บันทึกเรื่องราวและสติปัญญาของคีตกวีไทยในอดีต อีกทั้งวัฒนธรรมไทยก็ยึดถือการเคารพผู้อาวุโสและครูบาอาจารย์เป็นแนวปฏิบัติอย่างเคร่งครัด แต่ด้วยปัจจัยด้านสังคมในยุคแห่งการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมจึงทำให้เกิดการผ่อนปรนข้อห้ามในบางประการ แต่มิใช่การละเลยหรือละทิ้งขนบที่ดีงามเหล่านั้น หากแต่เป็นไปเพื่อประโยชน์ในเชิงสร้างสรรค์ ดังเช่นที่ปรากฏในการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโน โดย ณัชชา พันธุ์เจริญ (2559) กล่าวว่าเครื่องดนตรีเปียโนมีช่วงเสียงที่กว้างมาก การเรียบเรียงทำนองเพลงไทยจึงเป็นไปอย่างอิสระ จึงมิได้รักษาขนบ ผู้เขียนมีความเห็นสอดคล้องว่าการเรียบเรียงเพลงไทยแบบแผนโดยมิได้รักษาขนบเพื่อใช้ในการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีไทยนั้น ด้วยเหตุที่ศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดล้วนมีความเป็นปัจเจก มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ย่อมต่างกันไปแต่ละชนิดแต่ละประเภท เครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงที่กว้างมากอย่างเปียโนจึงเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์ทำนองให้มีความวิจิตรพิสดารหรือซับซ้อนมากขึ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่ความสามารถของผู้เรียบเรียงและทักษะของผู้บรรเลง ทำนองประดับเหล่านั้นช่วยเพิ่มสีสันให้เพลงมีมิติกว้างและลึกในเวลาเดียวกัน การบรรเลงเพลงไทยแบบแผนด้วยกู่เจิงก็เป็นไปเช่นเดียวกัน ด้วยช่วงเสียงที่กว้างของกู่เจิงผนวกกับแนวทางการบรรเลงที่ได้รับการพัฒนาจนสามารถเรียบเรียงแนวทำนองได้อย่างอิสระ ขณะเดียวกันวิธีการบรรเลงกู่เจิงอันมีเอกลักษณ์เฉพาะนั้นช่วยตกแต่งทำนองให้มีความวิจิตรตามแนวทางของการบรรเลงกู่เจิง การเรียบเรียงแนวทำนองในเพลงไทยแบบแผนสำหรับกู่เจิงนั้นยังคงยึดโครงสร้างทำนองหลักของเพลงไว้ หากแต่การเรียบเรียงอาจมิได้รักษาขนบตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยทั้งหมด กล่าวคือผู้เรียบเรียงสามารถสร้างแนวทำนองอื่น ๆ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจหรือแสดงศักยภาพของกู่เจิงให้โดดเด่นมากขึ้น ด้วยกู่เจิงสามารถบรรเลงทำนองแนวล่างในลักษณะกลุ่มโน้ตหรือคอร์ดได้คล้ายฮาร์ปหรือเปียโนจึงทำให้เกิดความไพเราะด้วยมิติที่กว้างและลึกของท่วงทำนอง

การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม: กู่เจิงกับเพลงไทยแบบแผน

“ดนตรี” เดินทางได้ไกลอย่างน่าประหลาดใจ สามารถเดินทางไปได้รอบโลกอย่างไม่มีพรมแดน และดนตรีจะนำพาเราไปในที่ที่ไม่เคยไป นำพาไปพบคนที่ไม่เคยรู้จัก พบมิตรภาพ จนเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกัน วัฒนธรรมดนตรีจึงระคนไปด้วยกลิ่นอายและร่องรอยทางวัฒนธรรมแห่งวิถีชีวิตความเป็นอยู่ สังคม ภาษา ศาสนา ความเชื่อ สภาพจิตใจและอารมณ์ เราสามารถเรียนรู้สิ่งเหล่านี้ได้จากวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละชาติเพราะภาษาดนตรีคือภาษาสากล

การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างไทยกับนานาประเทศ มีมาตั้งแต่สมัยอดีต ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท (อ้างถึงใน สุรพล สุวรรณ, 2559) ได้กล่าวว่า วงดนตรีหญิงของไทยถูกส่งไปถวายพระเจ้ากรุงจีนตั้งแต่สมัยน่านเจ้า คนจีนก็อพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในผืนแผ่นดินไทยมาช้านาน ดังที่ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2550) กล่าวถึงกลุ่มคนจีนที่อพยพเข้ามายังประเทศไทยนั้นมี 5 กลุ่มด้วยกัน กลุ่มที่ 1 เข้ามาตั้งแต่ก่อนยุคกรุงศรีอยุธยา กลุ่มที่ 2 เข้ามาในสมัยอยุธยา กลุ่มที่ 3 เข้ามาในสมัยพระเจ้าตากสิน กลุ่มที่ 4 เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 กลุ่มที่ 5 เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 6 การอพยพเข้ามาของคนจีนมาจากปัจจัยหลายด้าน ได้แก่ สภาพภูมิประเทศ ความแออัด ความยากจน ไปจนถึงสภาพปัญหาทางการเมืองทำให้คนจีนต้องดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด โดยการเดินทางข้ามน้ำข้ามทะเลเพื่อเสาะหาแหล่งที่อยู่ที่ทำกินใหม่ เมื่อการตั้งรกรากบนแผ่นดินไทยที่มีความเป็นอิสระเสรีพบกับความอุดมสมบูรณ์ มีความเป็นอยู่ที่สุขสบาย แม้เป็นคนต่างชาติต่างภาษา ต้องหาเช้ากินค่ำ อดมื้อกินมื้อ แต่ถึงกระนั้นน้ำใจไมตรีของคนไทยที่หยิบยื่นให้ก็นำความอิ่มเอมทางกายและใจให้ผู้อพยพมาจากแดนไกลได้คลายความทุกข์ลง ชาวจีนที่ตั้งรกรากจนกลายเป็นคนไทยได้รวมกลุ่มกันเป็นชุมชนในที่ต่าง ๆ ในประเทศไทย ชุมชนชาวจีนที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุดคือย่าน “เยาวราช” ในกรุงเทพมหานคร ชาวจีนในย่านเยาวราชประกอบสัมมาชีพแตกต่างกันไป อาทิ ร้านอาหารจีน ร้านขายทอง ร้านเครื่องกังไส หรือแม้กระทั่งร้านเครื่องดนตรีจีนก็มีปรากฏอยู่ที่ “ซอยแปลงนาม” ย่านเยาวราชเช่นกัน

เครื่องดนตรีของจีนมีหลายประเภท บางชนิดก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ไทยรับวัฒนธรรมมาจากจีนอย่าง “ขิม” จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีไทยไปในที่สุด “กู่เจิง” เครื่องดนตรีประเภทพิณ เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีชิ้นเอกชิ้นหนึ่งของจีนลักษณะเป็นกล่องไม้กลวงยาว มีสายและหย่องหนุนสาย เป็นเครื่องดนตรีที่คุ้นตาจากในภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์ย้อนยุคของจีนในรูปแบบของเครื่องดนตรีประจำกายนางเอก พระเอก หรือแม้กระทั่งเครื่องประโคมบนแดนสวรรค์ที่มักจะบรรเลงโดยหมู่นางฟ้านางสวรรค์ เป็นที่กล่าวขานกันว่าเสียงของกู่เจิงนั้นสดใสบริสุทธิ์ดุจดรุณีแรกรุ่น เสียงของกู่เจิงสามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกในทำนองเพลงได้หลากหลาย เช่น อารมณ์ร่าเริง โศกเศร้า เกรี้ยวกราด หรือสามารถสร้างจินตนาการถึงความงดงามของธรรมชาติ ด้วยรูปทรงและท่าทางการบรรเลงที่มีลีลาอ่อนช้อยสวยงามผนวกกับกระแสเสียงที่ไพเราะน่าฟังจึงทำให้กู่เจิงเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีจีนที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง

ผู้เขียนเองมีความทรงจำในวัยเด็กกับเสียงเพลงประกอบรายการ “พรุ่งนี้วันพระ” ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ก่อนวันพระหนึ่งวัน เสียงเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีแปลกหูแต่มีความไพเราะชวนหลงใหลจนยากจะลืมนั้นสร้างความแปลกใจว่าคือเสียงของเครื่องดนตรีชนิดใด ครั้นจินตนาการว่าเสียงนั้นใสกังวานคล้ายเสียง “ขิม” ที่คุ้นหน้าคุ้นตาในหมู่นักดนตรีไทย พลันก็ต้องสะดุดกับเสียงที่มีลักษณะที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของสายหลาย ๆ สายเรียงต่อเนื่องกันในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ซึ่งไม่พบว่าขิมจะให้เสียงเช่นนั้นได้ เสียงนั้นยังคง

ตรึงใจผู้เขียนเรื่อยมาเป็นเวลายาวนาน จนกระทั่งได้คำตอบว่าเพลงที่ได้ยินคือส่วนหนึ่งของเพลงลาวล่องน่าน จาก “วงภุมริน”

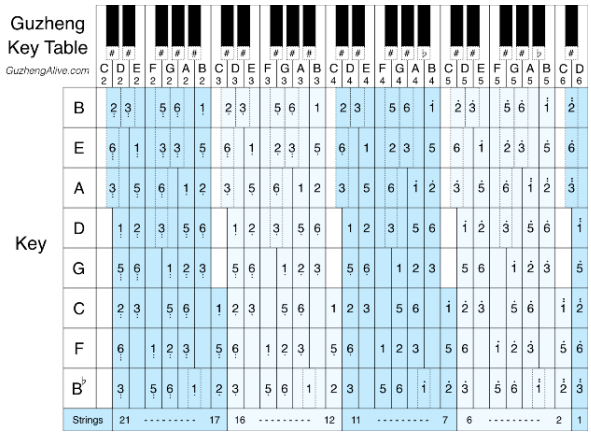
ชนก สาคริก สายสกุล “ศิลปบรรเลง” เป็นหนึ่งในบุคคลที่มีบทบาทสำคัญอีกท่านหนึ่งที่สร้างคุณูปการให้แก่ดนตรีไทย เป็นกรรมการชุดแรกผู้ก่อตั้งมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สถานที่สอนดนตรีไทยให้แก่ผู้ที่มีความสนใจ และยังสอนการบรรเลงเพลงไทยแบบแผนด้วยเครื่องดนตรีต่างชาติชนิดต่าง ๆ อาทิ ซีตาร์ (พิณอินเดีย) ด่านโบว (พิณเวียดนาม) ซองก๊อก (พิณพม่า) เป็นต้น อาจารย์ชนก สาคริก ริเริ่มนำกู่เจิงมาบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายไทยเป็นคนแรก (ชนัดดา ชั้นบุญ, ธัญญารัตน์ สาคริก, นันทิภา ตั้งปรัชญากูล, และอัษฎาวุธ สาคริก, 2561 น. 92 – 97) นำเสนอเพลงไทยแบบแผนผ่านเครื่องดนตรีกู่เจิง ด้วยความไพเราะและแปลกใหม่จึงทำให้กู่เจิงเป็นที่สนใจและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในชื่อสำเนียงแต้จิ๋วที่เรียกว่า “โกวเจ็ง หรือ เจ้ง” ชนก สาคริก เล่าว่าได้พบกับกู่เจิงที่ร้านเครื่องดนตรีจีน ซอยแปลงนาม ถนนเยาวราช และได้ซื้อกลับมาตัวหนึ่งโดยที่ยังไม่ทราบวิธีการเล่นพิณชนิดนี้แต่อย่างใด จึงได้คิดวิธีดีดกู่เจิง “แบบไทย” ขึ้นเองจากแนวคิดวิธีดีดต่าง ๆ ตามหลักธาตุในธรรมชาติทั้ง 5 ได้แก่ธาตุดิน น้ำ ไฟ ไม้ และทอง ชนก สาคริก (การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤษภาคม 2560) กล่าวถึงการริเริ่มนำกู่เจิงมาบรรเลงเพลงไทยแบบแผนว่า

> “...กู่เจิงตั้งเสียงด้วยระบบ 5 เสียง (pentatonic scale) เหมาะกับการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงต่าง ๆ ความพิเศษจึงอยู่ที่การกรีดสายหรือการดีดสายต่อเนื่องกันหลาย ๆ สาย จะเกิดเสียงที่ไพเราะอ่อนหวานใช้ประดับทำนองเพลงให้มีความอ่อนหวาน และเป็นเอกลักษณ์ที่พบในเครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงด้วยระบบนี้ และพบมากที่สุดในเครื่องดนตรีเอเชีย...”

การบรรเลงเพลงไทยแบบแผนด้วยกู่เจิง ชนก สาคริก ได้นำเสนอในรูปแบบของการบรรเลงวงเครื่องสายประสม วงกู่เจิงหมู่ รวมไปถึงเดี่ยวกู่เจิง ในการประสมวงนั้นวงดนตรีไทยประเภทเครื่องสายสามารถพิจารณาในการเทียบเสียงและปรับหาทางให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืนง่ายกว่าเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีอย่างปี่พาทย์ (อานันท์ นาคคง, 2561) ด้วยกายภาพของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายสามารถปรับ “สาย” เพื่อเทียบเสียงให้สนิทสนมกันตามความต้องการ แต่หากการปรับสายนั้นส่งผลต่อความตึง-หย่อนของสายไม่เอื้อต่อการบรรเลงได้ดีนัก ก็มีวิธีในการแก้ไขปัญหาด้วยวิธีอื่น เช่น การเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลงเช่นเดียวกับวิธีการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น กู่เจิงก็สามารถเปลี่ยนบันไดเสียงให้สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทยได้กลมกลืนเช่นกัน

ระบบเสียงของกู่เจิงกับเพลงไทยแบบแผน

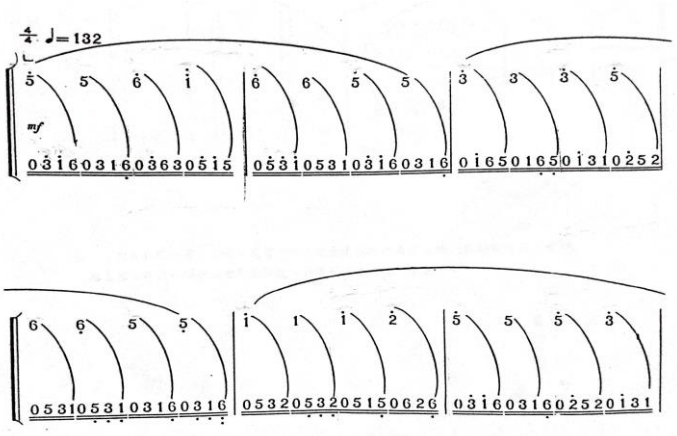
กู่เจิงขนาดมาตรฐานที่นิยมบรรเลงมี 21 สาย ตั้งสายด้วยระบบ 5 เสียง คือ 1(โด) 2(เร) 3(มี) 5(ซอล) 6(ลา) ในบันไดเสียง C major เมื่อเทียบเสียง 1(โด) กับเสียงโน้ตดนตรีตะวันตกเสียงจะเท่ากับเสียง D(เร) กู่เจิงสามารถเปลี่ยนบันไดเสียงได้ด้วยวิธีการปรับสายด้วยประแจตั้งสายหรือการเลื่อนหย่องไปตามตำแหน่งของโน้ตที่ต้องการ การกำหนดชื่อของบันไดเสียงต่าง ๆ เป็นไปตามเสียงของโน้ตในตำแหน่งที่ 1 เช่น 1 = D เรียกว่าบันไดเสียง D major หรือ 1 = G เรียกว่าบันไดเสียง G major อย่างไรก็ดีไม่ว่าจะตั้งเสียงของกู่เจิงให้อยู่ในบันไดเสียงใดก็ตามการบันทึกโน้ตและการอ่านออกเสียงโน้ตยังคงเป็น C major เสมอ ๆ



ภาพที่ 2 ตารางแสดงบันไดเสียงต่าง ๆ เมื่อเทียบกับบันไดเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก
ที่มา: Guzheng Alive, 2020, (https://guzhengalive.com/keys)

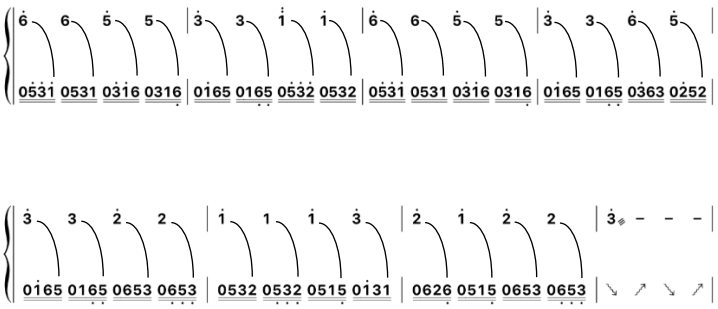
วิธีการบรรเลงที่แสดงเอกลักษณ์ของกู่เจิงได้ชัดเจนคือการกดสายซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การกดสายเพื่อดีดเสียง 4(ฟา) กับ 7(ที) คือการใช้มือซ้ายกดสายด้านซ้ายของหย่องหนุนสายกู่เจิงเพื่อให้สายตึงขึ้น เมื่อต้องการดีดเสียง 4(ฟา) จะกดสายในตำแหน่งที่ 3(มี) ให้เสียงสูงขึ้นครึ่งเสียงนั่นเอง อีกลักษณะหนึ่ง คือ การกดสายเพื่อโหยเสียงหรือเอื้อนเสียง ซึ่งต้องการน้ำหนักในการกดสายที่มากกว่าลักษณะแรกเพื่อให้ได้เสียงที่สูงขึ้นเท่ากับเสียงลำดับถัดไปจากโน้ตเสียงนั้นเต็มเสียงตามลักษณะของบันไดเสียง 5 เสียง (pentatonic scale) เช่น กดสายที่ 1(โด) สูงขึ้นเท่ากับเสียง 2(เร) หรือกดสายที่ 3(มี) สูงขึ้นเท่ากับเสียง 5(ซอล) เป็นต้น กัวหยุนเสียง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 ธันวาคม 2559) แสดงความเห็นว่า การโหยเสียงหรือเอื้อนเสียงของกู่เจิงมีทั้งการกดสายโหยเสียงให้สูงขึ้น และการปล่อยสายโหยเสียงให้กลับสู่เสียงปกติของเสียง ๆ นั้น กล่าวได้ว่าการโหยเสียงหรือเอื้อนเสียงนั้นสามารถสร้างมิติและสีสันให้กับท่วงทำนองคล้ายกับลักษณะการขับร้อง “เอื้อน” ในเพลงไทยแบบแผนนั่นเอง จึงพบว่าการโหยเสียงจะพบในเนื้อทำนองหลักมากกว่าทำนองแนวล่าง นอกจากนี้ยังมีวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ที่สำคัญ เช่น การกรอสาย การเขย่าสาย การดีดคอร์ด

การบรรเลงเพลงไทยแบบแผนด้วยกู่เจิงนั้นพบว่า กลุ่มเพลงไทยที่นิยมนำมาเรียบเรียงสำหรับการบรรเลงกู่เจิงมากที่สุด คือ เพลงไทยแบบแผนประเภทเพลงภาษาต่าง ๆ ได้แก่ สำเนียงจีน สำเนียงลาว สำเนียงเขมร สำเนียงมอญ เนื่องด้วยเป็นกลุ่มเพลงไทยแบบแผนที่จัดอยู่ในระบบ 5 เสียง ตรงกับบันไดเสียงของกู่เจิง ซึ่งง่ายต่อการเรียบเรียงและการบรรเลง (อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2562) กู่เจิงได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องให้มีวิธีบรรเลงหลากหลายซึ่งส่วนหนึ่งรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ยกตัวอย่างเพลง “หลิวหยางเหอ” แปลว่า “แม่น้ำหลิวหยาง” ในท่อนสุดท้ายวิธีการบรรเลงได้รับอิทธิพลมาจากการบรรเลง “ฮาร์ป” ดังตัวอย่าง



ภาพที่ 3 โน้ตกู่เจิงเพลงหลิวหยางเหอ ท่อนที่บรรเลงด้วยการดีดแบบฮาร์ป จาก โน้ตเพลง Guzheng Intermediate 1 โดยหลี่หยาง
ที่มา: หลี่หยาง (ม.ป.ป. 1)

ผู้ประพันธ์ต้องการสื่ออารมณ์ของเพลงให้จินตนาการถึงระลอกของคลื่นในแม่น้ำหลิวหยาง ลักษณะการบรรเลงเป็นกลุ่มเสียงคล้ายคอร์ดโดยการดีดไล่เสียงลงต่อเนื่องกันเป็นชุด ๆ ผู้เขียนใช้แนวทางการเรียบเรียงนี้ไปใช้ในการเรียบเรียงโน้ตเพลงสำหรับการบรรเลงกู่เจิงประกอบวงเครื่องสายสากลของวิทยาลัยนาฏศิลป เพลง “เขมรไทรโยค” เพื่อสื่อความหมายถึงเสียงของน้ำตกไหลลงจากหน้าผาสูงตามทำนองของเพลงเขมรไทรโยค ท่อนที่ 2 ดังนี้



ภาพที่ 4 โน้ตกู่เจิงเพลงเขมรไทรโยค ท่อนที่ 2 เรียบเรียงให้บรรเลงด้วยการดีดแบบฮาร์ป
ที่มา: ผู้เขียน

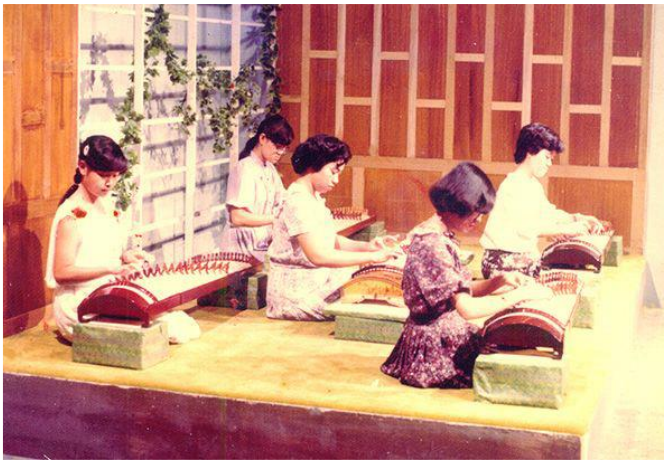
การประพันธ์เพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงที่ปรากฏหลังยุคปฏิวัติวัฒนธรรมจีนในช่วง ค.ศ. 1966 (พ.ศ. 2509) เป็นต้นมาส่วนใหญ่เป็นเพลงสองมือ กัวหยุนเสียง ได้นิยามเพลงสองมือไว้ว่า เพลงสองมือคือเพลงที่ใช้ทั้งมือขวาและมือซ้ายบรรเลงไปพร้อมกัน โดยมือขวาบรรเลงเนื้อทำนอง (melody) ส่วนมือซ้ายบรรเลงทำนองแนวล่างอาจเป็นคอร์ด (chord) หรือเนื้อทำนองอีกแนวหนึ่งก็ได้ ลักษณะของการประพันธ์เพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงนี้ล้วนได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกอย่างฮาร์ปและเปียโน ซึ่งเดิมนั้นเพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงเป็นเพลงมือเดียวหรือเพลงที่ใช้มือขวาบรรเลงเนื้อทำนองในขณะที่มือซ้ายใช้ในการตกแต่งทำนองเท่านั้น (กัวหยุนเสียง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 ธันวาคม 2559) ถึงแม้ว่าเพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงที่ปรากฏหลังยุคปฏิวัติวัฒนธรรมจีนจะได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ดีเพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงแบบดั้งเดิมของจีนหรือเพลงมือเดียวก็ยังคงได้รับความนิยม

อยู่มิเสื่อมคลาย อาทิ เพลงเกาซานหลิวสุ่ย (gao shan liu shui) หรือ ธารน้ำเขาสูง เพลงหยวีโจวช่างหว่าน (yu zhou shang wan) หรือเรือประมงยามสายัณห์ เพลงชูสุ่ยเหลียน (chu shui lian) หรือบัวพ้นน้ำ เพลงที่บรรเลงโดยกู่เจิงดั้งเดิมของจีน โดดเด่นด้วยการตกแต่งทำนองด้วยมือซ้าย การกดสายเอื้อนเสียง การเขย่าสาย การกรีดสาย ฯ ล้วนเป็นวิธีการบรรเลงที่แสดงเอกลักษณ์เฉพาะของกู่เจิงได้อย่างชัดเจน และสามารถนำมาใช้กับการบรรเลงเพลงไทยแบบแผนด้วยกู่เจิง รูปแบบของการบรรเลงกู่เจิงเพลงไทยแบบแผนนั้นผู้เขียนจำแนกการบรรเลงออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1. การบรรเลงรวมวง

1.1 หมายถึงการบรรเลงกู่เจิงประสมกับวงดนตรีไทยตามแบบแผน เช่น วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ วงมโหรี หรือการบรรเลงกู่เจิงประสมกับเครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ที่ไม่ได้คำนึงถึงแบบแผนของการประสมวงก็ได้ การบรรเลงรวมวงในรูปแบบของการประสมวงนี้จึงควรคำนึงถึงเรื่องระบบเสียงและบันไดเสียงในการบรรเลงเป็นปัจจัยเบื้องต้นที่นับว่ามีความสำคัญ ปัจจัยเรื่องระบบเสียงนี้เนื่องด้วยระบบเสียงของไทยเป็นระบบ “หนึ่งเสียงเต็ม” (ระยะห่างของช่วงเสียงที่เฉลี่ยเท่ากันในดนตรีไทย) จึงอาจเกิดภาวะของเสียงที่ไม่สนิทกันในบางตัวโน้ต ระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีไทยกับเสียงกู่เจิง ด้วยกู่เจิงมีช่วง “ครึ่งเสียง” แบบระบบเสียงดนตรีตะวันตก อย่างไรก็ดีก็มิได้เป็นปัญหาสำคัญนักในการร่วมบรรเลงกับดนตรีไทยแต่กลับเป็นรสชาติที่ผสมผสานกันในมิติของเสียงเครื่องดนตรีต่างชาติต่างภาษาที่มีความเป็นเอกลักษณ์และแสดงความเป็นตัวตน การปรับเข้าหากันในเรื่องของบันไดเสียงถือเป็นองค์ประกอบหลักของการบรรเลงรวมวงดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายสามารถปรับเสียงเข้าหากันได้สะดวกกว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหรือเครื่องเป่าที่มักมีเสียงตายตัว

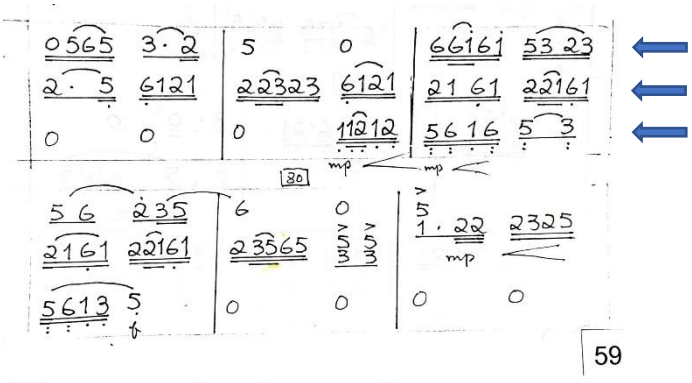
1.2 หมายถึงการบรรเลงกู่เจิงหลายเครื่องพร้อมกัน อาจมีเครื่องประกอบจังหวะหรือไม่มีก็ได้ ดังที่ปรากฏในการบรรเลงกู่เจิงหมู่ของวง “ภุมริน” ที่บรรเลงกู่เจิงหลายเครื่องโดยการแยกกลุ่มวิธีการบรรเลงออกเป็นธาตุต่าง ๆ แต่ละกลุ่มธาตุนั้น ๆ ก็บรรเลงตามวิธีของตนเองสอดประสานกันในท่วงทำนอง



ภาพที่ 5 กู่เจิงหมู่ วงภุมริน
ที่มา: ชนก สาคริก, ม.ป.ป., (https://app.box.com/s/78cj7k1xzmr832w97jg3gj5hekjdzovr)

2. การบรรเลงเดี่ยว

การบรรเลงเดี่ยวกู่เจิงในเพลงไทยแบบแผนจะมีเครื่องประกอบจังหวะด้วยหรือไม่มีก็ได้ ซึ่งการบรรเลงในรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวกู่เจิงนั้นจะมีความเป็นอิสระด้านมิติของการบรรเลงทั้งมิติของทำนองและจังหวะ กล่าวคือ ผู้เรียบเรียงสามารถเรียบเรียงทำนองเพลงบนพื้นฐานของโครงสร้างเพลงไทยแบบแผนเดิม อาจมีการปรับปรุงแนวทำนองด้วยการประดับทำนองลักษณะต่าง ๆ เช่น การประดับทำนองหลัก (melody) ด้วยกลวิธีตามแนวทางการบรรเลงกู่เจิงอย่างการกดสาย การเขย่าสาย การกรีดสาย ฯ ทำนองหลักของกู่เจิงสามารถดัดแปลงเพื่อให้เหมาะสมและสะดวกต่อการบรรเลงกู่เจิงตามความเหมาะสม ผสมผสานการเรียบเรียงทำนองแนวล่างลักษณะต่าง ๆ เช่น ทำนองรอง ทำนองเชื่อม คอร์ด ทำนองแนวล่างนี้ช่วยปรุงแต่งให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น ทำนองแนวล่างอาจมีมากกว่า 1 แนวขึ้นไป หลี่หยาง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 5 สิงหาคม 2562) อธิบายพร้อมยกตัวอย่างเพลงลาวแพนประพันธ์โดยศิลปินชาวจีน “หลี่ฮุย” ให้มีทำนองแนวล่างถึง 2 แนว รวมเนื้อทำนองด้วยเป็น 3 แนว ดังนั้นแนวทำนองที่เพิ่มขึ้นส่งผลให้เกิดความซับซ้อนอย่างมากในการบรรเลง ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องอาศัยทักษะในการบรรเลงขั้นสูงจึงจะสามารถคิดวิธีในการบรรเลงให้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์



ภาพที่ 6 ตัวอย่างทำนอง 3 แนวในโน้ตเพลงลาวแพน จาก หนังสือโน้ตเพลงสำหรับดนตรีจีนโบราณ เล่ม 2
ที่มา: หลี่หยาง (ม.ป.ป. 2)

สรุปและอภิปราย

แต่ละชาติแต่ละภาษาย่อมมีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง อาจมีความละม้ายคลายคลึงกันบ้างด้วยปัจจัยการเคลื่อนที่ของวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ที่มีความเชื่อมโยงกันมายาวนาน ถึงอย่างไรก็ยังคงความเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง บทเพลงในทุกวัฒนธรรมมีหน้าที่หลักในการจรรโลงใจให้มนุษย์ผ่อนคลายและมีความสุข เราสามารถใช้วัฒนธรรมดนตรีในการเรียนรู้ซึ่งกันและกันเพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขได้ เกิดสันติภาพ เสรีภาพ ภราดรภาพ สังคมไทยเป็นสังคมแห่งความเอื้ออาทรและไมตรีต่อเพื่อนมนุษย์ คนไทยสามารถก้าวผ่านวิกฤตต่าง ๆ ได้เสมอด้วยการเกื้อกูลซึ่งกันและกัน และเป็นสังคมวัฒนธรรมแห่งการให้และมิตรภาพที่สามารถเข้าได้กับทุกวัฒนธรรม อีกทั้งพระเมตตาแห่งพระราชวงศ์ไทยที่ทรงทำนุบำรุงและสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทยมิให้สูญสิ้นและยังทรงเป็นทูตทางวัฒนธรรมเพื่อการเจริญสัมพันธไมตรีกับมิตรประเทศ และเหนือสิ่งอื่นใดคือความรักสมัครสมานสามัคคีของคนในชาติที่ร่วมใจกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันคงไว้ซึ่งเอกราชแห่งชาติไทยสืบไป

รายการอ้างอิง

จุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี, สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้า. (2554). *ความในใจของข้าพเจ้า.* ดีเอ็มจี.

ชนก สาคริก. (ม.ป.ป). *วิธีดีดพิณกู่เจิงแบบไทย.* https://app.box.com/s/78cj7k1xzmr832w97jg3gj5hekjdzovr

ชนัดดา ชั้นบุญ, ธัญญารัตน์ สาคริก, นันทิภา ตั้งปรัชญากูล, และอัษฎาวุธ สาคริก. (2561). *สายประสม เมื่อจันทร์กระจ่างฟ้า นบบูชา ครูจันทร์ โตวิสุทธิ์ 22 เมษายน 2561 เพลงชนก มุทิตาจิต 72 ปี ครูชนก สาคริก 28 เมษายน 2561.* มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2559). *สดับทิพย์ดุริยางค์ ศาสตร์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโน.* ธนาเพรส.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2550). *ชาวจีนในไทยมาจากไหน เปิดประวัติการอพยพยุคแรกเริ่ม ถึงการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม.* https://www.silpa-mag.com/songwad-century/article_26173

พิชิต ชัยเสรี. (2557). *การประพันธ์เพลงไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มติชนออนไลน์. (2562, 5 พฤษภาคม). *พระราชประวัติ สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ฯ.* https://www.matichon.co.th/court-news/news_1481160

สุรพล สุวรรณ. (2559). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 3). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หลี่หยาง. (ม.ป.ป. 1). *โน้ตเพลง Guzheng Intermediate 1 โดยหลี่หยาง.* ม.ป.ท.

หลี่หยาง. (ม.ป.ป. 2). *หนังสือโน้ตเพลงสำหรับดนตรีจีนโบราณ เล่ม 2.* ม.ป.ท.

อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ. (2562). *การเรียบเรียงเพลงไทยตามแนวทางการบรรเลงกู่เจิง.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

อานันท์ นาคคง. (2561). เครื่องสายประสม ประสานสังคมสยาม. *สายประสม เมื่อจันทร์กระจ่างฟ้า นบบูชา ครูจันทร์ โตวิสุทธิ์ 22 เมษายน 2561 เพลงชนก มุทิตาจิต 72 ปี ครูชนก สาคริก 28 เมษายน 2561.* มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). *พินิจดนตรีไทย เล่ม 2 ชุด "สารัตถะดนตรีไทย".* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

Guzheng Alive. (2020, November). Guzheng Key Table. *KEY CHANGES.* https://guzhengalive.com/keys

บทความวิชาการ (Academic Article)

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ: คณะชราชาตรี

The Actress Costumes of the *Lakhonram*: Charachatree Dance Troupe

เบญจวรรณ ไวยเนตร

Benjawan Waiyanate

ครู โรงเรียนชลกันยานุกูล

Teacher, Chonkanyanukul School

benjawan.waiyanate@gmail.com

Received: November 1, 2021

Revised: February 27, 2022

Accepted: April 22, 2022

Published: April 30, 2022

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ กรณีศึกษาละครรำ คณะชราชาตรี อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง

จากการศึกษาพบว่าแนวคิดในการออกแบบลวดลายตามส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายในแต่ละชุดนั้น ได้แนวคิดการออกแบบมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัด โบสถ์ ตามภูมิปัญญาของชาวบ้าน และเกิดจากความคิดตามภาพจินตนาการของผู้ออกแบบ จากนั้นนำมาประกอบสร้างจนเกิดลวดลายที่ปรากฏอยู่ตามชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน ด้วยวัสดุที่นำมาใช้ประกอบในการออกแบบเป็นลวดลายทำมาจากเลื่อม และลูกปัดพลาสติกจึงมีน้ำหนักเบาเหมาะแก่การนำมาใช้ในการแสดง และปรับขนาดในส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายให้พอดีกับตัวของนักแสดง เนื่องด้วยผู้แสดงทางคณะนี้เป็นศิลปินอาวุโส น้ำหนักของวัสดุ และขนาดที่ใช้ประกอบการสร้างของเครื่องแต่งกายจึงเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบ นอกจากความสำคัญเรื่องน้ำหนักของวัสดุและขนาดของเครื่องแต่งกายที่ใช้การกำหนดการใช้สีของเครื่องแต่งกายมีความสำคัญเช่นกัน เพราะการกำหนดสีเป็นการบ่งบอกถึงความเด่นชัดและความเป็นเอกลักษณ์ของคณะ จึงมีการออกแบบและกำหนดสีของเครื่องแต่งกายไว้ จากนั้นนำไปสู่ถึงข้อคำนึงในการเลือกใช้เครื่องแต่งกายให้มีขนาดที่พอดีกับตัวนักแสดง เพื่อเป็นการอำนวยความสะดวกต่อผู้แสดงในเวลาที่ทำการแสดง

คำสำคัญ: เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง, คณะชราชาตรี, ศิลปินอาวุโส

Abstract

This article aims to present the design concept of the dance-dramas costumes for particular usage. Studying a case study of a local dance-drama troupe Charachatree in Wisetchaicham district, Angthong province, is shown as the central area of the article.

The concept of designing patterns according to the various components of each costume was inspired by the murals of the local temple and Thai church, influenced by local wisdom. That inspiration was developing the imagination of the designer to create the patterns used for the particular parts of currently used costumes. In terms of the materials used, the components of the costumes are made from lightweight materials (such as sequins and beads) of appropriate size, which is suitable for the performers who are senior dancers. Furthermore, the selection of the colours is also essential to signify the uniqueness of the dance troupe in order to allocate the particular costume set to fit individual dancers.

Keywords: Thai classical dance costumes, Charachatree dance troupe, senior artist

บทนำ

การแสดงนาฏศิลป์ของไทยเป็นงานศิลปะที่มีความงดงาม และมีความหลากหลายในรูปแบบที่บรรพบุรุษได้รังสรรค์และพัฒนามาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งการแสดงแต่ละประเภทจะมีลักษณะที่โดดเด่นจนสามารถระบุชนิดของการแสดงนั้น ๆ ที่มีความแตกต่างกันตามรูปแบบและองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง โดยส่วนหนึ่งในองค์ประกอบของการแสดงที่มีความเฉพาะเจาะจง สามารถบ่งบอกถึงบทบาทและลักษณะเฉพาะของตัวละครได้อย่างชัดเจนนั้นคือ เครื่องแต่งกาย จึงนับได้ว่าเครื่องแต่งกายนั้นเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญอย่างหนึ่ง โดยเมื่อสวมใส่แล้วทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจในบทบาทและประเภทของการแสดงได้อย่างชัดเจน ทั้งในการแสดงโขน และการแสดงละคร

เครื่องแต่งกายเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่ง ที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นเครื่องแสดงฐานะ และบ่งบอกชาติกำเนิด สามารถจำแนกองค์ประกอบได้ 3 ส่วน คือ ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ (จรรย์สมร ผลบุญ และคณะ, 2562) การแต่งกายยืนเครื่องนางมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยแต่ยังคงลักษณะเดิมไว้ ตามลักษณะของตัวละครในเรื่องราวที่นำมาเล่นเป็นละครรำ (ฉัตรชัย เคียรประเสริฐ, 2560)

ลักษณะเครื่องแต่งกายของการแสดงโขน ละคร เป็นการประดิษฐ์ขึ้นให้งดงามที่จำลองเลียนแบบจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์แบบโบราณ จึงเกิดการเรียกชื่อการแต่งกายลักษณะนี้ว่า “ยืนเครื่อง” ที่สามารถแบ่งองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายได้ดังนี้ ศิราภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับศีรษะ พัสตราภรณ์ หมายถึง เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มร่างกาย และถนิมพิมพาภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับต่าง ๆ ตามส่วนของร่างกาย ซึ่งทั้ง 3 องค์ประกอบนี้เป็นส่วนสำคัญของเครื่องแต่งกายสำหรับบ่งบอกถึงยศถาบรรดาศักดิ์ เพศ วัย และลักษณะของตัวละครในแต่ละบทบาทแต่ละประเภทของการแสดงนั้นเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดง แต่ทั้งนี้องค์ประกอบต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงล้วนมีการปรับและวิวัฒนาการไปตามกาลเวลาในยุคสมัยต่าง ๆ แต่เค้าโครงเดิมของเครื่องแต่งกายยังคงอยู่

วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายยืนเครื่องในการแสดงโขน และละครไทย มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของวัสดุที่ใช้ ขนาด และวิธีการสร้าง ทั้งเครื่องนุ่งห่ม เครื่องประดับตามส่วนของร่างกาย และเครื่องประดับศีรษะ ในการสร้างเครื่องนุ่งห่ม สิ่งที่สำคัญคือ ขนาดของชิ้นส่วนเครื่องนุ่งห่ม และวัสดุที่ใช้ในการปัก ในช่วงของยุคสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นพบว่ามีวัสดุที่ใช้ในการปัก เช่น เลื่อม ปีกแมงทับ ไหมสี ไหมทอง เป็นต้น ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลางใช้ดิ้นโปร่ง ดิ้นข้อ เลื่อม และไหมทอง แต่ที่พบในปัจจุบัน มีการลดวัสดุที่ใช้ในการปักเหลือแค่ ดิ้นโปร่ง ดิ้นข้อ และเลื่อมเหล็กผสมบ้างเล็กน้อย จากที่กล่าวมาข้างต้นเห็นได้ว่าวัสดุที่นำมาใช้ในการปักมีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคสมัย

นอกจากการแต่งกายแบบยืนเครื่องในการแสดงโขนและละครไทยแล้ว ยังมีการแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องด้วย นั้นคือการแสดงละครรำพื้นบ้าน

การแสดงละครรำพื้นบ้าน เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่มีการใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องเป็นโครงสร้างเช่นเดียวกัน แต่มีความแตกต่างกันที่วัสดุที่นำมาใช้ เป็นวัสดุที่หาได้ง่ายตามร้านค้าทั่วไป และมีราคาที่ถูก เช่น เลื่อมพลาสติก ลูกปัดพลาสติกขนาดเล็ก นำมาปักบนผ้า ที่มีสีสันฉูดฉาด รวมทั้งมีการปรับขนาด สัดส่วนองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อให้พอดีกับผู้สวมใส่ในการแสดงด้วย

ละครรำ มีเค้ามาจากละครโนราชาตรี ที่มีการแต่งตัวละครอยู่แบบเดียว คือ แต่งยืนเครื่องโดยมีตัวนายโรงเป็นผู้แต่งตัวด้วยเครื่องละครครบชุดเพียงตัวเดียว หรือถ้ามีแต่งเครื่องเป็นหลายอย่างจะเรียกให้ต่างกัน คือ ยืนเครื่องพระและยืนเครื่องนาง (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2543) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น จากหลักฐานที่กล่าวถึงเครื่องแต่งกายยืนเครื่องปรากฏอยู่ใน “กฎหมายศักดินาพลเรือน” ลักษณะการแต่งกายเหมือนเครื่องแต่งกายเทวดาในภาพจำหลักบานซุ้มพระเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ์ และภาพเขียนหลังบานประตูพระอุโบสถ วัดใหญ่ จังหวัดเพชรบุรี ในส่วนเครื่องแต่งกายตัวนางของละครในซึ่งเป็นผู้หญิง มีการห่มผ้าแถบลายทอง สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลังเสมอน่อง เมื่อเทียบกับลักษณะเครื่องแต่งกายตัวนางของละครนอกซึ่งเป็นละครผู้ชาย มีลักษณะเหมือนผ้าสไบของนางรำในภาพเขียนลายรดน้ำ คือมีลักษณะเป็นผ้าคล้องไหล่ พาดชายไปข้างหลังชายผ้าสั้นแค่สะโพก ส่วนด้านหน้าผืนผ้าบังหน้าอกไม่มิด ต่อมาภายหลังมีละครผู้หญิง การห่มผ้าสไบแบบนั้นจึงไม่เหมาะสมกับตัวละครที่เป็นผู้หญิงโดยเฉพาะเป็นนางรำของหลวง จึงได้มีการดัดแปลงเป็นการห่มผ้าแบบโอบพันจากด้านหลังมาทับไขว้กันที่ด้านหน้า แล้วพาดขึ้นบนบ่าทั้งสองข้างทิ้งชายไปข้างหลังเสมอน่อง (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2547)

จากนั้นมาถึงสมัยรัชกาลที่ 1 การเล่นละครได้รับความนิยมมากขึ้นจึงเกิดการแข่งขันในด้านต่าง ๆ รวมทั้งเครื่องแต่งกาย จึงมีการปรับปรุงดัดแปลงเพื่อให้ได้รูปแบบที่แตกต่างจากเดิม แต่ด้วยเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางมีรูปแบบมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพิ่มเติมบางอย่างเพื่อให้ได้รูปแบบที่ต่างไปจากเดิม โดยเฉพาะเครื่องประดับศีรษะที่มีแบบเพิ่มขึ้นจากเดิม คือ เกี้ยวกับปิ่นปักผม กะบังหน้ากับเกี้ยวรัดมวยมงกุฎ และเกี้ยวยอด ทั้งนี้คงเป็นเพราะเพื่อให้ตัวละครได้ใช้ให้ตรงตามฐานะของตัวละคร (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2547)

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 2 ละครต่าง ๆ ลดการแข่งขันในการสร้างเครื่องแต่งกาย รูปแบบของเครื่องแต่งตัวยืนเครื่องจึงยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงสิ่งใด แต่การใช้วัสดุสำหรับปักเครื่องละครในสมัยรัชกาลที่ 2 มีการใช้วัสดุเพิ่มขึ้นหลายชนิด คือ เลื่อม ปักแมงทับ ไหมสี ไหมทอง เป็นวัสดุที่ใช้การปักแบบหักทองขวาง เป็นวิธีการปักที่ได้รับมาจากชาวจีนกวางตุ้ง แต่เป็นที่นิยมนำมาปักกับเครื่องละครไทย ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเปลี่ยนแปลงให้ยกเลิกการแสดงโขนและละครของหลวงทั้งหมด ทำให้เกิดคณะละครตามนอกวังขึ้นอีกหลายคณะ ส่งผลให้การแสดงละครเผยแพร่ไปสู่ประชาชน รวมถึงเครื่องแต่งกายจึงได้แพร่หลายไปด้วย

เมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ละครในของหลวงกลับมาเล่นอีกครั้ง แต่มีละครพวกหนึ่งที่หัดละครไว้เล่นดูกันเอง ตัวละครไม่ได้แต่งเครื่องหรือแต่งแต่น้อยชิ้นในเวลาเล่น และในสมัยรัชกาลที่ 5 ละครในของหลวงมีการแต่งตัวด้วยเครื่องแต่งตัวบางเบา เพราะตัวละครเป็นผู้สูงอายุที่เคยเล่นเป็นละครหลวงเมื่อในสมัยรัชกาลที่ 4 และได้พบว่ามีการใช้เพชรหลา กับเพชรตัดทำเครื่องประดับชนิดต่าง ๆ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 เครื่องแต่งตัวยืนเครื่องแบบดั้งเดิมของละครหลวง นิยมใช้ลวดลายกนกมากขึ้น และในสมัยรัชกาลที่ 7 และรัชกาลที่ 8 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระและยืนเครื่องนาง ไม่มีการเปลี่ยนแปลงในสิ่งใด ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 9 ลักษณะของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระและยืนเครื่องนางยังคงมีลักษณะที่เรียกได้ว่ามีรูปแบบดั้งเดิม

ที่มีใช้มาตั้งแต่โบราณ (เนาวรัตน์ เทพศิริ, 2539) แต่ในปัจจุบันวัสดุที่ใช้ในการปักเครื่องแต่งกายยืนเครื่องเหลือแค่ดิ้นโปร่ง ดิ้นข้อ และเลื่อมโลหะผสมบ้างเล็กน้อย

การสร้างเครื่องแต่งกายยืนเครื่องที่ใช้ในการแสดงละครรำ ได้มีการเปลี่ยนแปลง ทั้งในการสร้างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับตามส่วนต่าง ๆ จะเห็นได้ว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการใช้วัสดุในการปักลวดลายมากมายหลายชนิด แต่ในปัจจุบัน ลดลงเหลือแค่เพียงดิ้นโปร่ง ดิ้นข้อ และมีเลื่อมผสมบ้างเล็กน้อย อาจมาจากสาเหตุที่วัสดุต่าง ๆ มีราคาที่แพงขึ้น แต่เดิมทั้งเครื่องประดับ จะทำด้วยเครื่องขี้รักปิดทอง ประดับกระจก ต่อมาได้มีวัสดุ เช่น เพชรหลา เพชรก้นตัด ทำให้การทำเครื่องประดับด้วยโลหะและเงินไม่ได้รับความนิยม เพราะเปลี่ยนมาเป็นการทำเครื่องเงินประดับเพชรก้นตัด แต่ต่อมาเพชรก้นตัดมีราคาแพงขึ้นและหายาก ประกอบกับเครื่องเงินที่มีราคาสูง จึงเปลี่ยนเป็นการทำเครื่องประดับด้วยโลหะผสมชุบทอง ประดับด้วยเพชรก้นแหลม เครื่องประดับศีรษะก็เปลี่ยนกลับมาทำแบบเครื่องขี้รักเช่นเดิม (เนาวรัตน์ เทพศิริ, 2539)

แม้จะไม่มีหลักฐานที่ระบุไว้ชัดเจนถึงวิวัฒนาการของเครื่องแต่งกายในอดีต แต่จากข้อมูลต่าง ๆ อาจสรุปได้ว่า เกิดจากการสร้างสรรค์ของศิลปิน ประติมากร และจิตรกรไทย เกิดจากความต้องการใช้เครื่องแต่งกาย เพื่อความสวยงามตามจินตนาการ และเกิดจากการเปลี่ยนแปลงหรือการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม ทำให้มีการนำของใหม่เข้ามาใช้ เพื่อความเหมาะสมและสวยงาม (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2547)

จากข้อความข้างต้น เป็นวิวัฒนาการโดยสังเขป ที่เป็นอิทธิพลต่อการแสดงของคณะละครต่าง ๆ ในยุคปัจจุบันทั้งในส่วนของการแสดงละครรำแบบหลวง และการแสดงละครรำแบบพื้นบ้าน

จากประเด็นข้างต้น จึงเป็นแรงบันดาลใจให้สนใจศึกษาในส่วนของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง โดยเฉพาะการแสดงละครรำแบบพื้นบ้าน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายยืนเครื่องของตัวนาง กรณีศึกษาละครรำ คณะชราชาตรี ซึ่งละครรำคณะนี้ เป็นคณะละครรำอยู่ที่อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง ที่เกิดจากการรวมตัวของเหล่าศิลปินละครรำอาวุโส โดยใช้ชื่อคณะละครว่า คณะชราชาตรี

นายสวธา เสนามนตรี (การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 กันยายน 2563) ผู้สืบทอดการแสดงละคร และผู้ดูแลศิลปินอาวุโส กล่าวว่าละครรำคณะชราชาตรี เกิดขึ้นในช่วงของสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรน่า 2019 (COVID-19) ในปีพุทธศักราช 2563 โดยเห็นว่าศิลปินละครรำในอำเภอวิเศษชัยชาญไม่สามารถออกไปแสดงตามงานต่าง ๆ ได้อย่างปกติ ทำให้ไม่มีรายได้เพื่อยังชีพ จึงเกิดแนวคิดในการช่วยเหลือและบูรณาการสู่การรื้อฟื้นหาช่องทางการเผยแพร่ศิลปะการแสดงละครไปด้วย จึงมีแนวคิดการเผยแพร่ในช่องทาง Facebook จนเกิดการรับชม และกระจายข่าวแพร่หลายไปในสื่อโซเชียลต่าง ๆ จนเป็นที่รู้จักแก่ผู้ชมทั่วไปทั้งประเทศ และนักวิชาการต่างก็ให้ความสนใจเป็นอย่างมาก

ในการรวมตัวจัดตั้งเป็นคณะในครั้งนี้ นอกจากจะหาช่องทางในการเผยแพร่แล้ว มีองค์ประกอบสำคัญที่ต้องคำนึงถึงควบคู่ไปกับอายุของผู้แสดงด้วย นั่นก็คือ เครื่องแต่งกาย เพราะต้องให้มีน้ำหนักที่พอดี มีขนาดที่สมส่วนเพื่อสะดวกต่อการแสดงในบทบาทต่าง ๆ ที่จะได้กล่าวถึงต่อไปนี้

การแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรี

การแต่งกายยืนเครื่องนางของคณะชราชาตรีนั้น นางทองอาบ โตสวัสดิ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กันยายน 2563) ในฐานะศิลปินผู้แสดงที่อยู่กับละครรำมากว่า 70 ปี ได้ให้สัมภาษณ์ว่า เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและตามแต่ละคณะละครที่ออกแบบ แต่ส่วนใหญ่ในปัจจุบันจะยึดหลักในการออกแบบโดยเลือกใช้วัสดุต่าง ๆ ที่มีราคาถูกและหาซื้อได้ง่ายทั่วไป

นางสว่าง บัวสุวรรณ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กันยายน 2563) ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายละครรำได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า การออกแบบลวดลายในส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายในแต่ละชุดนั้น ได้แนวคิดมาจากการออกแบบของภาพจิตรกรรมตามฝาผนังของวัด โบสถ์ ตามภูมิปัญญาของชาวบ้าน และเกิดจากความคิดตามประสบการณ์ผสานกับภาพจินตนาการของผู้ออกแบบ จากนั้นนำมาประกอบสร้างจนเกิดลวดลายที่ปรากฏอยู่ตามชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน เช่น ลายดอกลอย ลายกนก ลายไทย ลายตาราง ลายดอกพิกุล และลายข้าวหลามตัด ด้วยวัสดุที่นำมาประกอบใช้ในการออกแบบเป็นลวดลายที่ทำมาจากเลื่อมพลาสติก และลูกปัดพลาสติก จึงมีน้ำหนักที่เบา เหมาะแก่การนำมาใช้กับผู้แสดงคณะชราชาตรี เนื่องจากศิลปินผู้แสดงคณะชราชาตรีมีอายุประมาณ 60-90 ปี การใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องที่มีน้ำหนักเบาจะช่วยให้เกิดความความคล่องตัวต่อผู้แสดงในเวลาที่ทำการแสดง

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำในยุคแรก

ภาพที่ 1 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางในยุคแรก
ที่มา: ผู้เขียน

ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางในยุคแรก
ที่มา: ผู้เขียน

นางทองอาบ โตสวัสดิ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 ธันวาคม 2564) กล่าวว่า ภาพที่ 1-2 ที่ปรากฏเป็นเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2500 จะเห็นได้ว่าทั้ง 2 ภาพมีเครื่องแต่งกายบางชิ้นส่วนอาจต่างกันไปบ้าง โดยภาพที่ 1 เป็นเครื่องแต่งกายของศิลปินละครอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง และภาพที่ 2 เป็นเครื่องแต่งกายของศิลปินละครอำเภอโพธิ์ทอง จังหวัดอ่างทอง ดังนั้นทั้ง 2 ภาพ ย่อมมีความต่างกันออกไปตามแต่ละบริบท หรือแต่ละคณะนั้น ๆ จะออกแบบ แต่ยังคงเค้าโครงเดิมของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำในยุคปัจจุบัน คณะชราชาตรี

ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางในยุคปัจจุบัน
ที่มา: ผู้เขียน

จากภาพที่ 3 เป็นเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรี ในปี พ.ศ. 2564 โดยผู้เขียนได้แยกส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายไว้อย่างชัดเจน ซึ่งประกอบไปด้วย พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และศิราภรณ์ ทั้งนี้เพื่อให้ส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายมีความชัดเจนมากขึ้น ผู้เขียนจึงได้ระบุลวดลายที่ใช้ วัสดุ และขนาดตามส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกาย โดยแบ่งออกตามประเภทได้ดังนี้

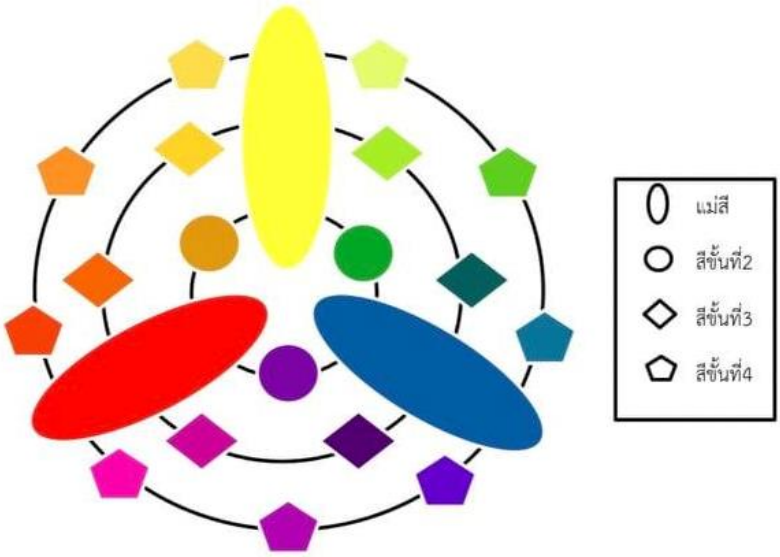
ตารางที่ 1 แสดงเครื่องแต่งกาย หรือเรียกว่า พัสตราภรณ์

ที่	ชื่อเรียก	ภาพ	คำอธิบาย
1	**เสื้อในนาง** เป็นเครื่องแต่งกายชิ้นแรกที่ผู้แสดงต้องสวมใส่ร่างกาย เพื่อใช้ในการปกคลุมร่างกายส่วนบนตั้งแต่หัวไหล่ถึงเอว มีลักษณะเป็นเสื้อคอกลมหรือคอวี แขนกุด		**ลวดลาย:** ไม่มีลายกำหนด **วัสดุ:** ทำจากผ้าตาดไม่จำกัดสีในการใช้ เช่น สีน้ำเงิน สีส้ม สีเขียว สีแดง และสีเหลือง โดยมี 2 ลักษณะ คือ เป็นเสื้อผ่าหน้า เมื่อสวมใส่แล้วต้องเย็บให้เข้ารูป หรือเป็นเสื้อสำเร็จผ่าหน้ามีซิป หรือใช้ตะขอเกี่ยว **ขนาด:** รอบตัวโดยประมาณ 38 นิ้ว ยาวจากไหล่ 25 นิ้ว
2	**ผ้าห่มนาง** เป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการห่มคลุมร่างกาย โดยทับเสื้อในนางส่วนบนตั้งแต่บ่าจนถึงเอว และยาวลงไปคลุมด้านหลังจนถึงครึ่งน่อง		**ลวดลาย:** ลายกนก ลายตาราง ลายดอกพิกุล และดอกลอย **วัสดุ:** ใช้ผ้าต่วนในการทำปักลายด้วยเลื่อมพลาสติกสีเงิน และใช้ลูกปัดพลาสติกขนาดเล็กปักทับบนลวดลาย **ขนาด:** ความยาวจากชายผ้าด้านหน้าถึงช่วงที่เว้นคอยาวประมาณ 15 นิ้ว จากความยาวที่เว้นช่วงคอถึงเอว และยาวลงไปคลุมด้านหลังจนถึงช่วงครึ่งน่อง ยาวประมาณ 43 นิ้ว รวมความยาวทั้งผืนของผ้าห่มนางยาวโดยประมาณ 65 นิ้ว มีขนาดความกว้างประมาณ 22 นิ้ว เหมือนกันทั้งผืน **น้ำหนัก:** 1 กิโลกรัม
3	**กรองคอ** เป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้ปกคลุมร่างกายบริเวณไหล่ทั้งสองข้าง หรือขนาบกับคอบนไหล่ทั้งสองข้าง มีลักษณะเป็นวงกลม เว้นช่วงตรงกลางสำหรับสวมใส่คอ		**ลวดลาย:** ลายกนก ลายตาราง ลายดอกพิกุล และดอกลอย **วัสดุ:** ทำจากผ้าต่วนปักลวดลายด้วยเลื่อมพลาสติก และใช้ลูกปัดพลาสติกขนาดเล็กปักทับบนลวดลาย **ขนาด:** ความกว้างของกรองคอมีขนาดประมาณ 6 นิ้ว และขนาดความยาวของกรองคอด้านในประมาณ 20 นิ้ว ความยาวด้านนอกประมาณ 40 นิ้ว
4	**ผ้านุ่ง** เป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการนุ่งเพื่อปกคลุมร่างกายตั้งแต่ช่วงเอวลงไปถึงช่วงขาเหนือข้อเท้าหรือช่วงครึ่งของน่อง		**ลวดลาย:** ลวดลายตารางเป็นแบบลายไทยที่มาจากลายของผ้านุ่ง **วัสดุ:** ทำจากผ้าตาด **ขนาด:** ความยาวประมาณ 3 เมตร และขนาดความกว้างประมาณ 1 เมตร

ที่มา: ผู้เขียน

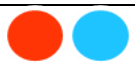
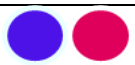
นอกจากขนาดและน้ำหนักของวัสดุที่ใช้ประกอบการสร้างของเครื่องแต่งกาย ในการกำหนดการใช้สีของเครื่องแต่งกายจึงมีความสำคัญเช่นกัน สว่าง บัวสุวรรณ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กันยายน 2563) กล่าวว่า การกำหนดการใช้สีของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง คณะชราชาตรี ได้แนวคิดมาจากจินตนาการของผู้ออกแบบ ผนวกกับการปรับมาจากเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของกรมศิลปากร แต่เนื่องด้วยในการปรับครั้งนี้เป็นการปรับจากการเลือกใช้สีให้มีสีสันที่สดใสฉูดฉาดมากขึ้นกว่าเดิม และวัสดุต่าง ๆ ยังสามารถหาซื้อได้ง่ายตามท้องตลาดทั่วไป และสะดวกต่อการนำมาสร้างเครื่องแต่งกาย ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงของคณะชราชาตรีเกิดการบ่งบอกถึงความเด่นชัดและความเป็นเอกลักษณ์ของคณะ จึงมีการออกแบบและกำหนดสีของเครื่องแต่งกายไว้ ผู้เขียนจึงรวบรวมและจัดทำเป็นตารางภาพในลักษณะของการใช้งาน และบ่งบอกถึงความแตกต่างของสีได้อย่างชัดเจนตามตัวอย่างในลำดับต่อไปแบบพอสังเขป

จากการที่ศึกษาและวิเคราะห์การออกแบบการใช้สีของเครื่องแต่งกายพบว่า สีที่ใช้ในการออกแบบนั้นเริ่มต้นมาจากการวางสีของแม่สี ซึ่งได้แก่ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน จากนั้นจึงเกิดการผสมผสานระหว่างแม่สีทั้ง 3 สีกับสีต่าง ๆ เพื่อให้ได้ตามเฉดสีที่ต้องการ ดังนี้



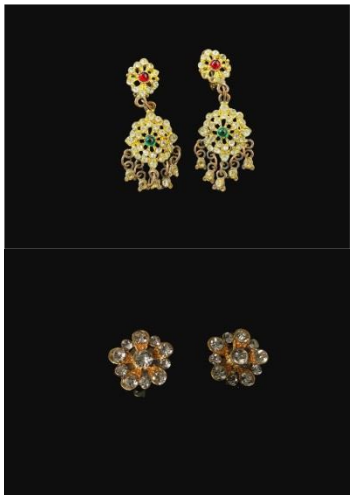
ภาพที่ 4 สีต่าง ๆ ที่เกิดจากการผสมของแม่สีทั้ง 3 สี
ที่มา: ผู้เขียน

ตารางที่ 2 ตารางการใช้สีของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรี

ชุดที่	ผ้าห่มนาง	กรองคอ	ผ้านุ่ง
1	แดงขลิบเขียว	เขียว	เขียว
2	 แดงขลิบฟ้า	ฟ้า	ฟ้า
3	แดงขลิบน้ำเงิน	น้ำเงิน	น้ำเงิน
4	เขียวขลิบแดง	แดง	แดง
5	เขียวขลิบม่วง	ม่วง	ม่วง
6	เขียวขลิบชมพู	ชมพู	ชมพู
7	 น้ำเงินขลิบชมพู	ชมพู	ชมพู
8	ฟ้าขลิบเหลือง	เหลือง	เหลือง
9	ชมพูขลิบเขียว	เขียว	เขียว
10	ม่วงขลิบเหลือง	เหลือง	เหลือง

ที่มา: ผู้เขียน

ตารางที่ 3 แสดงเครื่องประดับตามส่วนของร่างกาย หรือเรียกว่า ถนิมพิมพาภรณ์

ที่	ชื่อเรียก	ภาพ	คำอธิบาย
1	**จี้นาง** เป็นสร้อยคอหรือจี้ประดับอก เป็นลักษณะเครื่องประดับอกที่ใช้สวมทับบนกรองคอ		**วัสดุ:** ทำจากกระดาษปะเก็นชุบสีทอง ประดับด้วยพลอยสีขาว และสีแดง สายสร้อยเป็นโลหะชุบสีทอง
2	**สายเข็มขัด และหัวเข็มขัด** เป็นเครื่องประดับบริเวณส่วนเอว ใช้คาดทับผ้านุ่งเพื่อยึดผ้านุ่งให้ติดกับเอว		**วัสดุ:** สายเข็มขัดโลหะชุบสีทองหรือสีเงินก็ได้ ส่วนหัวเข็มขัดทำจากวัสดุที่เป็นกระดาษปะเก็นชุบสีทอง ประดับด้วยกระจกตัด พลอยสีแดง และสีเขียว
3	**ต่างหู** เป็นเครื่องประดับหูทั้งสองข้าง มี 2 แบบ คือ แบบมีตุ้งติ้งกับแบบติดหู		**วัสดุ:** แบบตุ้งติ้งทำจากวัสดุของโลหะชุบทอง ประดับด้วยเพชรสีขาว และพลอยสีแดง สีเขียว ติดเป็นแป้นสำหรับหนีบหู ส่วนแบบติดหูทำจากโลหะชุบทองเป็นรูปกลีบดอกไม้ติดเป็นแป้นสำหรับหนีบหรือเจาะก็ได้
4	**ข้อมือผ้า และข้อเท้าผ้า** เป็นเครื่องประดับร่างกายส่วนของข้อมือ และข้อเท้าทั้งสองข้าง		**ลวดลาย:** ลายกนก ลายตาราง ลายดอกพิกุล และดอกลอย **วัสดุ:** ทำจากผ้าตาดปักเป็นลวดลายด้วยเลื่อมพลาสติกสีเงิน **ขนาด:** ยาว 15 นิ้ว กว้าง 3 นิ้ว

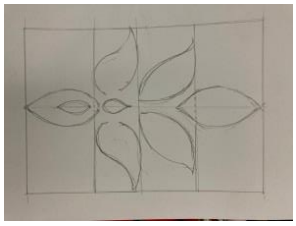
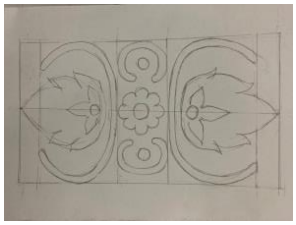
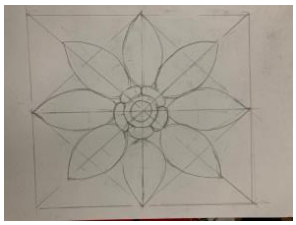
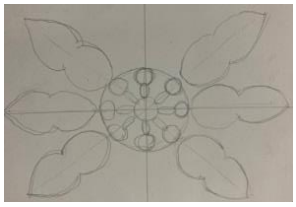
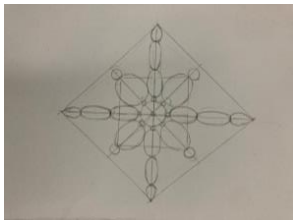
ที่มา: ผู้เขียน

ตารางที่ 4 แสดงเครื่องประดับศีรษะ หรือเรียกว่า ศิราภรณ์

ที่	ชื่อเรียก	ภาพ	คำอธิบาย
1	**มงกุฎกษัตรี** เป็นศิราภรณ์สำหรับผู้แสดงตัวนางที่มียศศักดิ์สูง		**วัสดุ:** ทำจากเครื่องขี้รักปิดทอง ประดับด้วยเพชรสีขาว **น้ำหนัก:** ประมาณ 1.5 กิโลกรัม
2	**กะบังหน้า** เป็นศิราภรณ์สำหรับนางตลาดหรือนางกะแหล่ง ธิดากษัตริย์ และนางแปลง		**วัสดุ:** ทำจากหนังวัวและหนังควาย ประดับด้วยเพชรสีขาว **น้ำหนัก:** ประมาณ 700–800 กรัม
3	**ศีรษะนางแก้วหน้าม้า** เป็นศีรษะสำหรับตัวละครเบ็ดเตล็ด		**วัสดุ :** ทำจากกระดาษชานอ้อยถุงปูนแล้วปั้นเป็นรูปทรงตามตัวละครต่าง ๆ เขียนลวดลายด้วยสีน้ำอะคริลิค **น้ำหนัก :** ประมาณ 400–500 กรัม

ที่มา: ผู้เขียน

ตารางที่ 5 แสดงการออกแบบลวดลายต่าง ๆ แบบพอสังเขป

ที่	ชื่อเรียก	ภาพเฉพาะลาย	รูปภาพ
1	ลายกนก		
2	ลายดอกลอย		
3	ลายดอกลอย		
4	ลายดอกลอย		
5	ลายข้าวหลามตัด		

ที่มา: ผู้เขียน

จากภาพที่ได้ยกตัวอย่างตามตารางที่ 5 ในข้างต้น เป็นลวดลายที่ปรากฏอยู่ตามส่วนของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรี และจากการสัมภาษณ์ สว่าง บัวสุวรรณ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กันยายน 2563) ในการออกแบบลวดลายนั้น ได้แนวคิดการออกแบบมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัด โบสถ์ ตามภูมิปัญญาของชาวบ้าน และเกิดจากความคิดตามภาพจินตนาการของผู้ออกแบบ จากนั้นนำมาประกอบสร้างจนเกิดลวดลายที่ปรากฏตามดังภาพข้างต้น แต่ทั้งนี้ลวดลายที่ใช้บางลายอาจมีความต่างกันแต่ใช้ชื่อเรียกเหมือนกัน และบางลายอาจไม่มีชื่อเรียก เนื่องจากเป็นการออกแบบลวดลายตามประสบการณ์ผสานกับจินตนาการของผู้สร้าง จึงเรียกชื่อโดยรวมของลายนั้น ๆ ว่าลายดอกลอยทั้งหมด

ข้อคำนึงในการเลือกใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง คณะชราชาตรี

จากการสัมภาษณ์นางทองอาบ โตสวัสดิ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กันยายน 2563) นักแสดงศิลปินอาวุโสคณะชราชาตรี ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า ในการนำเครื่องแต่งกายมาใช้ในการแสดงแต่ละครั้งนั้น สิ่งที่ควรคำนึงคือ ขนาดตัวรูปร่างของผู้แสดง จากนั้นให้เลือกใช้เครื่องแต่งกายที่มีขนาดพอดีกับตัวผู้แสดง ซึ่งบางครั้งไม่ได้คำนึงถึงการเลือกใช้สีของเครื่องแต่งกายตามตัวละครในแบบของกรมศิลปากรเสมอไป เช่น ตัวเอก ส่วนใหญ่ที่พบเจอจะใช้สีเขียวขลิบแดง หรือ แดงขลิบเขียว เป็นต้น แต่ทางคณะชราชาตรีเลือกใช้เครื่องแต่งกายตามขนาดของผู้แสดงเพื่อให้เกิดความพอดีในขณะเวลาที่ทำการแสดง

สรุปและอภิปราย

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ: คณะชราชาตรี การดำเนินการศึกษาจากการศึกษาข้อมูล การสังเกต และการสัมภาษณ์ในด้านองค์ความรู้เรื่องของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง คณะชราชาตรี อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง โดยมีแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำคณะชราชาตรีที่ใช้ในการแสดง ประกอบไปด้วยลวดลายที่ใช้ในการปัก วัสดุที่ใช้ การใช้สี และข้อคำนึงในการเลือกใช้เครื่องแต่งกาย

องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ: คณะชราชาตรี ประกอบไปด้วย ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ โดยเริ่มจากแนวคิดในการออกแบบลวดลายในส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายในแต่ละชุดนั้น มาจากการออกแบบของภาพจิตรกรรมตามฝาผนังของวัด โบสถ์ ตามภูมิปัญญาของชาวบ้าน และเกิดจากความคิดตามประสบการณ์ผสานกับภาพจินตนาการของผู้ออกแบบ จากนั้นนำมาประกอบสร้างจนเกิดลวดลายที่ปรากฏอยู่ตามชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน เช่น ลายดอกลอย ลายกนก ลายไทย ลายตาราง ลายดอกพิกุล และลายข้าวหลามตัด แต่ทั้งนี้ลวดลายที่ใช้บางลายอาจมีความต่างกัน แต่ใช้ชื่อเรียกเหมือนกันและบางลายอาจไม่มีชื่อเรียก เนื่องจากเป็นการออกแบบลวดลายตามประสบการณ์ผสานกับจินตนาการของผู้สร้าง จึงเรียกชื่อโดยรวมของลายนั้น ๆ ว่าลายดอกลอยทั้งหมด ด้วยวัสดุที่นำมาประกอบใช้ในการออกแบบเป็นลวดลายที่ทำมาจากเลื่อมพลาสติก และลูกปัดพลาสติก จะเห็นได้ว่าวัสดุที่นำมาใช้นั้นเป็นวัสดุที่หาซื้อได้ง่ายทั่วไปและมีราคาที่ถูก

การกำหนดการใช้สีของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรี ได้แนวคิดมาจากจินตนาการของผู้ออกแบบ ผนวกกับการปรับมาจากเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของกรมศิลปากร แต่เนื่องด้วยในการปรับครั้งนี้ เป็นการปรับจากการเลือกใช้สีให้มีสีสันที่สดใสฉูดฉาดมากขึ้นกว่าเดิม นอกจากนี้ยังเป็นการบ่งบอกถึงความเด่นชัดและความเป็นเอกลักษณ์ของคณะ จึงมีการออกแบบและกำหนดสีของเครื่องแต่งกายไว้

จากนั้นนำไปสู่ข้อคำนึงในการเลือกใช้เครื่องแต่งกาย จากการสัมภาษณ์นักแสดงศิลปินอาวุโส คณะชราชาตรี ในการนำเครื่องแต่งกายมาใช้ในการแสดงแต่ละครั้งนั้น สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงคือ ขนาดตัว รูปร่างของผู้แสดง จากนั้นให้เลือกใช้เครื่องแต่งกายที่มีขนาดพอดีกับตัวผู้แสดง เพื่อเป็นการอำนวยความสะดวกต่อผู้แสดงในเวลาที่ทำการแสดง

อย่างไรก็ตาม การศึกษาข้อมูลเรื่องของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรี โดยเฉพาะในเรื่องของขนาดเครื่องแต่งกายตามส่วนต่าง ๆ ลวดลาย วัสดุที่นำมาใช้ปักลวดลาย การกำหนดการใช้สี และข้อคำนึงในการเลือกใช้เครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งที่สำคัญทุกประการ เพราะถ้าขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปความเป็นเอกลักษณ์ และการบ่งบอกถึงความชัดเจนของเครื่องแต่งกายของคณะชราชาตรีจะหายไป ทั้งนี้ในเรื่องของการปรับส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง นับได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ต้องคำนึงถึงควบคู่ไปกับอายุของผู้แสดงด้วย เพราะต้องให้มีน้ำหนักที่พอดี มีขนาดที่สมส่วนเพื่อสะดวกต่อการแสดงในบทบาทต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์นักแสดงศิลปินอาวุโส ผู้แสดงสามารถรับกับขนาดและน้ำหนักของเครื่องแต่งกายตามที่กล่าวไว้ข้างต้นได้ ดังนั้นในการออกแบบการประกอบการสร้างเครื่องแต่งกายหากจะมีการอนุรักษ์และสืบทอดต่อไป คงต้องอาศัยลูกหลานและชาวบ้านศิลปินละครรำในการสืบทอดความเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครรำ คณะชราชาตรีนี้ไว้สืบต่อไป

รายการอ้างอิง

จรรย์สมร ผลบุญ และคณะ. (2562). *การพัฒนาชุดยืนเครื่องในการแสดงนาฏศิลป์ไทย*. สำนักศิลปะและวัฒนธรรม. มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.

ฉัตรชัย เคียรประเสริฐ. (2560). *การพัฒนารายวิชาเครื่องแต่งกายละครไทย สำหรับนักศึกษานาฏศิลป์ระดับปริญญาบัณฑิต*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ. (2547). *เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา: การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร.* สำนักหอสมุดแห่งชาติ.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. (2539). *เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางรำของละครรำ*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2543). *การละครไทย*. (พิมพ์ครั้งที่ 5). ไทยวัฒนาพานิช.

บทความวิชาการ (Academic Article)

คุณค่า และแนวคิดในการสร้างสรรค์ รำฉุยฉายนางอดูล ของ สุมิตร เทพวงษ์

The Significance and the Performance Creation of *Chui Chai Nang Adun*: Choreography by Sumit Thepwong

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์

Khemawan Nattakarnjanadid

นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

Master of Education Program in Performing Arts Education student,
Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

thaichana2601@gmail.com

Received: February 8, 2022

Revised: April 18, 2022

Accepted: April 22, 2022

Published: April 30, 2022

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณค่า และแนวคิดในการสร้างสรรค์รำฉุยฉายนางอดูล ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ผลจากการศึกษาพบว่า รำฉุยฉายนางอดูล สร้างสรรค์ขึ้น โดยมีจุดมุ่งหมายสำหรับนำไปใช้ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทร้องประกอบไปด้วยกลอนที่มีฉันทลักษณ์เฉพาะใช้สำหรับการขับร้องด้วยเพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี โดยผู้สร้างสรรค์มีการใช้สัมผัสใน ทั้งที่เป็นสัมผัสสระ สัมผัสวรรณยุกต์ รวมถึงการใช้คำซ้ำ และคำที่ให้นัยลึกซึ้ง ซึ่งส่งผลให้บทประพันธ์มีความงดงามทางภาษา เพลงที่ใช้ในการบรรเลง และขับร้อง ได้แก่ เพลงรัว เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็ว-ลา กำหนดใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ในการบรรเลง โดยในส่วนของกระบวนท่ารำ เป็นการใช้ภาษาท่าในการสื่อความหมายตามบทร้องและทำนองเพลง ปรากฏการใช้ท่ารำซ้ำ แต่มีการปรับเปลี่ยนไม่ให้เกิดความซ้ำซาก ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การสลับข้าง การเว้นช่วง ในการปฏิบัติท่ารำ รวมถึงการปรับการใช้มือ เท้า ศีรษะให้เกิดความแตกต่าง ตลอดจนมีการนำเอาท่ารำ จากการแสดงชุดอื่น ๆ หรือท่ารำที่มีอยู่แล้วมาร้อยเรียงให้เชื่อมกันด้วยท่านาฏยศัพท์ต่าง ๆ จนเกิดลีลาท่ารำ แบบใหม่ รูปแบบการแต่งกายกำหนดให้แต่งกายด้วยผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้ายกเขียว โดยรวบผม เป็นหางม้า ประดับรัดท้ายช้อง และสวมกระบังหน้าเป็นเครื่องประดับศีรษะ ตามบทบาทของตัวละคร ที่แปลงกายเป็นนางกำนัล ซึ่งอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากรำฉุยฉายนางยักษ์แปลงที่มีมาแต่โบราณ ทั้งนี้แม้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานจะเสียชีวิตไปแล้วแต่คุณค่าของผลงานทั้งทางด้านวรรณศิลป์ และนาฏดุริยางคศิลป์ ยังคงประจักษ์ชัด แสดงให้เห็นถึงแนวคิดและภูมิปัญญาเฉพาะตนในการสร้างสรรค์ผลงาน ควรแก่การอนุรักษ์ สืบทอด และส่งเสริมไว้ในฐานะมรดกอันทรงคุณค่าของวงการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

คำสำคัญ: ฉุยฉายนางอดูล, นาฏยประดิษฐ์, สุมิตร เทพวงษ์, รำเดี่ยว

Abstract

This paper aims to study the significance and performance creation concept of a solo Thai classical dance called *Chui Chai Nang Adun* choreographed by the late Assistant Professor Sumit Thepwong (PhD). The purpose of creating the dance is to feature in one of the episodes in the *Ramakian* epic in which a female giant demon, Nang Adun makes a point to retaliate Nang Sida. The performance features two poetic forms particularly composed and used as the lyrics in *Chui Chai* and *Mae-Si* songs. The linguistically sophisticated script of the lyrics in the performance is attributed to assonance, tonal rhyme, reduplication, and metaphorical words. The pieces used to accompany the performance consist of *Rua*, *Chui Chai*, *Mae Si*, *Phleng Rew*, and *La* played by the *piphat* ensemble (either single or double size). The dance figures are created to communicate the narrative based on the lyrics. Some of the dance moves are repeated in the performance; however, modifications are made to the choreography to avoid the identical repetition. Such modifications are alternating sides, a pause, and modifications to hand, foot, and head movements; also, some of the dance moves from other performances are merged into new choreography. The performer is attired in a red silk top with a green edge and a green silk skirt. The performer wears her hair in a ponytail tied

with *Tai Chong*, a theatrical headpiece, and wearing a theatrical face shield. The attire is in accordance with the portrayal of a lady-in-waiting and inspired by the storyline of the ancient *Chui Chai* dance regarding the transformed female giant demon. Although the creator of this performance is no longer with us, his top-quality and unique work is still valuable as it portrays the creator's wisdom in artistic creation in relation to Thai dramatic arts, which should be preserved and inherited as one of the dramatic arts of Thai classical dance community at large.

Keywords: *chui chai nang adun*, choreography, Sumit Thepwong, solo Thai dance

บทนำ

การรำฉุยฉาย เป็นศิลปะการรำอย่างหนึ่ง ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงโขนละครของไทยมาตั้งแต่อดีต สันนิษฐานว่า มีที่มาจากการเล่นฉุยฉาย ซึ่งเป็นการละเล่นโบราณ แบ่งออกตามวิธีการเล่น เป็น 2 ประเภท ประเภทที่ 1 คือฉุยฉายที่เล่นกันในพระนคร หรือฉุยฉายบรรดาศักดิ์ และประเภทที่ 2 คือฉุยฉายที่เล่นกันอยู่ทั่ว ๆ ไป โดยการเล่นฉุยฉายบรรดาศักดิ์ เริ่มต้นด้วยการขับเสภาก่อน โดยใช้พิณพาทย์เป็นเครื่องรับ แล้วก็รำฟ้อน เรียกว่า “ฟ้อนฉุยฉาย” ตามจังหวะดนตรีหรือกรับ มีเนื้อเพลงเฉพาะ ส่วนฉุยฉายที่เล่นกันอยู่ทั่ว ๆ ไปนั้น คือการเล่นตามประเพณีพื้นเมืองมาแต่ก่อน ทั้งสองฝ่ายร่ายรำไปโดยมีลูกคู่ร้องให้จังหวะ ผู้รำเพียงแต่รำท่าทางตามทำนองและเนื้อเพลงให้ถูกต้องกับการร้อง ผู้รำไม่ต้องร้อง แต่ต้องมีท่าทางกรีดกรายทำชม้อยชม้าย ตามทำนองไปด้วย (สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

ในการแสดงโขนและละคร ใช้การร้องฉุยฉาย สำหรับถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่สามารถแปลงกายหรือแต่งกายได้อย่างงดงาม โดยการร้องฉุยฉายในโขนละครนั้น จะมีลักษณะคือ เมื่อผู้ร้อง ร้องจบหนึ่งวรรค เช่น เมื่อร้องจบวรรค ที่มีเนื้อร้องว่า “ฉุยฉายเอย จะไปไหนหน่อยเจ้าก็ลอยชาย” นักดนตรีก็จะเดี่ยวปี่เลียนคำร้องอีกเที่ยวหนึ่ง ฝ่ายผู้รำก็จะรำทวนท่าเดิมอีกครั้ง หรือตีท่าใหม่ที่ไม่ซ้ำกัน เป็นต้น โดยการรำฉุยฉายในโขนละครนี้ ส่วนมากนิยมใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอก เช่น ใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของนางอดูล ปีศาจยักษ์ใต้ดิน ที่แปลงกายเป็นนางมนุษย์ เพื่อแฝงตัวไปกับเหล่านางกำนัลของนางสีดา รอจังหวะที่จะทำให้นางสีดากับพระรามผิดใจกัน จากการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นต้น

ฉุยฉายนางอดูล เป็นผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ในขณะที่ท่านรับราชการ ในตำแหน่งอาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ซึ่งผู้เขียนเล็งเห็นว่าปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร ได้เสียชีวิตลงแล้ว ประกอบกับผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำนั้นมีจำนวนน้อย หากการแสดงชุด ฉุยฉายนางอดูล มิได้มีการนำมาเผยแพร่ หรือบันทึกองค์ความรู้ไว้ในสื่อต่าง ๆ ในอนาคตย่อมเสี่ยงต่อการสูญหาย ซึ่งนับเป็นเรื่องที่น่าเสียดาย ในฐานะที่ฉุยฉายนางอดูล เป็นมรดกทางภูมิปัญญา และมีคุณค่าทางจิตใจต่อศิษยานุศิษย์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ประกอบกับจากประสบการณ์และการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการรำฉุยฉาย ผู้เขียนพบว่า การรำฉุยฉายของตัวละครที่เป็นนางยักษ์แปลงนั้น ปรากฏการแสดงน้อยชุด การศึกษารำฉุยฉายนางอดูล จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับผู้ที่ต้องการสร้างสรรค์การแสดงรำฉุยฉายของตัวละครที่เป็นนางยักษ์แปลง แม้ว่าในอนาคตการรำฉุยฉายจะมีพัฒนาการที่ก้าวไกลกว่าปัจจุบัน แต่ข้อมูลดังกล่าว ก็จะเป็นประโยชน์ในฐานะการแสดง

ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีสุนทรียะ และในฐานะบันทึกที่ทำให้เห็นถึงวิวัฒนาการของการสร้างสรรค์การแสดงประเภทรำฉุยฉายต่อไป

ประวัติผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์

จากการสัมภาษณ์ นางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 มกราคม 2565) พี่สาวของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ พบว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เกิดเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน พ.ศ. 2501 และเสียชีวิต ด้วยโรคไต เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เป็นบุตรของนายวิโรจน์ เทพวงษ์ และนางช้วนพิศ เทพวงษ์ มีพี่น้องทั้งหมด 3 คน ตามลำดับ คือ 1) นางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ และ 3) นายณัฐกฤต เทพวงษ์ โดยท่านเป็นผู้ที่มีความสนใจในศิลปะการแสดงตั้งแต่วัยเด็ก ในขณะที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ยังมีชีวิต ท่านเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า เวลาที่มีงิ้วและละครมาแสดง ท่านจะชอบจดจำลีลาของการแสดงดังกล่าว มาเล่นกับเพื่อนและพี่สาว โดยใช้ขาของกางเกงนอนแทนแขนเสื้องิ้ว ใช้ผ้าขาวม้า แทนสไบของนางละคร และเป็นคนชอบงานประดิษฐ์ เคยนำเมล็ดข้าวสารมาชุบสีและประดิษฐ์เป็นต่างหูให้กับพี่สาว เป็นต้น

ในด้านการศึกษา ท่านสำเร็จการศึกษาครุศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ จากสถาบันราชภัฏสวนสุนันทา ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขานโยบายและการวางแผนสังคม จากมหาวิทยาลัยเกริก และศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า ในขณะที่ท่านศึกษาอยู่ ณ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา ท่านมักใช้เวลาว่างในการฝึกรำหน้ากระจก จนท่านอาจารย์ประทิน พวงสำลี ได้เห็นและให้ความกรุณาถ่ายทอดกระบวนท่ารำยุดาหวัน ซึ่งเป็นชุดการแสดงที่มีลีลาท่ารำแบบแขก ประกอบเพลงระบำมฤคระเริงให้ท่าน และเคยได้แสดงละครเรื่องท้าวแสนปม เป็นตัวท้าวชินเสนที่ปลอมตัวเป็นชายแสนปม เพราะเป็นบทที่ต้องใช้ฝีมือในการแสดงมาก นอกจากนี้ผู้เขียนยังพบว่าท่านมีวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาบัณฑิต เรื่อง วิเคราะห์บทบาทและบุคลิกลักษณะตัวนางที่แปลงกาย ซึ่งปรากฏในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ซึ่งประกอบด้วยตัวนางสำคัญ เช่น นางกากนาสูร นางสำมนักขา นางเบญกาย และนางอดูล ซึ่งอาจเป็นผลงานทางวิชาการชิ้นแรกของท่าน เท่าที่ผู้เขียนสามารถสืบค้นได้ในเวลานี้ โดยปัจจุบันวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีเก็บรักษาอยู่ ณ ศูนย์วิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

เมื่อท่านจบการศึกษา ท่านได้ประกอบอาชีพครูที่โรงเรียนแห่งหนึ่ง ในจังหวัดสุพรรณบุรี มีผลงานที่สำคัญคือการแสดงชุด นาฏลีลาความฝันอันสูงสุด ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เล่าให้ผู้เขียนฟังว่าในเวลานั้นทางโรงเรียนขาดแคลนเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงมาก ท่านจึงใช้วิธีนำกระป๋องเบียร์มาตัดเป็นลวดลายต่างๆ และโรยด้วยกากเพชร เป็นเครื่องประดับ โดยการแสดงประสบความสำเร็จ และได้รับคำชื่นชมเป็นอย่างมาก ต่อมาท่านได้เข้ารับราชการเป็นอาจารย์ ณ สถานศึกษาซึ่งปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา โดยตลอดชีวิตการทำงานของท่านจนเกษียณอายุราชการ ท่านมีผลงานหลายด้านทั้งการสอน และการฝึกหัดการแสดงละคร จากการสัมภาษณ์ ดร.ฤตพชรพร ทองถนอม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มกราคม 2565) ซึ่งท่านได้ร่วมงานกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เป็นระยะเวลาหลายปี พบว่า ท่านสามารถเขียน ตัดต่อ กำกับ และถ่ายทอดบทบาทการแสดงได้หลากหลายเฉพาะที่ ดร.ฤตพชรพร ทองถนอม ได้รับการถ่ายทอด

เช่น บทบาทนางเมรี ซึ่งได้แสดงคู่กับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ที่แสดงเป็นพระรถเสน บทบาทนางกากี ในการแสดงละคร เรื่อง กากี บทบาทนางวิมาลา ในการแสดงละคร เรื่อง ไกรทอง บทบาทนางศรีมาลา ในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้าง ขุนแผน บทบาทจะเด็ด และแม่นมเลาชี ในการแสดงละครเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ เป็นต้น นอกจากนี้ท่านยังมีผลงานด้านการคิดประดิษฐ์ท่ารำและเครื่องแต่งกาย เป็นจำนวนมาก เท่าที่ผู้เขียนรวบรวมจากเอกสาร ประสบการณ์ส่วนตัวและการสัมภาษณ์ ดร.ฤตพชรพร ทองถนอม สรุปได้ ดังนี้

1) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อ เช่น ระบำเบญจศีล ระบำกามเทพฉุยฉายเทพอัปสร ระบำนพพุทธบูชาอยุธยามหามงคล ฯลฯ

2) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสัตว์ เช่น ระบำนกแก้ว ระบำหงส์ ระบำกินรีไกรลาส ฯลฯ

3) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอาชีพ ความเป็นอยู่ และการดนตรีฟ้อนรำพื้นบ้าน เช่น ระบำบุหงากีปัส ระบำร็อคกะลา ระบำผ้าขาวม้า ระบำพัดบ้านแพรก ระบำฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ฯลฯ

4) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เช่น ระบำมิตรไมตรีจีน-ไทย ระบำมิตรไมตรีเวียดนาม – ไทย ระบำไทย – ศรีลังกา ฯลฯ

5) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสถาบันการศึกษา เช่น ระบำราชภัฏ รำฉุยฉายศรีอยุธยา ฯลฯ

6) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสถาบันชาติ และพระมหากษัตริย์ เช่น นาฏลีลาความฝันอันสูงสุด นาฏลีลาศาสตราวุธ ระบำนวมหาราช ระบำนักรบไทย ระบำสุริโยทัย ระบำถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 (ไม่ทราบชื่อ) ระบำถวายพระพรสมเด็จพระราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 (ไม่ทราบชื่อ) ระบำสดุดีสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (ไม่ทราบชื่อ) ฯลฯ

7) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะและโบราณคดี เช่น ระบำโคมมาลีศรีอยุธยา ระบำพัดมยุรา ระบำอัปสราเทวีศรีปุระ ฯลฯ

8) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณกรรมของไทย หรือสำหรับใช้ในการแสดงโขนละคร เช่น ระบำปัญจนาฏกรรม รำฉุยฉายพลายแก้ว รำฉุยฉายนางอดูล ฯลฯ

ทั้งนี้ผลงานทางการแสดงอีกอย่างหนึ่งของท่าน ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักในวงกว้าง คือ ผลงานด้านการเขียนบทและกำกับการแสดงแสง สี เสียง โดยเฉพาะในงานยอยศยิ่งฟ้า อยุธยา มรดกโลก ของจังหวัดพระนครศรีอยุธยานั้น ท่านมีผลงานกำกับการแสดงติดต่อกันถึง 7 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2549 – 2555 รวมถึงผลงานด้านวิชาการ ทั้งเอกสารประกอบการเรียนการสอน และสารานุกรม ที่มีการพิมพ์และจัดจำหน่าย เช่น 1) หนังสือฉุยฉาย 2) หนังสือสารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน 3) หนังสือนาฏศิลป์ไทย : นาฏศิลป์สำหรับครูประถมศึกษาและมัธยมศึกษา นอกจากนี้ ท่านยังเคยเป็นตัวแทนเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศ เช่น สาธารณรัฐประชาชาชนจีน และประเทศแคนาดา เมื่อ พ.ศ. 2542 สหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ เมื่อ พ.ศ. 2544 สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม และสาธารณรัฐอาหรับอียิปต์ เมื่อ พ.ศ. 2545 และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมื่อ พ.ศ. 2546 เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าวจะสังเกตได้ว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมถึงเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ ผลงานนาฏยประดิษฐ์บางชุด เช่น การแสดงชุดระบำมิตรไมตรีจีน-ไทย อาจมีที่มาจากการนำลีลาของงิ้ว ซึ่งเคยชม และจดจำมาเล่น

ในวัยเด็ก มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง โดยรำฉุยฉายนางอดูลนั้น อาจมีที่มาจากปริญญานิพนธ์ของท่าน ที่ทำให้ท่านเห็นความสำคัญของตัวละครดังกล่าว ประกอบกับการเป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ และมีความชำนาญในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ที่สั่งสมประสบการณ์มาตั้งแต่วัยเด็ก โดยเฉพาะการแสดงประเภทฉุยฉาย ดังปรากฏเป็นหลักฐาน คือ หนังสือฉุยฉาย ที่มีการตีพิมพ์ถึง 2 ครั้ง และผลงานสร้างสรรค์ประเภทรำฉุยฉาย ที่มีมากถึง 4 ชุดการแสดง คือ ฉุยฉายพลายแก้ว ฉุยฉายเทพอัปสร ฉุยฉายศรีอยุธยา และฉุยฉายนางอดูล เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมา

ภาพที่ 1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์
ที่มา: ผู้เขียน

ประวัติความเป็นมาของรำฉุยฉายนางอดูล

รำฉุยฉายนางอดูล เป็นการชมรูปโฉมของนางอดูล ที่สามารถแปลงกายเป็นนางมนุษย์ได้อย่างงดงาม และเป็นการแสดงถึงความรู้สึกกระหยิ่มใจของนางอดูลที่จะได้ใช้มารยาของตน ล่อลวงให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ เพื่อที่พระรามจะได้เข้าใจผิดและลงทัณฑ์นางให้ถึงแก่ความตายได้สมกับความแค้นที่นางสีดาเป็นเหตุให้วงศ์ยักษ์ของตนต้องล่มสลาย ในหนังสือเรื่อง ฉุยฉาย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ (2547) ระบุว่าประพันธ์บทร้องขึ้นเมื่อวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2545 มีจุดมุ่งหมายสำหรับการแสดงเพื่อใช้สำหรับนำมาประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ โดยจากความอนุเคราะห์ของนางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ ทำให้ผู้เขียนได้พบว่า มีการนำบทประพันธ์ไปบันทึกเสียงเก็บไว้ ในปี พ.ศ. 2551 จากหลักฐาน คือเทปบันทึกเสียง โดยในส่วนของกระบวนท่ารำนั้น ในขณะที่ผู้เขียนยังเป็นนักศึกษาสาขานาฏศิลป์การละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา (เข้าศึกษาในระดับชั้นปีที่ 1 เมื่อ พ.ศ. 2553) ได้เคยสอบถาม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ถึงกระบวนท่ารำฉุยฉายนางอดูล ว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ซึ่งท่านได้ให้คำตอบว่า ท่านมีกระบวนท่ารำอยู่ใน

ความคิดของท่านแล้ว แต่ยังไม่ได้นำมาถ่ายทอดให้กับผู้ใด จนต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2556 –2557 ได้เกิดการถ่ายทอดกระบวนท่ารำครั้งแรกขึ้นให้กับนายกรวิชญ์ ม่วงลาย นักศึกษาสาขานาฏศิลป์การละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา เพื่อให้นำข้อมูลที่ได้ ไปใช้ประกอบงานวิจัยของตนเอง เรื่อง “รำฉุยฉายนางอดูล กรณีศึกษา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุมิตร เทพวงษ์” โดยในครั้งนั้น ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดท่ารำ ร่วมกับนายกรวิชญ์ด้วย ซึ่งหลังจากการถ่ายทอดท่ารำเป็นระยะเวลาไม่นาน ทางสาขานาฏศิลป์การละคร ได้จัดพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ขึ้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ จึงมอบหมายให้นายกรวิชญ์ ทำการแสดงรำฉุยฉายนางอดูล ในงานฉลองครู หลังพิธีสวดมนต์เย็น ก่อนวันจัดพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ 1 วัน นับว่าเป็นการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชน ครั้งแรก

ชาติกำเนิดและบุคลิกลักษณะของนางอดูล

นางอดูล ในหนังสือเรื่องสี และลักษณะหัวโขน ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2496) ระบุว่า เป็นปีศาจยักษิณี ลูกสาวของชิวหา ซึ่งเป็นสามีของนางสำมนักขา น้องสาวของทศกัณฐ์ ใช้สีแดงเสน (red – right red) (ในอสูรพงศ์ว่าสีแดง rose) โดยในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ซึ่งเป็นฉบับเดียวกับที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ศึกษาวิเคราะห์บทบาท และบุคลิกลักษณะตัวนางที่แปลงกาย เมื่อ พ.ศ. 2525 ได้ระบุถึงชาติกำเนิดของนางอดูลว่า เป็นปีศาจที่อาศัยอยู่ใต้พื้นดิน และเป็นญาติวงศ์กับทศกัณฐ์ โดยมีเนื้อความ ดังนี้

“มาจะกล่าวบทไป ถึงนางอดูลยักษี
เป็นปีศาจอยู่ใต้ธรณี อสุรีนั้นวงศ์ทศพักตร์
มีแต่โมหันธ์ฉันทา ใจบาปหยาบช้าอัปลักษณ์
รู้ว่าสีดานงลักษณ์ อัคเรศมาสรงสาคร
คิดแค้นพยาบาทมาดใจ กูจะให้สีดาดวงสมร
พลัดกับพระรามฤทธิรอน คิดแล้วบทจรขึ้นมา”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

จากการศึกษาพบว่า นางอดูลยังมีพี่น้องอีก 2 คน คือ กุมภกาศ ซึ่งถูกพระลักษณ์สังหาร และวรณีสูร ถูกพระพรตสังหาร โดยจากบทประพันธ์สังเกตได้ว่า ในบทพระราชนิพนธ์มิได้ระบุลักษณะของนางอดูลไว้ มีแต่การระบุถึงนิสัยใจคอ คือ มีจิตใจหยาบช้า มัวเมาไปด้วยความหลง (โมหันธ์) และความลำเอียง (ฉันทา) ซึ่งคงเป็นเหตุมาจากความรักญาติวงศ์ของตนเอง ที่ต้องสิ้นชีวิตไปจากการทำศึกกับพระราม จนเป็นที่มาของความผูกใจเจ็บ คิดจะแก้แค้นแทนญาติวงศ์ของตน (พยาบาท) แต่อาจด้วยปัญญาของนางที่คิดว่าหากใช้กำลังของตนทำร้ายนางสีดา หรือพระรามซึ่ง ๆ หน้า ตนคงเป็นฝ่ายที่จะต้องถึงแก่ความตายเอง เมื่อได้โอกาสรู้ว่านางสีดาเสด็จมาสรงน้ำ จึงใช้โอกาสนี้ขึ้นมาบนดิน แล้วแปลงกายเป็นนางมนุษย์ ตามติดนางสีดาไปเพื่อรอจังหวะในการล้างแค้น ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ ความว่า

“บัดเดี๋ยวเพศยักษ์ก็สูญหาย กลายเป็นนางมนุษย์สาวศรี
กรายกรย่างเยื้องจรลี ไปยังที่สรงนางทรามวัย”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

ข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงสติปัญญา และความรอบคอบของนางอดูล เมื่อแปลงกายเป็นนางมนุษย์ ปะปนไปกับเหล่านางกำนัลแล้ว เมื่อได้เข้าเฝ้านางสีดา นางก็ใช้อุบายแก้สงสัยที่นางตามเสด็จมาช้า และให้นางสีดาเกิดความเมตตาเอ็นดู ด้วยวาทศิลป์ที่แยบคาย โดยมีเนื้อความ ดังนี้

“ค่อยหมอบยอบกายเข้าไปเฝ้า น้อมเกล้าประนมบังคมไหว้
ทูลว่าตัวข้าประมาทไป มาไม่ทันเสด็จกัลยา
ดั่งใช่คนในใช้ชิด โทษข้านี้ผิดเป็นหนักหนา
พระแม่เจ้าจงได้เมตตา ขอประทานโทษาในคราวนี้”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

นางสีดาไม่รู้ว่า นางเป็นปีศาจที่แปลงกายมา ก็วางใจ เมื่อนางกลับจากสรงน้ำ นางอดูลก็ใช้อุบายแกล้งถามถึงรูปลักษณ์ของทัศกัณฐ์ ครั้นเมื่อนางสีดาอธิบายให้ฟัง นางก็แกล้งทำเป็นนึกไม่ออก และอ้อนวอนให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ให้ดู โดยการใช้วาทศิลป์ของตนเองอีกครั้งหนึ่ง ความว่า

“พระแม่เจ้าโปรดข้าผู้จงรัก เขียนรูปทศพักตร์ยักษา
จะได้เห็นเพราะบุญกัลยา ยี่สิบกรสิบหน้านั้นฉันใด”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

ด้วยความซื่อ นางสีดาจึงเขียนรูปให้นางอดูลได้ดู เมื่อนางอดูลได้รูปทศกัณฐ์สมดังใจ และเวลานั้นเป็นเวลาที่พระรามเสด็จกลับจากประพาสป่าพอดี เมื่อสบโอกาส นางจึงเข้าสิงไปในรูปวาดนั้น ทำให้นางสีดาลบรูปไม่ออก จนเป็นเหตุให้พระรามกริ้วและสั่งประหารนางสีดาในเวลาต่อมา

สำหรับจุดจบของนางอดูล ในบทพระราชนิพนธ์มิได้กล่าวไว้ สิ้นสุดเพียงแค่นางอดูลเข้าสิงรูปเท่านั้น ถึงแม้ว่าตัวละครนี้จะมีบทบาทน้อย แต่บทบาทดังกล่าวกลับเป็นบทบาทสำคัญในการสร้างปมปัญหา คือ ความขัดแย้งของพระรามและนางสีดา ที่ทำให้ตัวละครทั้งสองต้องพลัดพรากกันอีกครั้ง

บทร้องและทำนองเพลง

บทร้องและทำนองเพลงรำฉุยฉายนางอดูล มีดังนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-ร้องฉุยฉาย-

ฉุยฉายเอย ปีศาจจำแลงแปลงเป็นนางมนุษย์ (ปี่รับ)
งามพิศงามผาดโสภาผ่องผุด ช่างงามประดุจนางกินรี (ปี่รับ)
เยื้องกรายนวยนาดวิลาสจรลี ไปยังฝั่งนทีหานารีสีดา (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย-

-ร้องฉุยฉาย-

คิดแค้นเอย สีดานงลักษณ์ผลาญวงยักษ์มรณา (ปี่รับ)
จะลวงจะล่อด้วยกลมารยา เขียนรูปยักษาเจ้าลงกาธานี (ปี่รับ)
เข้าสิงสถิตรูปเขียนด้วยฤทธี สีดานารีสิ้นด้วยองค์พระรามา (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย-

-ร้องแม่ศรี-

นางอดูลเอย นางอดูลปีศาจ
จิตคิดอาฆาต อนงค์นาฏสีดา (ปี่รับ)
ยิ่งคิดยิ่งแค้น สุดแสนคะนึงหา
ยักษียักษา ชีวามลายสิ้นไป (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย-

-ร้องแม่ศรี-

หมายปองเอย หมายปองสีดา
รีบเร่งไคลคลา กัลยาด้วยเล่ห์นัย (ปี่รับ)
เสด็จลงฝั่งนที นางเทวีไม่สงสัย
หลงเชื่อไม่แคลงใจ ลวงทรามวัยสีดาเอย (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี-

-ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา-

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

ฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการประพันธ์ บทร้องประกอบการรำฉุยฉายนางอดูลประกอบไปด้วย 2 ส่วน ได้แก่บทร้องฉุยฉาย จำนวน 2 บท ซึ่งใช้ฉันทลักษณ์ที่เรียกว่ากลอนฉุยฉาย โดยมีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ บทหนึ่ง จะมี 3 บาท หรือ 3 คำกลอน หรือนับเป็นวรรคได้ 6 วรรค วรรคต้น หรือวรรคแรกของแต่ละบท จะมี 2 พยางค์ หรืออาจมากกว่า และต่อท้ายด้วยคำว่า “เอย” เช่น “ฉุยฉายเอย” “งามนักเอย” “สายสวาทเอย” เป็นต้น ส่วนวรรคที่เหลือจะมีประมาณ 6-9 พยางค์ เช่น “สุขาจารจำแลงกาย เหมือนโฉมฉายสีดานารี” หรือใช้มากกว่า เช่น “คิดถึงพระคุณการุณรักษ์ เลี้ยงประยูรระศักดิ์เราหรรษา เฉลิมบาทมูลีกาทรงพระปรีดาในรัดยานี้เอย” เป็นต้น โดยการใช้สัมผัสนั้นมีลักษณะที่ไม่แน่นอน ตัวอย่างเช่น บทร้องฉุยฉาย บทที่ 2 ในบทรำฉุยฉายวันทอง สำนวนหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) มีลักษณะดังนี้

ฉุยฉายเอย เยื้องย่างเจ้าช่างกรายลอยชายมาในดง
รู้ว่าพ่อไวยจะไปทัพ แม่มาคอยรับคอยส่ง
ชะกระไรหนอใจบิดา จะแกล้งฆ่าให้ปลดปลง

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

แต่ในกรณีของ บทร้องฉุยฉาย บทที่ 1 ในรำฉุยฉายนางอดูล มีการใช้สัมผัส ดังนี้

ฉุยฉายเอย ปีศาจจำแลงแปลงเป็นนางมนุษย์
งามพิศงามผาดโสภาผ่องผุด ช่างงามประดุจนางกินรี
เยื้องกรายนวยนาดวิลาสจรลี ไปยังฝั่งนทีหานารีสีดา

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

และอีก 1 ส่วน คือ บทร้องแม่ศรี จำนวน 2 บท ซึ่งมีการใช้ฉันทลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากเพลงฉุยฉาย เรียกว่า “กลอนแม่ศรี” บทหนึ่ง มี 4 บาท นับเป็นวรรคได้ 8 วรรค วรรคที่ 1 มีจำนวนพยางค์ 2–3 พยางค์ และลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” เช่น “แม่ศรีเอย” “เจ้าสไบเอย” เป็นต้น และวรรคที่เหลือ จะมีพยางค์ 4–8 พยางค์ โดยเนื้อหาวรรคที่ 2 เป็นการนำเอาเนื้อหาในวรรคที่หนึ่ง มาบรรยายความต่อ เช่น “แม่ศรีเอย แม่ศรีวิหาร์” “นั่นนกอะไรเอย โน่นหรือนกโนรี” เป็นต้น และวรรคที่ 8 จะลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” การใช้สัมผัสมีลักษณะที่ไม่แน่นอน ยกตัวอย่าง เช่น บทร้องแม่ศรี บทที่ 1 ในบทรำฉุยฉายศูรปนขา จากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาหึง ความว่า

แม่ศรีเอย แม่ศรีโฉม**เฉลา**
แต่งจริตให้พริ้ม**เพรา** **เจ้า**หนุ่มจะได้**หลง**
ต้องทำแสน**งอน** ควัก**ค้อน**ให้วย**งง**
แม้นมาต้อง**องค์** จะสลัดปัดกรเอย

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

แต่ในกรณีของ บทร้องแม่ศรี บทที่ 1 ในรำฉุยฉายนางอดูล มีการใช้สัมผัสดังนี้

นางอดูลเอย นางอดูลปี**ศาจ**
จิตคิดอา**ฆาต** อนงค์**นาฏ**สี**ดา**
ยิ่งคิดยิ่ง**แค้น** สุด**แสน**คะนึง**หา**
ยักษียัก**ษา** ชี**วา**มลายสิ้นไป

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

หากสังเกตจะพบว่า ในแต่ละวรรค ทั้งบทร้องฉุยฉาย และบทร้องแม่ศรี จะมีการใช้คำที่สัมผัสกัน ซึ่งเรียกลักษณะการสัมผัสกันในวรรคนี้ว่า “สัมผัสใน” เช่นในบทร้อยฉุยฉาย ในบทรำฉุยฉายนางอดูล บทที่ 1 วรรคที่ 2 จะเห็นว่า คำว่า “แลง” คล้องกับว่า “แปลง” ซึ่งลักษณะสัมผัสเช่นนี้เรียกว่า “สัมผัสสระ” และคำว่า “ปี” “แปลง” และ “เป็น” นั้น มีการใช้พยัญชนะตัวเดียวกันคือ “ป” ซึ่งลักษณะสัมผัสเช่นนี้เรียกว่า “สัมผัสพยัญชนะ” ซึ่งการแต่งกลอนโดยมีสัมผัสในดังกล่าว มีส่วนช่วยให้บทกลอนเกิดความไพเราะ เป็นการแสดงความสามารถ และประสบการณ์ของผู้เป็นกวีในการเลือกสรรคำ ให้เกิดคุณลักษณะดังกล่าว นอกจากนี้ หากสังเกตจะพบว่ามีการใช้คำซ้ำ-คำซ้อน และคำที่มีความหมายคล้ายกัน ปรากฏในบทประพันธ์ เช่น “คิดแค้นเอย” “จิตคิดอาฆาต” “ยิ่งคิด ยิ่งแค้น” ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นว่า เป็นการย้ำให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ “มีแต่โมหันธ์ฉันทา” หรือ “คิดแค้นพยาบาทมาดใจ” ดังในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ และเป็นการย้ำให้รู้สึกว่าตัวละครนี้มีความแค้นต่อนางสีดาและพระรามจริง หรือบางคำแม้ดูมีความหมายคล้ายกัน แต่เมื่อพิจารณาความหมายจะพบว่า มีความแตกต่าง และให้ภาพพจน์ที่ลึกซึ้ง เช่น คำว่า “งามพิศ” และ “งามผาด” โดยความหมาย

แรกหมายถึง ความงามที่แม้พิจารณานาน ๆ ก็ยังงาม ส่วนความหมายของคำหลัง หมายถึง ความงามที่แม้มองไปปราดเดียว ก็รับรู้ว่างาม ซึ่งการเลือกใช้คำดังกล่าว ในมุมมองของผู้เขียน มีส่วนช่วยให้ภาพของตัวละคร มีความงดงามยิ่งขึ้น และยังปรากฏการใช้โวหาร ได้แก่ อุปมาโวหาร ในบทร้องคำว่า “ช่างงามประดุจนางกินรี” นับว่าบทประพันธ์รำฉุยฉายนางอดูล สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถด้านการประพันธ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ได้อย่างดียิ่ง

เพลงและวงดนตรีที่ใช้

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงรัว เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็ว-ลา ตามลำดับดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อที่แล้ว โดยวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง กำหนดใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลงประกอบไปด้วย ปี่ใน 1 เลา ตะโพน 1 ลูก ระนาดเอก 1 ราง ฉิ่ง 1 คู่ ฆ้องวงใหญ่ 1 วง กลองทัด 2 ลูก หรือใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ในการบรรเลง ประกอบไปด้วย ปี่ 1 คู่ คือปี่ในและปี่นอก ระนาด 1 คู่ คือระนาดเอกและระนาดทุ้ม ฆ้องวง 1 คู่ คือ ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก กลองทัด 1 คู่ ตะโพน 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ ฉาบใหญ่ 1 คู่ โหม่ง 1 ใบ และกรับ 1 คู่ แต่จากเทปบันทึกเสียงรำฉุยฉายนางอดูลที่บันทึกเสียงขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2551 พบว่ามีการใช้ระนาดเอกบรรเลงเลียนเสียงคำร้อง แทนการใช้ปี่บรรเลง โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เอกสิทธิ์ สุนิมิตร สันนิษฐานว่าเป็นการบันทึกเสียงเพื่อใช้ในการฝึกซ้อม จึงใช้เครื่องดนตรีเท่าที่สามารถหาผู้บรรเลงได้ในขณะนั้น เพราะจากการได้รับการถ่ายทอดท่ารำใน พ.ศ. 2557 ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดโดยใช้เพลงอีกฉบับที่มีปี่เป่าเลียนเสียงคำร้อง แต่หากสำหรับการนำไปใช้งานผู้ที่มีความสนใจอาจสามารถนำเพลง จากเทปเสียงดังกล่าวไปใช้งานได้ ดังที่ ระวิวรรณ วรรณวิไชย (2543) กล่าวไว้ในบทความเรื่องฉุยฉาย เมื่อ พ.ศ. 2543 ว่า “ในบางโอกาสอาจมีผู้ใช้ระนาดเอก ตีทำนองเลียนคำร้อง” ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีการนำระนาดเอกมาใช้ทำหน้าที่ทดแทนกันในระยะหนึ่ง อย่างไรก็ตาม การใช้ระนาดตีเลียนเสียงคำร้องนั้น ก็เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของนักดนตรีเช่นเดียวกัน เพียงแต่ให้สุนทรียะของเสียงที่แตกต่างกันตามแหล่งกำเนิดเท่านั้น

การประดิษฐ์ท่ารำ

จากการพิจารณาของผู้เขียน ลำดับขั้นตอนการแสดงรำฉุยฉายนางอดูล แบ่งได้เป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 ผู้แสดงรำออกมาในเพลงรัว มีความหมายถึง ตัวละครแปลงกายจากนางยักษ์เป็นนางมนุษย์ ขั้นตอนที่ 2 ผู้แสดงรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงฉุยฉาย ขั้นตอนที่ 3 ผู้แสดงรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงแม่ศรี และขั้นตอนที่ 4 ผู้แสดงรำตามทำนองเพลงเร็ว-ลา เพื่อเป็นการอวดฝีมือและแสดงบทบาทของนางอดูลที่เดินทางไปหานางสีดายังริมฝั่งน้ำ โดยกระบวนท่ารำ เป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นตามบทร้อง ทำนองเพลง และบุคลิกลักษณะของตัวละคร ซึ่งในมุมมองของผู้เขียน พบว่าการประดิษฐ์ท่ารำฉุยฉายนางอดูล อาจมีแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ ดังนี้

1) คิดประดิษฐ์ท่า ให้มีความแตกต่างกัน แม้บทร้องมีความหมายคล้ายกัน เช่น บทร้องคำว่า “ปีศาจจำแลง” (ท่าที่ 1) “ยักษา” (ท่าที่ 2) และ “นางอดูลปีศาจ” (ท่าที่ 3) ซึ่งคำที่ 1 และ 3 มีความหมายถึงตัวนางอดูลเอง แต่คำที่ 2 เป็นการกล่าวถึงทศกัณฐ์ ที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เช่นเดียวกัน โดยมีการคัดเลือกท่ารำมาใช้ให้เกิดความแตกต่าง ดังนี้

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 2 ตัวอย่างท่ารำที่คิดประดิษฐ์ท่า ให้มีความแตกต่างกัน แม้บทร้องมีความหมายคล้ายกัน
ที่มา: ผู้เขียน

เมื่อสังเกตจะพบว่า ท่าที่ 1 และ ท่าที่ 2 เป็นการนำท่ารำที่สามารถสื่อความหมายว่า “ยักษ์” คือ ท่ามารกลับหลัง และท่าแยกเขี้ยว มาใช้ แต่ท่าที่ 3 ใช้ท่าตัวเรา เพราะความหมายของบทร้องหมายถึงตัวนางอดูลเอง จึงอาจเป็นสาเหตุให้เลือกใช้ท่ารำดังกล่าว

2) เลือกใช้ท่าเดียวกัน แต่ออกแบบให้ปฏิบัติสลับข้างกัน เช่น ท่าเขียน ใช้ประกอบบทร้องคำว่า “เขียนรูป” (ท่าที่ 1) และประกอบบทร้องคำว่า “รูปเขียน” (ท่าที่ 2) ซึ่งบทร้องทั้งสองคำนี้ อยู่ในช่วงเพลงที่ใกล้กันมาก สาเหตุที่ใช้ท่าซ้ำ สันนิษฐานว่า เพราะเป็นท่ารำที่สามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน แต่หลีกเลี่ยงความซ้ำซาก จึงให้ผู้รำปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2

ภาพที่ 3 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าเดียวกัน แต่ออกแบบให้ปฏิบัติสลับข้างกัน
ที่มา: ผู้เขียน

3) เลือกใช้ท่าซ้ำ โดยเว้นระยะห่างในการใช้ท่ารำ เช่น ท่าตาย ที่ปรากฏการใช้ประกอบบทร้องคำว่า “มรณา” (ท่าที่ 1) “สิ้นด้วยองค์” (ท่าที่ 2) แต่ท่าที่ 1 เป็นท่าประกอบคำร้องสุดท้ายของบทร้องฉุยฉาย บทที่ 2 บาทที่ 1 ซึ่งผู้ร้องจะทอดเสียงยาว ทำให้ต้องค้างท่านานกว่าท่าที่ 2 ที่เป็นบทร้องต่อเนื่องกับคำว่า “พระรามา” (ท่าที่ 3) ซึ่งต้องปฏิบัติท่าต่อเนื่องกัน ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมไม่ทันสังเกตว่ามีการใช้ท่าซ้ำ

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 4 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าซ้ำ โดยเว้นระยะห่างในการใช้ท่ารำ
ที่มา: ผู้เขียน

4) ใช้ท่าซ้ำ แต่เปลี่ยนลักษณะการใช้มือ เท้า ศีรษะ เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “นารีสีดา” (ท่าที่ 1) “สีดานงลักษณ์” (ท่าที่ 2) และ “สีดานารี” “ท่าที่ 3” ซึ่งล้วนมีความหมายเดียวกัน ดังนี้

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 5 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่าซ้ำ แต่เปลี่ยนลักษณะการใช้มือ เท้า ศีรษะ
ที่มา: ผู้เขียน

5) ใช้ท่าจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ และจากการแสดงชุดอื่น ซึ่งให้ความหมายเหมือนกัน และสามารถสื่อความหมายของท่ารำ ได้ชัดเจน เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “นางกินรี” (ท่าที่ 1) ใช้ท่ารำในรำแม่บทเล็ก ในบทร้องคำว่า “หงส์บิน” ซึ่งยังปรากฏในท่ารำฉุยฉายเบญกาย ในบทร้องคำว่า “แม้นเหมือนกินรี” รวมถึง ปรากฏในท่ารำฉุยฉายวันทอง ในบทร้องคำว่า “เหมือนหนึ่งหงส์เหมราช” ซึ่งพิจารณาดูแล้วอาจเป็นการหยิบยืมท่ารำจากรำแม่บทเล็ก แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าแรงบันดาลใจในการหยิบยืมท่ารำ ส่วนหนึ่งอาจมาจากการได้เห็นการเลือกใช้ท่ารำของรำฉุยฉายชุดอื่น ๆ เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีท่ารำประกอบบทร้องคำว่า “หมายปองเอย” (ท่าที่ 2) ซึ่งเป็นท่ารำเดียวกันกับท่าในบทร้องคำว่า “โอ้พระไวย” ในรำฉุยฉายวันทอง ซึ่งมีความหมายถึงการรอคอย เฝ้ามองหา หรือท่าประกอบบทร้องคำว่า “พระรามา” (ท่าที่ 3) ซึ่งเป็นท่ารำเดียวกันกับท่าในบทร้องคำว่า “พระสี่กร” ในรำแม่บทเล็ก และท่าในบทร้องคำว่า “ท่าพระรามา” ในรำแม่บทใหญ่ และท่าในบทร้องคำว่า “ทหารนารายณ์” ในรำฉุยฉายมานพ เป็นต้น

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

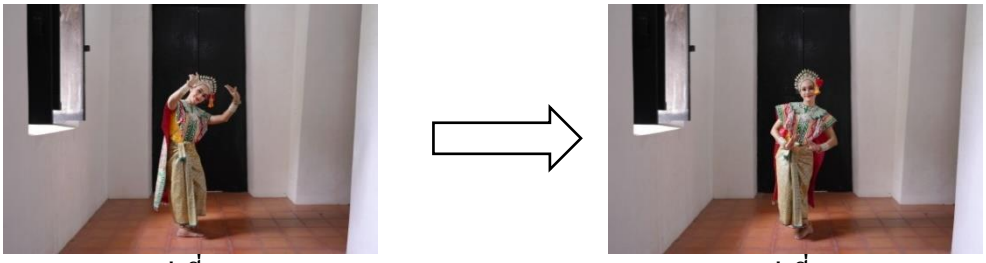
ภาพที่ 6 ตัวอย่างท่ารำ ที่ใช้ท่าจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ และจากการแสดงชุดอื่น ๆ
ที่มา: ผู้เขียน

6) ใช้ท่ารำที่มีอยู่แล้ว นำมาประดิษฐ์ลีลาการเชื่อมท่ารำให้เกิดความแปลกตา เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “ฉุยฉายเอย” ที่นำเอาท่าบังพระสุริยา ท่าจีบเข้าฐานไหล่ และท่าฉุยฉายเข้าวัง มาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน ด้วยท่านาฏยศัพท์ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น จึงต้องขออธิบายการปฏิบัติท่ารำดังกล่าว ซึ่งมีลักษณะดังนี้ ผู้รำถอนเท้าขวา จรดเท้าซ้าย น้ำหนักอยู่เท้าหลัง ตั้งมือทั้งสองขึ้นเป็นท่าบังพระสุริยา ลักคอไปทางซ้าย (ท่าที่ 1) จากนั้นส่งมือซ้ายไปเป็นจีบส่งหลัง มือขวาจีบเข้าฐานไหล่ลักคอไปทางขวา (ท่าที่ 2) และกรายมือขวาออกเป็นวงบน พร้อมกับก้าวไขว้เท้าซ้าย เอียงขวา (ท่าที่ 3) ดังภาพ

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 7 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่ารำที่มีอยู่แล้ว นำมาประดิษฐ์ลีลาการเชื่อมท่ารำให้เกิดความแปลกตา
ที่มา: ผู้เขียน

หรือท่าประกอบบทร้องคำว่า “เข้าสิงสถิต” ที่ใช้การถอนเท้าขวา ก้าวไขว้เท้าซ้าย พร้อมกับวาดมือทั้งสองข้างผ่านศีรษะ (ท่าที่ 1) แล้วเลื่อนลงมาเป็นวงล่าง หรือท่านางกล่อมตัว พร้อมกับก้าวไขว้เท้าขวา ลักคอ (ท่าที่ 2) เป็นต้น



ท่าที่ 1 ท่าที่ 2

ภาพที่ 8 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่ารำที่มีอยู่แล้ว นำมาประดิษฐ์ลีลาการเชื่อมท่ารำให้เกิดความแปลกตา
ที่มา: ผู้เขียน

7) ใช้ท่าจากรำเพลงช้าเพลงเร็ว เช่น ท่าจีบหงายข้างลำตัว แขนงอ กล่อมไหล่ตามจังหวะ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำเพลงเร็วตัวนาง โดยแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ น่าจะเป็นการหยิบยืมมาใช้ สำหรับแสดงความสามารถในการรำ และการใช้จังหวะ โดยมีการปรับทิศในการรำ ซึ่งปกติท่ารำท่านี้ ผู้แสดงต้องหันข้าง แต่เนื่องจากในการถ่ายทอดท่ารำนั้น ผู้รำคือ นายกรวิชญ์ และผู้เขียน มีทักษะพื้นฐานเป็นตัวพระ ซึ่งไม่คุ้นชินกับท่ารำดังกล่าว ซึ่งเป็นท่ารำของตัวนาง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ จึงปรับทิศทางในการรำใหม่ เพื่อให้ผู้รำสามารถปฏิบัติท่ารำได้ง่ายขึ้น ดังนี้

ภาพที่ 9 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่ารำจากเพลงช้าเพลงเร็ว
ที่มา: ผู้เขียน

8) เลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร เช่น ใช้ท่ามารกลับหลัง ประกอบบทร้องคำว่า “ปีศาจจำแลง” ซึ่งอาจมีแนวคิดมาจากชื่อท่าที่มีความสัมพันธ์กับบทร้อง และลักษณะของท่าที่มีการใช้มือจีบล่อแก้ว วางในตำแหน่งระดับวงล่าง ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับท่าลงวง โดย จิรัชญา บุรวัฒน์ (2558) ได้อธิบายถึงความหมายของท่าลงวง ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำว่า “ลงวง ไม่มีความหมายตายตัว เป็นลักษณะของการตั้งวง อาจใช้ในตอนที่กล่าวบรรยายถึงตัวละคร ประกอบท่านั่ง ในตอนนั่งเมืองของตัวยักษ์ หรือในกรณีต้องการพักมือและแขน ท่านี้ใช้ในกระบวนท่าของนางยักษ์ทั้งในเพลงหน้าพาทย์ และเพลงร้อง” นอกจากนี้ ท่ามารกลับหลังยังมีการกระโดดกระทบเท้า และการก้าวเสี้ยว ซึ่ง จิรัชญา บุรวัฒน์ ยังได้กล่าวว่า การก้าวข้างหรือก้าวเสี้ยวนั้น ตัวนางส่วนใหญ่จะใช้การก้าวไขว้มากกว่า ด้วยนาฏลักษณ์ดังกล่าว จึงอาจเป็นส่วนหนึ่งในการตัดสินใจเลือกใช้ท่ารำของผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุมิตร เทพวงษ์ ในการบ่งบอกชาติกำเนิดเดิมของนางอดูลแปลง

ภาพที่ 10 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร
ที่มา: ผู้เขียน

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้การยุบเข่า หรือกระทบตัว เช่น ท่ารำประกอบบทร้องคำว่า “คิดแค้นเอย” (ท่าที่ 1) “ยักษี ยักษา” (ท่าที่ 2) การลอยหน้า เช่น ท่ารำประกอบบทร้องคำว่า “สีดานารี” (ท่าที่ 3) การลักคอ ประกอบบทร้องคำว่า “นางเทวี” (ท่าที่ 4) เป็นต้น

ท่าที่ 1

ท่าที่ 2

ท่าที่ 3

ท่าที่ 4

ภาพที่ 11 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร
ที่มา: ผู้เขียน

ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเสริมให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ท่านผู้อ่านสามารถรับชมวีดิทัศน์การแสดงรำฉุยฉายนางอดูล โดยนายเขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ ได้ผ่าน www.youtube.com โดยช่องทางตามลิงก์นี้ https://www.youtube.com/watch?v=DI6VQwK7Lnk

สำหรับการแสดงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร ในรำฉุยฉายนางอดูลนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ได้ให้แนวทางไว้โดยกว้าง คือ ให้ผู้แสดงพิจารณาจากบทร้อง และแสดงสีหน้าให้สอดคล้องกัน ซึ่งเมื่อพิจารณาจากบทร้องแล้ว ผู้แสดงอาจสามารถแสดงสีหน้า โดยใช้แนวทางจากทฤษฎีนาฏยศาสตร์ ที่ระบุรูปแบบการแสดงอารมณ์ไว้ถึง 9 รูปแบบ นำมาตีความบทร้อง (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2557) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แนวทางการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในการรำฉุยฉายนางอดูล ตามทฤษฎีนาฏยศาสตร์

รส	ความหมาย	ตัวอย่างบทร้องที่แสดงอารมณ์ตามรสดังกล่าว	วิธีการแสดงอารมณ์
ศฤงคารรส	รสคือเหตุให้เกิดความรัก มีความยินดี หรือรติเป็นภาวะ	“งามพิศงามผาด โสภาผ่องผุด”	เหลือบมองและเปล่งประกายความรักออกทางดวงตา
วีรรส	รสคือความกล้า มีอุตสาหะเป็นภาวะ	“เข้าสิงสถิต รูปเขียนด้วยฤทธี”	ขยายดวงตาให้กว้าง เปล่งประกายความมีอำนาจออกมา ศีรษะหงายไปทางเบื้องหลังเล็กน้อย
กรุณารส	รสคือความกรุณา ความโศก มีโศกะเป็นภาวะ	“ผลาญวงศ์ยักษ์มรณา” “ยักษียักษา ชีวามลายสิ้นไป”	เหลือบตา มองพร้อมกับเปล่งแววตาอย่างดูถูกออกมา
เราทรรส	รสคือความดุร้าย ความโกรธ มีโกรธะเป็นภาวะ	“ยิ่งคิด ยิ่งแค้น”	เลิกคิ้ว ดวงตาลุกโพลง มีการขบคี้ยวฟัน แต่ในกรณีของผู้เขียน จะเพิ่มการขมวดคิ้ว ในการแสดงอารมณ์ด้วย เช่น ในบทร้องคำว่า “ยิ่งคิด ยิ่งแค้น” เมื่อนักร้อง เริ่มร้องคำว่า “ยิ่งคิด” จะเริ่มจากการขมวดคิ้ว เป็นอันดับแรก เมื่อจะเริ่มร้องคำว่า “ยิ่งแค้น” จึงเบิกตาให้ลุกโพลง และกลับมาขมวดคิ้วอีกครั้ง เมื่อหมดคำว่า “ยิ่งแค้น”

ตารางที่ 1 แนวทางการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในการรำฉุยฉายนางอดูล ตามทฤษฎีนาฏยศาสตร์ (ต่อ)

รส	ความหมาย	ตัวอย่างบทร้องที่แสดงอารมณ์ตามรสดังกล่าว	วิธีการแสดงอารมณ์
หาสยะรส	รสคือเหตุ ให้เกิดการเย้ยหยัน มีการหัวเราะอย่างดูถูก หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง มีหาสะเป็นภาวะ	“สีดานารี สิ้นด้วยองค์พระรามา” “นางเทวีไม่สงสัย”	เลิกคิ้วสูงขึ้น หลบเปลือกตาลง ชำเลืองมองและเปล่งแววตา อย่างดูถูกออกมา แต่ในกรณีของผู้เขียน จะใช้การยิ้ม โดยเหยียด ริมฝีปากล่าง หรือที่เรียกว่า “เบะปาก” เลิกคิ้วสูงขึ้น ดวงตาเบิกกว้าง เป็นประกาย แสดงความกระหยิ่มใจ
ภยานกรส	รสคือความกลัว มี ภยะ หรือความกลัวเป็นภาวะ	–	กลอกตาไปมา รูจมูกขยายออก ผงกศีรษะและคอ เพื่อแสดงความหวาดกลัว
พีภัตรส	รสคือความดูถูก เหยียดหยาม มีความเกลียดชัง หรือชุคุปสาเป็นภาวะ	“จิตคิดอาฆาต อนงค์นาฏสีดา”	หรี่ดวงตาให้เล็กลง ทำคางย่น เม้มริมฝีปาก และขบฟันเข้า ด้วยกัน
อัทภูตรส	รสคือความอัศจรรย์ใจ มีความสงสัยสนเท่ห์ หรือวิสมยะเป็นภาวะ	–	เลิกคิ้วขึ้น ขยายดวงตาให้กว้าง ริมฝีปากสั่นระริก ๆ แววตาเปล่งความประหลาดใจ ออกมา
ศานตรส	รสคือความสงบ มีความสงบหรือสันติ เป็นภาวะ	–	เหลือบสายตาลงต่ำ ทอดแววตาสงบ

ที่มา: ผู้เขียน

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายรำฉุยฉายนางอดูล ผู้แสดงแต่งกาย ด้วยชุดยืนเครื่อง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการแต่งกายในการแสดงโขน โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ กำหนดให้นุ่งผ้ายกสีเขียว และห่มผ้าห่มนางสีแดง ขลิบเขียว สันนิษฐานว่าการที่ท่านกำหนดใช้สีแดงและเขียว ซึ่งเป็นแม่สีหลัก หรือสีชั้นที่ 1 ซึ่งนิยมใช้สำหรับตัวละครที่เป็นตัวเอกแทนสีชั้นที่ 2 เช่น ชมพู ฟ้า เหลือง สำหรับตัวละครที่เป็นพระรอง หรือกลุ่มสีหนัก เช่น น้ำเงิน เขียว ม่วง สำหรับตัวละครที่เป็นพ่อหรือแม่นั้น (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2557) อาจมาจากการพิจารณาถึงความสำคัญของตัวละครที่มีผลต่อการดำเนินเรื่องในตอนนั้น ๆ ที่โดดเด่น กว่าตัวละครตัวอื่น จึงกำหนดให้ใช้สีแดงและเขียวสำหรับตัวละครดังกล่าว

สำหรับศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะ ซึ่งในการแสดงโขนเป็นสิ่งใช้บ่งบอกฐานะของตัวละครนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงศ์ กำหนดให้ผู้แสดงรวบผมหางม้าครอบด้วยรัดท้ายช้อง และสวมกระบังหน้า โดยกระบังหน้านั้น เป็นศิราภรณ์สำหรับตัวละครนางทั้งที่เป็นตัวละครสูงศักดิ์และเป็นนางเอก เช่น ใช้สำหรับนางสีดา ตอนออกบวช จากการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ นางวิยะดาในวัยเด็กจากการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ใช้สำหรับตัวละครที่เป็นนางกำนัล หรือสามัญชน เช่น นางพิรากวน พี่สาวของไมยราพณ์ เจ้าเมืองบาดาลเมื่อถูกถอดยศจากการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ นางตะเภาแก้ว นางตะเภาทอง ในการแสดงละครนอก เรื่องไกรทอง รวมถึงตัวละครที่เป็น นางแปลง เช่น นางศูรปนขา ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาตีสีดา ซึ่งมีรูปแบบการแต่งกาย 2 แบบ คือ แบบที่ 1 ผู้แสดงสวมรัดเกล้าเปลว ห่มสไบสองชาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง ไว้ชายพกด้านขวา ตามแบบฉบับของสำนักวังบ้านหม้อ และแบบที่ 2 สวมกระบังหน้า มีรัดท้ายช้อง ห่มสไบสองชาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง ไว้ชายพกด้านซ้าย ตามแบบฉบับของสำนักวังสวนกุหลาบ (ขวัญฟ้า ศิวิจารย์, 2561) ซึ่งอาจมีความเป็นไปได้ว่าผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ นำรูปแบบการแต่งกายของนางศูรปนขา ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์มาปรับใช้เพราะการสวมใส่กระบังหน้านั้น นอกจากจะเป็นศิราภรณ์ของนางยักษ์แปลงแล้วยังสอดคล้องกับฐานะของตัวละครที่แปลงกายแฝงไปกับบรรดานางกำนัลของนางสีดาอีกด้วย

สำหรับลวดลายของผ้าห่มนาง วัสดุในการปักหรือวัสดุของเครื่องประดับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ไม่ได้กำหนดไว้ มีเพียงแต่สีของผ้าห่มนางและศิราภรณ์ที่ใช้เท่านั้น โดยการแต่งกายรำฉุยฉายนางอดูลมีลักษณะตามภาพ ดังนี้

ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกายรำฉุยฉายนางอดูล
ที่มา: ผู้เขียน

สรุปและอภิปราย

ฉุยฉายนางอดูล เป็นผลงานสร้างสรรค์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำไปใช้ประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ จากการศึกษาพบว่า แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานอาจมาจากการศึกษาบทบาทนางแปลงซึ่งอยู่ในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานเห็นความสำคัญของตัวละครประกอบกับการที่ยังไม่มีผู้ใดสร้างสรรค์การแสดงรำฉุยฉายของตัวละครตัวนี้มาก่อน และความชำนาญในการสร้างสรรค์ผลงานทางการแสดง โดยเฉพาะการแสดงประเภทฉุยฉาย รวมถึงใจรักในศิลปะการแสดงและการเป็นผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ จึงเป็นที่มาของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงขึ้น

บทร้องประกอบการรำฉุยฉายนางอดูล พบว่า นอกจากมีการใช้สัมผัสนอก ตามฉันทลักษณ์ของการประพันธ์บทร้องสำหรับการแสดงฉุยฉายแล้ว ผู้เขียนยังพบว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุมิตร เทพวงษ์ มีการใช้สัมผัสใน ทั้งที่เป็นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ เพื่อให้เกิดความไพเราะของเสียงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการใช้คำซ้ำ-คำซ้อน เพื่อให้เกิดความงามทางภาษา และแสดงภาพบุคลิกลักษณะของตัวละครที่อ้างอิงมาจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ เช่น ความเป็นผู้ที่ “มีแต่โมหันธ์ฉันทา” หรือ “คิดแค้นพยาบาทมาดใจ” ผ่านคำว่า “คิดแค้นเอย” “จิตคิดอาฆาต” “ยิ่งคิด ยิ่งแค้น” ตลอดจนการใช้อุปมาโวหาร และถ้อยคำที่ให้ภาพพจน์ลึกซึ้ง เช่น คำว่า “งามพิศ” “งามผาด” เพื่อให้ภาพของตัวละครที่เกิดขึ้นในจินตนาการของผู้ฟังเกิดความงดงามเป็นอุดมคติขึ้น แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญทางด้านวรรณศิลป์ และทัศนคติทางความงามของผู้ประพันธ์ที่สะท้อนผ่านบทกวีได้เป็นอย่างดี

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง มีการกำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า และเครื่องคู่ ซึ่งเป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน โดยจากการศึกษาค้นคว้า และประสบการณ์ของผู้เขียน พบว่าเคยมีการใช้ทั้งปี่เลียนเสียงบทร้อง จากการได้รับการถ่ายทอดและฝึกซ้อมใน พ.ศ. 2557 และใช้ระนาดเลียนเสียงบทร้อง จากการค้นพบเทปบันทึกเสียงที่บันทึกขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2551 จากความอนุเคราะห์ของนางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ ซึ่งอาจเป็นการบันทึกเสียงตามนักดนตรีที่มีอยู่และสามารถบรรเลงได้ในขณะนั้น โดยเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ 1) เพลงรัว สื่อความหมาย หมายถึง ตัวละครแปลงกายจากนางยักษ์เป็นนางมนุษย์ 2) เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี แสดงความพึงพอใจที่สามารถแปลงกายได้อย่างงดงาม และแสดงความปรารถนาที่จะล้างแค้นนางสีดา 3) เพลงเร็ว-ลา หมายถึง ตัวละครเดินทางไปหานางสีดา ซึ่งการคัดเลือกและจัดวางลำดับเพลงดังกล่าว มีรูปแบบเดียวกันกับการรำฉุยฉายที่มีแต่โบราณ เช่น รำฉุยฉายเบญกาย รำฉุยฉายศูรปนขา โดยอาจมีความเป็นไปได้ว่า ผู้สร้างสรรค์ผลงานจดจำและนำรูปแบบดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของตน เนื่องจากบทบาทของนางอดูลนั้น เป็นบทบาทของนางยักษ์แปลง เช่นเดียวกันกับรำฉุยฉายเบญกาย และรำฉุยฉายศูรปนขา

การคิดประดิษฐ์ท่ารำ พบว่ามีการนำภาษาท่าในการแสดงมาเลือกใช้ให้สอดคล้องกับความหมายของบทร้อง ซึ่งบทร้องบางคำที่มีความหมายเดียวกัน จะมีการหลีกเลี่ยงการใช้ท่ารำไม่ให้ซ้ำกัน แต่หากมีการใช้ท่าซ้ำ จะมีวิธีการหลีกเลี่ยงความซ้ำซากด้วยการสลับข้างในการปฏิบัติท่ารำ และการเว้นช่วงในการปฏิบัติท่ารำ รวมถึงการใช้ท่าซ้ำโดยปรับการใช้มือ เท้า ศีรษะ ให้เกิดความแตกต่างกัน เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังพบว่ามีการใช้ท่ารำที่มาจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ ตลอดจนเพลงช้า-เพลงเร็ว มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ และการนำเอาท่ารำหลาย ๆ ท่า มาร้อยเรียงใส่ท่าเชื่อมให้เกิดความแปลกใหม่ ซึ่งแนวคิดบางอย่างสอดคล้องกับแนวคิดของท่านอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พุทธศักราช 2533 ที่มีหลักการ 4 ข้อ คือ 1) ออกแบบลีลาท่ารำโดยใช้หลักการจินตนาการ 2) ออกแบบลีลาท่ารำโดยใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติ ด้วยการนำแม่ท่าต่าง ๆ ในเพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท ผสมผสานท่าทางตามธรรมชาติ เช่น ท่าเขียน ประกอบบทร้องคำว่า “เขียนรูป” และ “รูปเขียน” หรือท่าตัวเรา ประกอบบทร้องคำว่า “นางมนุษย์” และ “นางอดูลปีศาจ” 3) ออกแบบลีลาท่ารำโดยนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ ด้วยการนำหลักนาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานให้ตรงกับความหมายของบทร้อง เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “ฉุยฉาย” “สิงสถิต” และ 4) ออกแบบลีลาท่ารำโดยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง มีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติ มาร้อยเรียงกระบวนท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์เป็นต้น (ณัฏฐนันท์ จันนิวงศ์, 2556)

โดยในส่วนของลีลาการรำ มีการใช้ลีลาแบบนางยักษ์ประกอบกับการรำ คือ การกระโดดกระทบเท้า การยุบเข่า และการลอยหน้า ซึ่งสอดคล้องกับการออกแบบท่ารำฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง โดย จินตนา สายทองคำ ที่มีการใช้การตบเท้า ยุบเข่า การโขยกเท้า การขึ้นท่าจรดเท้า ขาเหยียดตึง การกระโดดกระทบเท้า การเดี่ยวเท้า และการลอยหน้า ลักคอ เช่นเดียวกัน (จินตนา สายทองคำ, 2563)

การแต่งกายของผู้แสดงกำหนดให้สวมเครื่องแต่งกายตามจารีตในการแสดงโขน คือการสวมเครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่อง มีการกำหนดสีคือ ใช้ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้ายกสีเขียว ศิราภรณ์กำหนดให้ผู้แสดงรวบผมหางม้าประดับรัดช้องและสวมกระบังหน้า ตามบทบาทของตัวละครที่แปลงกายเป็นนางกำนัล ซึ่งมีลักษณะร่วมกับรูปแบบเครื่องแต่งกายฉุยฉายนางยักษ์ ชุดอื่น ๆ เช่น รำฉุยฉายศูรปนขา ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบการพิจารณาเลือกใช้ของผู้สร้างสรรค์ผลงานด้วย

รำฉุยฉายนางอดูลนั้น แม้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานจะเสียชีวิตไปแล้ว แต่ความงดงามของชุดการแสดงที่หล่อหลอมมาจาก ประสบการณ์ ความรู้ และความคิดสร้างสรรค์ ยังคงประจักษ์ชัด ทั้งในด้านของวรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ ควรค่าแก่การอนุรักษ์ สืบทอด ส่งเสริมไว้ในฐานะมรดกทางภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าแก่อนุชนคนรุ่นหลัง ที่จะได้ศึกษาวิวัฒนาการ และยึดถือเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ตลอดจนเพื่อเป็นเครื่องระลึกถึงคุณงามความดีของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ที่มีต่อวงการนาฏศิลป์สืบไป

รายการอ้างอิง

ขวัญฟ้า ศิวิจารย์. (2561). ละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาตีสีดา. *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร*, *8*(1), 241-252. https://so01.tcithaijo.org/index.php/AJPU/article/view/66602/82932

จินตนา สายทองคำ. (2563). นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ : ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง. *วารสารพัฒนศิลปวิชาการ*, *4*(2), 44-58. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/Patanasilpa/article/view/252250/170646

จิรัชญา บุรวัฒน์. (2558). นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์. (2556). *การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2553*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2557). *คัมภีร์นาฏยศาสตร์*. [เอกสารประกอบการสอน].คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2496). *สีและลักษณะหัวโขน*. กรมศิลปากร.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. (2543). ฉุยฉาย. *วารสารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, *8*(2), 53-59. http://thesis.swu.ac.th/swuarticle/Fi_Art/Fi_Artsv8n2 (16)p53.pdf

สุมิตร เทพวงษ์. (2547). *ฉุยฉาย*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เสาวภา ไพทยวัฒน์. (2557) การส่งเสริมงานอนุรักษ์งานปักผ้าเครื่องแต่งตัวชุดโขนละครรำไทยของชุมชนวัดเขียนนิวาสน์ตรอกไก่แจ้ กรุงเทพมหานคร. *วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา*, *2*(2), 1-13. http://www.journal.grad.ssru.ac.th/downloads/journal/7-2/01.pdf

ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ. (2565). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์*. https://vajirayana.org/.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การปรับตัวด้านภาษาและวัฒนธรรมของนักศึกษานานาชาติในมหาวิทยาลัยมหิดล

Language and Cultural Adaptation of International Students in Mahidol University

ธิดาพร บุญเม่น

Tidaporn Boonmen

นักวิเทศสัมพันธ์ คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Foreign Relations Officer, Faculty of Social Sciences and Humanities, Mahidol University

tidaporn.bon@mahidol.edu

Received: January 25, 2022

Revised: April 18, 2022

Accepted: April 22, 2022

Published: April 30, 2022

บทคัดย่อ

มหาวิทยาลัยมหิดลดำเนินการตามนโยบายของรัฐในการเปิดเสรีทางการศึกษาข้ามชาติ ส่งผลให้มีชาวต่างชาติจำนวนมากเข้ามาศึกษาหลักสูตรนานาชาติมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นทุกปี นักศึกษาต่างชาตินั้นมีความหลากหลายทางด้านเชื้อชาติ แต่ต้องเข้ามาสู่วัฒนธรรมใหม่ ๆ มักจะเกิดปัญหาการปรับตัวทางด้านภาษาและวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดความวิตกกังวล ความเครียด ความเหงา ความไม่แน่ใจในการสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรม นักศึกษาต้องพยายามเรียนรู้และปรับตัวกับเพื่อนใหม่เพื่อให้เข้ากับ บรรทัดฐานและวิธีปฏิบัติของสังคม วัฒนธรรม ในสิ่งแวดล้อมใหม่ให้เกิดการยอมรับในกลุ่มคนอื่น ๆ เพื่อความอยู่รอดของตนเอง

นักศึกษาต่างชาติมหาวิทยาลัยมหิดลประสบปัญหาด้านภาษาและการสื่อสาร เนื่องจากนักศึกษาต่างชาติใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษากลาง เมื่อต้องสื่อสารด้วยภาษาพูด คนไทยมักไม่สื่อสารด้วยภาษาอังกฤษ ทำให้ในระยะแรกที่นักศึกษาต่างชาติเดินทางเข้ามาในประเทศไทยต้องปรับตัวอย่างมากและฝึกการใช้ภาษาไทยในชีวิตประจำวันในการสื่อสารกับเพื่อนคนไทยเพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างตนเองกับเพื่อนนักศึกษาชาวไทย ขณะที่นักศึกษาชาวไทยเองสามารถฝึกฝนทักษะทางด้านภาษาอังกฤษที่เป็นภาษากลางในการสื่อสารผ่านกิจกรรมต่าง ๆ ของมหาวิทยาลัย ดังนั้น การศึกษาเรื่องการปรับตัวด้านภาษาและวัฒนธรรมของนักศึกษานานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดลในครั้งนี้ จึงเป็นประโยชน์สำหรับนักศึกษาต่างชาติที่จะเข้ามาศึกษาภายในมหาวิทยาลัยมหิดล และยังเป็นประโยชน์ในกระบวนการดูแลนักศึกษาต่างชาติของมหาวิทยาลัยมหิดลต่อไป

คำสำคัญ: การปรับตัว, ภาษาและวัฒนธรรม, นักศึกษานานาชาติ

Abstract

As the Thai government administration intends to encourage international education throughout Thailand, Mahidol University has been providing international curriculums, which gradually increase every year. This leads to an increase of international students from various ethnic groups with different cultural backgrounds, and it has caused some problems regarding cultural and language adaptation for international students. It has been found that international students experienced some concerning issues such as anxiety, loneliness as well as confusion and misunderstanding in communication with people from different cultures. It is necessary for international students to learn and adapt their social skills to survive in a changeable environment and multi-cultural contexts.

Language and culture become crucial issues for international students of Mahidol University because most Thai people are not using English in their daily life, resulting in a difficult period of life adaptation for international students. While they were in the early stage of staying in Thailand, they might have to learn and use the Thai language as fast as they could to communicate with Thai people in general and their Thai colleagues. In addition, international students have to improve their English skills in order to communicate with international students at the same time. Therefore, studying the language and cultural adaptation of international students of Mahidol University can be useful

information for not only international students but also for international students' administration of Mahidol University to provide suitable support for international students.

Keywords: adaptation, language and culture, international students

บทนำ

ท่ามกลางการแข่งขันและวิวัฒนาการอย่างรวดเร็วของโลก ส่งผลให้หลายประเทศต้องปรับตัวให้ทันสถานการณ์โลก ซึ่งในส่วนของภาครัฐมีนโยบายสนับสนุนเครือข่ายมหาวิทยาลัยในประเทศ ระดับภูมิภาคอาเซียนและทั่วโลกในช่วงกว่า 10 ปีที่ผ่านมา ประเทศไทยมีนักศึกษาต่างชาติเข้ามาศึกษาในสถาบันระดับอุดมศึกษามีจำนวนเพิ่มขึ้นอย่างมาก ศึกษาได้จากข้อมูลของสำนักงานสถิติแห่งชาติเมื่อปี พ.ศ. 2545 ที่พบว่า มีนักศึกษาต่างชาติในประเทศไทยประมาณ 4,000 คน และข้อมูลล่าสุดของสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา (สกอ.) เมื่อปี พ.ศ. 2556 พบว่า มีนักศึกษาต่างชาติดังกล่าวจำนวน 18,814 คน ซึ่งเพิ่มเป็นจำนวนเกือบ 5 เท่าตัว (สุจินดา เจียมศรีพงษ์, 2560) และเว็บไซต์ Educations.com ได้ทำการสำรวจและจัดอันดับประเทศที่นักศึกษาต่างชาติสนใจเดินทางไปศึกษาต่อมากที่สุด ประจำปี พ.ศ. 2562 ซึ่งการจัดอันดับนี้ทางเว็บไซต์ Educations.com ได้ทำการสำรวจความคิดเห็นจากนักศึกษาทั่วโลกกว่า 20,000 คน โดยประเมินข้อมูลจาก 7 ปัจจัยในการศึกษาต่อต่างประเทศ ได้แก่ การเรียนรู้วัฒนธรรมใหม่ ๆ การประกอบอาชีพ การท่องเที่ยวผจญภัย การได้เพื่อนใหม่ และองค์กรเครือข่ายในต่างแดน คุณภาพการศึกษา ค่าใช้จ่ายด้านต่าง ๆ และความสะดวกในการขอวีซ่า พบว่า ประเทศที่นักศึกษาต่างชาติสนใจเดินทางเข้ามาศึกษาต่อมากที่สุดในเอเชียอันดับที่หนึ่ง คือ ประเทศไทย และประเทศไทยยังเป็นประเทศที่อยู่อันดับที่ 3 ของโลกที่นักศึกษาต่างชาติต้องการเข้ามาศึกษาอีกด้วย (หนังสือพิมพ์สยามรัฐ, 2562) และจากการจัดอันดับในกลุ่มประเทศอาเซียนด้วยกัน ประเทศไทยได้คะแนนเป็นลำดับที่ 2 ในด้านวัฒนธรรม ทั้งในเรื่องของแหล่งเรียนรู้ประสบการณ์ชีวิตใหม่ ๆ ประเพณี และประวัติศาสตร์ที่น่าตื่นเต้น และเป็นลำดับที่ 1 ในด้านสิ่งแวดล้อมรอบตัว และประสบการณ์ใหม่ รวมถึงมีค่าครองชีพที่ไม่สูงเกินไปสำหรับนักศึกษา (หนังสือพิมพ์โพสทูเดย์, 2562)

จากสถานการณ์การแพร่ระบาดโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงต้นปี พ.ศ. 2563 เป็นต้นมา ส่งผลให้การเดินทางเข้า-ออกประเทศ ของนักศึกษาต่างชาติที่กำลังศึกษาอยู่ในประเทศไทยหรือกำลังจะเข้าศึกษาในประเทศไทยสามารถทำได้โดยยาก และมีต้นทุนจากการกักตัวเพื่อเฝ้าระวังอาการทั้งฝั่งประเทศต้นทาง และในฝั่งประเทศไทยที่ค่อนข้างสูง ด้วยเหตุผลดังกล่าวส่งผลให้สถาบันอุดมศึกษาหลายแห่งที่มีสัดส่วนการพึ่งพารายได้จากนักศึกษาต่างชาติที่สูง เผชิญกับปัญหาและความท้าทายหลายประการตลอดช่วงปี พ.ศ. 2563 ที่ผ่านมาจวบจนในปี พ.ศ. 2564 ที่การระบาดกลับมาอีกครั้งและมีความรุนแรงมากขึ้น จึงเป็นที่น่าสนใจว่าสถาบันอุดมศึกษาดังกล่าวจะสามารถตั้งรับกับสถานการณ์และมีกลยุทธ์ในการปรับตัวในอนาคตอย่างไร และอุตสาหกรรมการศึกษาของประเทศไทยได้รับผลกระทบจากวิกฤติการณ์ดังกล่าวมากน้อยเพียงใด ในกรณีที่เลวร้ายที่สุด นักศึกษาต่างชาติที่เข้ามาใหม่ในปี พ.ศ. 2563 จำนวนนักศึกษาลดลงร้อยละ 75 ประเทศไทยสูญเสียรายได้สูงถึง 706 ล้านบาท และหากสถานการณ์ยังไม่กลับมาสู่สภาวะปกติในปี พ.ศ. 2566 ประเทศไทยจะสูญเสียรายได้ถึง 3,243 ล้านบาท (ตรีนุช ไพชยนต์วิจิตร และอัครนัย ขวัญอยู่, 2564) มหาวิทยาลัยมหิดลเป็นมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียง

ซึ่งดำเนินการภายใต้การกำกับของรัฐ และดำเนินการตามนโยบายของ สำนักงานปลัดกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม มีนโยบายสนับสนุนความเป็นสากลของมหาวิทยาลัย และมีวัตถุประสงค์เชิงกลยุทธ์เพื่อให้มหาวิทยาลัยเป็น World Class University โดยมหาวิทยาลัยมหิดลได้จัดทำแผนยุทธศาสตร์มหาวิทยาลัยมหิดล ระยะ 20 ปี พ.ศ. 2561 – 2580 ที่ผ่านความเห็นชอบจากที่ประชุมสภามหาวิทยาลัยมหิดล ครั้งที่ 531 วันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2561 มหาวิทยาลัยมหิดลมีจุดเด่นและจุดแข็งทางวิชาการด้านวิทยาศาสตร์สุขภาพมาอย่างยาวนาน และเป็นที่ยอมรับในระดับชาติและนานาชาติ ดังเห็นได้ชัดจากผลการจัดอันดับของ QS World University Ranking By subject ปี ค.ศ. 2017 (QS World University Ranking, 2017) ปัจจุบันมหาวิทยาลัยมหิดลมีหลายคณะที่เปิดสอนหลักสูตรนานาชาติ ไม่ว่าจะเป็นหลักสูตรระดับปริญญาตรีหรือระดับบัณฑิตศึกษา ให้แก่นักศึกษาต่างชาติที่ต้องการเดินทางมาศึกษาในประเทศไทยทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในหลากหลายมิติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแลกเปลี่ยนภาษาและวัฒนธรรม (มหาวิทยาลัยมหิดล, 2559)

ผลกระทบจากสถานการณ์การแพร่ระบาดโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ที่เกิดขึ้น ส่งผลกระทบต่อนักศึกษานานาชาติที่ยังคงอาศัยอยู่ในประเทศไทย มหาวิทยาลัยมหิดลรับรู้ถึงปัญหาภาระค่าใช้จ่ายของนักศึกษาต่างชาติ ซึ่งโดยส่วนมากนักศึกษาได้รับค่าใช้จ่ายจากทุนการศึกษาจากประเทศต้นทางและบางส่วนนักศึกษาออกค่าใช้จ่ายส่วนตัวเอง จึงพยายามช่วยในการบรรเทาความเดือดร้อนโดยมีประกาศเรื่องมาตรการเยียวยานักศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล สำหรับนักศึกษาต่างชาติ ประจำปีการศึกษา 2565 มีวัตถุประสงค์เพื่อช่วยเยียวยาความเดือดร้อนให้แก่นักศึกษา โดยมีการปรับลดภาระค่าใช้จ่ายด้านการศึกษาของนักศึกษาต่างชาติทุกหลักสูตรของมหาวิทยาลัยมหิดลในภาคการศึกษาต้น (ภาคเรียนที่ 1) ปีการศึกษา 2564 และปรับการเรียนการสอนเป็นรูปแบบออนไลน์ (มหาวิทยาลัยมหิดล, 2564)

จากการศึกษาข้างต้นพบว่า มหาวิทยาลัยมหิดลมีนักศึกษาต่างชาติจากหลากหลายประเทศเข้ามาศึกษาในหลักสูตรนานาชาติ นักศึกษาต่างชาติเหล่านี้ไม่เพียงแต่เข้ามาศึกษาความรู้ด้านวิชาการเท่านั้น นักศึกษาต้องพยายามเรียนรู้และปรับตัวกับเพื่อนใหม่เพื่อให้เข้ากับบรรทัดฐานและวิธีปฏิบัติของสังคมวัฒนธรรมในสิ่งแวดล้อมใหม่ให้เกิดการยอมรับในกลุ่มคนอื่น ๆ เพื่อความอยู่รอดของตนเอง ซึ่งเมื่อนักศึกษาต่างชาติต้องเข้าไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งที่แตกต่างไปจากเดิม การมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมใหม่จึงทำให้เกิดการปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมใหม่ โดยการเริ่มค้นหาใช้พฤติกรรมในรูปแบบใหม่ เกิดการปรับตัวแบบค่อยเป็นค่อยไปให้เกิดความคุ้นเคย และเกิดการยอมรับบรรทัดฐานของสังคมใหม่ แต่เนื่องจากคนไทยส่วนใหญ่ไม่เข้าใจภาษาอังกฤษและไม่สื่อสารเป็นภาษาอังกฤษ ซึ่งอาจเกิดจากความไม่มั่นใจในการสื่อสาร ฟังสำเนียงไม่ออก นักศึกษาต่างชาติพูดเร็วเกินไป กลัวว่าเมื่อสื่อสารออกไปแล้วชาวต่างชาติไม่เข้าใจภาษาของตน นักศึกษาต่างชาติจึงมีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักคำศัพท์ภาษาไทยเบื้องต้นเพื่อใช้ในการสื่อสารกับคนไทย

การเกิดสถานการณ์การแพร่ระบาดโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ส่งผลกระทบต่อนักศึกษานานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดลที่ยังคงอาศัยอยู่ในประเทศไทย ทำให้การเรียนรู้ภาษายิ่งมีความจำเป็นต่อนักศึกษาต่างชาติเป็นอย่างมาก เช่น เมื่อนักศึกษามีความเจ็บป่วยและต้องการซื้อยารักษาโรคด้วยตนเอง นักศึกษาต่างชาติมีความจำเป็นที่ต้องบอกอาการที่เกิดขึ้นของตนอย่างชัดเจน หากนักศึกษาสามารถสื่อสารภาษาไทยได้ก็จะยิ่งส่งผลที่ดีต่อการรักษา จะเห็นได้ว่าปัจจัยส่งเสริมที่ส่งผลให้นักศึกษาต่างชาติ

สามารถปรับตัวคือภาษา รวมทั้งการสื่อสารและการเรียนรู้ระหว่างวัฒนธรรมร่วมกัน ดังนั้นการศึกษาเรื่องการปรับตัวด้านภาษาและวัฒนธรรมของนักศึกษานานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดลในครั้งนี้ จึงเป็นประโยชน์สำหรับนักศึกษาต่างชาติที่จะเข้ามาศึกษาภายในมหาวิทยาลัยมหิดล ซึ่งถือว่าเป็นการเตรียมความพร้อมให้แก่นักศึกษาต่างชาติในการเรียนรู้ทางภาษาและวัฒนธรรม รวมทั้งยังสามารถเป็นแนวทางการเรียนรู้ให้กับนักศึกษาในอนาคตได้เป็นอย่างดี และผลการศึกษานี้จะเป็นประโยชน์ในกระบวนการดูแลนักศึกษาต่างชาติของมหาวิทยาลัยมหิดลต่อไป

ความสำคัญของการปรับตัวของนักศึกษาต่างชาติ

ตามนโยบายภาครัฐที่สนับสนุนเครือข่ายมหาวิทยาลัยในประเทศและในระดับภูมิภาคอาเซียนอย่างเต็มที่เนื่องจากรัฐพิจารณาว่า มหาวิทยาลัยเป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาภูมิภาค สู่การเป็นประชาคมอาเซียน (ASEAN Community: AC) ดังนั้น ในทุกแผนนโยบายของประเทศจึงให้ความสำคัญกับการสร้างเครือข่ายความร่วมมือในภูมิภาคอาเซียนไม่ว่าจะเป็นแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2555 – 2559) ต่อเนื่องถึงฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 – 2564) ที่ยกระดับการสร้างความร่วมมือในทุกภาคส่วน สอดรับนโยบายด้านการศึกษาของประเทศ อย่างแผนอุดมศึกษาระยะยาว 15 ปี ฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2551 – 2565) ในการขับเคลื่อนประเทศสู่เป้าหมายสำคัญของการเป็นประชาคมอาเซียนที่มุ่งพัฒนาพลเมืองอาเซียนสู่อัตลักษณ์เดียวกัน เป็นการสร้างบรรยากาศการเป็นนานาชาติในมหาวิทยาลัย (Internationalization) ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายนักศึกษาต่างชาติในภูมิภาคอื่นเข้ามาในภูมิภาคอาเซียนรวมทั้งมีการเคลื่อนย้ายนักศึกษาภายในภูมิภาคอาเซียนมากขึ้น (Student Mobility) และการเปิดเสรีทางการศึกษาข้ามชาติ (Transnational Education) ทำให้เกิดการสร้างเครือข่ายความร่วมมือภายในภูมิภาค (Intra-regional Cooperation) (วรชัย วิภูอุปรโคตร, 2560)

มหาวิทยาลัยมหิดลมีวิสัยทัศน์ในการมุ่งมั่นที่จะเป็นมหาวิทยาลัยระดับโลก และยังมุ่งผลิตบัณฑิตที่พึงประสงค์ออกไปเป็น Global Citizen โดยมีระบบการบริหารและการจัดการศึกษาเพื่อรองรับการเปลี่ยนแปลงและความต้องการในศตวรรษที่ 21 เพื่อพัฒนาศักยภาพของนักศึกษาหรือบัณฑิตให้พร้อมต่อการเปลี่ยนแปลงในโลกยุคใหม่ มีทั้งความรู้ในวิชาชีพและทักษะสำคัญสำหรับชีวิตและการทำงาน รวมทั้งเป็นบัณฑิตที่พึงประสงค์ของโลกยุคปัจจุบัน จากการที่มหาวิทยาลัยปฏิบัติตามนโยบายของรัฐในการเปิดเสรีทางการศึกษาข้ามชาติ (Transnational Education) ซึ่งมหาวิทยาลัยมหิดลมีความร่วมมือกับต่างประเทศทั่วโลก อาทิ ทวีปอเมริกาเหนือ-ใต้ ทวีปยุโรป ทวีปเอเชีย ทวีปแอฟริกา ทวีปออสเตรเลีย และโอเชียเนีย (มหาวิทยาลัยมหิดล, 2560) ส่งผลให้มีชาวต่างชาติจำนวนมากเข้ามาศึกษาหลักสูตรนานาชาติมหาวิทยาลัยมหิดล และมีจำนวนมากขึ้นทุกปี นักศึกษาต่างชาติที่เดินทางมามีความหลากหลายทางด้านเชื้อชาติเข้าสู่วัฒนธรรมใหม่ ๆ ผ่านกระบวนการปรับตัวทางวัฒนธรรม (Intercultural Adaptation Process) มักจะเกิดปัญหาต่าง ๆ ทั้งเรื่องความวิตกกังวล ความเครียด ความเหงา ความไม่แน่ใจในการสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรม รวมถึงสิ่งที่เรียกว่า Culture shock มักเกิดขึ้นอย่างฉับพลัน บางครั้งความตระหนกทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นหลังจากเข้าไปอยู่ในวัฒนธรรมใหม่ได้สักพัก ความรู้สึกกังวลใจซึ่งเป็นผลมาจากการสูญเสียสัญลักษณ์ที่คุ้นเคยในการติดต่อหรือปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของนักศึกษา ซึ่งสัญลักษณ์เหล่านี้

รวมไปถึงวิธีการปฏิบัติตนในบริบทต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน เช่น การทักทาย การซื้อของ การยอมรับหรือปฏิเสธคำเชื้อเชิญ เป็นต้น สัญลักษณ์เหล่านี้อาจจะเป็นอวัจนภาษา ประเพณี บรรทัดฐาน ซึ่งเป็นสิ่งที่นักศึกษาได้รับมาตั้งแต่เกิดจนโต (สุรศักดิ์ บุญอาจ, 2558) อีกด้านหนึ่งความแตกต่างทางด้านวัฒนธรรมเกิดได้หลายทางกล่าวคือ บุคคลซึ่งเดินทางไปอยู่ต่างประเทศไม่ว่าจะชั่วคราวหรือถาวร เช่น การไปทำงาน การไปเรียนหนังสือ หรือแต่งงานกับชาวต่างชาติ เป็นต้น ซึ่งการที่มนุษย์เกิดและเติบโตจากวัฒนธรรมหนึ่งย่อมต้องได้รับการหล่อหลอมจากสังคมและวัฒนธรรมนั้น ผ่านกระบวนการเรียนรู้และซึมซับเข้าสู่ตัวกลายเป็นแนวทางการประพฤติในสังคม ทำให้การที่มนุษย์ต้องไปดำรงชีวิตในวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างจากเดิม การรับรู้ แนวคิด วิธีปฏิบัติจากสิ่งที่เคยเรียนรู้ ย่อมไม่สามารถนำไปใช้ได้กับทุกวัฒนธรรม ดังนั้นมนุษย์ย่อมต้องหาทางเรียนรู้และพยายามที่จะปรับตนเอง ทำให้ตนเองไม่รู้สึกแตกต่างจากกลุ่มบุคคลอื่นเพื่อให้เข้ากับบรรทัดฐานและวิธีปฏิบัติของสังคมและวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อมใหม่จนกลายเป็นที่ยอมรับและสามารถคบหาสมาคมกับกลุ่มคนอื่น ๆ ได้ เปรียบเสมือนการปรับตัวเพื่อเอาชีวิตให้รอดอยู่ในสังคมนั้นได้ดี (มัญชรี โชติรสฐิติ, 2556) สอดคล้องกับการศึกษาของพัชราภา เอื้ออมรวนิช (2556) เรื่องการปรับตัวของนักศึกษาจีนที่เข้าศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี พบว่าการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมและผู้คนที่แตกต่างวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้สำหรับนักศึกษาต่างชาติที่เข้ามาอยู่ใหม่ อาทิ การปรับตัวเรื่องของระบบการเรียนการสอน การใช้ภาษาในการสื่อสาร การดำเนินชีวิตประจำวัน ทัศนคติ ความเชื่อและค่านิยม รวมถึงเรื่องต่าง ๆ ซึ่งต้องมีการปรับตัวให้เหมาะสมและสอดคล้องกับวัฒนธรรมของเจ้าบ้านเพื่อสามารถอยู่อาศัยร่วมกับสังคมนั้นได้ ซึ่งเหตุผลต่าง ๆ ทั้งความแตกต่างทางด้านภาษา ความรู้วัฒนธรรม พฤติกรรม การเรียนรู้ และปัญหาทางกายภาพล้วนเป็นปัญหาที่ผู้เข้ามาอยู่ใหม่ต้องพบเจอเมื่อเข้ามาอยู่ในสังคมของวัฒนธรรมใหม่ ความแตกต่างทางวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติย่อมส่งผลต่อทักษะความสามารถในการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติ

สรุปได้ว่ามหาวิทยาลัยมหิดลเข้าร่วมนโยบายแห่งรัฐในการสนับสนุนด้านการศึกษาข้ามชาติ (Transnational Education) ซึ่งมหาวิทยาลัยมหิดลมีความร่วมมือกับต่างประเทศทั่วโลก อาทิ ทวีปอเมริกาเหนือ-ใต้ ทวีปยุโรป ทวีปเอเชีย ทวีปแอฟริกา ทวีปออสเตรเลีย และโอเชียเนีย ส่งผลให้มีชาวต่างชาติจำนวนมากเข้ามาศึกษาหลักสูตรนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล และมีจำนวนเพิ่มขึ้นทุกปี ซึ่งนักศึกษาต่างชาตินั้น มีความหลากหลายทางด้านเชื้อชาติ จะต้องเผชิญกับความแตกต่างและความหลากหลายทางสิ่งแวดล้อมวัฒนธรรม เช่น ด้านภาษา ด้านอาหาร ด้านการแต่งกาย ศิลปะ ฯลฯ แต่การที่ได้มาอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่แตกต่างจากเดิมและมีความหลากหลาย นับเป็นสิ่งท้าทายต่อนักศึกษาต่างชาติเป็นอย่างมาก ซึ่งหากนักศึกษาไม่สามารถปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมในวัฒนธรรมใหม่ได้ ก็จะส่งผลกระทบต่อสภาพจิตใจการดำรงชีวิตประจำวัน อาจส่งผลให้เกิดความกังวลจนกลายเป็นสภาวะความเครียดได้ ฉะนั้น การปรับตัวของนักศึกษาต่างชาติจึงเป็นสิ่งสำคัญมาก

การปรับตัวด้านภาษาและวัฒนธรรม

1. การปรับตัวด้านภาษาของนักศึกษาต่างชาติ

คำว่า “ภาษา” มาจากคำในภาษาสันสกฤตว่า ภาษ ตรงกับคำในภาษาบาลีว่า ภาสา โดยความหมายตามรากศัพท์ เป็นคำกริยา แปลว่า กล่าว พูด หรือบอก ซึ่งเมื่อนำมาเปลี่ยนรูปเป็นภาษาไทยได้ทำหน้าที่เป็นคำนาม มีความหมายตามรูปศัพท์ ว่า คำพูด หรือถ้อยคำ (คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2559) ส่วนพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของภาษาว่า ภาษา คือ ถ้อยคำที่ใช้พูดหรือเขียนเพื่อสื่อความหมายของชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เช่น ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ ภาษาจีน หรือเพื่อสื่อความเฉพาะวงการ เช่น ภาษาราชการ ภาษากฎหมาย ภาษาธรรม และภาษามีความสำคัญในฐานะเครื่องมือถ่ายทอดความคิดของมนุษย์ อันสร้างประโยชน์ในแง่ความรู้ของแต่ละช่วงสมัยจนกลายเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของสังคม ตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นความสำคัญของภาษาประเด็นนี้ คือ การจารึกประวัติความเป็นมาของแต่ละชนชาติ และภาษายังหมายถึงถ้อยคำที่ใช้พูดหรือเขียนเพื่อสื่อความหมายของชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ภาษาเป็นสิ่งที่มนุษย์ใช้เพื่อสื่อความหมายหรือเรื่องราว ซึ่งในการสื่อสารของภาษาอาจจะทำได้หลายวิธี เช่น เปล่งเสียงเป็นภาษาพูด ทำสัญลักษณ์ด้วยภาพหรือตัวอักษรเป็นภาษาเขียน แสดงอากัปกริยาต่าง ๆ เป็นภาษาท่าทาง และแสดงท่าทางโดยใช้มือเป็นภาษามือ เป็นต้น นอกจากนี้ เมื่อโลกมีการพัฒนาเข้าสู่ระบบดิจิตอล มนุษย์มีการพัฒนาด้านเทคโนโลยีสูงขึ้น และมีการสร้างคอมพิวเตอร์ขึ้นใช้งาน จึงเกิดเป็นภาษาคอมพิวเตอร์ที่ใช้สั่งทำงานเกิดขึ้นตามมา

1.1 ภาษากับความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม

นักศึกษาต่างชาติที่เดินทางเข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัยมหิดล ไม่ได้มีความรู้จักคุ้นเคยกันมาก่อน แม้ว่านักศึกษาต่างชาติบางกลุ่มจะมาจากประเทศเดียวกันก็ตาม แต่การที่ได้เข้ามาศึกษาในหลักสูตรเดียวกัน ต้องมีปฏิสัมพันธ์กัน โดยส่วนมากจะใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษากลางในการสื่อสาร ยกเว้นนักศึกษาที่มาจากประเทศเดียวกันแต่คนละท้องถิ่น มักเลือกใช้ภาษาท้องถิ่นของตนเป็นภาษากลางเพื่อสื่อสารและเชื่อมความสัมพันธ์ ซึ่งทำให้สร้างความใกล้ชิดกันได้มากกว่านักศึกษาที่มาจากคนละประเทศ นักศึกษาต่างชาติที่ใช้ภาษาเดียวกันในการสื่อสารมักจะจับกลุ่มอยู่ด้วยกัน ส่วนนักศึกษาต่างชาติที่มาจากประเทศต่างกันจะมีความสัมพันธ์อีกระดับหนึ่ง

นักศึกษาต่างชาติที่ใช้ภาษาเดียวกันมักให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างกันมากกว่าคนต่างถิ่น มุทิตา คงกระพันธ์ (2554) กล่าวไว้ว่า ลักษณะการสร้างความสัมพันธ์ด้วยการสื่อสารภาษาเพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมักเริ่มต้นด้วย 1) การเริ่มสร้างความสัมพันธ์ในการสร้างความสัมพันธ์กับผู้อื่นนั้นมีขั้นตอนที่เกี่ยวข้องอยู่หลายประการที่สามารถช่วยให้เกิดความสัมพันธ์ เช่น การใช้ภาษาที่ดีทั้งคำพูด กิริยาการแสดงออก ความมั่นใจในการเริ่มต้นสนทนา การจดจำชื่อและการให้ความสำคัญกับคู่สนทนา การเป็นผู้ฟังที่ดี การเปิดเผยตนเองเพื่อให้ผู้อื่นรู้จักตัวตนของเรา 2) การสานต่อความสัมพันธ์นั้นมักจะเกิดขึ้นหลังจากที่เกิดความสัมพันธ์อันดีแล้ว ควรต้องรักษาความสัมพันธ์นั้นไว้ เช่น การสนใจ เอาใจใส่ซึ่งกันและกัน การเห็นอกเห็นใจ การยอมรับ การเคารพสิทธิหน้าที่ และการให้ความรัก ความเอื้ออาทร รวมถึงการคอยดูแลช่วยเหลือกันและกันอีกด้วย 3) ลักษณะการสื่อสารเพื่อถนอมความสัมพันธ์ให้ยืนยาว ซึ่งการที่จะสามารถถนอมความสัมพันธ์ให้ยืนยาวเป็นสิ่งที่ทำได้ไม่ยาก หากแต่ควรต้องเข้าใจและเห็น

ความสำคัญ เช่น รู้จักมีเวลาให้แก่กันและกัน มองกันในแง่ดี มีอารมณ์ขันบ้าง รักษาสัญญา ชื่นชมคนอื่น ไม่วิพากษ์วิจารณ์ผู้อื่นในแง่ลบ และมีความจริงใจต่อผู้อื่น และภาษายังเป็นเอกลักษณ์ของชาติที่ทำให้คนในชาตินึกถึงความเป็นชาติเดียวกันด้วยการสื่อสารภาษาเดียวกันทำให้รู้สึกใกล้ชิดมากกว่าคนที่สื่อสารกันคนละภาษา

นักศึกษาต่างชาติพยายามฝึกใช้ภาษาไทยในการสื่อสารกับเพื่อนคนไทยเพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างตนเองกับเพื่อนนักศึกษาชาวไทย และนักศึกษาชาวไทยเองยังสามารถฝึกฝนทักษะทางด้านภาษาอังกฤษที่เป็นภาษากลางในการสื่อสารผ่านกิจกรรมต่าง ๆ ของมหาวิทยาลัย เช่น กิจกรรมแต่งกายประจำชาติ กิจกรรมท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ซึ่งกิจกรรมต่าง ๆ นี้เป็นการสร้างโอกาสให้นักศึกษาต่างชาติได้ฝึกการใช้ภาษาและสื่อสารในสถานการณ์จริง ดังปรากฏตัวอย่างในภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 1 กิจกรรมท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม
ที่มา: ผู้เขียน

ภาพที่ 2 กิจกรรมแต่งกายประจำชาติ
ที่มา: ผู้เขียน

1.2 **การเลือกกลุ่มจากภาษา**

นักศึกษาต่างชาติที่เข้ามาศึกษาหลักสูตรนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล มีการเลือกกลุ่มที่สนทนาหรือสร้างความสัมพันธ์จากภาษาที่ผู้อื่นสื่อสารกับตน การเลือกกลุ่มหรือการมีปฏิสัมพันธ์ใกล้ชิดกับเพื่อนที่เดินทางมาจากคนละประเทศ หรือแม้แต่ประเทศเดียวกันนักศึกษาต่างชาติยังคงเลือกใช้ภาษาเพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของตนกับผู้อื่น ภาษาแสดงให้เห็นพัฒนาการทางด้านวัฒนธรรมของแต่ละสังคม และยังสะท้อนให้เห็นวิถีของวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติที่มีความเหมือนและต่างกันในบางอย่าง เช่น นักศึกษาต่างชาติที่อยู่ในกลุ่มประเทศอาเซียน มักสืบทอดภาษาและวัฒนธรรมที่คล้าย ๆ กัน โดยมีต้นกำเนิดจากการนับถือศาสนาเดียวกัน ดังเช่น ประเทศไทย สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ราชอาณาจักรกัมพูชา สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ ที่ส่วนมากนับถือศาสนาพุทธ จึงมีลักษณะความเชื่อและวิถีปฏิบัติคล้าย ๆ กัน ซึ่งแตกต่างจากนักศึกษาที่มาจากทวีปยุโรป ส่วนใหญ่นับถือศาสนาคริสต์ ดังนั้นทั้งภาษาและวัฒนธรรมของนักศึกษาที่เดินทางมาจากทวีปยุโรป จึงมีความแตกต่างจากนักศึกษาในกลุ่มประเทศอาเซียน และอาจกล่าวได้ว่าภาษาเป็นเอกลักษณ์ของชาติที่ทำให้คนในชาตินึกถึงความเป็นชาติเดียวกัน และภาษาถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ มุกดา ศรียงค์ (2561) ได้ศึกษาเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรมของนักศึกษาจีนในประเทศไทย กรณีศึกษา: มหาวิทยาลัยบูรพา พบว่าปัญหาในการดำรงชีวิตของนักศึกษาชาวจีนเป็นเรื่องของภาษาความแตกต่างทางวัฒนธรรม และความแตกต่างระหว่างบุคคล ด้านการสนับสนุนทางสังคม

โดยเครือข่ายการคบเพื่อนของนักศึกษาชาวจีนมีลักษณะเป็นวงแคบ โดยคบแต่เพื่อนชาวจีน ซึ่งกระบวนการปรับตัวทางวัฒนธรรมนั้นมี 2 ลักษณะคือ ช่วงแรกรู้สึกตื่นเต้นกับสิ่งใหม่ ๆ จากนั้นจะตื่นตระหนกก่อนจะมีการปรับตัว การเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ รอบตัว เรียนรู้แบบแผนพฤติกรรมต่าง ๆ ทางสังคม ในช่วงแรกของการเข้ามาอยู่ในวัฒนธรรมใหม่นั้น ผู้ที่เข้ามาอยู่ใหม่จะต้องเผชิญกับปัญหาต่าง ๆ ในการปรับตัวทางวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นความเครียด ความกังวล ความไม่แน่ใจในการสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรม รวมถึงเรื่องการตระหนกทางวัฒนธรรม โดยปัญหาของการสื่อสารระหว่างบุคคลที่มาจากคนละวัฒนธรรมคือวัฒนธรรมที่ต่างกันมีผลต่อความแตกต่างในการรับรู้และการตีความสารที่ได้รับ การขาดประสบการณ์ร่วมกันหรือมีกรอบอ้างอิงต่างกัน จึงเป็นอุปสรรคสำคัญที่ก่อให้เกิดความเข้าใจผิดหรือความไม่เข้าใจกันเกิดขึ้นโดยจำแนกได้ 3 ด้าน คือ ด้านความรู้และความคิด ด้านทัศนคติและความรู้สึก และด้านพฤติกรรม (เมตตา วิวัฒนานุกูล, 2559 ข)

1.3 ปัญหาการปรับตัวด้านภาษา

นักศึกษาต่างชาติ มหาวิทยาลัยมหิดลประสบปัญหาด้านภาษาและการสื่อสาร เนื่องจากนักศึกษาต่างชาติใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษากลางเมื่อต้องสื่อสารด้วยภาษาพูด ซึ่งคนไทยมักไม่สื่อสารด้วยภาษาอังกฤษ ทำให้ในระยะแรกที่นักศึกษาต่างชาติเดินทางเข้ามาในประเทศไทยต้องปรับตัวอย่างมาก เนื่องจากต้องมาอยู่ในวัฒนธรรมที่ไม่คุ้นเคยส่งผลให้นักศึกษาต่างชาติวิตกกังวลกับการดำรงชีวิตในสภาพแวดล้อมใหม่ เหงา ว้าเหว่ บางรายมีสภาวะหดหู่ ซึมเศร้า ไม่มีความสุข คิดถึงบ้านเกิดของตน (Homesick) ซึ่งการปรับตัวของนักศึกษานั้นต้องอาศัยระยะเวลาและการสื่อสารเข้ามาเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การปรับตัวของนักศึกษาดีขึ้น สอดคล้องกับการศึกษาของดวงทิพย์ เจริญรุกข์ (2561) ศึกษาเรื่องความสามารถทางการสื่อสารและการปรับตัวทางวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรีของวิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยรังสิต ผลการวิจัยพบว่าอาจารย์และนักศึกษามีปัญหาทางการสื่อสารภายใต้วัฒนธรรมเจ้าบ้านของนักศึกษาต่างชาติมหาวิทยาลัยรังสิต พบว่า ค่าเฉลี่ยความสามารถทางการสื่อสารภายใต้วัฒนธรรมเจ้าบ้านของนักศึกษาต่างชาติมหาวิทยาลัยรังสิตโดยรวม อยู่ในระดับปานกลาง และปัญหาการปรับตัวส่วนใหญ่เป็นการสื่อสารภาษาไทยค่อนข้างยาก

การสื่อสารเป็นสิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นในกระบวนการปรับตัวทางวัฒนธรรม ที่เป็นเช่นนั้นเพราะการสื่อสารและวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด การสื่อสารจะเกิดขึ้นในบริบทของวัฒนธรรม ทั้งการสื่อสารในแบบวัจนภาษาหรืออวัจนภาษา ในการสื่อสารระหว่างสังคมที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันนั้น ก็จะทำให้เกิดการรับรู้ตีความพฤติกรรมและภาษาของบุคคลที่เรามีปฏิสัมพันธ์ด้วยแตกต่างกันออกไป การกระทำบางอย่างในสังคมหนึ่งอาจเห็นว่าเหมาะสม แต่ในอีกสังคมหนึ่งอาจเห็นว่าเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้องหรือไม่ควรปฏิบัติ เนื่องมาจากการที่ภาษาทุกภาษาล้วนมีลักษณะเฉพาะของตนเอง ในแต่ละวัฒนธรรมจะมีการใช้ภาษาเพื่อการสื่อสารซึ่งรวบรวมสัญลักษณ์ที่กลุ่มคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ ใช้และเข้าใจ รวมถึงกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เช่น การใช้เสียงไวยากรณ์ มารยาทในการพูด รูปแบบการใช้ภาษาที่ดีและเหมาะสม ดังนั้นเมื่อเราต้องการสื่อสารในอีกภาษาหนึ่ง สิ่งสำคัญที่เราต้องทราบจึงไม่ใช่แค่เพียงคำศัพท์และสัญลักษณ์ของภาษาเท่านั้น แต่ต้องเข้าใจถึงวัฒนธรรม กฎเกณฑ์การสื่อสารและสภาพแวดล้อมทางสังคมด้วย (เมตตา วิวัฒนานุกูล, 2559 ก)

นอกจากการปรับตัวทางด้านภาษาและการสื่อสารแล้ว การปรับตัวด้านอาหารก็ถือได้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญยิ่ง ตัวอย่างเช่น การประกอบอาหารรับประทานเองโดยการนำเครื่องเทศชนิดต่าง ๆ มาจากประเทศของตน จากการศึกษาของพระมหาประสิทธิ์ แก้วศรี (2563) ศึกษาเรื่องการปรับตัวของนักเรียนไทยในสังคมพหุวัฒนธรรม: กรณีศึกษานักเรียนไทยในดาร์จีลิง ประเทศอินเดีย พบว่านักศึกษาจะต้องปรับตัวกับอาหารที่มีวัฒนธรรมการกินที่แตกต่างจากเมืองไทยอย่างมาก อาหารส่วนใหญ่ของคนท้องถิ่นมักจะเป็นมังสวิรัติ แต่ก็มีบางกลุ่มที่กินเนื้อซึ่งหาได้ทั่วไป สิ่งที่ยากต่อคนไทยก็คือรสชาติและกลิ่นเครื่องเทศ ซึ่งเด็กไทยไม่คุ้นเคย แรก ๆ อาจจะทานไม่ได้เลย มีพ่อแม่บางคนให้เด็กพกอาหารสำเร็จรูป ปลากระป๋อง น้ำพริกมาด้วย แต่ก็ไม่สามารถใช้ได้ทั้งปี ส่วนใหญ่เด็กจะเก็บไว้กินเป็นบางครั้งเท่านั้น หลังจากที่ปรับตัวด้านการกินได้แล้ว

มหาวิทยาลัยมหิดลได้จัดโครงการอบรมภาษาไทยเบื้องต้นเพื่อปรับพื้นฐานด้านภาษาไทยที่ใช้ในชีวิตประจำวันให้แก่นักศึกษานานาชาติ โดยสอนคำศัพท์ทั่วไปที่ใช้ในการดำรงชีวิต เช่น คำทักทายภาษาไทย คำว่า สวัสดี หรือ การสั่งอาหาร เมนูอาหาร การเดินทาง หรือการบอกที่อยู่หอพักของตนด้วยภาษาไทย ซึ่งการเรียนรู้ภาษาไทยของนักศึกษาชาวต่างชาติมีความสำคัญมากต่อการปรับตัวของนักศึกษาให้อยู่รอดในสังคมใหม่ ปัจจัยสำคัญที่นักศึกษาชาวต่างชาติมีความจำเป็นและต้องเรียนรู้ภาษาไทย เนื่องจากคนไทยส่วนใหญ่ไม่เข้าใจภาษาอังกฤษและไม่สื่อสารเป็นภาษาอังกฤษ อาจเกิดจากที่ไม่มั่นใจในการสื่อสาร ฟังสำเนียงไม่ออก นักศึกษาต่างชาติพูดเร็วเกินไป กลัวว่าเมื่อสื่อสารออกไปแล้วชาวต่างชาติไม่เข้าใจภาษาของตน นักศึกษาต่างชาติจึงมีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักคำศัพท์ภาษาไทยเบื้องต้นเพื่อเป็นภาษาในการสื่อสารกับคนไทย อีกประการหนึ่งเนื่องจากมหาวิทยาลัยมหิดลมีนักศึกษามาจากหลากหลายประเทศทั่วโลก บางส่วนเป็นนักศึกษาที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งมีเงื่อนไขข้อห้ามในการปฏิบัติต่อศาสนาของตนหลายประการ สอดคล้องกับการวิจัยของ เยาวนุช ซอหะซัน พัชนี เชยจรรยา และเมตตา วิวัฒนานุกูล (2563) ที่ศึกษาเรื่องการใช้ชีวิตและปัจจัยหลักที่มีผลต่อการปรับตัวของนักศึกษามุสลิมต่างชาติในประเทศไทย พบว่า ปัจจัยทักษะการสื่อสารต่างวัฒนธรรมส่งผลต่อความสามารถในการปรับตัวของนักศึกษามุสลิมต่างชาติ และปัญหาการสื่อสารต่างวัฒนธรรมที่พบมากที่สุดคือ ความสามารถเชิงความรู้ความเข้าใจในวัฒนธรรมไทย (Cognitive Domain) คือไม่สามารถสื่อสารภาษาไทยกับคนท้องถิ่นนอกสถานศึกษาได้ ในขณะเดียวกันคนท้องถิ่นนอกสถานศึกษาก็ไม่สามารถสื่อสารภาษาอังกฤษได้ ซึ่งทำให้เกิดปัญหาในการใช้ชีวิต การเดินทาง และเป็นอุปสรรคในการปรับตัว

2. การปรับตัวด้านวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติ

คำว่า “วัฒนธรรม” ภาษาอังกฤษใช้คำว่า culture เป็นศัพท์ที่ถูกบัญญัติขึ้นครั้งแรก เมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดยนักคิดทางมานุษยวิทยาชาวยุโรปตะวันตกชื่อ เอ็ดเวิร์ด บี ไทเลอร์ อธิบายว่า คำว่า culture มีรากศัพท์มาจากภาษาละติน คือ คำว่า cultura หมายถึง การเพาะปลูก ซึ่งไม่ได้หมายถึงเฉพาะการทำการเกษตร ขุดดินเท่านั้น แต่ยังหมายถึงการปลูกฝังการดูแลในด้านต่าง ๆ ทั้งในการศึกษา การให้ความเคารพ และการให้เกียรติ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2564) ซึ่งต่อมาประเทศไทยรับเอาคำนี้มาใช้ โดยพระมหาหรุ่น วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ แปลเป็นภาษาไทยว่า “ภูมิธรรม” แต่ภายหลังพระบรมวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ขณะทรงพระยศเป็นพระองค์เจ้าวรรณไวทยากร ได้เปลี่ยนใหม่เป็นคำว่า “วัฒนธรรม” ด้วยเห็นว่ามีความหมายที่แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงและพัฒนามากกว่าคำว่าภูมิธรรม และนับแต่นั้นมา

คนไทยจึงใช้คำว่าวัฒนธรรมเป็นคำแปลของคำว่า culture (คณิต นิยะกิจ, 2562) วัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ ดังนั้นวัฒนธรรมจึงสำคัญในแง่แบบแผนการดำรงชีวิตซึ่งมีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นจนกลายเป็นต้นฉบับแบบพฤติกรรมของผู้คนในสังคมนั้น ๆ หากคนรุ่นหลังย้อนมองกลับไปในอดีต วัฒนธรรมจะเพิ่มความสำคัญอีกประการหนึ่งคือ เป็นมรดกทางสังคมที่ช่วยสร้างความรู้สึกร่วมเป็นเจ้าของแก่กลุ่มของตนจนกลายเป็นเอกลักษณ์และความเป็นปึกแผ่นของสังคม (กองบรรณาธิการศิลปวัฒนธรรม, 2564)

ปัญหาและอุปสรรคของการปรับตัวด้านวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติมักเป็นเรื่องของภาษาและการสื่อสาร เพราะด้วยความแตกต่างทางด้านภาษามีผลอย่างมากต่อการสื่อสารระหว่างบุคคลหรือกลุ่ม อีกประการหนึ่งเป็นปัญหาด้านสภาพแวดล้อมทางสังคมและประเทศเจ้าบ้าน (Host Environment) ได้แก่ 1) วัฒนธรรมเจ้าของบ้านเป็นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการปรับตัว เช่น ถ้าวัฒนธรรมมีความเข้มงวดมาก มีลักษณะการแบ่งพวกเขา – พวกเราสูง (Ingroup – Outgroup) ย่อมก่อให้เกิดความตระหนกทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ระดับความแตกต่างทางวัฒนธรรม (Degree of Difference) ของบุคคลกับวัฒนธรรมเจ้าบ้านก็ส่งผลต่อระดับความตระหนกทางวัฒนธรรม 2) ความประทับใจแรกพบต่อสังคม ประเทศเจ้าบ้าน (First Impression) หากเป็นความประทับใจทางเชิงบวก ย่อมช่วยให้บุคคลเกิดความสุขสบายใจที่จะอยู่ในวัฒนธรรมนั้น 3) การช่วยเหลือและสนับสนุนจากกลุ่มคนในสังคม (Group Support) ถ้าคนในสังคมให้ความช่วยเหลือและยอมรับ ปัญหาความตระหนกทางวัฒนธรรมย่อมน้อยลง 4) การรับรองอย่างเป็นทางการจากทางราชการ (Institutional Legitimization of New Identity) การได้รับความช่วยเหลือและสนับสนุนจากผู้คนในสังคมย่อมทำให้เกิดการปรับตัวได้ง่ายขึ้น 5) โอกาส ความถี่ในการสื่อสาร หากบุคคลที่เข้ามาในวัฒนธรรมใหม่มีโอกาสพูดคุยและติดต่อสื่อสารกับเจ้าของวัฒนธรรมมาก ย่อมช่วยลดความตระหนกทางวัฒนธรรมได้ (เยาวนุช ซอหะซัน พัชนี เชยจรรยา และเมตตา วิวัฒนานุกูล, 2563)

มหาวิทยาลัยมหิดลตระหนักถึงปัญหาการปรับตัวข้ามวัฒนธรรมของนักศึกษานานาชาติ จึงได้จัดกิจกรรม Mahidol University International Night Party ขึ้นทุกปี เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้นักศึกษานานาชาติที่เพิ่งเข้ามาศึกษาในปีการศึกษาแรกได้พบเพื่อนใหม่ที่เป็นนักศึกษานานาชาติเช่นเดียวกัน จากคณะต่าง ๆ ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล และนักศึกษานานาชาติได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมจากเพื่อนต่างเชื้อชาติ ต่างภาษาและต่างวัฒนธรรม ทำให้นักศึกษาเกิดการปรับตัวและยอมรับวัฒนธรรมใหม่ รวมทั้งเป็นช่องทางสร้างเครือข่ายให้กับนักศึกษานานาชาติ เมื่อนักศึกษามีเพื่อนและเข้าใจซึ่งกันและกัน อาจจะส่งผลให้นักศึกษาไม่รู้สึกเหงา ว้าเหว่ และมีความสุขกับการเรียนในมหาวิทยาลัยจนสำเร็จการศึกษา ส่วนกิจกรรม Mahidol University International Night Party ทางมหาวิทยาลัยกำหนดให้นักศึกษาแต่งกายชุดประจำชาติของตนเข้าร่วมกิจกรรมในวันดังกล่าว จัดให้มีการแสดงบนเวที โดยการแสดงแต่ละปีจะมีการจับฉลากเลือกประเทศ หากประเทศใดได้รับบทบาทในการแสดงทางมหาวิทยาลัยมีเงินสนับสนุนจำนวนหนึ่งให้เพื่อการเตรียมความพร้อมในการแสดง รวมทั้งในวันที่จัดกิจกรรมแต่ละประเทศจะมีการจัดซุ้มอาหารประเทศของตนมาแจกให้นักศึกษานานาชาติที่เข้าร่วมงานได้ลองรับประทานอาหารของเพื่อนแต่ละประเทศ ส่วนไฮไลน์ประจำกิจกรรมคือการประกวดชุดประจำชาติที่ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของนักศึกษานานาชาติ หากนักศึกษาที่เป็นตัวแทนจากประเทศใดได้รับผลโหวตจากนักศึกษาที่เข้าร่วมงานในวันดังกล่าวก็จะได้รับใบประกาศพร้อมสายสะพายเป็นรางวัล ซึ่งการจัดกิจกรรม Mahidol University

International Night Party ไม่เพียงแต่เป็นการส่งเสริมให้นักศึกษาได้มีโอกาสพบกันแล้วยังส่งผลให้นักศึกษานานาชาติเกิดการเรียนรู้ ยอมรับความแตกต่างและความหลากหลายทางวัฒนธรรมได้

ภาพที่ 3 นักศึกษาชาวเวียดนามช่วยกันประกอบอาหารประจำชาติและนำมาจัดแสดงในกิจกรรม MU International Night 2018
ที่มา: กองวิเทศสัมพันธ์ มหาวิทยาลัยมหิดล (2561)

ภาพที่ 4 การประกวดชุดประจำชาติในกิจกรรม MU International Night 2018
ที่มา: กองวิเทศสัมพันธ์ มหาวิทยาลัยมหิดล (2561)

อาจกล่าวได้ว่าปัญหาและอุปสรรคของการปรับตัวด้านวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติคือ เรื่องของภาษาและการสื่อสารเพราะการที่ต้องมาพบวัฒนธรรมที่แตกต่างทำให้นักศึกษาเกิดกระบวนการปรับตัวเพื่อให้อยู่ในสังคมและสิ่งแวดล้อมนั้น ๆ ได้ และเพราะด้วยความแตกต่างทางด้านภาษามีผลอย่างมากต่อการสื่อสารระหว่างบุคคลหรือกลุ่ม ซึ่งปัญหาที่นักศึกษาจะได้พบ ได้แก่ วัฒนธรรมเจ้าของบ้าน ความประทับใจแรกพบต่อสังคม ประเทศเจ้าบ้าน การช่วยเหลือและสนับสนุนจากกลุ่มคนในสังคม การรับรองอย่างเป็นทางการจากทางราชการ และโอกาส ความถี่ในการสื่อสาร ซึ่งหากนักศึกษาทำความเข้าใจ พยายามเรียนรู้และปรับตัวกับปัจจัยเหล่านี้ก็จะส่งผลให้นักศึกษาต่างชาติเข้าสู่กระบวนการปรับตัวสู่วัฒนธรรมใหม่ได้อย่างรวดเร็ว

สรุปและอภิปราย

รัฐมีนโยบายให้การสนับสนุนการศึกษาเสรีทั้งการร่วมเป็นเครือข่ายมหาวิทยาลัยในประเทศและในระดับภูมิภาคอาเซียน ยกระดับการสร้างความร่วมมือในทุกภาคส่วน สอดรับนโยบายด้านการศึกษาของประเทศอย่างแผนอุดมศึกษาระยะยาว 15 ปี ฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2551 – 2565) ในการขับเคลื่อนประเทศสู่เป้าหมายสำคัญของการเป็นประชาคมอาเซียน และการเปิดเสรีทางการศึกษาข้ามชาติ (Transnational Education) ทำให้เกิดการสร้างเครือข่ายความร่วมมือภายใน ในส่วนของมหาวิทยาลัยมหิดลมีวิสัยทัศน์ในการมุ่งมั่นที่จะเป็นมหาวิทยาลัยระดับโลก มุ่งผลิตบัณฑิตที่พึงประสงค์ออกไปเป็น Global Citizen โดยมีระบบการบริหารและการจัดการศึกษาเพื่อรองรับการเปลี่ยนแปลงและความต้องการในศตวรรษที่ 21 เพื่อพัฒนาศักยภาพของนักศึกษาหรือบัณฑิตให้พร้อมต่อการเปลี่ยนแปลงในโลกยุคใหม่ มหาวิทยาลัยปฏิบัติตามนโยบายของรัฐในการเปิดเสรีทางการศึกษาข้ามชาติ (Transnational Education) ซึ่งมหาวิทยาลัยมหิดลมีความร่วมมือกับต่างประเทศทั่วโลก อาทิ ทวีปอเมริกาเหนือ-ใต้ ทวีปยุโรป ทวีปเอเชีย ทวีปแอฟริกา ทวีปออสเตรเลียและโอเชียเนีย ดังนั้นมหาวิทยาลัยมหิดลเป็นอีกหนึ่งสถาบันการศึกษาที่มีชาวต่างชาติให้ความสนใจ

เข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัยมหิดล การเคลื่อนย้ายประชากรจากสังคมเดิมมาสู่สังคมใหม่ทำให้เกิดปัญหาและอุปสรรคด้านการปรับตัวทั้งทางด้านภาษาและวัฒนธรรมด้วยเหตุที่นักศึกษาต่างชาติต้องปรับตัวในสิ่งแวดล้อมใหม่ ภาษาจึงเป็นปัจจัยที่สำคัญแรก ๆ ที่ใช้ในการสื่อสารกับเพื่อนใหม่ภายในกลุ่มเพื่อทำความรู้จักและเชื่อมความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน นักศึกษาใช้การสื่อสารทางภาษา เช่น คำทักทายและการแนะนำตนเป็นภาษาของตน และได้ถ่ายทอดลักษณะการออกเสียงให้แก่เพื่อนในกลุ่มเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมทางภาษาของประเทศ เมื่อนักศึกษาใช้ภาษาเป็นเครื่องมือทำความรู้จักคุ้นเคยเพื่อนต่างวัฒนธรรมที่มาอยู่รวมกันเป็นสังคมเดียวกันแล้ว หลังจากนั้นนักศึกษาต่างชาติได้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเดิมของตนกับเพื่อนต่างถิ่น เช่น การประกอบอาหารที่ตนนำวัตถุดิบมาจากประเทศบ้านเกิดและนำมารับประทานร่วมกันกับเพื่อน หรือแม้แต่การแลกเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเมื่อมีการจัดการแสดงหรือกิจกรรมภายในมหาวิทยาลัยอีกด้วย ดังนั้นภาษาจึงเป็นสิ่งสำคัญประการแรกที่เชื่อมไปยังการสร้างความสัมพันธ์ระดับกลุ่มอันส่งผลให้เกิดการรักใคร่และสนับสนุนกันและกัน การให้กำลังใจต่อกัน การช่วยเหลือเอื้อเฟื้อ การแบ่งปันจุนเจือและคอยช่วยเหลือจนกลายเป็นความผูกพัน สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ส่งผลให้นักศึกษาต่างชาติประสบความสำเร็จทางการศึกษาของตนเอง และอาจกล่าวได้ว่าภาษาเป็นจุดที่นำไปสู่ความสำเร็จของนักศึกษาต่างชาติ

การอยู่ร่วมกันของนักศึกษาต่างชาติท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมนั้นทำให้ในระยะแรกที่นักศึกษาต่างชาติเดินทางเข้ามาในประเทศไทยต้องปรับตัวอย่างมากเนื่องจากต้องมาอยู่ในวัฒนธรรมที่ไม่คุ้นเคยส่งผลให้นักศึกษาต่างชาติวิตกกังวลกับการดำรงชีวิตในสภาพแวดล้อมใหม่ เหงา ว้าเหว่ บางรายมีสภาวะหดหู่ ซึมเศร้า ไม่มีความสุข คิดถึงบ้านเกิดของตน ซึ่งการปรับตัวของนักศึกษานั้นต้องอาศัยระยะเวลาและการสื่อสารเข้ามาเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การปรับตัวของนักศึกษาดีขึ้น และการสร้างความสัมพันธ์ที่ดี โดยการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกันภายใต้การเชื่อมโยงในกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เช่น การร่วมกันประกอบอาหาร การเดินทางท่องเที่ยว การไปมาหาสู่ระหว่างกัน บทสนทนาต่าง ๆ การเล่าเรื่องของประเทศตนหรือประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมาของตนเอง นับเป็นการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมโดยมีภาษาเป็นสื่อกลาง แม้ว่านักศึกษาต่างชาติเหล่านั้นจะมาจากคนละประเทศและมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ภาษา วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ฯลฯ แต่ภายใต้ความหลากหลายเหล่านั้น กลับมีรากทางวัฒนธรรม หรือมีทุนทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน จึงเป็นการง่ายที่จะเชื่อมโยงกันได้มากยิ่งขึ้น เมื่อเกิดการช่วยเหลือและสนับสนุนจากกลุ่มและคอยให้ความช่วยเหลือและสนับสนุนการยอมรับในความต่างของวัฒนธรรม ปัญหาความตระหนกทางวัฒนธรรมย่อมน้อยลง ย่อมทำให้เกิดการปรับตัวได้ง่ายขึ้น รวมถึงสร้างประโยชน์ให้กับนักศึกษาและผลักดันให้ประสบความสำเร็จทางการศึกษาตามเป้าหมายทางการศึกษาที่ตนเองตั้งใจ

มหาวิทยาลัยมหิดลได้เล็งเห็นปัญหาของการปรับตัวทางวัฒนธรรมของนักศึกษานานาชาติที่เดินทางเข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัยมหิดล จึงได้หาแนวทางในการแก้ปัญหาเหล่านั้นผ่านกิจกรรมส่งเสริมทางวัฒนธรรมขึ้น เพื่อให้นักศึกษานานาชาติได้เรียนรู้และเกิดการปรับตัวทางวัฒนธรรมได้ดียิ่งขึ้นจนปัญหาการปรับตัวลดน้อยลง ส่งผลให้นักศึกษานานาชาติมีความสุขและสามารถอาศัยอยู่ในสังคมที่หลากหลายทางวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

กองบรรณาธิการศิลปวัฒนธรรม. (2564). *“สวัสดี” มาจากไหน?*. http://www.silpamag.com/culture/article_31081

กองวิเทศสัมพันธ์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2560). *ความร่วมมือด้านต่างประเทศของมหาวิทยาลัยมหิดล*. https://op.mahidol.ac.th/ir/th/int-collaboration/

คณาจารย์มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2559). *ภาษากับการสื่อสาร*. โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

คณิต นิยะกิจ. (2562). *ปรับเปลี่ยน Culture สู่วัฒนธรรม*. https://www.matichon.co.th/education/news_1347057

ดวงทิพย์ เจริญรุกข์. (2561). ความสามารถทางการสื่อสารและการปรับตัวทางวัฒนธรรมของนักศึกษาต่างชาติที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรีของวิทยาลัยนานาชาติมหาวิทยาลัยรังสิต. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์*. *23*(1), มกราคม–เมษายน, 121-128. http://so06.tcithaijo.org/index.php/jca/issue/view/16885

ตรีนุช ไพชยนต์วิจิตร และอัครนัย ขวัญอยู่. (2564). ผลกระทบทางเศรษฐกิจจากสถานการณ์โควิด – 19 ต่อหลักสูตรนานาชาติในระดับอุดมศึกษาของไทย. *วารสารธรรมศาสตร์*. *40*(3), 114-139. http://tujournals.tu.ac.th/thammasatjournal/detailart.aspx?ArticleID=7921

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (ม.ป.ป.). Culture. *คำศัพท์ทางมานุษยวิทยา*. http://sac.or.th/database/anthropology-concepts/glossary/30

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

พระมหาประสิทธิ์ แก้วศรี. (2563). การปรับตัวของนักเรียนไทยในสังคมพหุวัฒนธรรม: กรณีศึกษานักเรียนไทยในดาร์จีลิง ประเทศอินเดีย. *วารสารสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเชิงพุทธ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย*. *5*(11), พฤศจิกายน, 32-34. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JSBA/article/view/246515

พัชราภา เอื้ออมรวนิช. (2556). *การปรับตัวของนักศึกษาจีนที่เข้าศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยรังสิต.

มหาวิทยาลัยมหิดล. (2559) . *มหาวิทยาลัยมหิดล “ปัญญาของแผ่นดิน”*. https://www.mahidol.ac.th/th/welcome_mu.htm

มหาวิทยาลัยมหิดล. (2560). *THAI-UK: Mahidol-Strathclyde Transnational Education Program*. https://mahidol.ac.th/2018/thai-uk/

มหาวิทยาลัยมหิดล. (2561). *ม.มหิดล จัดงาน “Mahidol University International Night 2018”*. https://mahidol.ac.th/th/2018/mu-internight/

มหาวิทยาลัยมหิดล. (2564). *มาตรการเยียวยานักศึกษามหาวิทยาลัยมหิดลสำหรับนักศึกษาชาวต่าง*. https://science.mahidol.ac.th

มหาวิทยาลัยมหิดล. (ม.ป.ป.). *Mahidol University In Focus*. https://mahidol.ac.th/th/in-focus/

มุกดา ศรียงค์. (2561). *จิตวิทยาทั่วไป General Psychology PC 103.* (พิมพ์ครั้งที่ 12). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

มุฑิตา คงกระพันธ์. (2554). *การศึกษาอิทธิพลของการรับรู้ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล การรับรู้ การสนับสนุนจากองค์กรผ่านความผูกพันต่อองค์กร และความพึงพอใจในงานที่มีต่อผลการปฏิบัติงานตามบทบาทหน้าที่.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เมตตา วิวัฒนานุกูล. (2559 ก). การสื่อสารต่างวัฒนธรรม. *Kasetsart Journal of Social Sciences*. 39(3), กันยายน – ธันวาคม, 879–881. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/kjss/article/view/242637/164867

เมตตา วิวัฒนานุกูล. (2559 ข). *การสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มัญชรี โชติรสฐิติ. (2556). *การปรับตัวข้ามวัฒนธรรมของนักเรียนไทยในต่างประเทศ.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

เยาวนุช ซอหะซัน, พัชนี เชยจรรยา และเมตตา วิวัฒนานุกูล. (2563). การใช้ชีวิตและปัจจัยหลักที่มีผลต่อการปรับตัวของนักศึกษามุสลิมต่างชาติในประเทศไทย. *วารสารบริหารธุรกิจเทคโนโลยีมหานคร. 17*(2), กรกฎาคม – ธันวาคม, 66–93. https://so04.tci- thaijo.org/index.php/journalmbsmut/article/view/248061

วรชัย วิภูอุปรโคตร, ศรเนตร อารีโสภณพิเชฐ และพันธ์ศักดิ์ พลสารัมย์. (2560). รูปแบบเครือข่ายมหาวิทยาลัยในการบรรลุผลประโยชน์ร่วมกันของการพัฒนาภูมิภาคสู่ประชาคมอาเซียน. *วารสารวิจัยเพื่อพัฒนาชุมชน. 10*(2), เมษายน-มิถุนายน, 37–51. https://www.journal.nu.ac.th/JCDR/article/view/1818

สุจินดา เจียมศรีพงษ์. (2560). ปัจจัยภายนอกที่มีอิทธิพลต่อการเคลื่อนย้ายนักศึกษาต่างชาติมาศึกษาในระดับอุดมศึกษาไทย. *วารสารวิทยาการจัดการสมัยใหม่. 12*(2), กรกฎาคม-ธันวาคม, 68–82. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/JMMS/article/view/206142

สุรศักดิ์ บุญอาจ. (2558). กระบวนการปรับตัวทางวัฒนธรรมของนักศึกษาชาวลาวและชาวกัมพูชาในมหาวิทยาลัยอุบลราชธานี. *วารสารนิเทศศาสตร์.* 34(2), พฤษภาคม-สิงหาคม, 91–106. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jcomm/article/view/86081

หนังสือพิมพ์โพสทูเดย์. (2562). *ไทยแชมป์จุดหมายปลายทางยอดฮิตของนักศึกษาต่างชาติ.* https://www.posttoday.com/world/595063

หนังสือพิมพ์สยามรัฐ. (2562). *ไทยเป็นประเทศที่ต่างชาติอยากมาเรียนต่อมากเป็นอันดับ 1.* https://siamrath.co.th/n/91817

บทความวิชาการ (Academic Article)

The Use of Consonant Sounds in Vocalization: Background, Questions, and its Importance for Singing

Bhakaingbhak Subhakarn
Vocal lecturer, Music and Performing Art, Burapha University
kumarika@go.buu.ac.th

Received: December 31, 2021
Revised: April 11, 2022
Accepted: April 22, 2022
Published: April 30, 2022

Abstract

Many singers vocalize to improve their vocal skills. Vowels and musical notation are essential in the structure of vocalization, but consonants initiate the flow of breath that produces the sound. A more detailed understanding of the qualities of consonants will ensure that the singer accesses the correct vocal timbre and avoids misinterpretation. The use of articulators to phonate consonants also adjusts breath flow for sound production. This paper explains the role of consonants and their correlation to muscle movement in four areas of vocal technique: 1) breath management / balance onset / dynamic, 2) vocal register / blending / going through passagio, 3) resonance or tone quality, and 4) agility and releasing tension. Practicing these groups of consonants will help eliminate muscle action that interferes with airflow, as well as unlocking tense muscles to improve accuracy and precision. This paper will show how to use consonants in vocalization, helping singers combine consonants with vowels and notation to improve technique, and sharpen problem-solving skills.

Keywords: vocalization, consonants, singing, vocal technique

Introduction

The purpose of vocalization is to enhance tone. As painters use shade and color to achieve emotional affects, tone colors also convey a variety of emotions. Vocalization improves a singer's stamina and durability. There are hundreds of books offering methods of vocalization. Years of reading and vocalizing have sparked the authors' interest in how consonants shape vocal technique. This paper describes:

1. the importance of vocalization, and combining consonants with vowels and notation to improve vocal technique
2. problem-solving skills and the use of consonants in vocalization

This article "The Use of Consonant Sounds in Vocalization: Background, Questions and its Importance for Singing" draws on several textbooks of vocal pedagogy: 1. *The structure of singing: system and art in vocal techniques* by Miller, R. (1986), 2. *A Modern Guide to Old World Singing: Concepts of the Swedish-Italian and Italian Singing Schools* by David L. (2017), and 3. *Singing for Dummies* by Philips, P. (2011). The paper focuses on the elements of vocal production including 1) the source of power (breath), 2) the source of vibration (vocal fold), 3) the source of resonance (vocal tract), associated with the principle of vocal pedagogy, and 4) vocal health (tension-release).

There are a variety of approaches to voice instruction: 1) breath management / balance onset / dynamic, 2) vocal register / blending / going through passagio, 3) resonance or tone quality, and 4) agility and tension release.

The author's method is based on principles of vocal production and elements of vocal technique. Vocal sound production consists of four major components:

1) the power source, relevant to breathing management / balance onset / dynamic topic, which subjects from rhythm and resistance of the breath pressure;

2) the vibrator source, relevant to vocal register / blending / going through passagio topic, where the actions are happening / adjusting by the vocal cord;

3) the resonator source, relevant to the resonance or tone quality topic which is the operation of the waveform filter to support pitch and timbre; and

4) vocal health, the basis of most vocal pedagogy books, relevant to agility and tension release as of the vocal precision functions from healthy vocal organs.

Following are relevant illustrations of the organs used in voice production:

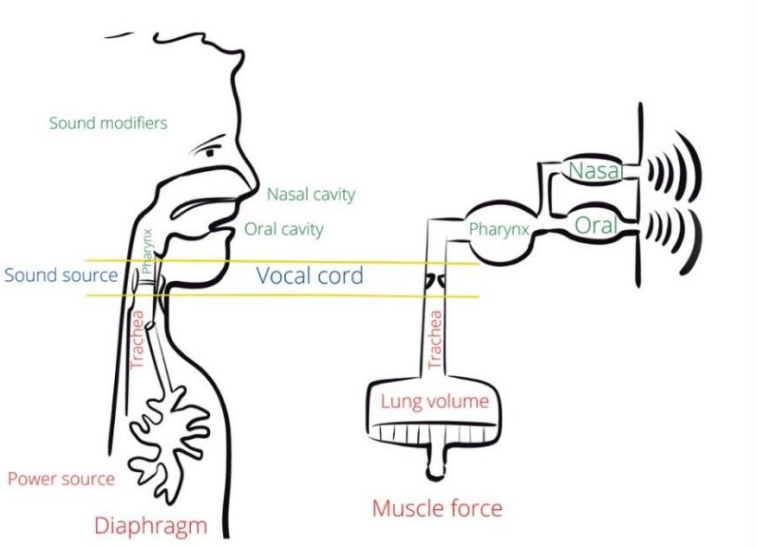


Figure 1 The physiology of sound production

Source: the author

Note. Red indicates the power, or muscle force. Blue indicates the vibrating elements, the source of the sound. Green indicates resonators, or sound modifiers

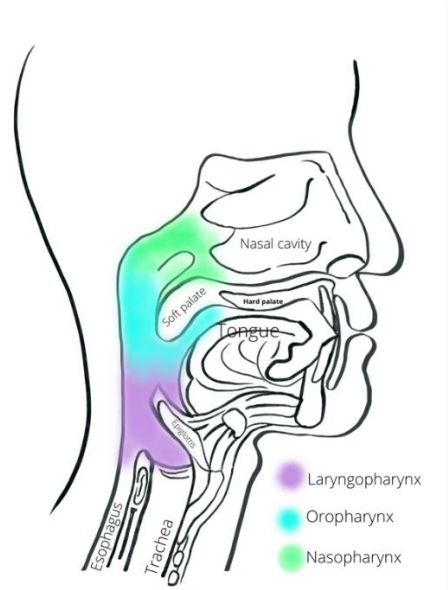


Figure 2 The vocal tract channel

Source: the author

Note. Purple indicates the space from the glottis to the tongue root. Blue indicates the space from the tongue root to the soft palate. Green indicates the space from the soft palate to adenoid.

The resonating areas of the vocal tract range from the glottal to the lips, with the oral cavity serving as the primary output channel. The nasal cavity can alter the timbre of a sound, but because it is small, it is not active in boosting volume. The vocal tract resonator must include one side opening tube, which means that the other part without an opening side does not act as a sound modifier, but vibrations can be felt through the bones in the surrounding areas such as the chest and forehead.

The explanation and use of consonant sounds will be represented by their phonetic alphabet forms. Vocal warmups tend to have a structure that includes notation, alphabetic sounds, consonants, and vowels. Vowels are the primary source of resonance since they can be produced with no air obstruction. However, not all vocalizations need to start with consonants. When only vowels are used, some singers do not have a clear sense of the tone color they are preparing to sing with. The use of an initial consonant sound ensures the correct manner, placement, and movement of the articulators that voice each consonant, and produce the correct tone. These articulators adjust the tone and improve vocal technique.

Consonant sounds are formed when the lips, tongue, teeth, teeth ridge, hard palate, soft palate and glottis interrupt the flow of air through the vocal tract. Placement refers to the location of resonance in the vocal tract. Manner refers to the partial or complete interruption of the flow of breath, including the stop-plosive, fricative, nasal, lateral, glide, and combination. Consonant voicing refers to the sound produced with ("voiced") or without ("unvoiced") vocal fold vibration.

The Use of the Consonant Sounds in Vocalization: Background, Questions and its Importance for Singing

The application of consonant sounds in the phonetic alphabet will be used to develop vocal technique in the following areas:

1. Breath management / balance onset / dynamics

1.1 Breath management

Try the following sounds to engage your diaphragm in phonation.

1.1.1 Vocalizing with the consonant /r/, starting from the tongue blade to the hyoid region, helps loosen the muscles in the area, engaging your body's natural support systems. A free trill requires a non-stop flow of air, which shows the volume of breath support the body requires in each pitch range. The rolling action increases awareness of the necessary lateral abdominal support. Making a rhythmic pattern of the voiced consonants /ʒ/ /v/ /z/, focusing on airflow, helps support the breath with the abdomen.

1.1.2 Making a rhythmic pattern of the unvoiced consonants /t/ /p/ /ʃ/ /f/ /h/ /k/, while focusing on airflow, helps get the breath working with abdominal support. Voiced and voiceless sounds are distinguished by the amplitude (loudness) of the larynx pulse. Using unvoiced consonants helps activate the muscles in order to enunciate in the higher dynamic range.

1.1.3 Vocalizing with the sibilants /s/ and /ʃ/ improves consistency of airflow.

1.1.4 Use of the unvoiced labiodental fricative /f/ improves abdominal control awareness in breath management. Begin with /f/, with diphthong vowels, and conclude with /v/, as

in “five”, to help maintain a constant flow of breath, which helps those who struggle with legato singing.

1.1.5

1.2 Balance Onset

The vocal onset exercise uses the glottis to coordinate breath pressure. Every phase of sound production begins with a vocal onset or “attack.” This starting tone affects the vocal color of the spoken or sung phrase. There are three approaches to the vocal onset: coordination (or “balance”) onset, glottal onset (or “pressed phonation”), and aspirate (or “breathy onset”) resulting from a looser closure of the glottis.

“Coordination onset,” meaning the simultaneous or synchronized closure of the glottis with the start of airflow, results in a balanced tone. Use of these consonants in vocal exercises helps stabilize air pressure and generate a resonant sound in phonation.

Try the following sounds to improve balance onset in vocalization:

1.2.1 /h/, a glottal fricative, softens the pressure, and /ʔ/, a glottal plosive, hardens the pressure. When put in front of a word, these consonants helps create appropriate resonance and a synchronized onset.

1.2.2 /z/, a voiced alveolar fricative, and /v/, a voiced labiodental fricative, helps darken a breathy tone. As a reaction to the occluded posture, the air pressure in the mouth rises.

1.2.3 /θ/, an unvoiced fricative dental, helps release extra subglottic pressure.

1.2.4 /d/, a voiced alveolar stop plosive, enhances subglottal pressure as the stream of air is stopped by the pressure of the tongue. This increases awareness of the vocal folds.

1.2.5 /b/ and /m/, voiced bilabial stop plosives, are produced by lip closure that differ solely in the soft palate region. Practice of these consonants helps reduce breathiness. The air pressure behind both lips as a response to the laryngeal pharynx helps the vocal folds vibrate more smoothly and with less effort, reducing the amount of

escaping air. Vocal fold vibration with the lips closed can reduce muscular strain, minimizing a pressed sound.

Miller (1986) described the benefits of using bilabial consonants for breath support:

> In all bilabial acoustic events, breath is stopped by the lips, with breath pressure accumulating behind them. The sudden release of the lips often brings the perception of tone that is produced at the lips. (p.97)

If sung as a nasal, the /m/ will bring a sensation of pressure in the total pharyngeal tube.

> Additional benefits from using "humming" sounds (i.e. the same action as producing bilabials) are found in the heightened support sensation experienced in the torso, which is the result of total or partial closure of the mouth that occurs during the production of nasals. (p.89)

1.2.6 /j/ and /w/ link vowels when a vocalization is made up of two pure vowel sounds. The sound of /w/ helps link back-placed vowels produced with rounded lips. The sound of /j/ helps link forward vowels or vowels produced by the tongue.

1.3 Dynamics

Try the following sounds to improve your dynamic control for specific articulations:

When practicing dynamics, you may choose a group of consonants in the same placement and alter phonemes from one to the other. Use /l/-/t/-/d/ to practice a "loud-soft-loud" dynamic shape, while /p/-/m/-/b/ helps in practicing crescendos by changing the amplitude in subglottic pressure. Singers will feel pressure shifts while remaining connected to the support in their bodies.

Ladefoged (1998) has explained the differences in amplitude of voiced and voiceless sounds. Voiceless sounds do not have a periodic waveform with a well-defined fundamental frequency or pitch. Some sensations of pitch accompany the variations in air pressure caused by the turbulent airflow that occurs during a voiceless fricative, or in the release phase of a voiceless stop. This is because the pressure variations are far from random. There is also a difference in the average amplitude of the wave form in different voiceless sounds. All voiceless sounds have much less energy, that is,

a smaller amplitude, than voiced sounds pronounced with the same degree of effort. Voiced and voiceless sounds also have a distinct amplitude, or loudness, of the larynx pulse.

2. Vocal Register / Blending / Going through Passaggio

Imbalance in registration can be caused by uneven breath flow, jaw and tongue tension, and hyperextension of the sternum (incorrect posture), all of which can lead to over-compression of the breath. Singers can make more space by raising the soft palate in order to accommodate higher pitches. Although the use of consonants does not help correct posture directly, it can help balance out-breath flow, create proper space in the vocal tract, and release tension in the jaw and tongue.

Try the following sounds to train laryngeal muscles to sing through your passaggio:

2.1 /w/, as a voiced bilabial and a glide, or "semi vowel", has a liquid character. It sounds similar to back-placed vowels and distinguishes them from other bilabials like /b/ and /p/. This should be produced with a raised soft palate, a low larynx, and a wide tongue root. Start vocalization in the middle register, descending from the upper register to the lower register. Note that the "weight" of the tone will decrease with the openness in the vowels being sung. The vocal folds line up during transition when using consonants with high glottal pressure.

2.2 The nasal consonants /m/ /n/ /ɲ/ /ŋ/, close the oral cavity and balance resonation in the following vowels when transitioning from the lower to upper register. It combines the regions of the oral pharynx and nasal cavity.

2.3 /m/ and /n/, voiced nasal consonants, can be sung in a hum before song lines beginning with consonants /b/ or /d/, which require a reduction in subglottal pressure while singing in the upper register. Be mindful of pressure fluctuations.

2.4 /n/, a voiced alveolar nasal is preferable higher in the register. /n/ helps the vocalist release a small, steady flow of air through the larynx, which is required while passing through passaggio to the upper register. However, /n/ is preferable to /m/ for creating space in the upper range when tuning high frequencies. As a bilabial, /m/ is less useful for this purpose.

2.5 /l/ and /n/ are voiced alveolars which require the singer to move the tongue and jaw independently in order to maintain an open throat. The use of dental consonants helps the tongue work independently from the jaw. When using consonants /l/ or /n/ to vocalize, be sure to begin with a puff of air while maintaining a strong sense of openness. Try placing /k/, an unvoiced alveolar stop plosive, *in front of* the set of dental consonants /l/ or /n/. When the jaw is released, it can reach into the upper register.

The jaw release is essential to reaching the upper register. Peter N. Ladefoged (1998) mentioned that in using laterals, when the oral tract itself is obstructed in the center, the side branches alter the relative amplitudes of the formants.

Jones offers tips to singers who struggle with registration blending while singing each consonant in the middle register:

> Sliding the jaw back gently after each consonant [helps] set the larynx in the neutral position, especially while singing in the middle register, in order to maintain multiple overtones possible in the vocal tract, accompanying a small change of vibratory pattern in the vocal folds. When vocalizing, the degree of opening the jaw is completely related to registration. The famous opera singer, Placido Domingo, wraps his jaw back gently after each consonant when he sings text. When singing in the middle register, the singer should not open the mouth too much and wait to open toward the upper passagio. This will keep high overtones present in singing medium-lower pitches. (2017, p.63)

3. Resonance and Tone Quality

The consonants alter and adjust the shape of the resonator tube and form the timbre. The choice of consonant can help achieve the correct sound quality in the resonator tube. When the vocal cords obstruct the air during phonation, a complex motion is set up consisting of the fundamental tone and a large number of overtones in the vocal cavities, modifying the spectrum of energy by force on the vocal cord as determined by the size and shape of the vocal tract. Some of the consonant sound helps promotes high overtone and a rich vocal timbre by coupling the acoustical spaces.

Sundberg (2005) said that the vocal tract resonators determine, in part, the quality of the sound. A resonator is any system that has weight and can be compressed.

> When the mouth is open the voice has greater intensity as it leaves the body. This is best achieved by focusing on the position of the tongue, its base, the palate, and the lips. (p.275)

The tongue, palate, lips, teeth, jaw, gum ridge, and the pharyngeal wall are the articulators directed in order to form consonants. The following consonants help maximize tone quality. To improve tone quality for the desired timbre, vocalize using the following sounds:

3.1 The /ŋ/ voiced velar stop is created by the close contact of the soft palate and the tongue. This produces a vibrating sensation with a high placement, enhancing the clarity of the sound. When this voiced velar stop is used to initiate vowels, it opens an acoustical space behind the tongue root, causing the nasopharynx and oral cavity to couple as a resonator.

> 2) If /s/, the unvoiced sibilant, is sung in front of a /ŋ/ and followed by an unvoiced glottal fricative such as [sʌŋ.hɪ], the abdominal control in /s/, and the vibration in the front of the face from /ŋ/, as well as the increased airflow from /h/, will all project from the mask.
>
> 3) sung with various vowels, brings the tongue to home position which helps produce high overtones.

David (2017) describes how the voiced velar stop /ŋ/ increases resonance in the vocal tract and balances the vocal weight to navigate vocal registration.

> Strengthening the thin-edge function of the vocal fold while encouraging the /ŋ/ tongue position is key in the development of higher overtones throughout the voice. The purpose of threading the different vowels on the /ŋ/ ring was also to drop vocal weight while sustaining a light yet body-connected tone. (p.122)

3.2 The /ɲ/ voiced palatal stops produce a “twang”. The narrowing of the pharynx and the centering of the vibration in the mask behind the nose will result in high-frequency formants, creating an “edgy” sound. The consonant should be used with back-and front-placed vowels, resulting in a

more balanced sound. Compare the receiving timbres of those different vowel placements and practice them to produce a consistent sound.

Pamela (2011) urged caution in mixing ideas of nasal resonance with nasal vowels. When singers produce the nasal consonant sounds, the air may spill out from the nose in some cases, but it shouldn't happen while the vowels are being sung. Consider the following before using nasal consonants in front of all the vowels in order to achieve the best resonant effect.

> Nasal resonance is different from nasal sound. Nasal resonance involves taking advantage of the sound resonating in the nasal passages. Air shouldn't be moving out of your nose unless you are humming or for the split second it takes for you to make initial consonants /m/ /n/ /ɲ/ to help you feel the sounds of nasal resonance and feel the air moving out of your nose, but not while you are singing a vowel sound. If air comes out of your nose while you are singing a vowel, you create an undesirable nasal sound which doesn't take advantage of all the resonators. (p.89)

3.3 The /g/ voiced alveolar stop plosive is a reflexive consonant, encouraging more efficient closure of the vocal cords. Using this consonant in an exercise may help singers who struggle to raise the soft palate. It may also develop the sensation of openness in the channel between the oropharynx and oral cavity, which occurs when the back of the tongue elevates and presses against the soft palate. If the practitioner seeks a stronger sensation of openness and lower body resistance, try the unvoiced alveolar stop plosive /k/ as it releases more air to the pharyngeal to produce the same volume.

In order to vocalize with /k/, follow it with a diphthong to enhance the sustenance of air, such as /ɪʊ /, as in [kɪʊ]. These vowels also require both lips, like /w/, boosting back pressure. Furthermore, adding in the second vowel, based on the desired timbre via vowel formant frequency selection. For a strong middle voice choose /ɛ/.

David (2017) suggested pairing consonants /k/ with /w/ followed by the phoneme "ex''. This combination can reflect the sound of a person's natural vocal timbre, as "ex' initiates the ring sound in their open pharyngeal space.

> "Kiu – ex" is an exercise designed to open the acoustical space (pharynx) and release the jaw while the tongue moves forward out of the pharynx. The jaw releases, the

larynx drops slightly which opens the acoustical space, and then the tongue moves forward to make the "ex'' sound, bringing in the ring factor. (p.131)

Other voiced consonants such as stops and approximants, or semivowels such as /w/ or /j/, are similar to vowels in that they can be in part of the resonant frequencies and the formants of their vocal tract shapes.

3.4 /w/, the voiced bilabial glide, creates a warm tone that requires additional resonance in the oropharynx. Vocalizing this consonant with bright vowels balances the bright and dark color in the sound and enhances the rounded sound quality, creating more interest in the singer's tone.

3.5 The /j/ voiced palatal approximant increases forward resonance in sounds followed by back vowels.

3.6 Voicing the interdental fricative /ð/ produces a sensation in the upper jaw which raises the muscles surrounding the cheekbones, producing a more resonant sound for singers that struggle with raising the soft palate.

4. Agility and Releasing Tension

Rich resonance will be produced when the root of the tongue is freed so that it does not dampen the overtones. The movement of the jaw and tongue can release tension. Raising the soft palate, lowering the larynx, and dropping the jaw should not be done excessively. Excessive jaw-dropping restricts the airflow in the nasal cavity. So, while tuning an acoustic in a word consisting of nasal continuants (/m/ /n/ /ɲ/ /ŋ/), the jaw must be opened to achieve balance. When the jaw is in a narrow posture, the gag reflex at the tongue interferes with the airflow, creating too much pressure on the glottis.

To achieve accuracy and precision, try the following sounds to release your muscular tension:

4.1 /m/, a voiced bilabial stops, releases tension in the tongue and soft palate. Note that the tongue must make contact with the lower teeth without falling to the floor of the mouth. /n/ can be used for those who tend to pull their tongues back.

4.2 /n/, the voiced alveolar nasal, /l/, the voiced alveolar lateral approximant, and /t/ and /d/, the voiced and unvoiced alveolar stop plosive, prompt an independent function of the jaw and tongue. When starting to vocalize, the mouth, tongue, lips, and jaw must all remain in the same position for all phonemes. This technique helps maintain the same timbre when practicing legato singing.

Singers must avoid rapid movement of the jaw or the mouth cavity and practice using the tongue without moving other articulators. It will harmonize the timbre of all vowels in the phrase.

4.3 The unvoiced consonant set /p/ /t/ /k/, and the voiced consonant set /b/ /d/ /g/, develop agile articulators. This can produce more precise rhythms with varying tempo.

4.4 Vocalizing a rolled /r/ sound can reduce muscular tension around the neck, develop flexibility of the tongue, and create more breath energy.

Miller (1986) showed that the dominant function of the tongue point trill relates to vocal training topics.

> The tongue point trill exercise has two specific goals: 1) to induce freedom in the larynx and tongue, and 2) to increase awareness of good breath management. (p. 94)

4.5 Vocalizing /j/, the voiced palatal approximant, has the benefit of stretching the tongue. Vocalize with a sound that lacks focus due to an initial high tongue position.

4.6 /l/, a voiced alveolar lateral approximant, rehabilitates a tight tongue muscle by using the abdominal region to intensify sound energy and release tongue tension caused by the pronunciation of certain languages, including Thai. The /l/ preceding vowels does not require much jaw movement, allowing the tongue tension to be released from the tip to the root, resulting in purer vowel acoustics.

Conclusion

The sounds of speech form the basis of vocal technique. The effectiveness of this method varies with the language background affecting the articulation and pronunciation. Understanding the use of consonants in vocalizing helps reach the goals of vocal practice. Because singers require expertise in controlling the articulator to modify their instrument tube, vocalizing will always be the only way to develop an ideal vocal timbre. The following examples offer solutions for these problems. All solutions depend heavily on the pronunciation of certain consonant sounds.

In the table below, the author has provided a ready-to-use table of 24 features of the sounds for International Phonetic Alphabet. To use it for vocalization, select the sound based on its problem-solving function, and combine it with vowels that correlate with muscle movements in relation to these four topics:

1. Breath management / balance onset / dynamic

This group of consonants enhance and distinguish overall core muscle movements, enabling them to be well controlled.

2. Vocal register/ blending/ going through passagio

This group of consonants enhance the perception of the matching pressure moving steadily and solidly across each pitch range.

3. Resonance or tone quality

This group of consonants prompt a sensation of air resistance in various sections of the vocal tract, resulting in a different timbre.

4. Agility and releasing tension

This group of consonants helps eliminate muscle action that interferes with airflow, as well as unlocking tightened muscles in order to achieve accuracy and precision.

Table 1. Summarization of "The Use of Consonants in Vocalization"

*Placement		1) breath management/ balance onset/ dynamic	2) vocal register/ blending/ going through passagio	3) resonance or tone quality	4) agility and releasing tension.	*Manner
Bilabial (both lips)	/p/					Stop plosive
	/b/					
	/m/					nasal
	/w/					glide
Labiodental (lip and teeth)	/f/					fricative
	/v/					
Interdental (between teeth)	/θ/					
	/ð/					

Table 1. Summarization of "The Use of Consonants in Vocalization" (Cont.)

*Placement		1) breath management/ balance onset/ dynamic	2) vocal register/ blending/ going through passagio	3) resonance or tone quality	4) agility and releasing tension.	*Manner
Alveolar (teeth ridge)	/t/					Stop plosive
	/d/					
	/n/					nasal
	/l/					lateral
	/s/					fricative
	/z/					
Palatal (palate)	/ʃ/					
	/ʒ/					
	/j/					glide
	/r/					rhotic
Velar (soft palate)	/k/					Stop plosive
	/g/					
	/ɲ/					nasal
	/ŋ/					
Glottal (laryngeal)	/h/					glottal
	/ʔ/					
Benefits		Consonants strengthen all the core muscles and nerves (voicescience works, n.d.)	Consonants strengthen all the laryngeal muscles and nerves (O'Concer, n.d.)	Consonants lengthen and uniformize the vocal tract, boosting multiple overtones. (voicescience works, n.d.)	Consonants help eliminate laryngeal muscles stiffness and injury (O'Concer, n.d.)	

Source: the author

Note. *Placement refers to the place of articulation, i.e., the location of the obstruction in the vocal tract. *Manner is the configuration of articulators that maximizes resonance.

Effective Problem-Solving Strategies (Discussion)

My experience singing for 17 years has shown that voice training is physical. Although the tone of the voice is musical, learning to sing does not appear to be different from the ways athletes learn to control their movements. The movement of articulators is directly related to tone perception. However, the total acoustic aesthetic comes from the vowels, which are not mentioned in this article. The author has seen the problems that arise when vowels are used for vocalization while lacking good tone conception.

The author's intent is to help practitioners initiate the desired tone with a correct concept where muscle placement is being used, but singers need to be aware of certain limits:

- Unvoiced consonants are not helpful for producing a strong onset, although they can aid with the flow of air.
- Fricative, plosive, and sibilant consonants close off the nasal cavity, causing the sound to resonate in the oral cavity only, so increasing projection vibration-type singers have to make adjustments to their resonance.
- Consonant blend can be beneficial when merging bilabial and dental consonants and releasing tension in the jaw and tongue, but be careful with the vocal weight when vocalizing in the high range.

There are also a number of useful tools:

- The use of dental and flipped consonants will result in the independent function of the tongue and jaw.
- The group of nasal continuant consonants is an interesting solution for increasing vocal tract flexibility and creating acoustic sympathetic resonance.
- Total or partial closure of the mouth cavity helps find the "support" sensation felt in the torso.

Furthermore, the singer should equalize airflow across the consonant-vowel connections. When the singers have mastered the entire process, the tone of their instrument will be simply and naturally created by their feelings.

References

Breath. (n.d.). *Voicescienceworks*. Retrieved from https://www.voicescienceworks.org/breath.html.

Jones, D. (2017). *A modern guide to old world singing*. Lighting Source.

Ladefoged, P. (1998). *Consonants Formant: encyclopedia of Britannica*. https://www.britannica.com

Miller, R. (1986). *The structure of singing: system and art in vocal techniques*. Schirmer Books.

O'Concer, K. (n.d.). *The larynx structure and function*. Singwise. Retrieved from https://www.singwise.com/articles/the-larynx-structure-and-function.

Philips, P. (2011). *Singing for dummies*. Wiley Publishing.

Sundberg, J., & Staloff, T. (2005). *Professional voice: the science and art of clinical*, 3rd ed. Plural Publication.

Vocal tract. (n.d.). *Voicescienceworks*. Retrieved from https://www.voicescienceworks.org/vocal-tract.html.

Wall, J. (1989). *International phonetic alphabet for singer*. Pacific Isle Publishing.

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