วารสาร

วิพิธพัฒนศิลป์

W I P I T

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

E - ISSN 2730 - 2640

Vol. 3 No. 2 May – August 2023

ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม 2566

WIPIT PATANASILPA JOURNAL OF ARTS

PATANASILPA

JOURNAL OF ARTS Wipitpatanasilpa Journal of Arts WIPIT

WIPIT JOURNAL OF ARTS PATANA SILPA WIPIT JOURNAL OF ARTS

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

PATANASILPA

WIPIT JOURNAL OF ARTS PATANASILPA WIPIT PATANASILPA JOURNAL OF ARTS

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

WIPITPATANASILPA

JOURNAL OF ARTS

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 of Fine Arts locally globally

ขอบเขตเนื้อหา

1. ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ มานุษยวิทยาดนตรี
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 of Fine Arts,
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

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

กองบรรณาธิการ / Editorial Board

คณะที่ปรึกษา / Advisor

ดร.นิภา โสภาสัมฤทธิ์ / **Dr. Nipa Sophasamrit**
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น / **Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon**
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

บรรณาธิการ / Editor-in-Chief

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม / **Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom**
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

รองบรรณาธิการ / Associate Editor

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง / **Asst. Prof. Dr. Sarisa Prateepchuang**
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

ผู้ช่วยบรรณาธิการ / Assistant Editor

ดร.สุชาดา โสวัตร / **Dr. Suchada Sowat**
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

นางสาววิไลวรรณ ใจทัศน์กุล / **Ms. Wilaiwan Chaituskul**
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ / Editor Emeritus

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ / **Dr. Sirichaicharn Fachamroon (Performing Arts, Thai Music)**
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) / National Artist of Thailand

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ / **Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan (Performing Arts, Thai Dance)**
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) / National Artist of Thailand

พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง / **Rear Admiral Weeraphan Woklang (Performing Arts, Western Music)**
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) / National Artist of Thailand

ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ / **Prof. Viboon Leesuwan (Visual Arts)**
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม) / Royal Academician

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ / **Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt**
มหาวิทยาลัยมหิดล / Mahidol University

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก / **Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)**
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย) / Royal Academician

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง / **Asst. Prof. Yupa Prasertying**
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ / Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวิชิต เชียรชนะ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

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.สุพรรณี เหลือบุญชู
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ออกแบบปก

อาจารย์ทัศนีย์ รุ่งทวีชัย
รองผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

Editorial Board

External Editorial Committee

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. 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. Supunnee Leuaboonsho
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts**Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni**
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Journal Cover Designer

Tassanee Roongtaweechai
Deputy Director of Suphanburi College of Fine Arts

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นเพื่อส่งเสริม เผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพ เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้สร้างเครือข่าย และให้บริการวิชาการงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทความด้านศิลปวัฒนธรรม สาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์ การบูรณาการศิลปวัฒนธรรม และวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ โดยแต่ละบทความที่จะได้รับการเผยแพร่ต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณากลั่นกรองบทความ จำนวน 3 ท่าน ปัจจุบันวารสารฯ ได้ผ่านการประเมินคุณภาพวารสารให้อยู่ในระบบฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 2 เป็นที่เรียบร้อยแล้ว

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความวิจัย 2 เรื่อง และบทความวิชาการ 3 เรื่อง ประกอบด้วยสาระความรู้ที่หลากหลาย ได้แก่ 1) The Creation of *Isan* Folk Music Learning Media for Sustainable Communities 2) การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 สำหรับผู้เรียนระดับปริญญาตรีปีที่ 1 3) การวอร์มเสียงร้องด้วยวิธีการบูรณาการศาสตร์กายบริหารเพื่อเสริมกระบวนการคิเนสเตติก 4) กระบวนการทางการทูต และความหลากหลายทางวัฒนธรรม 5) “Ram Phat Cha” (รำพัดชา), the Trace of Indian Dance in the Siamese Royal Elephant Sacred Ceremony

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่าน ที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor-in - Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 3, No. 2, May-August 2023, is the electronic journal of the Graduate School of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, 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. Each article was reviewed by three reviewers to qualify the quality of the article published. Currently, WIPIT has passed the quality assessment, which made WIPIT reach Tier 2 based on the Thailand Index Citation Centre (TCI).

This issue includes five articles: two research articles, and three academic articles. The selection of the articles comprised various topics, including 1) The Creation of *Isan* Folk Music Learning Media for Sustainable Communities, 2) A Comparison of the Development of *Choet Ching – Choet Chin* Dance Skill by Using Flipped Classroom Management in Dance Skill Course 1 for Undergraduate Students, 3) Vocal Warm Up with an Integration of Physical Exercises in Supporting Kinesthetic Function, 4) Diplomatic Processes and Cultural Diversity, and 5) “*Ram Phat Cha*” (รำพัดชา), the Trace of Indian Dance in the Siamese Royal Elephant Sacred Ceremony.

The WIPIT Journal of Arts would like to thank the authors and reviewers who revised and edited these articles for publication.

Assistant Professor Dr. Dussadee Meepom
Editor-in-Chief

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

The Creation of *Isan* Folk Music Learning Media
for Sustainable Communities...1
Yothin Phonkhet

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน
ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1
สำหรับผู้เรียนระดับปริญญาตรี ปีที่ 1
A Comparison of the Development of *Choet Ching* – *Choet Chin* Dance Skill
by Using Flipped Classroom Management in Dance Skill Course 1
for Undergraduate Students **16**
วรินทร์พร ทับเกตุ / Warinphon Thupket

บทความวิชาการ (Academic Articles)

การวอร์มเสียงร้องด้วยวิธีการบูรณาการศาสตร์กายบริหาร
เพื่อเสริมกระบวนการคิเนสเตติก
Vocal Warm Up with an Integration of Physical Exercises
in Supporting Kinesthetic Function **33**
ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ / Bhakaingbhak Subhakarn

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิชาการ (Academic Articles)

กระบวนการทางการทูต และความหลากหลายทางวัฒนธรรม

Diplomatic Processes and Cultural Diversity..**47**

ชุติมา สุดจรรยา / Chutima Sudjanya

“*Ram Phat Cha*” (รำพัดชา), the Trace of Indian Dance

in the Siamese Royal Elephant Sacred Ceremony....................................**66**

Akarin Pongpandecha

Awassada Klinsukhon

Research Article

The Creation of *Isan* Folk Music Learning Media for Sustainable Communities

Yothin Phonkhet

Assistant Professor Dr., Roi Et College of Dramatic Arts,

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

yotinpol007@gmail.com

Received: October 4, 2022 **Revised:** March 22, 2023 **Accepted:** April 4, 2023 **Published:** August 31, 2023

Abstract

This research aims to: 1) create learning materials for Isan folk music for students in the field of music arts and folk performance of Roi Et College of Dramatic Arts and subsequently to a sustainable community 2) compare learning achievements of learners before and after learning through Isan folk music learning media. 3) evaluate Isan folk music skills of the learners by comparing to the specified criteria. 4) study the students' attitude towards the use of Isan folk music learning media. The study found that: 1) the creation of media *Isan* folk music education as efficient as 85.25/89.62, 2) the students studying with media folk music education had higher learning achievement after studying with media *Isan* folk music education with statistical significance at the level of .05, 3) the results of the use of *Isan folk* music learning media, the performance of *Isan folk* music resulting in higher test scores after using the media of students with an overall average of 2.68, at an excellent performance level, and 4) attitudes towards using media learning for *Isan* folk music of learners an overall average of 4.22 at a high level.

Keywords: the creation, learning media, *Isan* folk music

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

Introduction

This paper is an output of the creation of *Isan folk* music media learning for sustainable communities, sponsored by Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts. In designing lessons, the lessons should be able to stimulate a student's interest in learning and have appropriate content that can initiate critical thinking. The creation of media learning *Isan* folk music for sustainable communities is encouraged by the positive and high scores of research studies in the creation of media learning *Isan* folk music and the use of technology in the Thai education system.

The researcher has developed the creation of media to teach *Isan folk* music to sustainable communities by demonstrating each instrument step-by-step, from basic skills to advanced skills. Students in the fields of art, music, and folk performances can access the knowledge of *Isan* folk music at any time without limits to location and time. It helps to solve the problem of teaching in a classroom that is limited to specific class time and instructor.

Based on this significance, the researcher, therefore, developed Isan folk music learning media for sustainable communities to teach *Isan folk* music and performance to students in the fields of art, music and folk performances at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts and those who are interested in learning *Isan* folk music by introducing technology as a tool for organizing activities of *Isan* folk music.

Purposes of study

1. To create learning materials for *Isan* folk music for students in the field of music arts and folk performance of Roi Et College of Dramatic Arts and subsequently to a sustainable community.

2. To compare learning achievements of learners before and after learning through *Isan* folk music learning media.

3. To evaluate *Isan* folk music skills of the learners by comparing to the specified criteria.

4. To study the students' attitude towards the use of *Isan* folk music learning media.

Research Methodology

For this study to meet the objectives, the researcher has defined the scope of research as follows:

Step 1: Study documents, principles, concepts, theories, and related research about the creation of *Isan* folk music media learning for sustainable communities.

Step 2: Study basic information on the need to use educational materials by using questionnaires to explore basic information as follows:

The research was conducted based on the framework of the following questions:

1) Activities

2) Objectives

3) Content

4) The creation of media

Moreover, the research methodology and analysis will be presented with the following details, including 1) population and sampling, 2) instrumentation, 3) data collection, and 4) data analysis.

1. Population and Sampling

1.1 Population

1.2 Sampling

Selection of the sample group of 30 people used cluster random sampling by selecting 20 people from each representative institution. The proportion of sample groups was determined by using a proportional stratified random sampling method according to the sample size from Krejcie and Morgan (1970).

2. Instrumentation

1) *Isan* folk music learning media

2) Quality assessment form for *Isan* folk music learning media

3) Knowledge achievement test

4) *Isan* folk music practice skills assessment form

5) An attitude questionnaire towards the use of *Isan* folk music learning

3. Data Collection

Using questionnaires, interviews, observations, and experiments

4. Data Analysis

Using the information collected from a sample or from a population and studying a number of related research classified to answer research problems or test all research hypotheses.

* Program Folk Music and Performance Art, Roi-Et College of Dramatic Arts

Result

The researcher has developed the creative media to learn *Isan* folk music by demonstrating each instrument step-by-step, from basic skills to advanced skills. Students in the fields of art, music, and folk performances can access the knowledge of *Isan* folk music at any time without limits to location and time. It helps to solve the problem of teaching in a classroom that is limited to specific class time and instructor.

Based on this significance, the researcher must develop the creation of media learning *Isan* folk music for sustainable communities to teach students in the fields of art, music and folk performances at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts and those who are interested in learning *Isan* folk music. The result can be explained as follows:

1. The Creation of learning materials for *Isan* folk music for students in the field of music arts and folk performance of Roi Et College of Dramatic Arts and subsequently to a sustainable community. The results of the study were as follows:

1.1 The need for learning media for learning Isan folk music for the community in a sustainable way found that the overall demand for learning media for *Isan* folk music was high. When considering each aspect, it was found that every aspect has a high level of demand. In descending order, the average is content setting, followed by media usage objectives. Regarding resources and the use of media when considering each item, it was found that the level of demand is high for every item. The descending order of average values from highest to lowest was equal to two

points to provide learners with knowledge of *Isan* folk music; there are skills in playing *Isan* folk music and applying knowledge of *Isan* folk music to be used effectively and presentations of folk music performances such as *Isan* folk songs pattern notation videos, music sheet and chart followed by the same average of two orders, namely basic knowledge, and the use of *Isan* folk instruments. Data management or information systematically makes videos in digital form, and the average values were the same to provide learners with basic knowledge of *Isan* folk music.

1.2 A study of elements of *Isan* folk music learning media for sustainable communities can be summarized as follows:

1.2.1 There are six elements of learning media which need to be analysed: 1) determining the objectives, 2) creation, 3) design selection, 4) development, 5) evaluation of learning media development, and 6) implementation.

1.3 Analysis and synthesis of elements related to learning materials. It can be concluded that the learning media components have two important coherences: the presentation style and the content.

1.4 The analysis and synthesis of the corresponding elements of the learning materials include five elements: 1) text, 2) animation, 3) sound, 4) content, and 5) presentation style.

1.5 Analysis and synthesis of learning materials development process. There are three important coherent components: 1) preparation, 2) implementation, and 3) evaluation.

1.6 Analysing and synthesising the activities of *Isan* folk music practice it can be concluded that the *Isan* folk music training activities consist of five important elements: 1) preparation, 2) practicing *Isan* folk music, 3) ensemble playing, 4) performance test, 5) conclusion of the lesson.

There are six steps in the research in terms of the media design and creation as follows:

Step 1: Creating learning media for *Isan* folk music, divided into three parts:

Part 1 Introduction

Part 2 Details of *Isan* folk music learning materials

Part 3 Using *Isan* folk music learning media

Step 2: The results of the suitability assessment of the *Isan* folk music learning media showed that the overall level was at the highest level. When considering each aspect in descending order of average, there were cooperative learning and training. In terms of practice procedures, it is overall the highest level. When considering each aspect, the descending mean is orientation,

practice, evaluation, and practice execution. Overall, it is at a high level in the field of practical activities. When considering each item, they were group practice, performance check, and test activities. The last rank was the same average of two aspects: the practice activity with summarized lessons and evaluated group work.

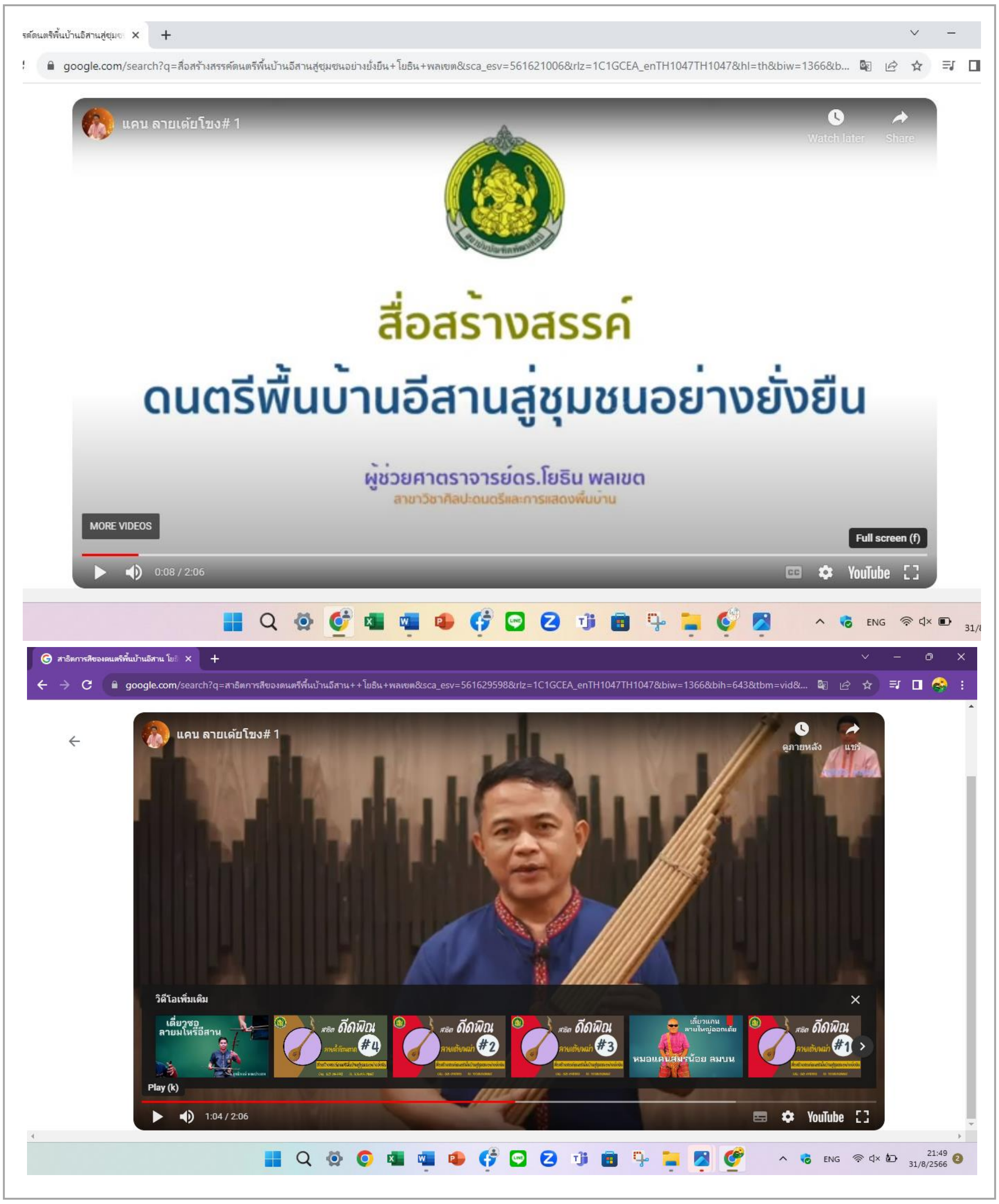
Step 3: The results of confirmation of *Isan* folk music learning media were found that the overall level was at the highest level. The average of the suitability of the elements, processes, and activities was higher, indicating that *Isan* folk music learning media are appropriately able to develop playing skills.

Step 4: The overall quality assessment of *Isan* folk music learning media was high. When considering each aspect in descending order of average value, namely the design structure, content and narrative design, and the quality of the media. When considering each item, it was found that the item was the most appropriate. There are five equal average values, namely convenience, speed and ease of logging in, buttons, clear and correct icons, appropriate length of practice presentation, the appropriateness of the description and details, the introduction of the practice guideline, the practice evaluation, and clear practice objectives.

Step 5: In terms of the results of the performance test. It was found that the efficiency of the process (E1) was 85.25, and the efficiency of the result (E2) was 89.62. Going to a pilot trial is effective as 85.25 / 89.62, which meets the specified criteria 80/80 indicators.

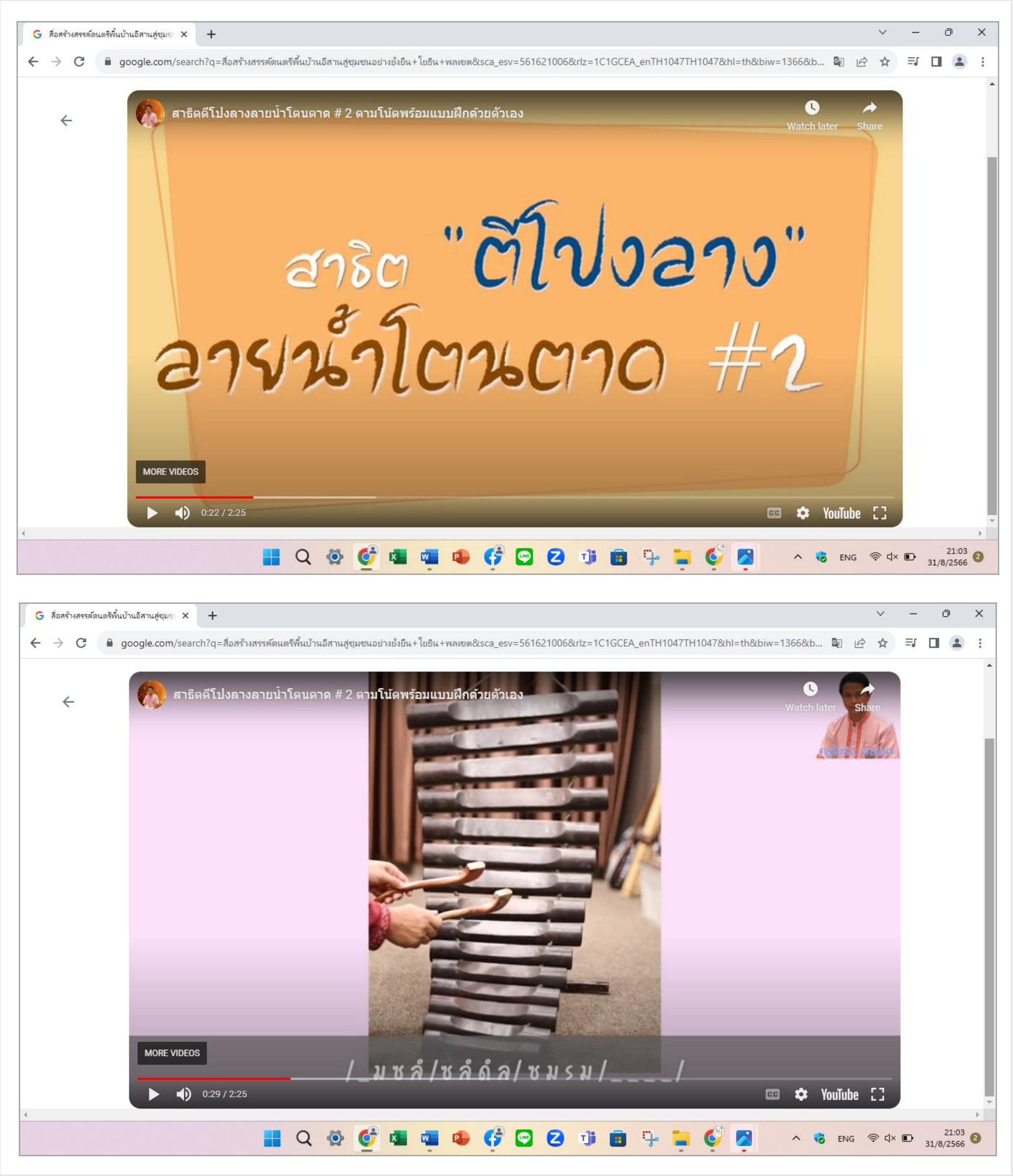
Step 6: The results of testing the effectiveness of learning media for *Isan* folk music. The effectiveness of learning media was found. The pre-score of using media use was 35.25, whereas the post-score was 38.95, and the effectiveness index was 0.7109, indicating that learners had an increase of knowledge of 0.7109, representing 71.09 %.

Figure 1 *The Creation* of *Isan Folk Music Learning Media for Sustainable Communities*



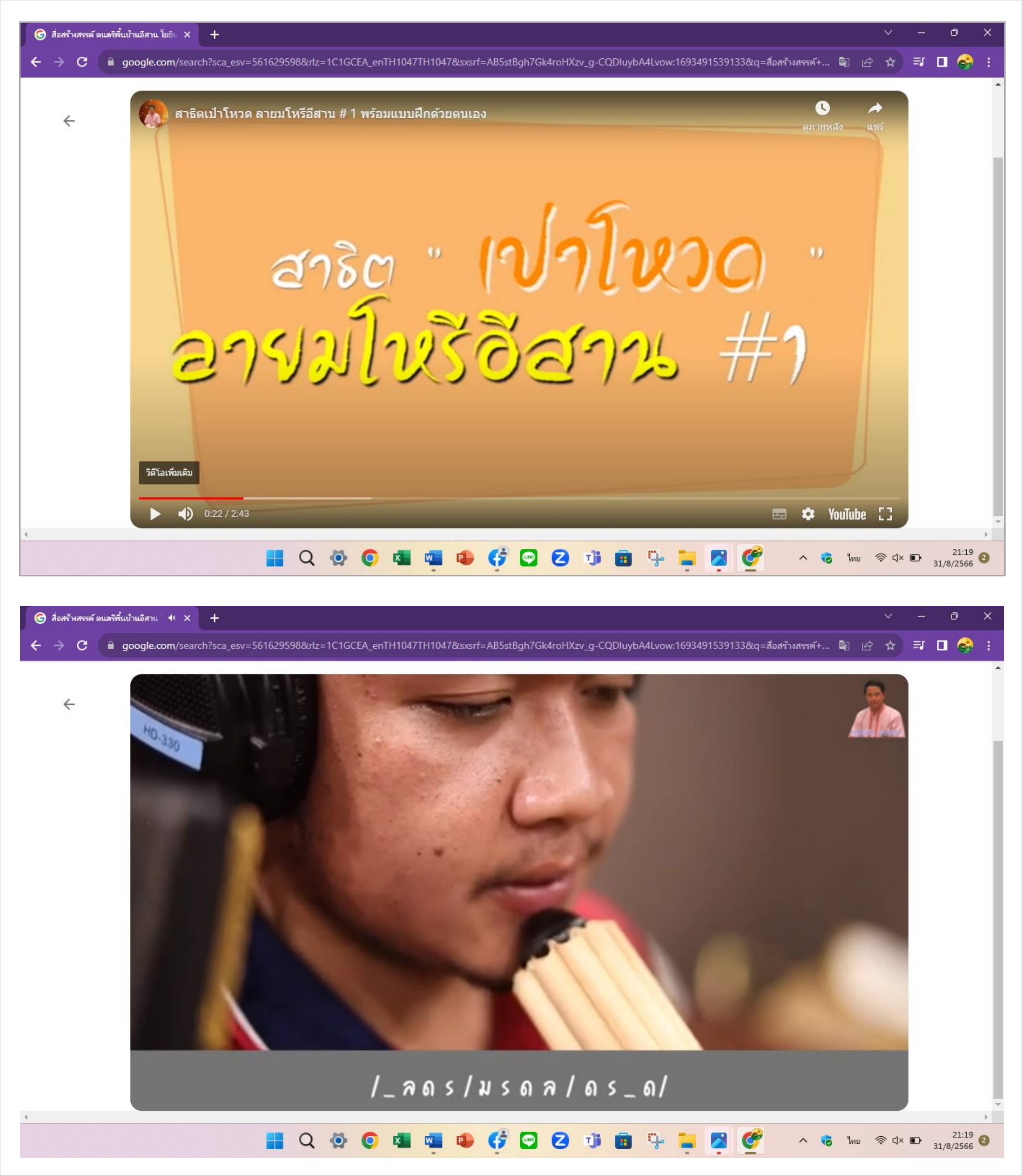
Noted. By Yothin Phonkhet, 2564.

Figure 2 *The Creation of Isan Folk Music Learning Media for Sustainable Communities (The Ponglang)*



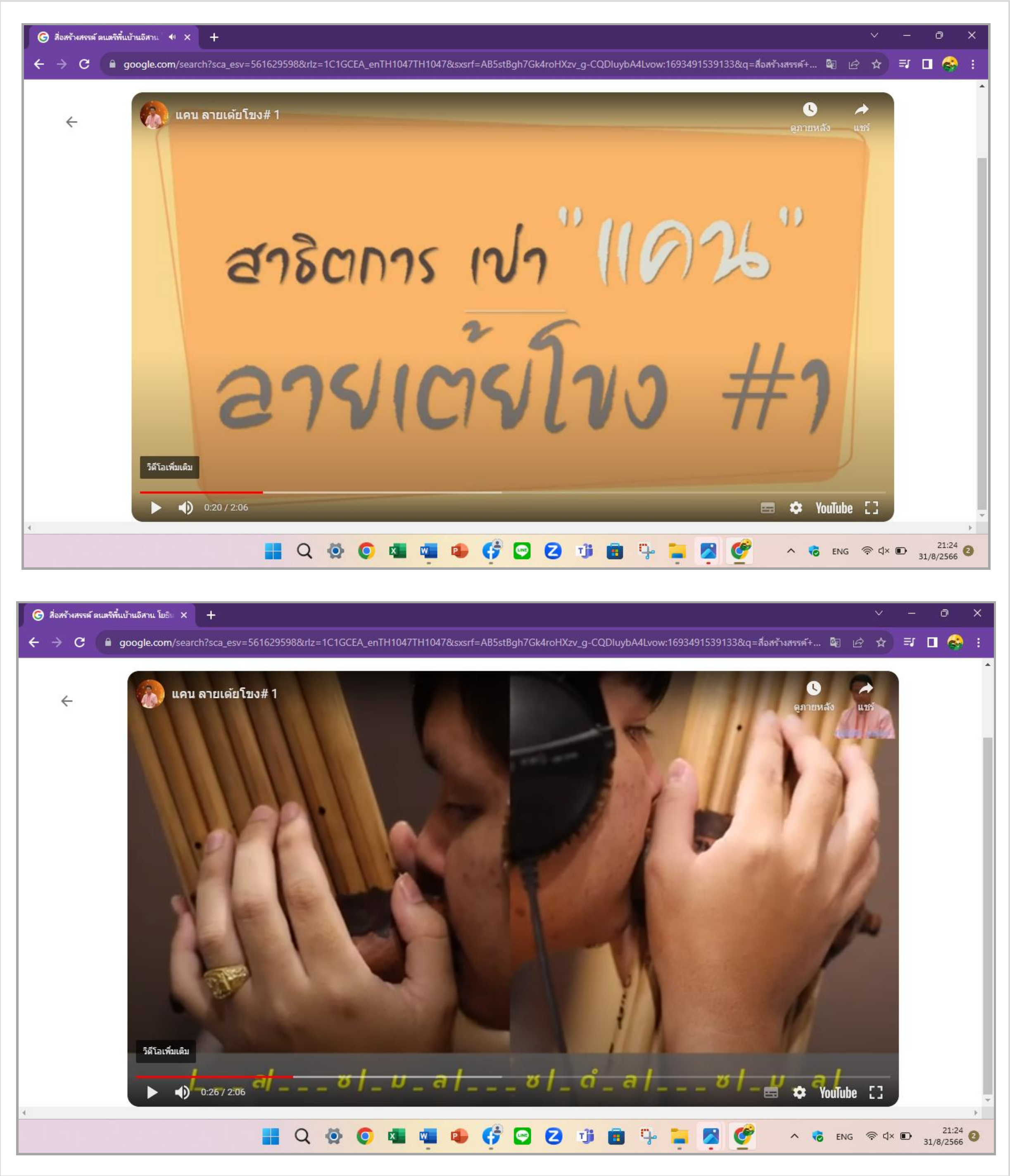
Noted. By Yothin Phonkhet, 2564.

Figure 3 *The Creation* of *Isan Folk Music Learning Media for Sustainable Communities (The Wot)*



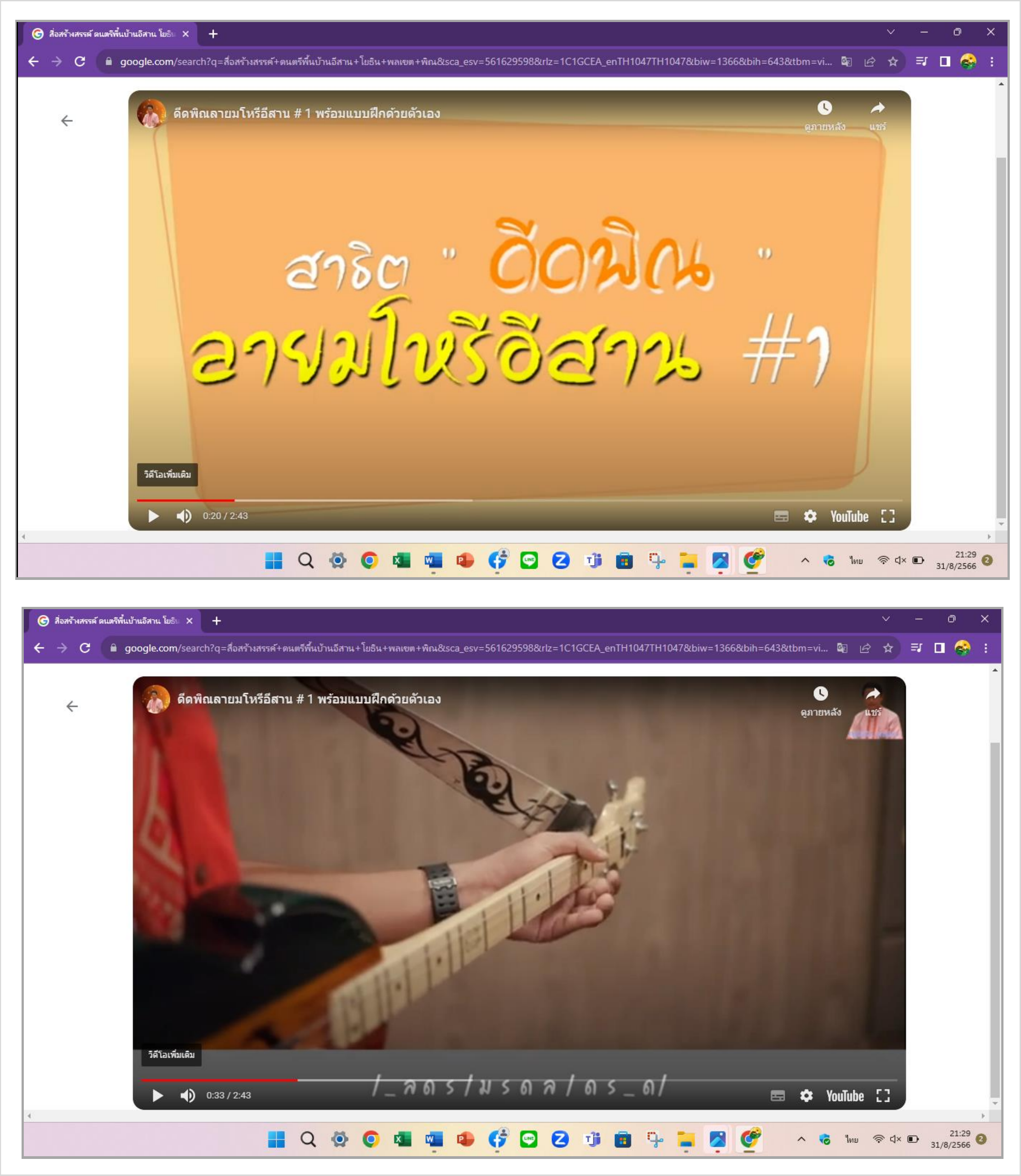
Noted. By Yothin Phonkhet, 2564.

Figure 4 *The Creation* of *Isan Folk Music Learning Media for Sustainable Communities* (*The Khaen*)



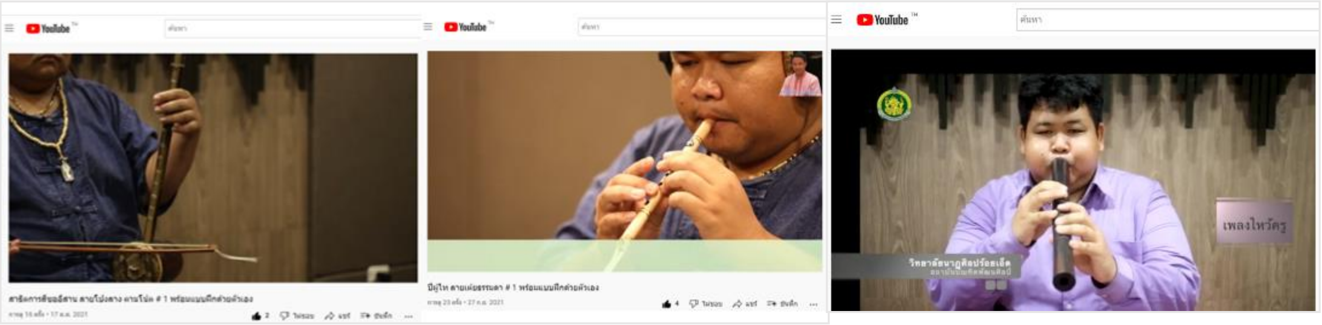
Noted. By Yothin Phonkhet, 2564.

Figure 5 *The Creation* of *Isan Folk Music Learning Media for Sustainable Communities (The Phin)*



Noted. By Yothin Phonkhet, 2564.

Figure 6 *The sor Isan, the pi phuthai, and the the pi mahori*



Noted. By Yothin Phonkhet, 2564.

2. A comparison of learning achievements of learners before and after learning through *Isan* folk music learning media

The results of the student's learning achievement before and after learning through the media showed that the mean scores after learning through media use were significantly higher than the ones before at the level of .05.

3. They evaluation of the *Isan* folk music skills

The result of the skills comparison was an overall average of 2.68, which was an excellent performance level. When considering the items from highest to lowest, the first three rankings were: 1) the *wot* playing with the rhythm of the notes, 2) the precision of playing *Isan* folk instruments. 3) accurate singing of *Isan folk song* note patterns: strum, tapping on the main rhythm, and playing the *phin.*

4. The student attitude towards the use of *Isan* folk music learning media

There were mean attitude scores with an overall average of 4.22 at a high level. When considering each aspect in descending order, it was the aspect of valuation, the cognitive aspect, utilization, and responsibility. It indicated that the learning media of *Isan* folk music was created to help students develop their skills of playing *Isan* folk music by themselves.

Conclusions

According the research objective, the results of the research answer the research questions as follows:

1. The creation of learning media for *Isan* folk music for sustainable communities for students of Roi Et College of Dramatic Arts can motivate the learner in a particular learning process. Learners can learn by themselves according to their needs without limitations of time and place. *Isan* folk music learning materials are therefore suitable for the current *Isan* folk music learning situation where learners have different backgrounds. The developed media are therefore arranged according to the basis of the learners, which corresponded to Kanphisit Saiboonlee (2014), in which there was a study on personal car advertising media development with computer graphics techniques that affect the perception and satisfaction of consumers. It was also found that there are four components as follows: 1) animation, namely, continuity, clarity, and appropriate size; 2) the text size and colour; 3) the background music, the voiceover, and the engine sound; 4) the presentation is the external interior storytelling, performance, speed, and utility. In accordance with the research of Mongkol Samelao (2015), the research was on the creation of the *phin* patterns with the composition of *mo lam phloen* and *mo lam sing*. It was found that the presentation of the creation of the *phin* pattern from the *mo lam phloen* and *mo lam sing* performances was successful.

2. A comparison of learning achievement of students before and after learning through *Isan* folk music learning media for sustainable communities.

There are differences between individuals' emphasis on creating media that is diverse and consistent with the content. By passing the examination from qualified improvements and developments before being applied to learners, the media's efficiency was higher than the standard 80/80 in all aspects at a high level. The qualified persons considered that their suitability was at the highest level. The efficiency of *Isan* folk music learning media was 85.25/ 89.62, meeting the specified criteria of 80/80 and in accordance with the hypothesis number.

3. The effectiveness of the creation

The effectiveness index was 0.7109, with the learners having an increase of 0.7109 or 71.09% of knowledge due to the creation of learning media. Have undergone systematic and

appropriate processes, procedures and methods of creation, studying principles, theories and related research documents, and studying the context of *Isan* folk music practice. To analyze and synthesize the appropriate components, procedures, and activities, developed based on the principles of design and development according to academic steps Chaiyot Ruangsuwan (2007), with the sequence of steps as follows: 1) analytical step 2) design stage, 3) development stage, 4) the implementation stage, and 5) assessment and improvement stage. Analyzing the training content and training event design, including inspecting, improving, and editing educational materials from experts in various fields until the appropriate learning media that makes learners knowledgeable, practical skills and good attitude. According to Praphasorn Thiam Prasert (2013), instructional media set consisted of one set of printed materials used for teaching 12 hours, 18 sets of publications. They were supporting knowledge learning, four sets of music notes for learning, a backing track for singing practice, and eight VDO music accompanying the learning, showing 11 sets of samples, which trainees can practice on their own, both individually and in groups. This practice set also allows learners to increase their knowledge and skills in singing. Consistent with the research results of Pradit Charoenram (2011), there was the development of a collection of mixed media that was self-learned on *phin* instruments. Grade 6's efficiency was 82.05/83.85, higher than the set criteria, indicating the teaching and learning activities of the arts (musical content).

Suggestions

1. Suggestions to apply in the field

1.1 The researcher designed to create learning media for *Isan* folk music for the community. Definitions should be consistent with the ever-changing technological advancement.

1.2 Teachers and learners must understand the process of practising *Isan* folk music skills because learners must study in accordance with the established procedures.

2. Suggestions for the following research

2.1 Study the development of *Isan* folk music learning media in various forms during learning on the web and blended learning to create a better interaction.

2.2 Study the experimental results of using learning media by comparing the learning characteristics of the experimental and control groups studied in the classroom.

Acknowledgments

This paper is an output of the creation of media learning *Isan* folk music to sustainable communities, sponsored by Bunditpatanasilapa Institute of Fine Arts.

References

Chaiyot Rueangsuwan. (2007). *Development of Educational Computer Programs* (In Thai). Faculty of Education, Mahasarakham University. 116-137.

Kanphisit Saiboonlee. (2014). *Study on personal car advertising media development with computer graphics techniques.*

Krejcie, Robert V., and Morgan, Daryle W. (1970). *Determining Sample Size for Research Activities*. Educational and Psychological Measurement. 30, 607-610.

Mongkol Semlao. (2015). *A Creation Process of Composing Melodic Patterns for the Phin Plucked Lute's Accompaniments for Lam Phloen and Lam Sing Performances* Mahasarakham: Mahasarakham University.

Pradit Charoenram. (2011). *The development of a collection of mixed media that was self-learned on phin instruments*. Mahasarakham: Mahasarakham University.

Praphasorn Thiamprasert. (2013). Music campus for General Public College of Music University (Seacon Square). Mahasarakham: Mahasarakham University.

บทความวิจัย (Research Article)

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 สำหรับผู้เรียนระดับปริญญาตรีปีที่ 1

A Comparison of the Development of *Choet Ching* – *Choet Chin* Dance Skill by Using Flipped Classroom Management in Dance Skill Course 1 for Undergraduate Students

วรินทร์พร ทับเกตุ / Warinphon Thupket
รองศาสตราจารย์, คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Assoc. Prof., Faculty of Art Education, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
jeabwarinphon@gmail.com

Received: July 1, 2023 **Revised:** August 20, 2023 **Accepted:** August 26, 2023 **Published:** August 31, 2023

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงทดลองมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และเพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนก่อนและหลังเรียนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน กลุ่มตัวอย่างเป็นผู้เรียนนาฏศิลป์ (ละคร) ระดับปริญญาตรีปีที่ 1 จำนวน 14 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) แบบประเมินทักษะการรำ และ 3) แบบบันทึกการสังเกตการรำ วิเคราะห์ข้อมูลโดยหาค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานและการทดสอบค่า t-test

ผลการวิจัย 1) ผลการพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน พบว่าผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองก่อนเข้าชั้นเรียน ทำให้เข้าใจการเชื่อมโยงระหว่างหลักการ ท่ารำและทำนองเพลง เมื่อเรียนรู้ในชั้นเรียนจึงสามารถปฏิบัติได้อย่างรวดเร็ว ผลการทดสอบปรากฏว่า ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องเคลื่อนไหวร่างกายได้สัมพันธ์กันและสอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงมีลีลาท่ารำสวยงามยิ่งขึ้น 2) ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนของผู้เรียนหลังเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้านเป็นรายด้าน ได้แก่ ด้านความถูกต้องท่ารำ เพิ่มขึ้นร้อยละ 22.32 การใช้จังหวะเพิ่มขึ้น 25.83 และลีลาท่ารำสวยงาม เพิ่มขึ้น 30.05

คำสำคัญ: การพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน, การจัดการเรียนรู้, ห้องเรียนกลับด้าน

Abstract

This study was experimental research aimed at developing the skills of *Choet Ching – Choet Chin* dance and comparing before and after learning management in flipped classrooms. The sample consisted of 14 first-year bachelor's degree Thai classical dance students. This study uses the following research instruments: 1) a learning management plan, 2) dance skills test, and 3) a dance observation record form. The data were analyzed and calculated by mean, standard deviation, and t-test.

The results: 1) The result of the skill development of *Choet Ching – Choet Chin* dance with a flipped classroom was found that the learners had learned by themselves before going to class. As a result, they are able to understand the link between the principle, dance moves, and melody. When learning in class, the students can practice quickly. The test results showed that learners perform the dance postures correctly and move the body in accordance with the rhythm of the melody, as well as having more beautiful dance moves. 2) The results of comparing *Choet Ching – Choet Chin* dance skills of the learners after learning in the flipped classroom are evaluated in different aspects: the correctness of the dance moves increased by 22.32%, the use of rhythm increased by 25.83%, and the beautiful dance style increased by 30.05%.

Keywords: the development of *Choet Ching – Choet Chin* dance skill, learning management, flipped classroom

บทนำ

ด้วยการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในศตวรรษที่ 21 นั้น ส่งผลให้การจัดการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ต้องปรับเปลี่ยนด้วยเช่นกัน ผู้สอนต้องเลือกสรรวิธีการสอน เทคนิคการสอน การจัดกิจกรรม การใช้สื่อ หรือแสวงหานวัตกรรมใหม่ ๆ เพื่อพัฒนาการจัดการเรียนรู้ให้ทันต่อยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลง วิจารณ์ พานิช (2555) กล่าวว่า ให้ผู้สอนทำหน้าที่ช่วยแนะนำ (Coaching) ออกแบบการเรียนการสอนตามรูปแบบการสอนผสมผสานกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนแต่ละคนสามารถประเมินความก้าวหน้าของการเรียนรู้ตนเองได้ สำหรับวิชานาฏศิลป์ การออกแบบการจัดการเรียนรู้ต้องเหมาะกับผู้เรียน และธรรมชาติวิชานาฏศิลป์ควรเปลี่ยนจากการเป็นผู้สอนเพียงฝ่ายเดียว เป็นการเรียนรู้พร้อมกับผู้เรียน เน้นให้ผู้เรียนศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ฝึกทักษะปฏิบัติด้วยการนำเทคโนโลยีมาช่วยสร้างสรรค์ชิ้นงาน และต่อยอดบูรณาการศาสตร์นาฏศิลป์กับศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง รวมถึงขยายองค์ความรู้ให้ลุ่มลึกและกว้างขวาง เพื่อให้สอดคล้องตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิที่กำหนด และตรงตามวัตถุประสงค์ในหลักสูตร วิธีการจัดการเรียนรู้เพื่อพัฒนาสมรรถนะเหล่านี้ มีหลากหลายรูปแบบ เช่น การจัดการเรียนรู้แบบโครงงาน แบบร่วมมือ และแบบห้องเรียนกลับด้าน

ห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) มีที่มาจาก Bergmann and Sams ครูในสหรัฐอเมริกาต้องการช่วยเหลือนักเรียนที่มีปัญหาตามชั้นเรียนไม่ทัน เพราะขาดเรียนไปเล่นกีฬาและทำกิจกรรม หรือเรียนรู้ได้ช้า จึงเกิดแนวคิดในการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศมาช่วยสร้างวีดิทัศน์การสอนแล้วนำไปอัปโหลดบนอินเทอร์เน็ตให้นักเรียนเข้าไปศึกษาเรียนรู้ หรือทบทวนความรู้ก่อนเข้าห้องเรียน จะช่วยลดเวลาเรียนเนื้อหาในห้องเรียน แต่ใช้เวลาเรียนรู้ ฝึกฝนจนกระทั่งพัฒนาจากความรู้เปลี่ยนเป็นความเข้าใจ และสามารถเชื่อมโยงความรู้ ทักษะปฏิบัติมาใช้กับโลกชีวิตจริงได้ สุรศักดิ์ ปาเฮ (2556) กล่าวว่า การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน มุ่งเน้นการสร้างสรรค์องค์ความรู้ด้วยตัวผู้เรียนเอง ตามทักษะความรู้ ความสามารถและสติปัญญาของเอกัตบุคคล (Individualized Competency) ตามความสามารถทางการเรียนของแต่ละคน (Self – Paced) จากการประมวลประสบการณ์ที่ผู้สอนเน้นผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเอง ผ่านสื่อเทคโนโลยีที่ทันสมัยในปัจจุบัน และเรียนรู้นอกห้องเรียนอย่างอิสระ ซึ่งต่างจากการเรียนแบบเดิมที่เน้นการเรียนในห้องเรียน โดยมีผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher Center) ทำให้เห็นว่าผู้เรียนมีความก้าวหน้าด้านทักษะปฏิบัติและความสามารถด้านการคิด ดังนั้น การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน จึงเป็นการเปลี่ยนแปลงบทบาทของผู้สอนโดยสิ้นเชิง กล่าวคือเปลี่ยนจาก Teacher เป็น Tutors หรือ Coach ซึ่งเป็นผู้จุดประกายความคิดและสร้างความสนุกสนานในการเรียน รวมทั้งเป็นผู้อำนวยความสะดวกการเรียนในชั้นเรียนนั้น ๆ

การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน เป็นวิธีการหนึ่งที่เหมาะกับหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา เนื่องจากผู้เรียนต้องมีความสามารถวิชาเอกนาฏศิลป์เป็นหลัก ณัฐวัฒน์ เจริญสุขปัญญา และคณะ (2566) กล่าวว่า การเรียนวิชานาฏศิลป์ ผู้เรียนต้องมีความรู้ ความเข้าใจทั้งด้านความรู้ทฤษฎี และทักษะปฏิบัติอย่างแม่นยำ จึงสามารถรำได้ถูกต้องสวยงามตามแบบแผน ซึ่งในบทเรียนหนึ่ง ๆ มีเนื้อหาจำนวนมากทั้งมีความซับซ้อนเข้าใจยาก ดังนั้น การพัฒนาผู้เรียนให้มีประสบการณ์ในการเรียนรู้ด้วยตนเองโดยหาความรู้ผ่านเทคโนโลยีหรือสื่อการเรียนรู้ช่องทางออนไลน์ มีผู้สอนเป็นผู้วางแผนการสอนและเตรียมสื่อออนไลน์ให้ผู้เรียนได้ศึกษาก่อนเข้าห้องเรียนตามแนวคิดแบบห้องเรียนกลับด้าน จะช่วยพัฒนาผู้เรียนให้มีศักยภาพและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดียิ่งขึ้น นอกจากนี้หลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา ยังให้ความสำคัญกับการผลิตบัณฑิตครู กล่าวคือ เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้วสามารถสอนนักเรียนระดับขั้นพื้นฐานได้อย่างมืออาชีพ การจัดการศึกษาจึงมุ่งเน้นให้ผู้เรียนศึกษาเรียนรู้แสวงหาความรู้ด้วยตนเองจากหนังสือ เอกสาร งานวิจัย รวมถึงสื่อเทคโนโลยีที่ทันสมัยหลากหลายช่องทางซึ่งเข้าถึงได้สะดวกรวดเร็วทุกที่ ทุกเวลา ผู้เรียนได้รับการพัฒนาสมรรถนะตรงตามเป้าหมาย และมีคุณภาพตามที่ต้องการ

การจัดการเรียนรู้รายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 บทเรียนรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ระดับชั้นปริญญาตรี ปีที่ 1 ผู้สอนพบปัญหาคือ ผู้เรียนส่วนหนึ่งที่มาจากโรงเรียนสามัญรับการถ่ายทอดไม่ทัน เนื่องจากเนื้อหาความรู้และทักษะปฏิบัติมีจำนวนมาก การใช้ร่างกายมีความยากซับซ้อนผู้เรียนต้องสามารถเคลื่อนไหวร่างกาย

แต่ละส่วนให้ถูกต้องซึ่งทางนาฏศิลป์ เรียกว่า นาฏยศัพท์ ได้แก่ ส่วนเท้า (ขยั่นเท้าไขว้ ถอนเท้า) ส่วนมือ (แทงมือ พลิกมือ เดาะแขน) ส่วนลำตัว (ตีไหล่ เยื้องตัว) ส่วนศีรษะ (ลักคอ ใช้หน้า) รวมถึงสามารถฟังท่วงทำนองจังหวะช้า – เร็ว และรัวซึ่งกระชับฉับไวจับจังหวะได้ยาก การเรียนรวมทั้งทดสอบใช้เวลาเพียง 2 สัปดาห์ ๆ ละ 6 ชั่วโมง ซึ่งไม่เพียงพอต่อการจดจำและเก็บรายละเอียดได้ครบถ้วน ทำให้ผู้เรียนจดจำความรู้และท่ารำไม่ถูกต้องแม่นยำมีผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ จากการทดสอบทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 3 ด้าน ได้แก่ ความถูกต้องของท่ารำ การใช้จังหวะและลีลาความสวยงามของนักศึกษาปริญญา ปีที่ 1 จำนวน 14 คน พบว่า มีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 66.86 จากคะแนนเต็ม 100 ซึ่งต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานของผู้เรียนสาขาวิชาชีพ

จากการศึกษาแนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และปัญหาการจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ บทเรียนรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนตามที่กล่าวมา ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่ต้องการแก้ปัญหา โดยนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านมาปรับใช้ให้เหมาะกับธรรมชาติวิชานาฏศิลป์ และสภาพปัญหา กล่าวคือ ผู้วิจัยดำเนินตามแนวคิด โดยส่งวีดิทัศน์บทเรียนการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนทางสื่อออนไลน์ ได้แก่ Facebook และ Google Classroom ให้นักศึกษาเข้าไปศึกษาเรียนรู้ และทบทวนความรู้ก่อนเข้าชั้นเรียน เมื่อเข้าชั้นเรียนให้นำความรู้ความเข้าใจ จากการศึกษาก่อนเข้าชั้นเรียนมาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ แสดงความคิดเห็นร่วมกันโดยมีผู้สอนทำหน้าที่ช่วยแนะนำ สังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ และประเมินผลหลังจากผู้เรียนเข้าใจให้จัดระบบขั้นตอนการรำ สรุปภาพรวมท่ารำ การใช้ร่างกายและจังหวะ จึงถ่ายทอดท่ารำอย่างเป็นขั้นตอนตามที่สรุปร่วมกัน ปรับแก้ไขท่ารำ วิธีการนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่าจะช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และจดจำได้ง่ายขึ้นและพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ได้ถูกต้องตามแบบแผนและสวยงาม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนก่อน และหลังเรียนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

เนื้อหาที่ใช้ในการพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 สำหรับผู้เรียนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (ละคร) ปริญญาตรีปีที่ 1 ประกอบด้วย

1.1 ประวัติที่มาของการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน

1.2 นาฏยศัพท์เฉพาะของการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน

1.3 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน

1.4 จังหวะและทำนองเพลงของการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน

2. ขอบเขตด้านระยะเวลา

เวลาที่ใช้ในการจัดการเรียนรู้ 2 สัปดาห์ ๆ ละ 6 คาบ รวมทั้งสิ้น 12 คาบ (ทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน ช่วงเดือนสิงหาคม - กันยายน ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2565)

3. ตัวแปรที่ศึกษา

3.1 ตัวแปรต้น คือ การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

3.2 ตัวแปรตาม คือ ผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียน โดยประเมินดังนี้

3.2.1 ผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนเพิ่มขึ้นหลังเรียนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

3.2.2 ผลบันทึกการสังเกตการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนของผู้เรียนมีคุณภาพมากขึ้นหลังเรียนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

4.1 แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง การรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน วิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

4.2 แบบทดสอบความรู้การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน

4.3 แบบประเมินทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ก่อนเรียนและหลังเรียน

4.4 แบบบันทึกการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียนที่เรียนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) เพื่อพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน

ขั้นตอนที่ 1 พัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน โดยศึกษาการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน จากทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ขั้นตอนที่ 2 ทดลองใช้การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ผ่านแผนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง การรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน ผ่านการประเมินทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ก่อนเรียนและหลังเรียน เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และบันทึกสังเกตการรำของผู้เรียนด้วยห้องเรียนกลับด้าน

1) กลุ่มตัวอย่าง เป็นผู้เรียนระดับปริญญาตรี ปี 1 สาขานาฏศิลป์ (ละคร) ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2565

2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่ตรวจคุณภาพของเครื่องมือ เป็นอาจารย์ที่เชี่ยวชาญวิชานาฏศิลป์ วิชาทักษะการสอน และวิชาการวัดประเมินผล ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 *แสดงเกณฑ์ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างและกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้*

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัย					
ประเภท	**ระดับการศึกษา**	**ชั้นปี/ประสบการณ์สอน**	**สาขาวิชา/หมวดวิชา**	**จำนวน (คน)**	**เกณฑ์ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างและกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้**
นักศึกษา	ปริญญาตรี	ปีที่ 1	นาฏศิลป์ศึกษา (ละคร)	14	กลุ่มตัวอย่าง เป็นผู้เรียนที่มีปัญหาการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน และเป็นผู้ทดลองใช้การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน
อาจารย์	ปริญญาโท	10 ปี ขึ้นไป	นาฏศิลป์ศึกษา (ละคร)	1	กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้สอนรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน และเป็นผู้ตรวจแผนการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และแบบประเมินทักษะการรำ
	ปริญญาโท	10 ปี ขึ้นไป	หมวดวิชาการศึกษา	1	กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้สอนวิชาวิธีวิทยาการจัดการเรียนรู้ เป็นผู้ตรวจแผนการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และแบบสอบถามความพึงพอใจ
	ปริญญาโท	10 ปี ขึ้นไป	หมวดวิชาศึกษาทั่วไป	1	กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้สอนวิชาการวัดประเมินผลการเรียนรู้ และเป็นผู้ตรวจแบบสอบถามความพึงพอใจ
รวมทั้งสิ้น				17	

หมายเหตุ. โดย วรินทร์พร ทับเกตุ, 2566.

นิยามศัพท์เฉพาะ

วิธีการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ในบทเรียนรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน หมายถึง การให้ผู้เรียนศึกษาความรู้ทฤษฎีและทักษะปฏิบัติด้วยตนเองจากสื่อวิดีทัศน์ก่อนเข้าชั้นเรียน และนำความรู้ทักษะมาแลกเปลี่ยนสรุปความรู้ พร้อมฝึกปฏิบัติการรำเมื่อเข้าชั้นเรียนร่วมกัน เพื่อพัฒนาทักษะการรำให้ดีขึ้น

การทบทวนวรรณกรรม

1. การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

ห้องเรียนกลับด้าน ตรงกับภาษาอังกฤษว่า The Flipped Classroom เป็นรูปแบบการสอน ซึ่งแตกต่างไปจากการสอนปกติที่ผู้เรียนศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง หรือศึกษาการบรรยายของครูจากสื่อวีดิทัศน์ (Video) นอกชั้นเรียน ส่วนการเรียนในชั้นเรียนปกตินั้นจะเป็นการเรียนรู้แบบสืบค้นหาความรู้ที่ได้รับร่วมกันกับเพื่อนร่วมชั้น โดยมีครูเป็นผู้คอยให้ความช่วยเหลือและชี้แนะ (สุรศักดิ์ ปาเฮ, 2556) การเรียนการสอนแบบนี้ เป็นการพลิกบทบาทกลับด้านจากการเรียนเนื้อหาในห้องเรียนเปลี่ยนเป็นนอกห้องเรียนโดยผู้เรียนเป็นศูนย์กลางในการแสวงหาและศึกษาความรู้ด้วยตนเอง ส่วนผู้สอนเป็นเพียงโค้ชแนะนำให้คำปรึกษา หรือตั้งคำถามให้คิด วิเคราะห์ แก้ปัญหา และคอยตอบข้อสงสัย ไม่เน้นเนื้อหามากแต่เน้นการลงมือปฏิบัติให้เกิดการพัฒนาความรู้ และทักษะความชำนาญ แนวคิดของการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ผู้สอนจัดการเรียนรู้ผ่านสื่อเทคโนโลยีสารสนเทศที่ทันสมัยหลากหลายประเภท โดยมุ่งเน้นให้ผู้เรียนค้นหา แสวงหาและสร้างองค์ความรู้ด้วยตัวเองตามพื้นความรู้ ทักษะประสบการณ์ สติปัญญา ความสนใจ และความสามารถของแต่ละคน วิจารณ์ พานิช (2556) อธิบายขั้นตอนการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านโดยผู้วิจัยประมวลได้ ดังนี้

1.1 ครูอธิบายวิธีการเรียนแบบใหม่ แนะนำกิจกรรมการเรียนรู้ และบอกประโยชน์การเรียนรู้แบบใหม่

1.2 ครูศึกษาวิธีการสร้างวีดิทัศน์สำหรับให้นักเรียนเรียนที่บ้าน และจัดทำวีดิทัศน์ความยาวประมาณ 10 - 15 นาที

1.3 การสอนก่อนเข้าชั้นเรียน โดยให้นักเรียนเรียนรู้จากวีดิทัศน์ด้วยตัวเองที่บ้านนั้น ครูควรวางแผนบทเรียนก่อน แล้วจึงนำวิดีทัศน์ที่สร้างขึ้น นำขึ้นเว็บยูทูบ (YouTube) หรืออื่น ๆ โดยผู้สอนแนะนำวิธีการเรียนจากวีดิทัศน์อย่างถูกต้อง ดังนี้

1.3.1 ให้นักเรียนศึกษาวีดิทัศน์ด้วยความตั้งใจจริง หากสงสัยหรือไม่เข้าใจให้หยุดวีดิทัศน์ และชี้ประเด็นสำคัญของเรื่อง

1.3.2 ให้นักเรียนร่วมกันอภิปรายจากการดูวีดิทัศน์ พร้อมกับจดบันทึกแบบคอร์เนลล์ (Cornell Note – Talking System) ตามแบบฟอร์ม (Template) ที่ครูแจกให้ การจดแบบนี้จะช่วยการฝึกตั้งคำถามและการจับประเด็น

1.3.3 ฝึกให้นักเรียนตั้งคำถามที่น่าสนใจ คนละ 1 คำถามต่อการดูวิดีทัศน์ 1 ตอน โดยประเด็นคำถามต้องไม่เกี่ยวข้องกับในวีดิทัศน์เพื่อตรวจสอบว่านักเรียนดูวีดิทัศน์มาก่อนแล้วหรือไม่

1.4 เมื่อเข้าสอนในชั้นเรียน ครูซักถามเกี่ยวกับเนื้อหาและรายละเอียดในวีดิทัศน์ อาจเรียนคนเดียวหรือจัดการเรียนเป็นกลุ่ม และทำงานร่วมกับครู กำหนดให้ดูวีดิทัศน์แล้วตั้ง 1 คำถาม โดยเรียนรู้วิธีการตั้งคำถาม และเรียนรู้วิธีการหาคำตอบร่วมกันที่โรงเรียน วิธีการเรียนแบบนี้ช่วยเสริมทักษะการเรียนรู้ที่สำคัญ คือ ทักษะการเรียนรู้ (Learning Skill) ทักษะการสืบสอบ (Inquiry Skill) ทักษะการทำงานร่วมกับผู้อื่น (Collaboration Skill) และอื่น ๆ พร้อมกับมีการมอบหมายงานให้นักเรียนทำในห้องเรียน และมีการประเมินเพื่อปรับปรุงการเรียน

2. การจัดการเรียนรู้วิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 เรื่อง การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน

การจัดการเรียนรู้ วิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 เรื่อง การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน เป็นบทเรียนชุดหนึ่งในระดับปริญญาตรีปีที่ 1 หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ การจัดการเรียนรู้บทเรียน รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ให้ผู้เรียนเกิดสมรรถนะตามวัตถุประสงค์ของหลักสูตรที่ต้องมีความรู้ ทักษะความเชี่ยวชาญศาสตร์สาขานาฏศิลป์ สามารถถ่ายทอดบูรณาการความรู้ได้นั้น ผู้เรียนจำเป็นต้องมีทักษะครอบคลุมทั้งด้านนาฏศิลป์และดนตรี กล่าวคือ สามารถควบคุมการใช้กล้ามเนื้อและอวัยวะทุกส่วนของร่างกายได้ถูกต้องตามแบบแผน เพื่อให้เกิดลีลาท่ารำสวยงาม และต้องมีความรู้ ความเข้าใจท่วงทำนองเพลง การฟังและจับจังหวะดนตรีให้สอดประสานกลมกลืนกับท่ารำ การรำชุดนั้นจึงจะเหมาะสมกับบทบาทการแสดง และเป็นที่น่าสนใจของผู้ชม การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ถือเป็นการรำอวดฝีมือที่มีชั้นเชิงในการรำที่ปรมาจารย์แต่โบราณได้ประดิษฐ์ขึ้น ลักษณะการรำเป็นการนำเพลงสองเพลงมาบรรเลง และรำติดต่อกัน เริ่มจากรำเพลงเชิดฉิ่งก่อนแล้วตามด้วยรำเพลงเชิดจีน การรำเชิดฉิ่ง วรินทร์พร ทับเกตุ (2561) กล่าวว่า เป็นการรำที่ใช้ในการแสดง โขน ละคร มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 จุดมุ่งหมายเพื่อเน้นเหตุการณ์สำคัญของการแสดง และอวดฝีมือผู้รำ เช่น การค้นหา การเหาะไปในอากาศ ผู้แสดงพระและนางแต่งกายยืนเครื่อง ความสำคัญของการรำชุดนี้ คือ การเน้นการตีฉิ่งเป็นหลักในการรำ คือ ต้องฟังจังหวะฉิ่งเป็นหลัก และต้องปฏิบัติให้ตรงตามจังหวะ ในการปฏิบัติท่ารำมุ่งการใช้ขา และเท้าเคลื่อนไหวในรูปแบบต่าง ๆ ให้สัมพันธ์กับจังหวะฉิ่งซึ่งมีทั้งจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว การใช้ขาและเท้าที่สำคัญ ได้แก่ ห่มเข่า ซอยเท้า ขยั่นเท้า และยืด – ยุบเข่า

การรำเชิดจีน ประจักษ์ ไม้เจริญ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 ธันวาคม 2565) กล่าวว่า เชิดจีนเป็นเพลงทางดนตรี ซึ่งปรมาจารย์ทางด้านดนตรีไทยคือ พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) แต่งขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อมาปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทย ได้นำทำนองเพลงท่อนที่ 3 ของเพลงเชิดจีน เรียกว่า เชิดจีนตัว 3 มาใช้ประกอบการรำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งก่อนแล้วตามด้วยเพลงเชิดจีน ผู้แสดงเป็นนางล้วน แต่งกายนุ่งผ้ายกจีบหน้านาง ห่มสไบตาด สวมกระบังหน้า แสดงครั้งแรกในงานฉลองรัฐธรรมนูญ เมื่อปี พ.ศ. 2479 ความสำคัญของการรำชุดนี้ คือ ผู้รำต้องฟังเสียง **"ฆ้องกับระนาด"** เป็นหลัก ที่มีลูกเล่น เช่น ตีสะบัด ตีลูกล้อลูกขัด เสียงกระชับชัดเจนดังกังวาน ช่วยสร้างจุดเด่น ความตื่นเต้นเร้าใจให้กับการแสดงเป็นอย่างยิ่ง ในการปฏิบัติท่ารำ มุ่งการใช้ขาและเท้าเคลื่อนไหวแบบต่าง ๆ ให้สัมพันธ์กับจังหวะฆ้องและระนาด การใช้ขาและเท้าที่สำคัญ เช่น ซอยเท้า ย่ำเท้า ขยั่นเท้า และยืด – ยุบเข่า การใช้มือ เช่น แทงมือ พลิกมือ และเดินมือ

ผู้ริเริ่มนำเพลงเชิดฉิ่งมารวมกับเพลงเชิดจีน คือ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ตัวนาง และคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ตัวพระ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ในขณะนั้น ได้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ โดยไม่มีบทร้อง และจัดรูปแบบการแปรแถวที่วิจิตรงดงาม เรียกการแสดงชุดนี้ว่า "รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน" ผู้แสดงเป็นตัวละครพระและนางแต่งกายยืนเครื่องพระ – นาง จัดแสดงในงานรับรองแขกผู้มีเกียรติของรัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม และงานรื่นเริงของหน่วยราชการและเอกชน นับเป็นการรำมาตรฐานที่มีลีลาท่ารำประณีตงดงามและท่วงทำนองไพเราะอย่างยิ่ง

ภาพที่ 1 *การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน*

หมายเหตุ. จาก *การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน โครงการนาฏยวิทิต ประกวดนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ ครั้งที่ 5* โดย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2564.

3. แนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านเพื่อพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน

การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน เพื่อพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ของผู้เรียนระดับปริญญาตรี ปีที่ 1 ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 ผู้สอนได้ดำเนินการสอนตามแนวคิด ขั้นตอนการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และนำมาประยุกต์ใช้ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 *การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน วิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 เรื่อง รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน*

รูปแบบการจัดการเรียนรู้	กิจกรรม	สื่อประกอบการสอน/เครื่องมือ	การประเมิน
ก่อนเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน	1. อธิบายการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และอธิบายแนวทางการเรียนให้นักศึกษาเข้าใจตรงกัน การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ใช้ระยะเวลา 4 ครั้ง โดยจัดนอกห้องเรียนให้นักศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง 2 ครั้งและจัดในชั้นเรียน 2 ครั้งๆ ละ 3 ชั่วโมง รวม 12 ชั่วโมง 2. ประเมินทักษะการรำ การใช้จังหวะ และลีลาความสวยงามของนักศึกษาก่อนเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน	แบบทดสอบทักษะการรำ การใช้จังหวะ และลีลาความสวยงามก่อนเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน	ประเมินทักษะการรำ การใช้จังหวะ และลีลาความสวยงามก่อนเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน
ครั้งที่ 1 จัดการเรียนรู้นอกห้องเรียน (เรียนด้วยตัวเองที่บ้าน) ใช้เวลา 3 ชั่วโมง	1. ส่งวีดิทัศน์รำเชิดฉิ่ง-เชิดจีนใบความรู้ที่ 1 และแบบฟอร์มการจดบันทึกให้ผู้เรียนทางไลน์กลุ่ม 2. อธิบายแนวทางการดูวีดิทัศน์ ให้ดู 2 ครั้ง ด้วยความตั้งใจ พร้อมจดบันทึก และศึกษาใบความรู้ที่ 1 ควบคู่ไปด้วย - ครั้งที่ 1 ดูภาพรวมของการรำ ทั้งกระบวนท่ารำ ท่วงทำนองจังหวะ และการใช้พื้นที่เวที - ครั้งที่ 2 ดูรายละเอียดแต่ละส่วน สังเกตการรำเพลงเชิดฉิ่ง หยุดดูซ้ำเป็นช่วงๆ จดบันทึกการใช้เท้า มือ ลำตัวและศีรษะ สังเกตความช้า-เร็วของจังหวะฉิ่ง การแบ่งท่อนเพลง จังหวะใหญ่ จังหวะย่อย จังหวะรัวถี่ ๆ สังเกตการรำเพลงเชิดจีน หยุดซ้ำเป็นช่วง ๆ จดบันทึกการใช้เท้า มือ ลำตัวและศีรษะ และสังเกตจังหวะเสียงฆ้องและระนาดความช้า-เร็ว เสียงสะบัด	1. วีดิทัศน์การรำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน 2. แบบฟอร์มจดบันทึกท่ารำ 3. ใบความรู้ที่ 1 เรื่อง ความเป็นมา และองค์ประกอบการรำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน 4. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 5. ใบงานที่ 1 สรุปความรู้	1. ตรวจการจดบันทึกท่ารำ 2. ตรวจใบงานที่ 1 สรุปความรู้

ตารางที่ 2 *การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน วิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 เรื่อง รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน (ต่อ)*

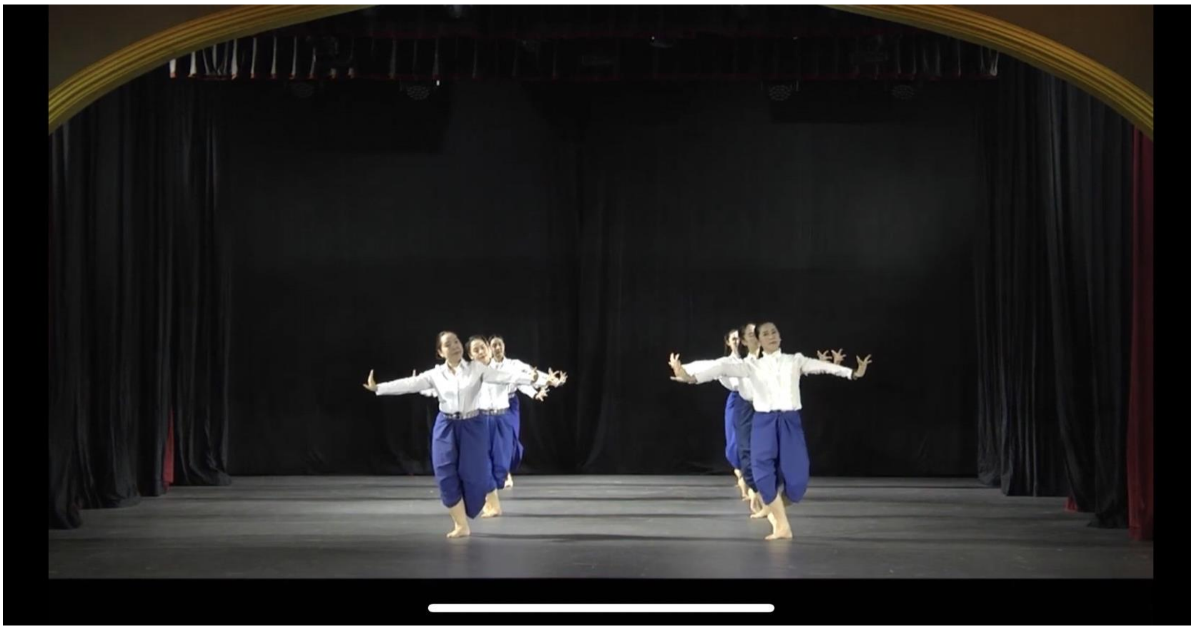
รูปแบบการจัดการเรียนรู้	กิจกรรม	สื่อประกอบการสอน/เครื่องมือ	การประเมิน
ครั้งที่ 2 จัดการเรียนรู้นอกห้องเรียน (เรียนด้วยตัวเองที่บ้าน) ใช้เวลา 3 ชั่วโมง	1. ฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน ที่บ้าน ครั้งที่ 1 ปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่ง 3 เที่ยว เปิดดูวนซ้ำหากปฏิบัติตรงจุดไหนไม่ได้ ครั้งที่ 2 ปฏิบัติท่ารำเชิดจีน 3 เที่ยว เปิดดูวนซ้ำหากปฏิบัติตรงจุดไหนไม่ได้ 2. ฝึกฟังท่วงทำนองและจังหวะเพลง 3. ถ่ายคลิปท่ารำเฉพาะส่วนการใช้เท้าของรำเชิดฉิ่งและเชิดจีน	1. วีดิทัศน์ การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 2. แบบฟอร์มจดบันทึกท่ารำ 3. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 4. ใบงานที่ 2 ให้นักศึกษาถ่ายคลิปท่ารำเฉพาะส่วนการใช้เท้า	1. ตรวจการจดบันทึกท่ารำ 2. ตรวจคลิปท่ารำเฉพาะส่วนการใช้เท้าของรำเชิดฉิ่งและเชิดจีน
ครั้งที่ 3 จัดการเรียนรู้ในชั้นเรียน (เรียนที่คณะฯ โดยมีอาจารย์เป็นผู้สอน) ใช้เวลา 3 ชั่วโมง	1. ซักถามผลที่ได้รับ และปัญหา/อุปสรรคจากการเรียนวีดิทัศน์ด้วยตัวเองที่บ้าน 2. ซักถามเนื้อหาและรายละเอียดจากวีดิทัศน์ ให้นักศึกษาระดมความคิดในการตั้งคำถามและหาคำตอบร่วมกัน 3. เปิดวีดิทัศน์รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนอีกครั้ง สรุปความรู้ทฤษฎี และปฏิบัติจากการจดบันทึกของนักศึกษาร่วมกัน 4. อธิบายและสาธิตนาฏยศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 5. ฝึกปฏิบัติการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง 2 เที่ยว 6. เน้นปรับท่ารำ และจับแก้ไขท่ารำ พร้อมอธิบายในส่วนที่นักศึกษาปฏิบัติไม่ถูกต้อง โดยเฉพาะการใช้เท้า ใช้มือ การใช้ลำตัว ศีรษะแบบต่าง ๆ	1. วีดิทัศน์การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 2. เครื่องบันทึกเสียงและซีดีเพลงเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 3. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 4. ใบความรู้ที่ 3 เรื่อง นาฏยศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 5. แบบบันทึกการสังเกตการรำของผู้เรียนที่เรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน	1. สังเกตการแสดงความคิดเห็น การตั้งคำถามและการตอบคำถามของผู้เรียน 2. สังเกตและบันทึกการปฏิบัติท่ารำ การใช้จังหวะ

ตารางที่ 2 *การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน วิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 เรื่อง รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน (ต่อ)*

รูปแบบการจัดการเรียนรู้	กิจกรรม	สื่อประกอบการสอน/เครื่องมือ	การประเมิน
ครั้งที่ 4 จัดการเรียนรู้ในชั้นเรียน (เรียนที่คณะฯ โดยมีอาจารย์เป็นผู้สอน) ใช้เวลา 3 ชั่วโมง	1. ทบทวนการรำ โดยให้เวียนสลับแถวขึ้นมาด้านหน้า 3 เที่ยว 2. ทบทวนการรำทีละ 2 คนจนครบ 14 คน ให้เพื่อนที่ไม่ได้รำคอยสังเกต และหาแนวทางแก้ไขร่วมกัน 3. ประเมินทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนของผู้เรียน จำนวน 14 คน หลังเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน	1. เครื่องบันทึกเสียงและซีดีเพลงเชิดฉิ่ง – เชิดจีน 2. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 3. แบบประเมินทักษะการรำ การใช้จังหวะ และลีลาความสวยงามหลังเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน 4. แบบบันทึกการสังเกตการรำของผู้เรียนที่เรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน	

หมายเหตุ. โดย วรินทร์พร ทับเกตุ, 2566.

ภาพที่ 2 *สื่อวีดิทัศน์ เรื่อง รำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ใช้สำหรับการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1*



หมายเหตุ. โดย วรินทร์พร ทับเกตุ, 2566.

ผลการประเมิน

การประเมินทักษะการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีน ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 สำหรับผู้เรียนระดับปริญญาตรีปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา จำนวน 14 คน ประกอบด้วยทักษะ 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านความถูกต้องของท่ารำ 2) ด้านการใช้จังหวะ และ 3) ด้านลีลาท่ารำสวยงาม

ตารางที่ 3 *ผลการเปรียบเทียบทักษะการรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีนก่อนเรียนและหลังเรียน (แยกแต่ละด้าน)*

ผู้เรียนคนที่	1. ด้านความถูกต้องของท่ารำ (40 คะแนน)			2. ด้านการใช้จังหวะ (30 คะแนน)			3. ด้านลีลาท่ารำสวยงาม (30 คะแนน)		
	ก่อนเรียน	หลังเรียน	เพิ่มขึ้น	ก่อนเรียน	หลังเรียน	เพิ่มขึ้น	ก่อนเรียน	หลังเรียน	เพิ่มขึ้น
1	27	35	8	19	23	4	18	24	6
2	29	35	6	18	24	6	18	25	7
3	26	34	8	19	24	5	19	24	5
4	30	35	5	20	25	5	19	26	7
5	29	35	6	20	25	5	18	25	7
6	27	35	8	21	25	4	20	24	4
7	31	35	4	20	26	6	19	26	7
8	29	35	6	19	24	5	19	24	5
9	28	35	7	20	24	4	19	24	5
10	28	35	7	20	25	5	20	24	4
11	29	35	6	19	24	5	20	25	5
12	30	35	5	18	24	6	19	26	7
13	28	34	6	19	24	5	19	24	5
14	28	35	7	19	24	5	19	25	6
ค่าเฉลี่ย	28.50	34.86	6.36	19.36	24.36	5.00	19.00	24.71	5.71
สรุปผล	เพิ่มขึ้นร้อยละ 22.32			เพิ่มขึ้นร้อยละ 25.83			เพิ่มขึ้นร้อยละ 30.05		

หมายเหตุ. โดย วรินทร์พร ทับเกตุ, 2566.

จากตารางที่ 3 เปรียบเทียบทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนของผู้เรียนทั้ง 14 คน ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน โดยแยกแต่ละด้านพบว่า หลังเรียนมีผลคะแนนสูงกว่าก่อนเรียน มีค่าเฉลี่ยเพิ่มขึ้นดังนี้ 1) ด้านความถูกต้องของท่ารำเพิ่มขึ้นอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 6.36) คิดเป็นร้อยละ 22.32 2) ด้านการใช้จังหวะ ($\bar{x}$ = 5.00) คิดเป็นร้อยละ 25.83 และ3) ด้านลีลาท่ารำสวยงาม ($\bar{x}$ = 5.71) คิดเป็นร้อยละ 30.05

ตารางที่ 4 *ผลการเปรียบเทียบทักษะการรำเชิดฉิ่ง-เชิดจีนก่อนเรียนและหลังเรียน (รวม 3 ด้าน)*

ด้าน	คะแนนเต็ม	ค่าเฉลี่ย			S.D.			ร้อยละ		
		ก่อน	หลัง	เพิ่มขึ้น	ก่อน	หลัง	เพิ่มขึ้น	ก่อน	หลัง	เพิ่มขึ้น
1. ด้านความถูกต้องของท่ารำ	40	28.50	34.86	6.36	1.34	0.36	1.22	71.25	87.15	22.32
2. ด้านการใช้จังหวะ	30	19.36	24.36	5.00	0.84	0.74	0.68	64.53	81.20	25.83
3. ด้านลีลาท่ารำสวยงาม	30	19.00	24.71	5.71	0.68	0.83	1.14	63.33	82.37	30.05
รวม	100	66.86	83.93	17.07	1.75	1.49	1.07	66.86	83.93	25.53

หมายเหตุ. โดย วรินทร์พร ทับเกตุ, 2566.

จากตารางที่ 4 เปรียบเทียบทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ของผู้เรียนทั้ง 14 คน ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน โดยรวมทั้ง 3 ด้าน พบว่ามีค่าเฉลี่ยเพิ่มขึ้นอยู่ที่ $\bar{x}$ = 17.07, S.D. = 1.07 คิดเป็นร้อยละ 25.53

ตารางที่ 5 *สรุปผลบันทึกการสังเกตการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ของผู้เรียนที่เรียนด้วยห้องเรียนกลับด้าน*

ด้านที่	**บันทึกการรำเพลงเชิดฉิ่งออกเชิดจีน ครั้งที่ 1 (แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3)**		**บันทึกการรำเพลงเชิดฉิ่งออกเชิดจีน ครั้งที่ 2 (แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4)**	
	เพลงเชิดฉิ่ง	**เพลงเชิดจีน**	**เพลงเชิดฉิ่ง**	**เพลงเชิดจีน**
1. ความถูกต้องท่ารำ ส่วนเท้า - ขยั่นเท้า ถอนเท้า ยืดยุบเข่า ส่วนมือ - แทงมือ พลิกมือ เดาะแขน ส่วนลำตัว- ตีไหล่ เยื้องตัว ส่วนศีรษะ - ลักคอ ใช้หน้า	1. ใช้เท้า มือ ลำตัว ศีรษะไม่สัมพันธ์กัน เช่น รำท่าเดียวกัน ใช้มือจบแล้วแต่เท้ายังไม่จบ 2. ขณะยืด – ยุบเข่า ผู้เรียนตึงเข่าไว้ ท่ารำและจังหวะจึงไม่กระชับ ควรแก้ไขโดยย่อเข่าไว้และยืดขึ้น – ยุบลงเพียงเล็กน้อย ทั้งเกร็งหน้าขา จะทำให้จังหวะกระชับเข้ากับเสียงจังหวะฉิ่งชัดเจน	1. ขยั่นเท้า เดาะแขน เยื้องตัวพร้อมกับใช้หน้ายังไม่สวยงาม เพราะ ผู้เรียนรำไม่เต็มตัว จึงต้องกดเอว กดไหล่และใช้หน้าไปพร้อมกับกดมือ ลงน้ำหนักเท้าให้เข้ากับจังหวะเสียงฆ้องกับระนาดที่ดังเร้าใจ 2. การเชื่อมท่ารำสะดุดเป็นท่า ๆ ขาดความนุ่มนวล	1. ใช้ส่วนเท้า มือ ลำตัว ศีรษะถูกต้องและสัมพันธ์กันมากขึ้น 2. ยังต้องแก้ไขบางคน ยืด – ยุบเข่า ไม่กระชับ เพราะไม่มีกำลังขา ต้องใช้เวลาฝึกฝนพัฒนากล้ามเนื้อส่วนขาให้แข็งแรง	1. ใช้ส่วนเท้า มือ ลำตัว ศีรษะถูกต้องและสัมพันธ์กันมากขึ้น 2. ยังมีปัญหาบางคนต้องฝึกใช้เท้าให้เข้ากับจังหวะเสียงฆ้องและระนาด
2. การใช้จังหวะ - จังหวะช้า - จังหวะเร็ว - จังหวะรัวถี่ ๆ	เปลี่ยนท่ารำก่อนจังหวะ เพราะไม่แม่นยำทำนองเพลง เมื่อรำจังหวะต่อไปจึงไม่พอดีเพลง	ไม่แม่นยำทำนองเพลงจากเชิดฉิ่งไปยังเชิดจีนจึงเปลี่ยนท่าฉับไวการเชื่อมต่อจังหวะ จึงสะดุดท่ารำไม่ไหลลื่น และไม่นุ่มนวล	การรำตรงจังหวะได้ดีมากขึ้น แต่ยังไม่ตลอดเพลง ผู้สอนต้องควบคุมเป็นระยะ ๆ	
3. ลีลาความสวยงาม	ผู้เรียนสามารถรำได้ถูกต้อง ตรงจังหวะทำนองเพลง เข้ากับจังหวะเสียงฉิ่ง เสียงฆ้อง และเสียงระนาดได้ดี การเชื่อมท่ารำไหลลื่นและนุ่มนวลมากขึ้น ท่ารำจึงมีลีลาสวยงาม แต่ยังต้องฝึกฝนเพิ่มเติมเพื่อพัฒนาทักษะฝีมือต่อไป			

หมายเหตุ. โดย วรินทร์พร ทับเกตุ, 2566.

ผลการวิจัย

1. ผลการพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน จากแบบบันทึกการสังเกตการรำ เห็นได้ว่า การเคลื่อนไหวเท้า มือ ลำตัว และศีรษะสัมพันธ์กันและสอดคล้องกับท่วงทำนองจังหวะเพลง มีผลให้ลีลาท่ารำสวยงามมากยิ่งขึ้น

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีนของผู้เรียนหลังเรียนด้วยห้องเรียนแบบกลับด้านเป็นรายด้าน ได้แก่ ด้านความถูกต้องท่ารำ เพิ่มขึ้นร้อยละ 22.32 การใช้จังหวะเพิ่มขึ้น 25.83 และลีลาท่ารำสวยงาม เพิ่มขึ้น 30.05

สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยมีประเด็นในการอภิปราย ดังนี้

จากการเปรียบเทียบทักษะการรำเชิดฉิ่ง – เชิดจีน ของผู้เรียนก่อนเรียนและหลังเรียนรู้ด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน รวม 3 ด้าน ได้แก่ ด้านความถูกต้องของท่ารำ ด้านการใช้จังหวะ และด้านลีลาท่ารำสวยงาม ผลการทดสอบพบว่า ผู้เรียนมีค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานและค่าร้อยละหลังเรียนเพิ่มขึ้นกว่าก่อนเรียน ทั้งนี้เป็นเพราะการจัดการเรียนรู้ด้วยห้องเรียนแบบกลับด้าน ช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเอง จากการดูวีดิทัศน์การรำเชิดฉิ่ง - เชิดจีนที่บ้านก่อนที่จะเข้าเรียนในชั้นเรียน ผู้เรียนสามารถเปิดหรือหยุดดูท่ารำ ฟังจังหวะ ท่วงทำนองวนซ้ำ ๆ หลายเที่ยวเพื่อสังเกตการรำ การใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย การฟังเสียงจังหวะดนตรี พร้อมกับจดบันทึกในสิ่งที่ดูหรือฟังไม่ทันได้ตลอดเวลา ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจการรำในภาพรวมทั้งหมด และเข้าใจรายละเอียดการรำแต่ละส่วน ได้แก่ การใช้ส่วนมือ ส่วนเท้า ลำตัว และศีรษะของแต่ละกระบวนท่ารำ นอกจากนี้ ยังได้ฝึกปฏิบัติท่ารำพร้อมกับการดูวีดิทัศน์ทำให้จดจำท่ารำ และจังหวะได้แม่นยำเป็นการช่วยให้การเรียนรู้สนุกสนาน และกระตุ้นให้ต้องการพัฒนาตนเองต่อไป ผลการทดสอบนักศึกษาสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องตรงตามจังหวะทำนองเพลง และมีลีลาท่ารำสวยงามยิ่งขึ้น สอดคล้องกับการศึกษาของ ศศิธร มุกประดับ และคณะ (2561) ที่ศึกษาประสิทธิผลการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านของนักศึกษาพยาบาลศาสตร์ ชั้นปีที่ 2 รายวิชาการพยาบาลผู้ใหญ่และผู้สูงอายุ ผลการศึกษาพบว่า นักศึกษามีคะแนนเฉลี่ยของแบบทดสอบหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน และการศึกษาของ วรรษชล พิเชียรวิไล (2563) ที่ได้ศึกษาเปรียบเทียบผลการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านของนักศึกษาพยาบาลศาสตร์ ชั้นปีที่ 3 จำนวน 77 คน รายวิชาการพยาบาลเด็กและวัยรุ่น ผลการศึกษาพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ดังนั้น การจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านจึงสามารถช่วยพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนได้ด้วยตนเองอย่างแท้จริง และอาจกระตุ้นให้ผู้เรียนต้องการเรียนรู้ด้วยตนเองในเนื้อหาอื่น ๆ ต่อไปอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากผลการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน สามารถช่วยพัฒนาให้ผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนเพิ่มขึ้น และช่วยพัฒนาทักษะการรำให้มีลีลาสวยงาม จึงควรมีการทำวิจัยเกี่ยวกับการพัฒนาทักษะการรำของผู้เรียนในบทเรียนชุดอื่น ๆ เพื่อสร้างมาตรฐานวิชาชีพนาฏศิลป์ให้แก่นักศึกษาในศาสตร์สาขานี้

รายการอ้างอิง

ณัฐวัฒน์ เจริญสุขปัญญาและคณะ (2566). *การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) เรื่อง ภาษาท่า สำหรับผู้เรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา.* คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิจารณ์ พานิช. (2555). *วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ ในศตวรรษที่ 21.* มูลนิธิสดศรีสฤษดิ์วงษ์.

วิจารณ์ พานิช. (2556). *ครูเพื่อศิษย์สร้างห้องเรียนกลับทาง.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). เอสอาร์พริ้นติ้งแมสโปรดักส์.

วรินทร์พร ทับเกตุ. (2561). วิธีการรำเพลงเชิด เพลงเสมอในการแสดงละครรำ. *วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 46*(4), 339-354.

วรรษชล พิเชียรวิไล. (2563). *ผลการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านต่อการเรียนรู้แบบนำตนเองและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาพยาบาลศาสตร์ ในวิชาการพยาบาลเด็กและวัยรุ่น.* สถานพัฒนาคณาจารย์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สุรศักดิ์ ปาเฮ. (2556). ห้องเรียนกลับทาง : ห้องเรียนมิติใหม่ในศตวรรษที่ 21. (เอกสารประกอบการประชุมผู้บริหารโรงเรียนในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาแพร่เขต 2). สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาแพร่เขต 2.
http://phd.mbuisc.ac.th/academic/flipped%20classroom2.pdf

ศศิธร มุกประดับ และคณะ (2561). ศึกษาประสิทธิผลการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับทางและคุณลักษณะการเรียนรู้แบบชี้นำตนเองของนักศึกษาพยาบาล ชั้นปีที่ 2 ในรายวิชาการพยาบาลผู้ใหญ่และผู้สูงอายุ 1. *วารสารพยาบาลสงขลานครินทร์*, 1-9.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การวอร์มเสียงร้องด้วยวิธีการบูรณาการศาสตร์กายบริหาร เพื่อเสริมกระบวนการคิเนสเตติก

Vocal Warm Up with an Integration of Physical Exercises in Supporting Kinesthetic Function

ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ / Bhakaingbhak Subhakarn
อาจารย์, คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
Lecture, Faculty of Music and Performing Art, Burapha University
kumarika@go.buu.ac.th

Received: May 11, 2023 **Revised:** July 24, 2023 **Accepted:** August 26, 2023 **Published:** August 31, 2023

บทคัดย่อ

การวอร์มเสียงของผู้ขับร้องต้องอาศัยความสามารถในการใช้กล้ามเนื้ออย่างชาญฉลาด ด้วยการเรียนรู้ด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและประสาทสัมผัสให้เชี่ยวชาญ จนร่างกายสามารถจดจำรายละเอียดและเกิดประสิทธิภาพการใช้งานได้โดยอัตโนมัติ ผู้เขียนตระหนักถึงความสำคัญของแนวความคิดในการฝึกฝน โดยเลือกศาสตร์โยคะและพิลาทิสมาบูรณาการเป็นท่ากายบริหารเพื่อให้เกิดกระบวนการคิเนสเตติก (Kinesthetics) ให้แก่ผู้ฝึกขับร้องเพลง เพื่อสร้างความแข็งแกร่งทางร่างกายให้เป็นเสมือนเครื่องดนตรี ผู้เขียนนำเสนอทางเลือกในการเพิ่มประสิทธิภาพการสอนเทคนิคการขับร้องด้วยการบูรณาการศาสตร์เพื่อส่งเสริมและพัฒนาองค์ความรู้ในการชะลอและป้องกันความเสื่อมของอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องทั้งสิ้น 4 ท่า ได้แก่ 1) ท่าที่ 1 ดัดแปลงมาจากพิลาทิส: ท่าการออกแรงที่เท้าบนเก้าอี้ (Pilates: Footwork on the chair) 2) ท่าที่ 2 ดัดแปลงมาจากพิลาทิส: ท่าการออกแรงที่เท้าบนผนัง (Pilates: Footwork with wall) 3) ท่าที่ 3 ดัดแปลงมาจากโยคะ: ท่านักรบ (Virabhadrasana: Warrior) 4) ท่าที่ 4 ดัดแปลงมาจาก หฐโยคะ: ท่าตั๊กแตน (Salabhasana: Locust Pose)

บทความนี้สรุปความเกี่ยวข้องกันระหว่างกายวิภาคศาสตร์การขับร้องกับกระบวนการคิเนสเตติก ซึ่งเป็นความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันระหว่างเทคนิคในการขับร้องและท่ากายบริหารตามที่ได้นำเสนอข้างต้น เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพการเปล่งเสียงที่ไม่ติดขัด ส่งผลถึงความทนทานของกลุ่มอวัยวะในการขับร้องซึ่งช่วยป้องกันการบาดเจ็บจากการใช้งานของกลุ่มอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องดังกล่าว

คำสำคัญ: การวอร์มเสียง, การบูรณาการศาสตร์, คิเนสเตติก

Abstract

Vocalists' voice training relies on their ability to use their muscles intelligently. By mastering kinesthetic and sensory learning, Vocalists will be able to memorize details spontaneously, automatically. The author realizes the importance of the concept of practice by integrating Yoga and Pilates into exercises to achieve kinesthetics to strengthen the singer's body as a kind of vocal instrument. The author has integrated science and vocal teaching approach to promote and develop knowledge of postponing organ deterioration by proposing four postures: 1) the posture adapted from Pilates- footwork on the chair, 2) the posture adapted from Pilates- footwork with wall, 3) the posture adapted from Yoga (Virabhadrasana: the warrior), and 4) the posture adapted from Hatha Yoga (Salabhasana: locust pose).

Therefore, this article explores the connection between anatomies of singing and kinesthetic function, the vocal techniques and exercises presented above, for maintaining effective vocal performance. This will also prevent injury from the use of the organs involved in the singing.

Keywords: vocal warm up, integrated discipline, kinesthetics

บทนำ

คิเนสเตติก คือการรับรู้ทางประสาทสัมผัสร่างกายโดยการรับรู้ความรู้สึกแม้ว่าสายตาจะมองเห็นหรือมองไม่เห็นอวัยวะนั้นก็ตาม ซึ่งอาจหมายถึงความจำที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวต่าง ๆ คือ ผู้ที่เคลื่อนไหวร่างกายจะเชื่อมโยงระหว่างความทรงจำกับความรู้สึกได้มากขึ้น เป็นการฝึกปฏิบัติเพื่อเรียนรู้ด้วยการเคลื่อนไหว ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกทางร่างกาย ซึ่งต้องฝึกให้เข้าใจจึงจะเกิดการเรียนรู้ แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงระหว่างระบบคิเนสเตติกเข้ากับทฤษฎีการเรียนรู้ ทฤษฎีการเรียนรู้นี้เรียกว่า ปัญญาด้านร่างกายและการเคลื่อนไหว (Bodily - Kinesthetic Intelligence) คือ ความสามารถในการควบคุมและแสดงออกซึ่งความคิด ความรู้สึก โดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ความคล่องแคล่ว ความแข็งแรง ความรวดเร็ว ความยืดหยุ่น ความประณีต และความไวทางประสาทสัมผัส รวมถึงความสามารถในการเล่นกีฬาที่ใช้สรีระร่างกายได้อย่างคล่องแคล่ว ความสามารถในการเต้นรำ การแสดง เป็นความฉลาดตามทฤษฎีพหุปัญญาของฮาวาร์ด การ์เนอร์ (Howard Gardner) ที่ตรงกับความฉลาดด้านกายภาพหรือร่างกาย

ทฤษฎีอัจฉริยะภาพทั้ง 9 ด้านของนักจิตวิทยา ฮาวาร์ด การ์เนอร์ จากมหาวิทยาลัยฮาวาร์ด (Theory of Multiple Intelligences: Howard Gardner) ได้นำเสนอแนวคิดของการมุ่งพัฒนาศักยภาพบุคคลเฉพาะด้านที่มีความแตกต่างกันอย่างโดดเด่นทั้ง 9 ด้าน แนวคิดสนับสนุนการพัฒนาตนเองในศาสตร์เฉพาะด้าน ซึ่งขึ้นอยู่กับอัตลักษณ์เฉพาะตน เป็นแนวคิดที่สนับสนุนไม่ให้ใช้กรอบความสามารถเดียว

ในการตัดสินศักยภาพบุคคลที่แตกต่างกัน แต่ทั้งนี้ก็ไม่ได้แสดงว่าบุคคลผู้นั้นจะมีความเชี่ยวชาญจำกัดเพียงด้านใดด้านหนึ่ง จึงทำให้ผู้เขียนคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างศาสตร์ความฉลาดทางดนตรีและความฉลาดทางร่างกาย (Gardner, 1983)

ในการสร้างเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีทุกชนิด การเกิดเสียงนั้นเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนที่ในอากาศและแรงต้านอากาศ (Aerodynamic) ผู้เล่นจะต้องฝึกควบคุมกล้ามเนื้อเพื่อสร้างแรงกระตุ้นไปยังเครื่องดนตรีแต่ละชนิด อาทิ เป่า ดีด ตี สี หรือผสมผสาน และแรงต้านจะเกิดในวงจรที่ร่างกายเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียวกันกับวัตถุ อีกทั้งวัสดุที่เลือกใช้ และการควบคุมแรงของกล้ามเนื้อยังเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญในการสร้างสรรค์ระบบเสียงทั้งคุณลักษณะ คุณภาพ และความถี่อีกด้วย

ศาสตร์การขับร้องนั้นใช้กระบวนการทางร่างกายผลิตเสียง ความถี่เสียง น้ำหนัก และฮาร์โมนิก (Harmonic) โดยปราศจากวัตถุอื่นที่สร้างแรงต้านอากาศ การฝึกฝนเสียงสำหรับผู้ขับร้องจึงขึ้นอยู่กับความชาญฉลาดในการใช้กล้ามเนื้อควบคู่กับความชาญฉลาดทางด้านดนตรี

ความชาญฉลาดด้านการใช้กล้ามเนื้อเป็นการฝึกฝนการเรียนรู้ทางการสัมผัสและความรู้สึกให้เชี่ยวชาญจนสามารถจดจำเป็นสัญชาตญาณ (Muscle Memory) เช่น ความรู้สึกถึงกล้ามเนื้อที่มองไม่เห็นในระยะสายตา หรือ สมองเรียนรู้จดจำรูปแบบการใช้จนเป็นอัตโนมัติ แนวคิดนี้ถูกค้นพบอย่างเป็นทางการราว 50 ปีที่แล้วโดยกลุ่มอาชีพนักเต้น และได้เรียกแนวคิดนี้ว่า คิเนสเตติก (Kinesthetics)

ผู้เขียนตระหนักถึงความสำคัญของแนวคิดการสอนคิเนสเตติก โดยเลือกศาสตร์โยคะ และพิลาทิสมาบูรณาการเป็นท่ากายบริหารเพื่อเป็นเทคนิคการสร้างประสบการณ์คิเนสเตติกให้แก่ผู้ฝึกร้องเพลงเพราะต้องใช้กล้ามเนื้อบังคับระบบอากาศพลศาสตร์ในร่างกาย ใช้ความแข็งแกร่งทางร่างกายเป็นเครื่องมือซึ่งต้องมีศักยภาพมากกว่าระบบการออกเสียง (Voice Production) ที่สื่อสารในชีวิตประจำวันเทียบเท่ากับเครื่องดนตรีหนึ่งชิ้น (นักร้องจัดอยู่ในกลุ่มผู้เชี่ยวชาญการใช้เสียง (Professional Voice User))

มีการใช้คิเนสเตติกร่วมกับงานวิจัยของวิชาชีพกลุ่มที่เป็นผู้มีความฉลาดทางด้านกายภาพ ในเรื่องของการเคลื่อนไหว (Kinesthetic Imagery) คือ การจินตภาพที่จำลองสถานการณ์การเคลื่อนไหวขึ้นภายในจิตใจซึ่งเกี่ยวกับการรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว (Ongsomboon et al., 2015) การเปรียบเทียบการจินตภาพการเคลื่อนไหวระหว่างนักกีฬาและไม่ใช่นักกีฬา ผลการเปรียบเทียบโดยจำแนกตามองค์ประกอบความสามารถในการจินตภาพการเคลื่อนไหวแบบภายใน การจินตภาพการเคลื่อนไหวแบบภายนอก และการจินตภาพการเคลื่อนไหวแบบรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวพบว่า ผลไม่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามควรมีการส่งเสริมเรื่องการฝึกทักษะทางจิตใจของนักกีฬา โดยจัดให้มีการฝึกจินตภาพการเคลื่อนไหวเพิ่มเติม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อนำเสนอทางเลือกในการเพิ่มประสิทธิภาพการฝึกฝนเทคนิคการขับร้องด้วยการบูรณาการศาสตร์จนนำไปสู่ประสิทธิผลสูงสุด
2. เพื่อส่งเสริมการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ในการชะลอและป้องกันความเสื่อมของอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องให้มีคุณภาพและความแข็งแรงมากยิ่งขึ้น
3. เพื่ออภิปรายสรุปความเกี่ยวข้องกันระหว่างกายวิภาคศาสตร์การขับร้องกับกระบวนการคิเนสเตติก

แนวความคิดในการจัดทำบทความวิชาการฉบับนี้คือ การคัดชุดท่าฝึกกายบริหารกล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการขับร้อง เมื่อได้ท่าทาง ลีลาที่สอดคล้องกับธรรมชาติการออกแรงในการขับร้องเพลง จึงนำมาบูรณาการกับแบบฝึกหัดโน้ตดนตรีในการเปล่งเสียง เพื่อให้คุณภาพเสียงเปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นและมีความทนทานของเสียงมากขึ้น

เนื้อหา

อาชีพขับร้องเป็นอาชีพหนึ่งในปัจจุบันที่ต้องใช้พลังของกล้ามเนื้อมากเป็นพิเศษ ต้องอาศัยการประสานงานกันของกล้ามเนื้อ อันเป็นตัวแปรสำคัญในการทำงาน การขับร้องมีทฤษฎีอธิบายทางกายภาพซึ่งถูกบรรจุอยู่ในสาขาวิชาการสอนการขับร้อง (Vocal Pedagogy) ถึงการทำงานของกลไกในร่างกายโดยใช้การอธิบายในหลักของวิทยาศาสตร์ ครอบคลุมเนื้อหาด้านฟิสิกส์ของเสียง และอวัยวะภายในร่างกาย (ใช้แทนเครื่องดนตรี) รวมเข้าไว้ด้วยกัน แนวคิดหลักคือ กล้ามเนื้อคลายตัวและหดตัวโดยอาศัยออกซิเจนเป็นตัวสร้างพลังงาน

“เมื่อมีการปล่อยแรง คลื่นจะเคลื่อนที่ไปยังทิศทางตรงกันข้ามก่อนที่จะดึงกลับมายังจุดสมดุลเป็นพื้นฐาน (Periodic Forces) ซึ่งลมหายใจถือเป็นจุดเริ่มต้น (Power Source) ของการสร้างแรงที่จะทำให้เกิดการสั่นสะเทือนที่เส้นเสียง (Vibrator) จากจุดเริ่มต้นนี้ การสั่นสะเทือนจะรวมตัวกันเป็นกลุ่มคลื่นที่มีค่าจำเพาะ (Resonator) สัมพันธ์กับแรงที่ปล่อย” (โจนาธาน เอล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มิถุนายน 2564)

สภาพแวดล้อมของเส้นเสียง ปอด ท่อหลอดลม ต่างก็เป็นเนื้อเยื่อที่มีสภาวะที่สามารถคลายตัวและหดตัว ส่งผลโดยตรงถึงกลไกของแรงต้าน (Resistance) ระหว่างหายใจออก ซึ่งมีตัวแปรจาก 3 ทาง ได้แก่ 1) แรงต้านทานที่เกิดจากถุงลมภายในปอดและกล้ามเนื้อตรงซี่โครงหดตัว (Elastic Resistance) 2) การเสียดสีจากการเคลื่อนที่ของอากาศผ่านหลอดลม (Airway Resistance) และ 3) แรงต้านจากการเสียดสีที่เนื้อเยื่อบริเวณกล่องเสียง (Tissue Resistance)

"การหดตัวกลับที่เดิมแบบอัตโนมัติ (Elastic Recoil) เป็นกลไกทางธรรมชาติของเนื้อเยื่อที่มีสภาพเป็นอิลาสติน ทั้งที่เส้นเสียงและส่วนประกอบด้านในปอด กล้ามเนื้อในส่วนผนังซี่โครง (Thoracic Wall) เป็นส่วนที่จำเป็นสำหรับนักร้องที่จะต้องฝึกฝนเพื่อฝืนกลไกนี้ให้มีความหดตัวช้าลง เนื่องจากในการร้องเพลงแรงต้านจะเปลี่ยนแปลงแรงที่ขึ้นมากระทบกับกล่องเสียง (Subglottal Pressure) ตามหลักของอากาศพลศาสตร์ในทฤษฎีของแบนัลลี (Bernoulli Effect) กล่าวถึงแรงดันจะแปรจากแรงต้านเมื่อผ่านขนาดและความยาวท่อส่งอากาศ ซึ่งมีผลในการควบคุมทั้งความเร็วรอบ (Frequency Range) และ ความกว้างคลื่นที่กินพื้นที่แรงสั่นเส้นเสียง ณ จุดที่ปิดกั้นสนิทจนกระทั่งเปิดกว้างสุด แอมพลิจูด (Amplitude) คืออีกหนึ่งปัจจัยความง่ายของการร้องให้เสียงถูกได้ยินออกมาชัด อีกทั้งในแต่ละคนจะมีย่านเสียงที่มีความง่ายในการร้องออกมาให้ดังต่างกัน (Tessitura)" (โจนาธาน เอล, การสื่อสารส่วนบุคคล 18 มิถุนายน 2564)

ส่วนผสมพิสัยความถี่เสียง (Range) และ ย่านความถี่เสียงที่ง่ายต่อการร้องส่งผลในทางเทคนิคการสอนขับร้องจัดแบ่งการจำแนกประเภทเสียงอย่างเป็นรูปธรรม ได้แก่ ประเภทเสียง โซปราโน เมสโซโซปราโน อัลโต เทเนอร์ บาริโทน เบส และแยกย่อยลงไปอีกโดยนับ 1) คุณภาพเสียงฮาร์โมนี (Reverberation) ที่จะเกิดขึ้นถัดมาในท่อลม (Vocal Tract) ท่อลมนี้จะมีกลุ่มคลื่นที่มีค่าจำเพาะแยกกันกับค่าแรงสั่นแรกที่ได้จากเส้นเสียง ทำหน้าที่เลือกจับคู่คลื่นที่เกิดจากการสั่นอันดับแรกที่เส้นเสียงเมื่อเกิดความพ้องกันของค่าตัวเลขนั้นจะช่วยขยายคลื่นให้เกิดพลังมากจนหูเราได้ยินโน้ตที่กำลังร้องการผ่อนคลายและการวางองศาในส่วนท่อลมนี้มีโดยตรงกับคุณภาพเสียงที่ดี มักเป็นอุปสรรคมากกับผู้ที่กระดูกสันหลังคออยู่ผิดตำแหน่ง หรือมีการเกร็งกล้ามเนื้อส่วนคออันมีสาเหตุมาจากการเกร็งกล้ามเนื้อที่ต่อมาจากช่องอก 2) น้ำหนักเสียง (Vocal Weight) เป็นการเลือกใช้โหมดการสั่นที่ตัวเส้นเสียงจำแนกโดยการกินพื้นที่ในการสั่นและความตึงผิวของมัน โหมดการสั่น (Register) เป็นอีกหนึ่งตัวแปรในคุณภาพเสียงที่ผู้ร้องเลือกได้ แม้ว่าจะร้องในความถี่เท่ากัน เสียงที่เปล่งออกมาจะมีเนื้อโทนเสียงแตกต่างกันอย่างชัดเจน ทำให้การแยกย่อยประเภทเสียง โดยนับรวมคุณภาพเสียงฮาร์โมนี และน้ำหนักเสียง ได้แก่ระบบ ฟาค[1] (Dewood, 2010)

คลอเดีย ฟลายแลนเดอ กล่าวถึงกระบวนการของการหายใจว่า "การสร้างแรงดันลมใต้กล่องเสียงที่เพียงพอจะสร้างวงจรการสั่นสะเทือนของเนื้อเยื่อปอดที่มีความยืดหยุ่นในระหว่างการหายใจออกการควบคุมลมหายใจสำหรับการร้องเพลงจึงประกอบด้วยวิธีการเพิ่มความดันลมใต้กล่องเสียงที่จะสร้างแรงสั่นผ่านหรือเพิ่มให้มีแรงมากขึ้นในการสั่นสะเทือนความดังของเสียงร้องเพื่อการพุ่งของเสียงและระดับช่วงพิสัยเสียง" (Friedlander, 2018)

---

[1]ระบบแบ่งประเภทเสียงของนักร้อง โดยคำนวณจากน้ำหนักเสียง สีสันของเสียงสะท้อน และ ช่วงพิสัยของเสียง ระบบถูกใช้อย่างแพร่หลายในวงการร้องเพลงโอเปร่า ทฤษฎีถูกคิดค้นโดยชนชาติเยอรมัน เช่น การแบ่งประเภทเสียง Dramatic, Spinto, Lyric, Soubrette, Coloratura เป็นต้น

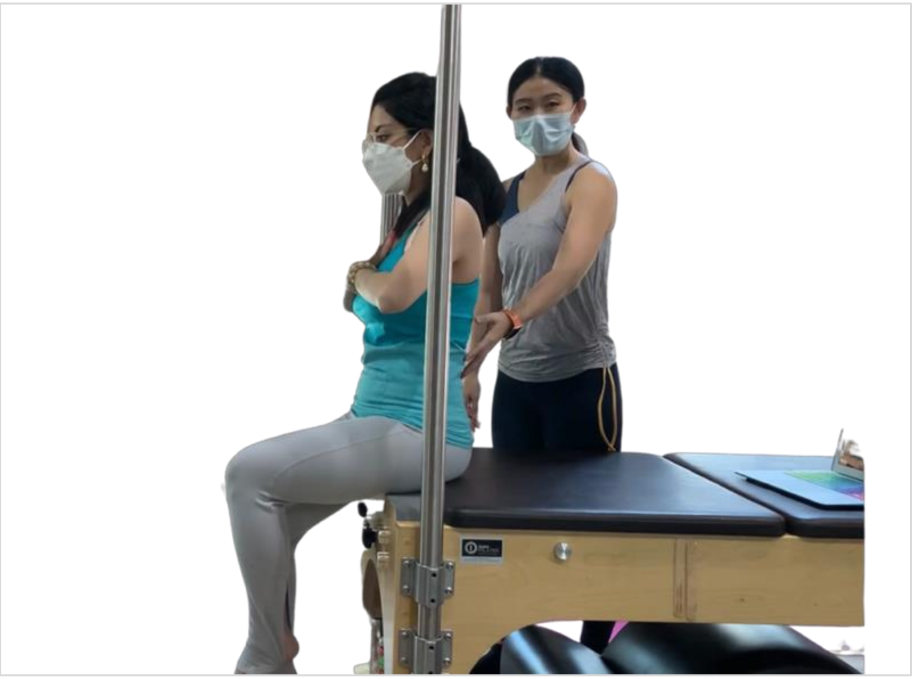
การไหลของลมที่ต่อเนื่องเป็นเทคนิคสำคัญของการใช้เสียงข้ามโหมดการสั่น นักร้องมีความจำเป็นที่จะต้องสามารถขยายพิสัยเสียงของตนอย่างน้อยสองโหมดการสั่นขึ้นไป เพื่อสอดรับกับการสร้างสรรค์ตัวเลือกที่หลากหลายในโทนเสียง หรือ ใช้เสียงข้ามโหมดเป็นการลดข้อจำกัดเพื่อขยายพิสัยเสียงให้กว้างขึ้น เพลงที่แต่งโดยทั่วไปจะใช้ความกว้างของช่วงพิสัยโน้ตอย่างน้อย 18 ครึ่งเสียง (18 semitones)[2]

กายบริหารเพื่อเสริมกระบวนการคิเนสเตติก

1. **ท่าที่ 1 ดัดแปลงมาจากท่าพิลาทิส: ท่าการออกแรงที่เท้าบนเก้าอี้ (Pilates – Footwork on the Chair)**

ท่า 1 ท่าเตรียม นั่งห้อยขาบนเก้าอี้ที่เบาะนั่งไม่นิ่มจนเกินไป โดยให้หัวเข่าและก้นอยู่ในระดับเดียวกัน ฝ่ามือประสานกันบริเวณหน้าอก ทรงตัวตรง ข้อศอกผายออก ยืดหลังตรง ไม่แอ่นหรือนั่งหลังโค้ง เพื่อให้การขยับหน้าท้องตอนฝึกออกเสียงทำได้ดียิ่งขึ้น หากกรณีที่ผู้ฝึกไม่สามารถทรงตัวยืดหลังตรงได้สะดวก สามารถนำเก้าอี้อีกสองตัวมาประกบทางด้านซ้ายและขวา เพื่อใช้พนักเก้าอี้พยุงแขนทั้งสองข้างไว้ และหากผู้ฝึกมีเสายึดทั้งสองข้างก็สามารถใช้ข้อศอกเกี่ยวเสาเพื่อทรงตัวได้เช่นกัน หรือให้ใช้ฝ่ามือดันกับขอบเก้าอี้ช่วยในการทรงตัวที่หลังได้ในกรณีไม่มีเสายึด

ภาพที่ 1 *ท่าที่ 1 กระบวนแรกของท่าการออกแรงที่เท้าบนเก้าอี้*



หมายเหตุ. โดย ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ, 2564.

[2] Semitones คือ หน่วยครึ่งเสียงของความถี่โน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิก หรือ มีค่าเท่า 1/12 (1 ส่วน 12) ของบันไดเสียงโครมาติก

ภาพที่ 2 *ท่าที่ 1 กระบวนสองของท่าการออกแรงที่เท้าบนเก้าอี้*

หมายเหตุ. โดย ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ, 2564.

หายใจเข้า ยกขาขึ้นด้วยการงอเข่าให้ตั้งฉาก 90 องศา ทีละข้าง ยุบท้องล่างใต้สะดือเข้าหากระดูกสันหลัง โดยที่ลำตัวยังตั้งตรงอยู่ระหว่างขยับขาขึ้น และออกเสียงแบบฝึกหัดให้อยู่ภายใต้จังหวะเดียวกันกับการยุบท้องล่าง ใช้กล้ามเนื้อท้องน้อยพยุงการเคลื่อนไหวตอนปล่อยขาลงโดยไม่ทิ้งจังหวะ

หายใจเข้า ยกขาสลับข้างขึ้นด้วยการงอเข่าให้ตั้งฉาก 90 องศา ยุบท้องน้อยเข้าระหว่างขยับขึ้น และออกเสียง แบบฝึกหัดให้อยู่ภายใต้จังหวะเดียวกันกับการยุบท้องน้อย ใช้กล้ามเนื้อท้องน้อยพยุงการเคลื่อนไหวตอนปล่อยขาลงโดยไม่ทิ้งจังหวะ

หายใจเข้า ยกขาทั้งสองข้างขึ้นด้วยการงอเข่าให้ตั้งฉาก 90 องศา ยุบท้องน้อยเข้าระหว่างขยับขึ้น และออกเสียงแบบฝึกหัดให้อยู่ภายใต้จังหวะเดียวกันกับการยุบท้องน้อย ใช้กล้ามเนื้อท้องน้อยพยุงการเคลื่อนไหวตอนปล่อยขาลงโดยไม่ทิ้งจังหวะ

แนะนำแบบฝึกหัด

แบบฝึกหัดขับร้องที่เหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่านี้ ควรใช้โน้ตที่มีความสั้น เช่น สำเนียงเสียงสั้นหรือเสียงขาด (Staccato) หรือโน้ตที่มี 2 – 3 พยางค์ จนไปถึงประโยคคำพูดระดับเสียงเดียวสั้น ๆ เพื่อให้สัมพันธ์กับช่วงเวลาการยกขา และช่วงการเปลี่ยนสลับขาสามารถเพิ่มความสูงต่ำของคีย์ที่ใช้ได้เพื่อกระตุ้นให้เกิดการเริ่มทำงานที่สมดุลระหว่างกล้ามเนื้อเส้นเสียงกับลมหายใจในเวลาที่เริ่มสั่นเพื่อออกเสียง ในทฤษฎีการร้องเพลง เรียกเทคนิคนี้ว่า ออนเซท (Onset) การที่ลมมาดันเส้นเสียงในจังหวะที่ *พอดี* กับจังหวะ

การเริ่มสั่น ออนเซท แบบสมดุล หรือ เบา (Clean Onset/ Simultaneous Attack) ยังมี ออนเซท อีก 2 ประเภทที่ผู้ฝึกต้องสามารถแยกแยะให้ออก คือ 1) ออนเซทแบบหนา หรือ กระแทก (Hard Onset/ Glottal Attack) การที่ลมมาดันเส้นเสียงในจังหวะที่ *ช้ากว่า* กับจังหวะการเริ่มสั่น 2) ออนเซทแบบปนลม (Breathy Onset/ Aspirated Attack) การที่ลมมาดันเส้นเสียงในจังหวะที่ *ไวกว่า* กับจังหวะการเริ่มสั่น การที่ฝึกให้ออนเซทมีลมหายใจที่หล่อเลี้ยงกำลังการทำงานที่เพียงพอ และทันต่อการขยับของกล้ามเนื้อเส้นเสียงอยู่ตลอดในทุกการเริ่มออกเสียงต้นประโยค ไม่เพียงแต่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงให้มีการสะท้อน แต่สามารถปกป้องสุขภาพเสียงให้ทนทาน ลดการเกร็งกล้ามเนื้อรอบกล่องเสียงเวลาขับร้องอันเนื่องมาจากแรงลมช่วยพยุงการสั่นได้ไม่เพียงพอ ความดังมักจะเกิดจากการเพิ่มแรงตีกระทบกันของกล้ามเนื้อเป็นการทดแทนพลังงานลม จึงส่งผลเสียทำให้ไม่สามารถร้องหรือซ้อมเป็นเวลานาน เพราะจะเกิดอาการบาดเจ็บ

กล้ามเนื้อมัดเด่นในแบบฝึกนี้ (Isolating Muscles) คือ กล้ามเนื้อหน้าท้อง (Abdominal Muscle) กล้ามเนื้อก้น (Gluteus Maximus Muscle)

2. ท่าที่ 2 ดัดแปลงมาจากท่าพิลาทิส: ท่าการออกแรงที่เท้าบนผนัง (Pilates – Footwork with Wall)

ท่า 2 ท่าเตรียม ท่านี้จุดสำคัญอยู่ที่การจัดความสมดุลของร่างกายซ้ายและขวา หน้าและหลัง ตั้งแต่ระดับกระดูกต้นคอ หน้าอก สะโพก หัวเข่า ถึงข้อเท้า ผู้ฝึกควรมองหาผนังกำแพงเรียบที่มีพื้นที่สำหรับลำตัวเป็นสิ่งที่ช่วยจัดท่าทาง เดินเท้าออกจากกำแพงมาประมาณสองฝ่ามือ รวบขาชิด ปลายเท้าเปิด ส้นเท้าชิด เหยียดตรงมาทางด้านหน้า หัว หลังล่าง และก้น จะต้องสัมผัสกับกำแพง

ภาพที่ 3 *ท่าที่ 2 ท่าการออกแรงที่เท้าบนผนัง*

หมายเหตุ. โดย ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ, 2564.

ย่อเข่าลงโดยที่ทุกส่วนยังคงสัมผัสกับกำแพง จนก้นตรงกับหัวเข่าคือสุดทาง และค่อยๆ กลับขึ้นยืน ทำซ้ำ 8 – 10 ครั้ง หากสะโพกไม่อยู่ในระนาบที่ตรง สามารถใช้วิธีกดไหล่ลง นำมือไว้ข้างลำตัวเพื่อช่วย จากนั้นยกขาขึ้นเพียงข้างเดียว ทำซ้ำ เมื่อหัว หลังล่าง และ ก้นมีความคุ้นชินกับระนาบใหม่แล้ว แขม่วท้องน้อย *หายใจเข้า* และเปล่งเสียงแบบฝึกขับร้อง

แนะนำแบบฝึกหัด

แบบฝึกในข้อนี้ควรเป็นโน้ตเพลงที่มีการเคลื่อนที่ต่อเนื่องเป็นบันไดเสียงไล่ขึ้นและลงที่กว้าง เป็นขั้นคู่ที่กว้าง เช่น C4 ถึง G5 (ออกเตฟครึ่ง) เป็นต้น เนื่องจากแบบฝึกหัดนี้มุ่งเน้นการเปลี่ยนข้ามจุดสลับการทำงานของกล้ามเนื้อเส้นเสียง ที่สร้างช่วงเสียงกลางค่อนต่ำ (TA dominant production) ไปสู่ช่วงการสั่นของเสียงกลางค่อนสูง (CT dominant production) ที่ไม่ราบรื่น เป็นผลมาจากท่อลมที่ไม่ตรง

การทำแบบฝึกนี้หากทำถูกต้องผู้ฝึกสามารถใช้มือสัมผัสกระดูกต้นคอ (Cervical) ที่ลักษณะโค้งเป็นตัว ซี ในอักษรภาษาอังกฤษ (C curves) การที่กระดูกต้นคอไม่ตรง กล้ามเนื้อพังผืดที่ช่วยพยุงต้นคอที่ผิดองศาจะรั้งระยะการขยับของกล่องเสียงทำให้มีข้อจำกัด ขัดจังหวะในการดึงกล้ามเนื้อเส้นเสียงให้ตึงขึ้นที่สอดรับการปรับช่วงเสียง มีงานวิจัยที่ศึกษาในเชิงลึกที่กล่าวถึงองศาของการวางระนาบกระดูกต้นคอที่ต่างกัน จะทำให้ร้องโน้ตเดียวกันในรูปแบบของการดึงกล้ามเนื้อที่ต่างออกไป หรืออธิบายสรุปได้ว่า ระยะของการขยับของกล่องเสียงที่จำกัด และระยะของการขยับของกล่องเสียงที่เป็นอิสระมากขึ้น จะทำให้ร้องโน้ตความถี่เดียวกันในโทนเสียงที่ต่างกันออกไป ผลกระทบในช่วงเคลื่อนไหวของระยะกล่องเสียงที่จำกัดถูกเขียนถึงใน “Vocal Yoga *VY®* Giving Sound to Thought for Vocal Focusing and Vocal heath” โดย คแลร์ แฟนนิ่ง เกี่ยวกับการเสียสมดุลของท่าทางที่พบบ่อยมากคือกระดูกต้นคอที่มีส่วนโค้งมากเกินไป ซึ่งมักส่งผลให้ศีรษะอยู่ในตำแหน่งยื่นไปข้างหน้า ความโค้งของกระดูกต้นคอที่เกิดขึ้นนั้นบีบอัดพื้นที่ภายในลำคอ (Fanning, 2013)

ประเด็นถัดมา ความยาวของท่อลมมีผลต่อความชัดในการเปล่งเสียงสระในบางย่านความถี่ จากแบบฝึกหัดที่แนะนำด้านบน เป็นบันไดเสียงไล่ขึ้นและลงที่กว้าง ผู้เขียนมุ่งเน้นให้จัดองศาของกระดูกต้นคอให้โค้งได้รูปเพื่อสนับสนุนการออกเสียงสระให้ชัดครอบคลุมได้ตลอดการเปล่งเสียงช่วง ต่ำ สูง แบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้การเปลี่ยนช่วงเสียงไม่สะดุด เพราะมีลมหล่อเลี้ยงสายเสียงตลอดเวลา

กล้ามเนื้อมัดเด่นในแบบฝึกนี้ คือ กล้ามเนื้อหน้าท้อง และกล้ามเนื้อก้น

3. ท่าที่ 3 ดัดแปลงมาจากโยคะ: ท่านักรบ (Virabhadrasana: Warrior)

ท่า 3 ท่าเตรียม ก้าวขาข้างหนึ่งไปด้านหลัง งอเข่าลง ยกแขนทั้งสองข้างขึ้นสุด ฝ่ามือและสะโพกอยู่ในระนาบเดียวกัน ซึ่งหันไปด้านหน้า

ภาพที่ 4 *ท่าที่ 3 ท่านักรบ*

หมายเหตุ. โดย ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ, 2564.

หายใจเข้า ถ่ายน้ำหนักไปทางด้านหลังจนส้นเท้าที่อยู่ด้านหน้ายกขึ้น ส่งแรงจากสะโพกโยกเพื่อโยกตัวและถ่ายน้ำหนักไปทางด้านหน้าจนส้นเท้าที่อยู่ด้านหลังยกขึ้นแทนพร้อม *หายใจออก* ขาด้านหลังจะเป็นตัวส่งแรง ขาด้านหน้าจะเป็นตัวยั้งแรง จนเกิดแรงกระทบที่สะโพก สะโพกก็จะส่งแรงต่อให้การเปล่งเสียงสวิงไปและกลับโดยใช้ ขากลับเพื่อ *หายใจเข้า* ของรอบใหม่ ผู้ฝึกต้องออกแรงจากสะโพก และต้องทรงตัวให้ตรงไม่เอียงล้มไปด้านข้าง ห้ามใช้แรงจากหัวเข่าช่วย

แนะนำแบบฝึกหัด

แบบฝึกในข้อนี้ควรเป็นโน้ตเพลงที่มีการเคลื่อนที่เสียงโน้ตสลับสูง – ต่ำ เป็นขั้นคู่ที่แคบ – กว้าง กระโดดไปหาโน้ตสูงขึ้นตอนออกแรงเหวี่ยงตัวมาด้านหน้า และร้องสลับโน้ตต่ำตอนเอนตัวกลับไปด้านหลัง เช่น คู่โน้ตสลับของ โด – เร โด – มี โด – ฟา โด – ซอล โด – ลา โด – ที และอื่น ๆ เพื่อการปล่อยลมในโน้ตสูงจะมาพร้อมธรรมชาติในการออกแรงจากกล้ามเนื้อมัดใหญ่ เสียงโน้ตสูงลักษณะกระโดดขึ้นจะปราศจากการเค้นเกร็งที่ลำคอ กล้ามเนื้อมัดใหญ่จะส่งให้มีแรงลมที่แรงขึ้น สัมพันธ์กับพลังเสียงโดยตรง เพราะสายเสียงคล้ายกับลิ้นของเครื่องเป่าคลาริเน็ต ไม่ควรถูกใช้เป็นตัวสร้างแรงสั่นสะเทือนเนื่องจากมีขนาดเล็กเมื่อเทียบกับกล้ามเนื้อส่วนอื่นที่มีขนาดใหญ่กว่ามากในช่วงลำตัว

ผู้ฝึกควรจดจำความรู้สึกของการออกแรงเวลาร้องขั้นคู่โน้ตกระโดดที่ห่างกันเช่นนี้จากการใช้กล้ามเนื้อมัดใหญ่ เพื่อน้ำหนักเสียงที่จะได้พลังมาก เสมือนว่าไม่ได้กำลังร้องโน้ตที่ห่างกันมาก การทำเช่นนี้เป็นประจำ กล้ามเนื้อจะจดจำการปรับตัวระหว่างการร้องขั้นคู่เสียงที่ห่างกันในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป การปรับของกล้ามเนื้อที่น้อยลงในการร้องขั้นคู่เสียงที่ห่างกัน จะส่งผลให้สามารถขยายพิสัยเสียงเกิดขึ้นได้กว้างออกไปอีก

การยกแขนในท่านี้เป็นไปอย่างต่อเนื่อง จะช่วยยืดกล้ามเนื้อซี่โครงให้กางออก ซึ่งช่วยทำให้ออกแรงต้านน้อยลงในการขับร้องประโยคยาว และสามารถหายใจเข้าได้ลึกขึ้นในท่านี้อีกด้วย การยืดเหยียดบริเวณซี่โครงสามารถช่วยเตือนให้นักร้องรู้สึกถึงการหายใจได้อย่างเต็มพื้นที่ความจุปอด หากรวมท่ายืดนี้ไว้ในการวอร์มอัพเสียงร้อง จะช่วยส่งเสริมให้การเคลื่อนไหวซี่โครงมีความยืดหยุ่นมากขึ้นในขณะร้องเพลง

กล้ามเนื้อมัดเด่นในแบบฝึกนี้ คือ กล้ามเนื้อหลัง กล้ามเนื้อหน้าอก (Pectoralis Muscle) กล้ามเนื้อสะโพก (Glutes Muscle) กล้ามเนื้อหน้าท้อง และกล้ามเนื้อไหล่หลัง (Trapezius Muscle)

4. ท่าที่ 4 ดัดแปลงมาจาก หฐ โยคะ: ท่าตั๊กแตน (Salabhasana: Locust Pose)

ท่า 4 ท่าเตรียม เตรียมกล่องไม้โยคะ หรือ เก้าอี้ลักษณะเก้าอี้เปียโน และ ใช้พื้นที่ตัดขวางพยุงลำตัวไว้ด้วยหน้าท้อง อวัยวะส่วนอื่นจะลอยอยู่ในอากาศ โดยที่ส่วนเท้ายกเสมอก้นขาสามารถแยกออกจากกันได้ ส่วนแขนยกแนบเสมอใบหู ปรับสันหลังที่โค้งเกินไปด้วยการยกหน้าท้องส่วนสะดือขึ้นให้มีช่องว่างเล็กน้อยมือสอดลงไปได้ ท้องส่วนล่างจะทำหน้าที่พยุงหลังส่วนบน ใช้แรงจากการบีบกล้ามเนื้อเพื่อการทรงตัว หายใจเข้า และเปล่งเสียงแบบฝึกขับร้อง

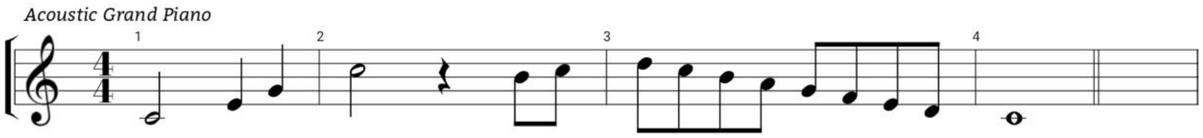
ภาพที่ 5 *ท่าที่ 4 ท่าตั๊กแตน*

หมายเหตุ. โดย ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ, 2564.

แนะนำแบบฝึกหัด

แบบฝึกในข้อนี้ควรเป็นโน้ตเพลงที่มีการเคลื่อนที่ต่อเนื่องเป็นเสียงคอร์ดไล่ขึ้น เช่น ตัวโน้ตอาร์เปจโจในบันไดเสียง หรือ ผู้ฝึกสามารถเลือกโน้ตเสียงสูงตัวที่พลังเสียงเริ่มขาดหาย ร้องเป็นเสียงเดียวลากยาว เช่น ในแบบฝึกนี้ผู้เขียนใช้กลุ่มโน้ต ดังนี้

ภาพที่ 6 *โน้ตแบบฝึกหัด*



หมายเหตุ. โดย ภคอิงค์ภักดิ์ ศุภการ, 2564.

การทำแบบฝึกนี้กล้ามเนื้อมัดใหญ่ที่ใช้ทรงตัวรับน้ำหนักตัวอยู่เป็นหน่วยส่งแรงดันสู่กล่องเสียง ส่งผลให้เสียงมีกำลังมากและน้ำหนักคงที่ แม้ร้องในพิสัยเสียงที่กว้าง ในกรณีที่ผู้ฝึกไม่ปวดหลังและต้องการเพิ่มน้ำหนัก สามารถดึงขามาชิดกัน การทรงตัว หรือภาวะสมดุลของการทรงตัว ต้องอาศัยกลไกของการทรงตัวหลายอย่างทำงานประสานกันอย่างสมดุล ได้แก่ การรับรู้สภาวะแวดล้อมจากสายตา (Vision) การรับรู้แรงถ่วงของร่างกาย ผ่านกล้ามเนื้อข้อต่อของร่างกาย แขน ขา และกระดูกสันหลัง (Kinesthetic) เพื่อการรับรู้ในทางความรู้สึกและสามารถควบคุมการทรงตัวในภาวะต่าง ๆ ได้อย่างสมดุล ท่านี้มีความคล้ายคลึงกับท่าตั๊กแตนในการฝึกโยคะ ท่าตั๊กแตนในโยคะที่เขียนพบในหนังสือชื่อว่า “Yoga For Singers – Freeing Your Voice and Spirit Through Yoga” โดย ลินดา ลิสเตอร์ ได้ให้ความเห็นว่า “ท่าตั๊กแตนเป็นท่าที่ใช้ยืดกระดูกอกที่ยอดเยี่ยมอีกท่าสำหรับนักร้อง” (Lister, 2011) แต่ท่าตั๊กแตนในโยคะไม่ต้องทรงตัวบนกล่องไม้หรือเก้าอี้ สามารถถ่ายน้ำหนักครึ่งท่อนล่างลงกับพื้นได้ อีกทั้งแบบฝึกหัดนี้ยังมีความสัมพันธ์กับการออกแรงต้านทานของกล้ามเนื้อเพื่อการทรงตัว ฟรานเชสโก แลมแปรติ เป็นผู้คิดค้นเทคนิคการหายใจแบบอาร์พอจโจ (Appoggio) สามารถอธิบายได้ว่าเทคนิคดังกล่าวหมายถึงการใช้กล้ามเนื้อหายใจเข้าต้านทานกับกล้ามเนื้อหายใจออก ซึ่งนักร้องต้องกางขยายช่วงซี่โครงให้กว้างออกและต้องสามารถควบคุมจังหวะขยับของซี่โครงได้อย่างสมบูรณ์ (Lamperti, 1813 – 1892)

กล้ามเนื้อมัดเด่นในแบบฝึกนี้ คือ กล้ามเนื้อหลังบน (Rhomboideus) กล้ามเนื้อหลัง (Erector Spinae Muscle) กล้ามเนื้ออก (Serratus Anterior) กล้ามเนื้อหน้าท้องส่วนล่าง (Transverse Abdominis Muscle) และกล้ามเนื้อสะโพก

สรุป และอภิปราย

กล้ามเนื้อที่ใช้ทรงตัว คือชุดกล้ามเนื้อกลุ่มเดียวกันกับที่นักร้องต้องใช้สำหรับแสดงเทคนิคการหายใจเพื่อพยุงเสียงร้อง ดังความเห็นที่ว่า "การจัดตำแหน่งร่างกายเป็นสิ่งแรกที่ครูสอนร้องเพลงจะตรวจสอบเพื่อวินิจฉัยปัญหาเกี่ยวกับลมหายใจ การจัดตำแหน่งร่างกายส่งผลโดยตรงต่อเทคนิคการหายใจ" (Lyle, 2010) ถ้าหากท่าทางการถ่ายน้ำหนักมีปัญหา หรือ การเรียงตัวของอวัยวะไม่ตรงศูนย์จะทำให้การเปล่งเสียงติดขัดส่งผลถึงความทนทาน ซึ่งก่อให้เกิดการบาดเจ็บจากการใช้เกินกำลังของอวัยวะในกล่องเสียงในท้ายที่สุด ยกตัวอย่างด้านบนในท่าที่ 3 ที่ดัดแปลงมาจากท่านักรบ เราจะใช้กระดูกสันหลังเป็นตัวเหนี่ยวนำแรงอัดที่จะกลายเป็นกำลังสำหรับช่วงที่ร้องสลับเสียงสูง โดยไม่รู้สึกว่าต้องออกแรงแต่อย่างใด แค่รักษาความเร็วของแรงผลักไปและกลับ (Momentum) ให้คงที่ ทำให้เกิดการสร้างเสียงร้องจากแรงของกล้ามเนื้อมัดใหญ่ที่พยุงตัวไปล้อไปตามกำลังที่เกิดขึ้น โดยการเคลื่อนไหวอวัยวะในกล่องเสียงจะรับแรงกระแทกแตกต่างจากการอัดแรงดันใต้กล่องเสียงแบบระยะใกล้ การบูรณาการใช้หลักการเคลื่อนไหวแบบท่ากายบริหารในศาสตร์ทางโยคะหรือพิลาทิส เป็นทางเลือกในการเพิ่มเทคนิคการสอนขับร้องให้มีประสิทธิภาพ เพราะผู้เรียนสามารถทำจนกระทั่งเกิดกระบวนการคิเนสเตติกต่อกลุ่มกล้ามเนื้อที่เคลื่อนไหวร่างกายจนเชื่อมโยงความทรงจำกับความรู้สึกในการปฏิบัติการขับร้องจนเกิดเป็นอัตโนมัติจากนั้นผู้ขับร้องจึงจะสามารถมีสมาธิจดจ่ออยู่กับรายละเอียดในด้านอื่นที่จำเป็นต่อการแสดงในระดับของอารมณ์ที่ลึกซึ้งขึ้น ปราศจากความกังวลในอุปสรรคของการที่ไม่สามารถควบคุมร่างกายให้เป็นไปตามที่ต้องการ กระบวนการเหล่านี้แสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องกันระหว่างกายวิภาคศาสตร์การขับร้องกับกระบวนการคิเนสเตติก ทั้งนี้การศึกษาอย่างต่อเนื่องในศาสตร์นี้เป็นการส่งเสริมการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ในการชะลอและป้องกันความเสื่อมของอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องให้มีคุณภาพและความแข็งแรงมากยิ่งขึ้นอีกด้วย ผู้เขียนหวังว่ากายบริหาร 4 ท่าด้านบน จะเป็นประโยชน์ในการเสริมกระบวนการคิเนสเตติกเพื่อการร้องเพลงให้แก่นักร้อง และผู้สนใจฝึกหัดทุกท่าน

รายการอ้างอิง

Dewood, D., (2010). *The Fach System: origin, function, and the dangers of perception.* Academia.edu. https://www.academia.edu/32108110/The_Fach_System_origin_function_and_the_dangers_of_perception

Fanning, C., (2013). *Vocal Yoga VY®*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Friedlander, C., (2018). *Complete Vocal Fitness: A Singer's Guide to Physical Training, Anatomy, and Biomechanics*, Rowman & Littlefield Publishers.

Gardner, H., (1983). *Theory of Multiple Intelligences.* https://www.howardgardner.com

Lamperti, F., (1813 - 1892). *Appoggio Breathing.* Voice Science Works. https://www.voicescienceworks.org/appoggio.html

Lister, L., (2011). *Yoga For Singers: Freeing Your Voice And Spirit Through Yoga*. lulu.com.

Lyle, H., (2010). *Vocal Yoga, the Joy of Breathing Singing*. Bluecat Music & Publishing.

Ongsomboom, T., Singnoy, C., & Suksawang, P. (2015). Comparisons of Movement Imagery Between Athlete and Non-Athlete. *Journal of Sports Science and Technology*., *15*(2), 319-329. https://he01.tci-thaijo.org/index.php/JSST/article/view/44956

บทความวิชาการ (Academic Article)

กระบวนการทางการทูต และความหลากหลายทางวัฒนธรรม

Diplomatic Processes and Cultural Diversity

ชุติมา สุดจรรยา / Chutima Sudjanya
อาจารย์ ดร. นักวิเทศสัมพันธ์ชำนาญการ กองนโยบายและแผน มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
Dr., Foreign Relations Officer, Professional Level, Policy and Planning Division,
Rajamangala University of Technology Phra Nakhon
chutima.su@rmutp.ac.th

Received: April 6, 2023 **Revised:** July 20, 2023 **Accepted:** August 26, 2023 **Published:** August 31, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอกระบวนการทางการทูตและความหลากหลายทางวัฒนธรรม เพื่อนำเสนอประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างการดำเนินการทางการทูตในแต่ละรูปแบบแต่ละช่วงเวลาด้วยการทำความเข้าใจเกี่ยวกับการทูตจากประวัติศาสตร์ เพื่อที่จะเข้าใจพัฒนาการทางการทูตในปัจจุบันโดยการพิจารณาว่า การทูตเป็นศิลปะของการดำเนินความสัมพันธ์ที่หลากหลายระหว่างผู้ที่มีบทบาททางการเมืองระดับโลก อธิบายถึงนักการทูตในอุดมคติ และอาชีพของนักการทูตที่ไม่เหมือนใคร ซึ่งต้องใช้ความละเอียดอ่อนและความเชี่ยวชาญอย่างมีไหวพริบให้สอดคล้องกับประเด็นที่หลากหลายของการเมืองระหว่างประเทศในศตวรรษที่ 21 รวมทั้งอธิบายถึงภาระหน้าที่ของทูตที่ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวทั้งในเรื่องการเมือง เศรษฐกิจ การนำมาซึ่งความสงบสุข และความสัมพันธ์อันดีระหว่างประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก นอกจากนี้ยังนำเสนอประเด็นที่เชิญชวนให้ร่วมช่วยกันคิดว่ารูปแบบการดำเนินการทางการทูตที่เหมาะสมกับโลกในศตวรรษที่ 21 ที่เป็นยุคดิจิทัลอันเป็นโลกที่ไร้พรมแดนนี้ ควรเป็นอย่างไร

คำสำคัญ: การทูต, กระบวนการทางการทูต, ความหลากหลายทางวัฒนธรรม

Abstract

This article aims to examine diplomatic processes and cultural diversity to propose particular topics about the relationship between diplomatic processes and particular periods of time by studying the diplomatic processes related to the historical periods leading to the understanding of modern diplomatic evolution. In this article, diplomatic processes are considered art and presented in the following aspects: the relationship of the important political key person, the ideal diplomat, a diplomat, and an outstanding career requiring refined and sophisticated skills associated with various political issues in the 21st century. Moreover, this article describes the responsibilities of the diplomat in driving political, economic, peacefulness, and good international relationships among various countries. Lastly, this article urges the reader to consider what is the suitable model of diplomatic processes for the 21st century.

Keywords: diplomacy, diplomatic processes, cultural diversity

บทนำ

ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรัฐต่อรัฐหรือความสัมพันธ์ระหว่างรัฐประชาชาติ ในยุคปัจจุบันนี้ไม่มีรัฐใด ชาติใดจะดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยวตามลำพัง โดยไม่ต้องเกี่ยวข้องติดต่อกับรัฐอื่น ๆ หรือ สังคมอื่น ๆ อีกทั้งได้มีการยอมรับกันว่าความสัมพันธ์ระหว่างการเมืองภายในรัฐและการเมืองภายนอกรัฐนั้นเกี่ยวพันและเป็นผลซึ่งกันและกัน ความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยการเมือง คือรัฐในปัจจุบันได้มุ่งถึงทั้งการเมืองทางเศรษฐกิจ และทางสังคมระหว่างรัฐ โดยรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างประเทศนั้น ดำเนินไปทั้งในความสัมพันธ์อย่างเป็นทางการหรือไม่เป็นทางการ ความสัมพันธ์อย่างเป็นทางการอาจกระทำโดยรัฐ หรือโดยตัวแทนที่ชอบธรรมของรัฐ เช่น การประชุมสุดยอด การดำเนินการทางการทูต การยื่นประท้วงต่อองค์การสหประชาชาติ หรืออาจเป็นการกระทำที่ไม่เป็นทางการก็ได้ เช่น การก่อการร้าย การทำจารกรรม การโจมตีประเทศหนึ่งโดยสื่อมวลชนของอีกประเทศหนึ่ง ซึ่งมิได้กระทำการในนามของรัฐ เป็นต้น ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศที่เกิดขึ้นมักจะสะท้อนในลักษณะที่หากไม่ร่วมมือก็ขัดแย้ง ความสัมพันธ์ในลักษณะขัดแย้ง เช่น สงคราม การแทรกแซงบ่อนทำลาย การขยายจักรวรรดินิยม ส่วนความสัมพันธ์ในลักษณะให้ความร่วมมือได้แก่ การกระชับความสัมพันธ์ทางการทูต การร่วมเป็นพันธมิตร เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการดำเนินความสัมพันธ์ระหว่างประเทศที่อาจกระทำในลักษณะรุนแรงหรือห่างเหิน ซึ่งลักษณะรุนแรง เช่น การใช้กำลังอาวุธ การตัดความสัมพันธ์ทางการทูต การรวมดินแดน หรืออาจมีลักษณะห่างเหิน เช่น ส่งนักการทูตจำนวนไม่มากไปประจำอีกประเทศหนึ่งพอเป็นพิธี หรือโฆษณาโจมตีเพียงชั่วครั้งชั่วคราว เป็นต้น

บุคคลและกลุ่มบุคคลในฐานะตัวแสดงระดับรัฐในเวทีความสัมพันธ์ระหว่างประเทศนั้น ได้แก่ 1) คณะทูต (Diplomatic Mission) ซึ่งประกอบด้วย เอกอัครราชทูต ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะทูตและเจ้าหน้าที่อื่น ๆ คณะทูตถือเป็นตัวแทนของรัฐที่จะต้องดำเนินการทุกอย่างเพื่อให้ได้มาซึ่งผลประโยชน์ของรัฐ อีกทั้งทำหน้าที่รวบรวมข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ และรายงานสภาพการณ์ต่าง ๆ ไปยังรัฐบาลของตน 2) ประมุขของประเทศ (Head of States) มีบทบาทสำคัญ ได้แก่ การเดินทางไปประชุมหรือพบปะเยี่ยมเยือนกันการเจรจาระหว่างประมุขของรัฐ 3) คณะทูตพิเศษ (Special Mission) มีบทบาทในการดำเนินนโยบายต่างประเทศในบางกรณีซึ่งต้องอาศัยผู้มีความรู้ความชำนาญเฉพาะด้าน และ 4) คณะกงสุล (Consular) มีหน้าที่ส่งเสริมและรักษาความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจการค้าระหว่างรัฐ รวมทั้งเป็นผู้ให้ข่าวสารเกี่ยวกับการพาณิชย์และข้อมูลเกี่ยวกับเศรษฐกิจการลงทุนแก่องค์กรและประชาชนภายในรัฐ (อรุณ ภานุพงศ์, 2529) ซึ่งบทบาทของบุคคลและกลุ่มบุคคลดังกล่าวมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ซึ่งในบทความวิชาการเรื่องนี้ได้กล่าวถึง การทูตคืออะไร กระบวนการทางการทูตตามแนวคิดทฤษฎีพิธีการทูต (Protocol theory) นโยบายทางการทูตของประเทศไทย รูปแบบการทูต การทูตกับความหลากหลายทางวัฒนธรรม การทูตกับการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม ปัญหาและอุปสรรคของความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อการดำเนินการทางการทูต

การทูตคืออะไร

การทูต เป็นการนำเสนอ การกำหนดและการดำเนินนโยบายต่างประเทศผ่านตัวแทนโดยชอบธรรมของรัฐด้วยวิธีการต่าง ๆ ที่เป็นไปอย่างสันติ เช่น การเจรจา การแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การล็อบบี้ การเยี่ยมเยียน ฯลฯ ดังนั้น การทูต จึงไม่มีความหมายที่ตายตัว และความสัมพันธ์ก็ไม่ได้ยึดอยู่กับเรื่องการเมืองเพียงอย่างเดียว ดั้งนั้นทำให้ปัจจุบันเน้นการนำทูตมาใช้ในหลากหลายบริบท เช่น การทูตสาธารณะ การทูตภาคประชาสังคม และผู้นำศาสนา การทูตวัฒนธรรม การทูตเพื่อประชาชน เป็นต้น (Barston, 1997) โดยคำว่า นักการทูต ในภาษาอังกฤษมีใช้อยู่ 2 คำ คือ Diplomat กับ Diplomatist และพบว่าในหนังสือที่เกี่ยวกับการทูตมีการใช้สองคำนี้ปะปนกัน แต่ที่จริงแล้วมีความหมายแตกต่างกันเล็กน้อย นั่นคือ Diplomat หมายถึง ผู้ทำหน้าที่ทางการทูตทั่วไป ซึ่งเป็นใครก็ได้ที่ทำหน้าที่ทางการทูต ส่วนคำว่า Diplomatist หมายถึง ผู้มีอาชีพทางการทูตโดยเฉพาะ (อรุณ ภานุพงศ์, 2529)

เมื่อประเทศต่าง ๆ มีความสัมพันธ์กันและต้องติดต่อกันเป็นประจำมากขึ้น ทำให้ทุกประเทศทั่วโลกต้องมีสำนักงานสำหรับตัวแทนของประเทศขึ้นในประเทศที่ไปติดต่อหรือทำความร่วมมือด้วย แล้วส่งคนของตนไปประจำอยู่ในสำนักงานนั้นก็คือ สถานเอกอัครราชทูต หรือ สถานกงสุลนั่นเอง โดยตำแหน่งหัวหน้าสถานเอกอัครราชทูต คือ เอกอัครราชทูต และหัวหน้าของสถานกงสุล คือ กงสุล สถานเอกอัครราชทูตแห่งแรกของโลก เริ่มจัดตั้งเมื่อ ปี ค.ศ. 1450 ระหว่างรัฐต่าง ๆ ในประเทศอิตาลี แต่การตั้งสถานเอกอัครราชทูตแบบถาวรนั้นยังไม่เป็นที่นิยมแพร่หลาย จนกระทั่งปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 เอกอัครราชทูตของประเทศต่าง ๆ ซึ่งส่งไปประจำ ณ ต่างประเทศนี้ จะต้องอยู่ ณ สถานเอกอัครราชทูต เป็นเวลาหลายปี และยึดถือการเป็นตัวแทนของชาติเป็นอาชีพ อย่างที่เราเรียกว่า นักการทูตอาชีพ (Career Diplomat) ซึ่งแตกต่างจากผู้ทำหน้าที่ทูตเป็นการชั่วคราวเพื่อเจรจาเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะ เมื่อเสร็จเรื่องนั้น ๆ แล้วก็ไม่ได้เป็นทูตอีกต่อไป เราเรียกว่า ผู้แทนพิเศษ (Special Mission) (อรุณ ภานุพงศ์, 2529)

การทูตเป็นศิลปะ (Art) ไม่ใช่วิทยาศาสตร์ (Science) คือ ผู้ที่ทรงคุณความรู้สูง จบการศึกษามาจากมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียง หรือผู้เชี่ยวชาญในวิชาที่ถือว่ายาก เช่น กฎหมาย หรือเป็นนักปราชญ์เป็นศาสตราจารย์ชั้นเลิศ แต่มิได้หมายความว่าจะเป็นนักการทูตที่ดีได้เสมอไป และอาจจะเป็นนักการทูตที่มีฝีมือต่ำจนไม่มีความสำเร็จในหน้าที่ของตนเองก็ได้ เพราะว่าการทูตเป็นศิลปะที่ต้องใช้คุณสมบัติอื่น ๆ ประกอบอีกมาก (Cambons, 1926) และการทูตเป็นวิชาชีพเดียวซึ่งมีข้อยกเว้นว่า แม้ผู้ปฏิบัติจะมีความเฉลียวฉลาด ขยันขันแข็ง มีความพยายาม มีความตั้งใจแน่วแน่เพียงใดก็ไม่ได้หมายความว่าจะสามารถก้าวล่วงอุปสรรคต่าง ๆ ได้ และจะกระทำการได้สำเร็จสมความตั้งใจเสมอไป ดังที่ จูเรียส แคมบอน (Jules Cambons) นักการทูตชาวฝรั่งเศสที่สำคัญคนหนึ่งเขียนไว้ว่า

ข้าพเจ้าไม่เคยเห็นวิชาชีพที่มีความแปลกแตกต่างกันเหมือนกับวิชาชีพของนักการทูต ไม่มีวิชาชีพใดที่มีหลักเกณฑ์ขัดแย้งน้อยเท่า แต่มีธรรมเนียมประเพณีอยู่มากมาย วิชาชีพนี้ไม่ต้องการความพากเพียรพยายามมากกว่าปกติเพื่อจะบรรลุผล และความสำเร็จจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องอาศัยโชคตามพฤติการณ์ยิ่งกว่า มิใช่อาชีพที่มีระเบียบวินัยเคร่งครัด จึงจำเป็นที่ต้องบังคับให้ผู้ที่มีอาชีพนี้ต้องมีนิสัยใจคอมั่นคง และต้องมีจิตใจเป็นอิสระมากกว่าปกติ (Cambons, 1926, pp. 30 – 32)

กระบวนการทางการทูตตามแนวคิดทฤษฎีพิธีการทูต (Protocol Theory)

ทฤษฎีพิธีการทูต เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทางการทูต ที่มีพลังหนุนส่งหรือผลักดันให้การพูดหรือการเจรจาทางการทูตประสบความสำเร็จและราบรื่นยิ่งขึ้น หากขาดพฤติกรรมทางพิธีการทูตเสียแล้ว พฤติกรรมทางด้านการทูตหรือการเจรจาก็จะอ่อนพลังลงจนอาจจะกลายเป็นความล้มเหลวไปในที่สุด ซึ่งมีตัวอย่างเกี่ยวกับพิธีการทูตให้พบเห็นอยู่เสมอ เช่น เมื่อมีบุคคลสำคัญจากต่างแดนมาเยี่ยมเยือนหรือเชื่อมสัมพันธไมตรีกับประเทศของเรา ทางราชการจะจัดส่งบุคคลสำคัญหรือบุคคลที่มีเกียรติของฝ่ายเราไปให้การต้อนรับ รวมทั้งการจัดที่พักและการบริการให้เป็นพิเศษ เหล่านี้ล้วนเป็นเรื่องของพิธีการทูตทั้งสิ้น ซึ่งส่งผลให้เกิดความสัมพันธ์แนบแน่น และทำให้การเจรจาหรือการทำความตกลงประสบความสำเร็จได้ง่ายขึ้น โดยหลักการสำคัญในทฤษฎีพิธีการทูต คือ

1. การทักทายหรือการโอภาปราศรัย (Greeting) เป็นการแสดงออกถึงความเป็นมิตร เป็นพวกเดียวกัน เป็นคนกันเอง เป็นคนมีน้ำใจ เป็นสุภาพชน ซึ่งล้วนเป็นพฤติกรรมที่ดี มีหลักสำคัญ คือ การแสดงโอภาปราศรัยหรือทักทายก่อน และเป็นต้องเป็นมงคล

2. การต้อนรับขับสู้ (Reception) เป็นเรื่องธรรมดาสามัญ บางคนแม้จะมีการต้อนรับ แต่ก็กระทำตามแบบธรรมเนียมหรือตามมารยาท ผลที่เกิดจากพฤติกรรมนั้นย่อมเกิดน้อยหรือไม่เกิดเลย

3. การฝากความระลึกถึง (Regarding) หมายถึง การยังมีสัมพันธไมตรีอันดีต่อกัน เป็นพฤติกรรมที่ง่ายต่อการปฏิบัติและไม่ต้องเสี่ยงต่อการขาดทุนแต่ประการใด ยิ่งได้ปฏิบัติต่อบุคคลที่ไม่เป็นมิตรด้วยแล้วยิ่งได้รับผลดีเป็นทวีคูณ บางคนเข้าใจว่าพฤติกรรมเช่นนี้เป็นเพียงมารยาททางการทูตหรือทางการเมืองเท่านั้น จึงทำให้การปฏิบัติต่อกันมีลักษณะผิวเผิน

4. การเยี่ยมเยือนหรือเยี่ยมคำนับ (Visiting) การเยี่ยมเยียนมักใช้กับผู้น้อยหรือผู้เสมอกัน เพื่อสอบถามสารทุกข์สุขดิบต่อกันด้วยความรัก ความเมตตา นิยมใช้กับบุคคลทั่วไปในโอกาสเจ็บป่วย หรือประสบเคราะห์กรรม ความเดือดร้อน ในขณะที่การเยี่ยมคำนับ เป็นการไปแสดงความเคารพ ความจงรักภักดี ความศรัทธาในคุณงามความดี การแสดงความยินดี หรือเพื่อให้เกียรติตามเทศกาล วัน เวลา และโอกาสอันเหมาะสม หรือโอกาสพิเศษอันเป็นมงคล

5. ล็อบบี้ (Lobby) หมายถึง การปูทาง การหาข้อมูล หรือการหยั่งเสียงหยั่งเชิง ซึ่งพฤติกรรมเหล่านี้มักเริ่มขึ้นก่อนที่จะมีการเจรจา การประชุม การสัมมนา การทำข้อตกลง การเจรจาความพบปะ เป็นต้น ก่อนที่จะเริ่มพิธีการอย่างเป็นทางการ ซึ่งหากได้มีการทำ ล็อบบี้ เสียก่อนแล้วจะช่วยให้เกิดความง่ายในการดำเนินการในรายละเอียดดังกล่าวเป็นหลายเท่าทีเดียว (กระทรวงการต่างประเทศ กรมพิธีการทูต, 2550)

การทูตดำเนินการผ่านการต่อรองหรือการเจรจา แต่ละฝ่ายในการเจรจาโดยทั่วไปต้องการมากกว่าที่พวกเขาคาดว่าจะได้รับ เพื่อให้บรรลุข้อตกลงในสิ่งที่พวกเขาต้องการในตอนแรก โดยจะมีนักการทูตจากต่างประเทศเข้ามาเป็นผู้ช่วยในการเจรจาด้วย ตัวอย่างเช่น นายมาร์ตติ อะห์ติซาริ (Mr. Martti Ahtisaari) เจ้าหน้าที่สหประชาชาติจากฟินแลนด์ได้ช่วยเหลือประเทศนามิเบียใน ปี ค.ศ. 1990 ในการเจรจาเพื่อให้ได้รับเอกราชจากแอฟริกาใต้ และจากผลการเจรจาที่ประสบความสำเร็จนี้ คู่สัญญาทั้งสองฝ่ายได้ลงนามในข้อตกลงทางการทูตประเภทอย่างเป็นทางการ ซึ่งข้อตกลงนี้เรียกว่า สนธิสัญญา ซึ่งเป็นสัญญาที่เป็นลายลักษณ์อักษรระหว่างรัฐหรือประเทศต่าง ๆ ตัวอย่างเช่น การลงนามในสนธิสัญญาแวร์ซาย เพื่อยุติสงครามโลกครั้งที่หนึ่งอย่างเป็นทางการ แต่ในการเจรจาบางครั้ง หากมีฝ่ายหนึ่งไม่เห็นด้วยที่จะประนีประนอมและปฏิเสธที่จะปฏิบัติตามวาระร่วมกันระหว่างสองฝ่าย ในกรณีดังกล่าวฝ่ายที่สามที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการเจรจาจะลงโทษทางการทูตกับรัฐที่ปฏิเสธการเป็นส่วนหนึ่งของการเจรจา เป็นเหตุนำไปสู่ความตึงเครียดทางการทูตระหว่างรัฐต่าง ๆ เกิดกรณีลดและขับไล่เจ้าหน้าที่ทางการทูตจากประเทศที่ละเมิดซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการคว่ำบาตรทางการทูต นอกจากนี้ยังอาจรวมถึงการที่ประธานาธิบดีปฏิเสธที่จะพบผู้นำของประเทศที่ละเมิดหรือเยือนประเทศนั้น ๆ และตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 เป็นต้นมาการทูตไม่ได้เป็นเพียงกระบวนการปกติเท่านั้น แต่ยังเป็นกระบวนการที่ทำให้เป็นมาตรฐานอีกด้วย กฎขั้นตอนที่เรียกว่าพิธีการทางการทูตได้รับการพัฒนาขึ้น และชุดของสิทธิ เอกสิทธิ์ และความคุ้มกันได้กลายเป็นสิ่งที่แนบมาทั้งกับนักการทูตและกิจกรรมทางการทูต (Bealey et al., 1999)

ภาพที่ 1 *เข้าร่วมงาน National Day Celebration at the Magnolia Ballroom, Waldorf Astoria, Bangkok with H.E. Mr. Tshewang C. Dorji, Ambassador of the Kingdom of Bhutan to the Kingdom of Thailand.*

หมายเหตุ. โดย ชุติมา สุดจรรยา, 2562.

ภาพที่ 2 *เข้าร่วมในงานประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวจังหวัดฮอกไกโด ประเทศญี่ปุ่น ในงาน Hokkaido Night ณ ทำเนียบเอกอัครราชทูตญี่ปุ่น ประจำประเทศไทย (ภาพถ่ายกับ H.E. Mr. Kazuya Nashida, Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of Japan to the Kingdom of Thailand)*

หมายเหตุ. โดย ชุติมา สุดจรรยา, 2565.

นโยบายทางการทูตของประเทศไทย

การปฏิบัตินโยบายด้านการต่างประเทศของไทย หรือ การทูตไทยนั้น ได้รับการยอมรับนับถือว่ามีความยืดหยุ่น (Flexibility) เปรียบเสมือน “ไผ่ลู่ลม” (Bamboo Bending with the Wind) โดยคำว่า ลม หมายถึง พลวัตรของเกมการเมืองระหว่างมหาอำนาจ ซึ่งยากจะอ่านได้อย่างถูกต้องแม่นยำ และการเลือกข้างผิดย่อมก่อให้เกิดความเสียหายอย่างใหญ่หลวงต่อผลประโยชน์ของชาติ และ คำว่า ลม ยังหมายถึงความท้าทาย หรือความไม่แน่นอนทางการเมืองภายในประเทศอีกด้วย เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างประเทศนั้น การที่ประเทศใดประเทศหนึ่งตั้งนโยบายว่าประเทศของตนจะไม่ยุ่งเกี่ยวหรือติดต่อกับใคร แล้วคิดว่าประเทศของตนน่าจะอยู่เฉย ๆ ได้นั้นเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เพราะในความเป็นจริงแม้ประเทศนั้นจะไม่ยุ่งเกี่ยวหรือไม่ติดต่อกับประเทศอื่นใด ก็ยังคงมีประเทศอื่น ๆ อีกหลายประเทศเข้ามายุ่งเกี่ยวกับประเทศนั้นนั่นเอง ไม่ว่าจะเป็นการเข้ามายุ่งเกี่ยวแบบเจตนาหรือไม่ก็ตาม ในขณะเดียวกันความสัมพันธ์ระหว่างประเทศในโลกปัจจุบันแม้ว่าจะมีการต่อสู้ แข่งขันหรือขัดแย้งกันยังร่วมมือกันในบางด้าน ตัวอย่างเช่น การร่วมมือกันทางเทคนิคในเรื่องไปรษณีย์ การอุตุนิยมวิทยา การโทรคมนาคม การสาธารณสุข เป็นต้น ในทางตรงข้ามประเทศที่ดูเหมือนมีความสัมพันธ์ระหว่างประเทศที่ดีต่อกัน ยังพบว่ามีการต่อสู้แข่งขัน ขัดแย้งกัน ตัวอย่างเช่น ประเทศไทยที่มีปัญหาขัดแย้งเรื่องข้าวกับประเทศสหรัฐอเมริกา เกี่ยวกับเรื่องมาตรการกีดกันสินค้า เป็นต้น ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าทุกประเทศมีทั้งผู้ที่เป็นมิตรและผู้ที่ไม่สู้จะเป็นมิตร ประเทศที่เป็นมิตรยังคงมีข้อขัดแย้ง ส่วนประเทศที่เป็นปรปักษ์ต่อกันก็ยังมีจุดที่ร่วมมือกันหรือมีผลประโยชน์ต่อกันได้

นโยบายทางการทูตของประเทศไทยในรัฐบาล พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา ได้จัดทำยุทธศาสตร์การต่างประเทศ 5 มี ซึ่งสะท้อนเสียงของการดำเนินวิเทโศบายแบบฉบับของไทย ดังที่เอกอัครราชทูต วรพจน์ สนิทวงศ์ ณ อยุธยา อรรถาธิบายไว้เมื่อ ปี ค.ศ. 1989 ซึ่งมีใจความสำคัญว่า การดำเนินภารกิจด้านการต่างประเทศ

ให้ได้รับผลประโยชน์แห่งชาติสูงสุดนั้น จำต้องให้ความสำคัญยิ่งกับความสมดุลของการต่างประเทศ โดยคำนึงถึงปัจจัยหลัก 3 ประการไปพร้อมกัน ได้แก่ ความมั่นคงแห่งดินแดน ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ และการเป็นที่ยอมรับและเชื่อถือในประชาคมโลก เพื่อให้บรรลุผลประโยชน์ทั้งสามด้านข้างต้นอย่างสมดุลและสอดคล้องกับสภาวการณ์ระหว่างประเทศที่เป็นจริง ซึ่งยุทธศาสตร์การต่างประเทศ 5 มี หรือ การต่างประเทศ 5S ประกอบด้วย 5 ประเด็นยุทธศาสตร์ หรือ 5 เสาหลัก (5 pillars) ดังต่อไปนี้ (Subboonrueng & Bunyavejchewin, 2017)

1. Security ความมั่นคงอันเป็นพื้นฐานสำคัญของทุกประเทศทั่วโลก ซึ่งความมั่นคงในปัจจุบันนี้เกี่ยวข้องกับภัยคุกคามรูปแบบใหม่ที่ไม่ใช่แค่การใช้กองกำลังหรืออาวุธยุทโธปกรณ์มาสู้รบกัน แต่เป็นภัยในรูปแบบโรคภัย ภัยธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงสภาพอากาศ การระบาดของยาเสพติด การระบาดของโรค การก่อการร้าย การขาดแคลนพลังงานหรืออาหาร

2. Sustainability ความยั่งยืนในด้านเศรษฐกิจและการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

3. Standard มาตรฐาน ซึ่งประเทศไทยต้องยกระดับการดำเนินงานหลายอย่างให้เป็นไปตามมาตรฐานสากล เช่น การแก้ปัญหาการค้ามนุษย์ การทำประมง การบินพลเรือนระหว่างประเทศ เป็นต้น

4. Status สถานภาพของประเทศที่นอกจากประเทศไทยต้องยกระดับคุณภาพพื้นฐานที่ประเทศไทยมีแล้ว ยังต้องเพิ่มบทบาทความร่วมมือกับนานาประเทศ รวมถึงต้องมีความพร้อมทางเทคนิคในการเตรียมพร้อมป้องกันประเทศอยู่ตลอดเวลา

5. Synergy บูรณาการ โดยหน่วยงานภาครัฐต้องทำงานร่วมกับภาคธุรกิจ ภาคประชาชน และองค์กรแนวร่วมต่าง ๆ ดังนั้น การทำภารกิจต่าง ๆ ของประเทศไทยทุกหน่วยงานต้องมีความชัดเจนและครอบคลุมในหลายด้านที่จะทำให้มีพลังเติมเต็มในการนำพาประเทศให้รุดหน้า

แนวทางการทูต 5S นี้ ช่วยสนับสนุนงานภาครัฐทุกประเภท โดยมีภาคส่วนต่าง ๆ เชื่อมโยงกัน ซึ่งดั้งเดิมนั้นมีผู้กล่าวว่า การทูตเป็นลักษณะ Hard Power Diplomacy คือ การใช้อำนาจทางการทหาร หรือ ทางเศรษฐกิจ หรือ การเมือง เพื่อให้ประเทศอื่นปรับเปลี่ยนท่าทีต่อประเทศตน การทูตได้ถูกปรับเป็น Soft Power Diplomacy คือ อำนาจที่ทำให้ประเทศอื่นๆ ปฏิบัติตามความต้องการของประเทศโดยไม่มีการบังคับแต่อยู่ที่ความสามารถในการเจรจาเพื่อนำไปสู่การยอมรับ เป็นการดำเนินงานที่มีผลทางอ้อมใช้เวลานานกว่าจะเห็นผลเป็นรูปธรรม เป็นเครื่องมือในการสร้างความไว้วางใจ และความน่าเชื่อถือในระยะกลางและระยะยาว

รูปแบบทางการทูต

ปัจจุบันนี้แทบไม่มีรัฐใดหรือชาติใดที่ดำรงอยู่ได้โดยไม่อาศัยหรือสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ไปยังดินแดนอื่น เพราะความร่วมมือนั้นก่อให้เกิดผลประโยชน์อย่างทวีคูณ ทำให้เกิดการวางแผนในระดับนโยบายของการดำเนินการทางการทูตในรูปแบบต่างๆ โดยอาศัยพื้นฐานการสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดเป็นการแลกเปลี่ยนบางสิ่งบางอย่างไม่ว่าจะเป็น ความรู้ เงินทุน เทคโนโลยี ไปจนถึงโอกาสในการเติบโตของการเป็นประเทศที่พัฒนาแล้วและสามารถขยายความสำเร็จไปยังภูมิภาคอื่นซึ่งสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 1 *นโยบายการทูตในรูปแบบต่าง ๆ*

รูปแบบ	รายละเอียด	เหตุการณ์ตัวอย่าง
การใช้เงินดอลล่าร์ (Dollar Diplomacy)	การใช้เงินกู้และหนี้สินเพื่อให้ได้มาซึ่งผลประโยชน์หรือจุดมุ่งหมายของรัฐ ดอลลาร์/เงินกู้/หนี้เป็นเครื่องมือสำหรับอำนาจเหนือรัฐที่อ่อนแอกว่า	ความช่วยเหลือของชาวอเมริกันหลังสงครามโลกครั้งที่สองซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแผนมาร์แชล (Marshall Plan)
การใช้น้ำมัน (Oil Diplomacy)	รักษาความต้องการน้ำมัน/พลังงานและปกป้องตำแหน่งของประเทศโดยใช้ทรัพยากรน้ำมันเป็นอำนาจในการเมือง	การคว่ำบาตรน้ำมันเป็นเวลา 5 เดือนกับชาติตะวันตกโดยโอเปกเพื่อตอบโต้สงครามอาหรับ – อิสราเอล ในปี ค.ศ. 1973
การโต้ตอบกัน (Shuttle Diplomacy)	“การสนทนาระหว่างสองประเทศหรือมากกว่า ซึ่งบุคคลหนึ่งเดินทางไปมาระหว่างประเทศต่าง ๆ พูดคุยกับรัฐบาลที่เกี่ยวข้อง ส่งสาส์นและแนะนำวิธีการจัดการกับปัญหา”	อดีตรัฐมนตรีต่างประเทศสหรัฐฯ เฮนรี คิสซิงเจอร์ มีส่วนร่วมในสงครามอาหรับของอิสราเอลในปี ค.ศ. 1973
การทูตมนุษยธรรม (Humanitarian Diplomacy)	การดำเนินการโดยรัฐบาลหน่วยงานที่ไม่ใช่การเมือง องค์กรพัฒนาเอกชน องค์กรระหว่างประเทศ หรือกลุ่มที่ห่วงใยด้านมนุษยธรรมเพื่อปกป้องและสนับสนุนผู้ที่ต้องการความช่วยเหลือด้านมนุษยธรรม	กิจกรรมของหน่วยงานเพื่อสังคม เช่น UNHCR, ICRC และ Doctors Without Borders (MSF)
การทูตเพื่อสิ่งแวดล้อม (Environmental Diplomacy)	ใช้ความร่วมมือระหว่างประเทศเพื่อหาทางออกของปัญหาสิ่งแวดล้อม เช่น การเปลี่ยนแปลงสภาพภูมิอากาศ มลพิษ กากนิวเคลียร์ และการสูญพันธุ์ของพันธุ์พืชและสัตว์	การเจรจาภายใต้กรอบอนุสัญญาสหประชาชาติว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงสภาพภูมิอากาศ (UNFCCC)
การทูตเพื่อสาธารณะ (Public Diplomacy)	“การถ่ายทอดข้อมูลและการขายภาพลักษณ์เชิงบวกแก่สาธารณชนต่างประเทศ และสร้างความสัมพันธ์ระยะยาวที่สร้างสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อนโยบายของรัฐบาล”	ชาวอเมริกันและอังกฤษอ้างว่าระบอบการปกครองของซัดดัม ฮุสเซนมีอาวุธทำลายล้างสูง และความสัมพันธ์กับกลุ่มอัลกออิดะห์ทำให้ความคิดเห็นของประชาชนเปลี่ยนไปสนับสนุนสงครามอิรัก (Nye, 2004: 107)
การเป็นคนกลาง (Intermediary Diplomacy)	การระงับข้อพิพาทระหว่างรัฐอย่างสันติผ่านการเจรจาโดยมีบุคคลที่สามเป็นผู้อำนวยความสะดวก	การมีส่วนร่วมของเลขาธิการสหประชาชาติ เรื่องสถานการณ์ของไซปรัส

ตารางที่ 1 *นโยบายการทูตในรูปแบบต่าง ๆ (ต่อ)*

รูปแบบ	รายละเอียด	เหตุการณ์ตัวอย่าง
การประชุมสุดยอดผู้นำ (Summit Diplomacy)	การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นผ่านการประชุมสุดยอดที่จัดขึ้นโดยผู้นำ	นายกรัฐมนตรีอินเดีย Narendra Modi พบกับ Nawaz Sharif เพื่อนชาวปากีสถานในเมือง Lahore (Haidar, 2015)
การพูดคุยผ่านโทรศัพท์ (Cable/Telephone Diplomacy)	การสนทนาทางโทรศัพท์หรือการส่งโทรเลขโดยผู้นำเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับกิจการโลก	สหรัฐอเมริกาและสหภาพโซเวียตได้จัดตั้งช่องทางการสื่อสารโดยตรงที่เรียกว่า "สายด่วน" ในช่วงสงครามเย็น ถูกใช้เป็นครั้งแรกในการโจมตีอียิปต์โดยไม่คาดคิดของอิสราเอลในช่วงสงครามอาหรับอิสราเอลในปี ค.ศ. 1967 (Markova, Gillespie, 2011: 151-152)
การทูตฟุตบอล/ปิงปอง (Football Diplomacy/Ping Pong Diplomacy)	แก้ไขความสัมพันธ์ที่แตกร้าวหรือส่งเสริมความสัมพันธ์ปัจจุบันด้วยการจัดหรือเข้าร่วมในกิจกรรมกีฬาร่วมกัน	ทีมเทเบิลเทนนิสของสหรัฐฯ ไปเยือนปักกิ่งในบางแมตช์ในปี ค.ศ. 1971 ตามคำเชิญของจีนในยุคสงครามเย็น การเจรจาเพื่อความปรองดองระหว่างตุรกีกับอาร์เมเนียผ่านการแข่งขันฟุตบอลในปี ค.ศ. 2009
การทูตเรือปืน (Gunboat Diplomacy)	"การใช้หรือคุกคามกำลังทางเรือที่จำกัดมิฉะนั้นนอกเหนือจากการทำสงครามเพื่อรักษาความได้เปรียบหรือเพื่อป้องกันความสูญเสีย ไม่ว่าจะเป็นการลุกลามต่อไปของข้อพิพาทระหว่างประเทศหรืออื่น ๆ ต่อชาวต่างชาติภายในดินแดนหรือเขตอำนาจของรัฐของตน"	1) การเดินทางของเพอร์รี (พ.ศ. 2396 - 2397) ของกองทัพเรือสหรัฐฯ ซึ่งยุติการโดดเดี่ยวของญี่ปุ่น 2) ในช่วงวิกฤตโมร็อกโกครั้งที่สองในปี ค.ศ. 1911 เยอรมันได้ส่งเรือปืน Panther ไปยังท่าเรืออากาดีร์
การทูตดิจิตอล (Digital Diplomacy)	กระตุ้นความสนใจด้านนโยบายต่างประเทศโดยใช้อินเทอร์เน็ตและเทคโนโลยีด้านไอทีและการสื่อสารในการปฏิบัติทางการทูต เช่น การจัดการข้อมูล การทูตสาธารณะ การวางแผนกลยุทธ์ การเจรจาระหว่างประเทศ และการจัดการวิกฤต	การใช้โซเชียลมีเดียของเอกอัครราชทูตในการทูตสาธารณะ

Noted. From "Redefining Diplomacy in the 21st Century and Examining the Characteristics of an Ideal Diplomat", by Aksoy, M. & Çiçek, A., 2018, *MANAS Journal of Social Studies*, 7(3), p. 915 (https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/638817).

การทูตกับความหลากหลายทางวัฒนธรรม

การทูต คือ กิจกรรมหรือวิชาชีพในการจัดการความสัมพันธ์ของประเทศต่าง ๆ และวัฒนธรรม คือ สังคมหรืออารยธรรมเฉพาะอย่างยิ่งที่สัมพันธ์กับความเชื่อ ความเป็นอยู่ หรือศิลปะ (Cobuild, 2006) ดังนั้น การทูตวัฒนธรรม จึงหมายถึง การใช้ขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีชีวิต หรือศิลปะของชาติหนึ่งในการจัดการความสัมพันธ์กับต่างประเทศ นอกจากนี้เป้าหมายเบื้องต้นของการใช้นโยบายการทูตวัฒนธรรมของชาติใด ๆ มีอยู่ 3 ประการ ได้แก่ การปกป้องเอกลักษณ์ของชาติ การเสริมสร้างเกียรติภูมิของประเทศ และการส่งเสริมความเข้าใจซึ่งกันและกัน (Papaioannou, 2017) ซึ่งใกล้เคียงกับการให้คุณค่าของวัฒนธรรมในเชิงการเมืองในปัจจุบันที่ผู้คนใช้วัฒนธรรมในการบอกเล่าตนเอง แสดงอำนาจ และ สร้างความเข้าใจระหว่างกัน (Bound et al, 2007) ซึ่งใกล้เคียงกับการให้คุณค่าของวัฒนธรรมในเชิงการเมืองในปัจจุบันที่ผู้คนใช้วัฒนธรรมในการบอกเล่าตนเอง แสดงอำนาจ และ สร้างความเข้าใจระหว่างกัน (Bound et al, 2007) โดยสถาบันวัฒนธรรมแห่งชาติสหภาพยุโรปได้แบ่งช่องทางในการเผยแพร่การทูตวัฒนธรรมออกเป็น 3 วิธี (Billows, 2016) ได้แก่

1. วิธีการทางทูตสาธารณะ ดำเนินการโดยรัฐแต่เพียงผู้เดียว
2. วิธีการทางการสื่อสารเชิงกลยุทธ์ ไม่ได้จำกัดหน้าที่อยู่เพียงแค่รัฐบาลเท่านั้น แต่ระบุเป้าหมายที่ชัดเจนว่า ดำเนินการเพื่อผลประโยชน์เชิงกลยุทธ์เป็นสำคัญ
3. วิธีการทางความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งมองว่าการทูตวัฒนธรรมเป็นการปฏิบัติบนพื้นฐานของการเจรจาและความร่วมมือระหว่างกัน

การทูตวัฒนธรรมได้มีการนำมาประยุกต์ใช้ในเชิงรุกอย่างแท้จริง ตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยมีฝรั่งเศสเป็นตัวอย่างที่สำคัญซึ่งได้มีการริเริ่มก่อตั้งอากาเดมี ฟร็องแซซ (Academic Francaise) ขึ้นในปี ค.ศ. 1635 อันเป็นจุดเริ่มต้นของการมีสถาบันสำหรับกิจกรรมทางวัฒนธรรมของรัฐ (Stelowska, 2015) ต่อมาในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้ก่อตั้งสถาบันการศึกษาภาษาขึ้นในหลายประเทศไม่ว่าจะเป็นสมาคมฝรั่งเศส (Alliance Francaise) ของฝรั่งเศสใน ปี ค.ศ. 1883 บริติช เคานซิล (British Council) ในปี ค.ศ. 1934) สถาบันเกอเธ่ (Goethe Institute) ของเยอรมนี ในปี ค.ศ. 1951 และ เจแปนฟาวน์เดชัน (Japan Foundation) ของญี่ปุ่น ในปี ค.ศ. 1997 เป็นต้น ซึ่งสถาบันการศึกษาเหล่านี้จะทำหน้าที่เผยแพร่ภาษา และวัฒนธรรมของแต่ละประเทศ ผ่านทางด้านการจัดการศึกษาในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งการเรียนภาษา การเรียนดนตรี การเรียนเต้นรำ การเรียนวาดภาพ และพิธีชงชา เป็นต้น

ประเทศไทยมีวัฒนธรรมของตนเองซึ่งเกิดจากการสั่งสมสืบทอด และพัฒนาต่อเนื่องกันมานานนับพันปี และเป็นสมาชิกของสังคมโลกซึ่งประกอบด้วยผู้คนหลากหลายวัฒนธรรม มีความเชื่อและค่านิยมต่างกันบ้าง คล้ายคลึงกันบ้าง แต่ละกลุ่มชนเหล่านี้มีการพบปะแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันมากขึ้น ทั้งโดยตรงและโดยทางอ้อม เนื่องมาจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารและสารสนเทศการทูตไทย โดยอาศัยวัฒนธรรม เป็นเครื่องมือนั้น มีมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ซึ่งมีการผสมผสานวัฒนธรรมแบบอินเดียเข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย โดยเฉพาะพระพุทธศาสนาแบบหินยาน เหตุผลสำคัญที่การดำเนินงานทางการทูตโดยอาศัยวัฒนธรรมเป็นสื่อเป็นไปตามที่ พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ได้ทรงนิพนธ์ไว้ในหนังสือประวัติการทูตไทยว่า "ในความสัมพันธ์ระหว่างประเทศนั้น ชาติไทยจะนึกถึงแต่สิทธิและ

ผลประโยชน์ของตนเท่านั้นก็หาไม่ แต่ย่อมนึกถึงหน้าที่ของตนเกี่ยวกับผลประโยชน์ส่วนรวมด้วย” (โชคชัย จุลศิริวงศ์, 2536, น. 6) บางประเทศได้แยกงานวัฒนธรรมออกมาจากงานอื่นๆ ของสถานเอกอัครราชทูตอย่างเด่นชัด และได้ให้ความสำคัญกับการคัดเลือกเจ้าหน้าที่หรือคณะทำงานที่เชี่ยวชาญ สามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดีปรับใช้สถานการณ์ได้ทันท่วงที มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี มีวิจารณญาณที่เที่ยงตรง เห็นแก่ประโยชน์ส่วนรวม ในการดำเนินงานด้านการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมบุคลากรเหล่านี้ส่วนใหญ่จะมีตำแหน่งที่เรียกว่า ทูตวัฒนธรรม หรือ Culture Attaché เป็นบุคคลที่ทำงานควบคู่ไปกับทูตสันถวไมตรีฝ่ายอื่นๆ เช่น ทูตทหาร ทูตพาณิชย์ เป็นต้น โดยเมื่อ ปี พ.ศ. 2530 ฝ่ายเลขานุการคณะกรรมการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทยกับต่างประเทศ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้เสนอเอกสารชื่อร่างแนวทางการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทยกับต่างประเทศ พุทธศักราช 2530 ไว้อย่างละเอียดโดยจำแนกเป็น 8 หมวด ซึ่งรายละเอียดหมวดที่ 3 ได้กล่าวถึงความสำคัญของการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศไว้ 5 ประการ ดังนี้ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2530)

1. การเผยแพร่ความคิดเห็นและความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยตลอดจนการให้ความร่วมมือทางวัฒนธรรมกับประเทศต่าง ๆ ใน ระดับภูมิภาคและระดับโลก เป็นสิ่งจำเป็นในการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศ รวมทั้งการสร้างสรรค์ให้เกิดการพัฒนาวัฒนธรรมของสังคมไทย
2. การเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศเป็นพื้นฐานและเครื่องมือสำหรับสร้างเสริมความเข้าใจอันดีและความเป็นปึกแผ่นทั้งในระดับทวิภาคีและพหุภาคี
3. การเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศจักนำผลไปสู่เสถียรภาพและความร่วมมือทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม การศึกษาเทคโนโลยี ทั้งในระดับทวิภาคี และพหุภาคี
4. การเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศจักเสริมสร้างภาพพจน์ที่ดีของประเทศไทย
5. การเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศจะช่วยกระชับมิตรภาพและความเข้าใจอันดี ซึ่งจะมีส่วนเอื้ออำนวยและเสริมสร้างสันติภาพและความมั่นคงทั้งภายในและระหว่างประเทศ

การทูตกับการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมที่หลากหลาย

การสื่อสารข้ามวัฒนธรรมเป็นการสื่อสารที่ผู้ส่งสาร (Sender) และ ผู้รับสาร (Receiver) นั้น ที่มาจากวัฒนธรรมที่ต่างกัน (Adler, 1997) โดยได้แบ่งลักษณะการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การสื่อสารแบบที่พึ่งพาบริบทสูง (High Context Communication) และการสื่อสารแบบพึ่งพาบริบทต่ำ (Low Context Communication) โดยได้อธิบายความแตกต่างของการสื่อสารทั้งสองลักษณะ (Hall, 1976) ไว้ดังนี้

1. การสื่อสารแบบที่พึ่งพาบริบทสูง มีความหมายหรือนัยยะหลักของสารจะอยู่ที่ตัวบริบท ซึ่งรวมถึงการแสดงออกทางใบหน้า น้ำเสียง และท่าทางประกอบต่างๆ โดยผู้ส่งสารจะไม่พูดสิ่งที่ตนเองต้องการจะสื่อออกมาอย่างตรงไปตรงมา ชัดเจน หากแต่จะพูดแบบอ้อมจนกว่าอีกฝ่ายจะเข้าใจถึงนัยยะหรือสาระสำคัญของข้อความ ซึ่งวิธีการสื่อสารแบบนี้โดยหลักก็เพื่อรักษาความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลโดยการรักษาหน้าของทั้งสองฝ่ายและความรู้สึกที่ดีระหว่างกัน

2. การสื่อสารแบบที่พึ่งพาบริบทต่ำ ความหมายหรือสาระของข้อความนั้นอยู่ในคำพูดที่สื่อสารออกมา กล่าวคือ ผู้พูดจะพูดสิ่งที่ตนเองต้องการจะสื่อออกมาแบบตรงไปตรงมาไม่อ้อมค้อม เนื่องจากเป้าหมายหลักในการสื่อสารคือ เพื่อใช้ข้อมูลและรับข้อมูลจากอีกฝ่าย

นอกจากนี้ ยังจำแนกรูปแบบวัฒนธรรมในสังคมโดยเปรียบเทียบจับคู่กันเป็น 4 คู่ ได้แก่ (Gesteland, 2002)

1. วัฒนธรรมแบบที่มุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลและมุ่งเน้นผลที่ได้ (Relationship Focused Cultures Versus Deal Focused) โดยวัฒนธรรมแบบมุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลนั้นถือเป็นวัฒนธรรมแบบที่พึ่งพาบริบทสูง คือ เป็นรูปแบบที่ผู้คนจะใช้ภาษาและองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น บริบท หรือ อวัจนภาษา ในการสื่อสารเพื่อรักษาไว้ซึ่งความสัมพันธ์อันดีระหว่างบุคคล ด้วยเหตุนี้ ในวัฒนธรรมดังกล่าว คำพูด หรือ ข้อความที่ตรงเกินไปจึงอาจฟังดูแข็งกระด้าง และหยาบคายได้ ในขณะที่วัฒนธรรมแบบมุ่งเน้นผลที่ได้นั้นเป็นลักษณะที่พึ่งพาบริบทต่ำ ซึ่งมุ่งเน้นที่สาระสำคัญและผลที่ได้ จึงมักใช้วิธีการสื่อสารแบบชัดเจนตรงไปตรงมา และเข้าประเด็นไม่อ้อมค้อม

2. วัฒนธรรมแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ (Formal Versus Informal Cultures) กล่าวคือในวัฒนธรรมแบบเป็นทางการนั้น จะมีการแบ่งแยกชั้นฐานะ และอำนาจทางสังคมไว้อย่างชัดเจนตามคุณวุฒิวัยวุฒิ เพศ สภาพ บทบาท และตำแหน่งหน้าที่การงานของบุคคลนั้น ๆ เมื่อพบปะกันคนในวัฒนธรรมดังกล่าวจะแสดงความเคารพต่อผู้ที่อยู่ในฐานะที่สูงกว่าโดยแสดงออกทั้งทางการพูด ภาษาที่ใช้ และองค์ประกอบอื่น ๆ

3. วัฒนธรรมแบบยึดติดการตรงต่อเวลา และแบบที่เวลายืดหยุ่นได้ (Rigid Time Versus Fluid Time ultures) กล่าวคือ คนในวัฒนธรรมแบบยึดถือการตรงต่อเวลาจะรู้สึกว่า เวลาเป็นสิ่งที่มีค่าและไม่ควรปล่อยให้เสียไปโดยเปล่าประโยชน์ แต่ในทางตรงกันข้ามการที่มีวัฒนธรรมแบบที่เวลายืดหยุ่นได้ จะไม่ยึดติดเรื่องการรักษาเวลาเพราะจะให้ความสำคัญกับการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในการเจรจาหรือที่ทำงานมากกว่าการบรรลุเป้าหมายงานภายในกำหนดตารางเวลา

4. วัฒนธรรมแบบแสดงออกและแบบสงวนท่าที (Expressive Reserved Cultures) โดยวัฒนธรรมแบบแสดงออกนั้น ในระหว่างการสื่อสารจะมีการออกท่วงท่าประกอบการพูด อาจมีการถูกต้องตัวกัน สบตา ระยะห่างระหว่างทั้งสองฝ่ายมีน้อยในขณะที่วัฒนธรรมแบบสงวนท่าทีจะพูดเบา ๆ แทบจะไม่มีท่าทางประกอบ เลี่ยงการจ้องตา และเว้นระยะห่างระหว่างทั้งสองฝ่าย ซึ่งถ้าหากตัวแทนทั้งสองฝ่ายมีวัฒนธรรมในการแสดงออกในระดับที่แตกต่างกันมากก็อาจทำให้เกิดช่องว่างในกระบวนการสื่อสาร และเกิดความรู้สึกเก้อเขินขึ้นได้

สำหรับคนไทยนั้น คนไทยมีวัฒนธรรมแบบที่มุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล คือ มุ่งเน้นและให้ความสำคัญในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมีความเป็นทางการ ด้วยการรักษาระยะห่าง และให้ความเคารพนับถือแก่ผู้ที่อาวุโสหรือที่มีตำแหน่งสูงกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับตัวแทนจากหน่วยงานรัฐ และด้วยวัฒนธรรมดังกล่าวจึงโยงไปถึงปัญหาเรื่องการตรงต่อเวลา เนื่องจากวัฒนธรรมของคนไทยนั้น ให้ความสัมพันธ์กับเรื่องของตัวบุคคลมากกว่าเรื่องของเวลาและนอกจากนี้ยังมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมสงวนท่าที กล่าวคือ ไม่แสดงออกมากนัก เลี่ยงการสบตา และรักษาระยะห่างกับฝ่ายตรงข้าม (Gesteland, 2002) และด้วยลักษณะทางวัฒนธรรมดังกล่าวของคนไทยนั้นผู้แทนจากต่างประเทศที่มาจากต่างวัฒนธรรม ถ้าหากไม่ได้ศึกษาวัฒนธรรมไทยมาก่อนก็อาจเป็นอุปสรรคในการเจรจาสื่อสารกับฝ่ายไทยให้บรรลุเป้าหมายได้

เช่นเดียวกับคนไทย เมื่อต้องไปเจรจาสื่อสารกับชาวต่างประเทศที่มาจากต่างวัฒนธรรม หากไม่เข้าใจวัฒนธรรมของอีกฝ่าย ก็อาจจะทำให้เกิดความไม่เข้าใจหรือขัดแย้งกัน หรือ อาจตีความตามคำพูดหรือข้อความผิดไปจากเจตนารมณ์ของอีกฝ่ายได้

นอกจากนี้ ชาวต่างประเทศที่เข้ามาทำงานในประเทศไทย ควรต้องมีความเข้าใจในค่านิยมการรักษาหน้าของคนไทยซึ่งเป็นหนึ่งในค่านิยมที่มีความสำคัญมากในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการประชุมอย่างเป็นทางการหรือการพบปะเจรจากันกับผู้แทนระดับสูงจากฝ่ายไทย คนไทยจะรับไม่ได้หากโดนตำหนิหรือต่อว่า ต่อหน้าสาธารกำนัล แต่ในทางกลับกันคนไทยจะรู้สึกยินดีเป็นอย่างมาก หากได้รับคำชื่นชมอย่างเปิดเผย และในการสนทนากับฝ่ายไทย ผู้แทนจากต่างประเทศควรต้องปรับใช้โทนเสียงที่นุ่มนวลน่าฟังแทนการพูดห้วนด้วยโทนเสียงแข็งกระด้างในลักษณะออกคำสั่งซึ่งไม่ถูกกับนิสัยของคนไทย นอกจากนี้ชาวต่างประเทศยังควรเรียนรู้ทำความเข้าใจกับความหมายของอวัจนภาษา หรือ ท่าทางที่คนไทยแสดงออก เช่น การยิ้ม การพยักหน้า หรือการเงียบ เป็นต้น อีกทั้งวัฒนธรรมการสื่อสารพื้นฐานของคนไทยนั้น มักจะหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้า เก็บอารมณ์ความรู้สึก ถ่อมตน และมีมารยาท

ในขณะที่คนไทยและชาวเอเชียส่วนใหญ่มีวัฒนธรรมการสื่อสารแบบพึ่งพาบริบทสูง ซึ่งต้องมีปัจจัยอื่น ๆ เข้ามาประกอบ เช่น อวัจนภาษา ท่าทางหรือน้ำเสียง ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ชาวยุโรปตะวันตกส่วนมาก มีวิธีการสื่อสารในรูปแบบพึ่งพาบริบทต่ำ และนักวิชาการหลายคนต่างเน้นทฤษฎีที่ว่า ชาวยุโรปตะวันตกจะแสดงความคิดเห็นอย่างตรงไปตรงมา (Hooker, 2008)

ดังจะเห็นได้ว่าความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมมีส่วนเกี่ยวข้องกับการเจรจา และการดำเนินการทางการทูต ดังนั้นในการประชุมพบปะเจรจากันหากว่า ผู้แทนของแต่ละประเทศไม่มีความรู้ หรือศึกษาภูมิหลังของวัฒนธรรมของแต่ละฝ่ายที่ประเทศของตนเองจะไปเจรจามาก่อนล่วงหน้า ก็อาจจะมีโอกาสทำให้เกิดความเข้าใจผิด หรือการตีความสาระสำคัญและเจตนารมณ์ของแต่ละฝ่ายผิดพลาด ซึ่งอาจจะนำมาซึ่งความขัดแย้งกันระหว่างประเทศได้ง่าย

ปัญหาและอุปสรรคของความแตกต่างทางวัฒนธรรมกับการดำเนินการทางการทูต

1. ปัญหาเรื่องความอ่อนไหวของประเด็นหัวข้อเจรจาเนื่องจากมุมมองที่แตกต่างกันในประเด็นที่อ่อนไหว เช่น ประเด็นด้านการเมือง สังคม ศาสนา และวัฒนธรรม เป็นต้น ตัวอย่างเช่น การพบปะซักถามกันระหว่างนักการทูตชาวต่างประเทศกับผู้แทนศาลไทยในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ของประเทศไทย ที่ทำให้ทางฝ่ายไทยรู้สึกลำบากใจและไม่สามารถที่จะตอบคำถามใด ๆ ได้มากนัก ในขณะที่นักการทูตชาวต่างประเทศมองประเด็นข้อซักถามเรื่องนี้เป็นเรื่องปกติธรรมดา ทำให้การเจรจากัน และการตีความสาระสำคัญ รวมทั้งเจตนารมณ์ของแต่ละฝ่ายผิดพลาดได้ง่าย

2. ปัญหาเรื่องรูปแบบวิธีการสื่อสาร ความแตกต่างทางวัฒนธรรมมีผลต่อการใช้ภาษาในการสื่อสาร เช่น ชาวยุโรปมักมีวัฒนธรรมแบบที่มุ่งเน้นผลที่ได้ (Deal – Focused) เวลาเจรจาสื่อสาร ชาวยุโรปจึงมักมุ่งเน้นการพูดตรงประเด็นแบบไม่อ้อมค้อม ซึ่งต่างจากคนไทยที่มีวัฒนธรรมแบบมุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล (Relationship – Focused) ซึ่งให้ความสำคัญกับการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมากกว่า จึงจำเป็นต้องใช้การสื่อสารและระดับภาษาที่นุ่มนวลเหมาะสม และในขณะเดียวกันก็ให้ความเคารพ

กับระดับและความอาวุโสของผู้ฟังด้วย และด้วยความแตกต่างทางวัฒนธรรมนี้ จึงอาจก่อให้เกิดปัญหาความเข้าใจผิดในเจตนารมณ์ของผู้พูด หรือ การที่ผู้ฟังตีความหมายไปในทางลบได้ (Gesteland, 2002)

3. ปัญหาเรื่องมุมมองการให้ความสำคัญในประเด็นที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น การแถลงนโยบายของประเทศ หรือท่าทีของประเทศในทุกปัญหาที่ตนเห็นว่ามีความสำคัญ อาจจะเป็นปัญหาระดับโลก เช่น ปัญหาลดอาวุธ ปัญหาสิทธิมนุษยชน เหล่านี้เป็นต้น หรือว่าเป็นปัญหาส่วนภูมิภาคเป็นปัญหาทวิภาคี แต่โดยปกติแล้วปัญหาทวิภาคในที่ประชุมระหว่างประเทศ ถ้าหากฝ่ายไทยพูดแบบทวิภาคเฉย ๆ เช่น ประเทศไทยมีปัญหากับเวียดนามอย่างไรนั้น ผู้แทนจากประเทศอื่น ๆ ย่อมไม่สนใจ เพราะถือว่าเป็นเรื่องทะเลาะกันของสองประเทศเพราะฉะนั้นผู้แทนฝ่ายไทยอาจจะต้องอิงเอาเรื่องทวิภาคนี้ไปรวมไว้ให้เกี่ยวกับปัญหาภูมิภาค และปัญหาของโลกด้วย เช่น ปัญหานี้จะส่งผลกระทบกระเทือนไปด้วยเหตุนี้ เทคนิคทางการทูตจึงต้องโยงเรื่องทวิภาคีให้ส่งผลไประดับโลกด้วยนั่นเอง

ในบรรดาหน่วยงานราชการของประเทศทั่วโลก มีหน่วยงาน 2 หน่วยงานที่ต้องหันหน้าออกนอกประเทศ นอกนั้นต้องดำเนินงานหลักภายในประเทศ ตัวอย่างเช่น การจัดการการบริหารงานของราชอาณาจักรไทย มีกระทรวงที่มีหน้าที่หันหน้าออกนอกประเทศ คือ กระทรวงกลาโหม ซึ่งเตรียมกำลังและอาวุธไว้เผชิญกับภัยที่มาจากภายนอกประเทศ และกระทรวงการต่างประเทศ ดำเนินการในสายงานด้านการทูตทั้งที่เรียกกันในความหมายอย่างแคบและตามความหมายอย่างกว้าง หน่วยงานหนึ่งใช้กำลังและอาวุธ อีกหน่วยงานหนึ่งใช้วิธีการเลือกกำหนดนโยบาย การดำเนินวิเทโศบาย และการใช้การเจรจาและการดำเนินการอื่นทางการทูตด้วยความมุ่งหมายอย่างเดียวกันที่จะรักษาพิทักษ์การดำรงอยู่และส่งเสริมประโยชน์ของชาติบ้านเมือง แต่บางครั้งหลายคนอาจจะเข้าใจว่า การทหารกับการทูตเป็นเรื่องที่ขัดแย้งกัน แต่ความเป็นจริงแล้ว ทั้งการทูตและการทหารเป็นเรื่องที่ใช้สนับสนุนซึ่งกันและกัน และในความสัมพันธ์ระหว่างประเทศที่เป็นจริงนั้น ทั้ง ๆ ที่มีความขัดแย้งและการสู้รบปรากฏอยู่โดยทั่วไป การทูตก็ยังเป็นวิธีการหลักและวิธีการสำคัญที่ใช้กัน ถึงแม้ว่าการดำเนินการทางการทูตอาจมีการปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลาแต่ยังเป็นการผสมผสานกันระหว่างการทูตแบบเก่ากับการทูตแบบใหม่ โดยปัจจัยสำคัญที่เกี่ยวข้องต่อวิธีการหรือทฤษฎีการเจรจาระหว่างประเทศ ก็คือ ประชาคมโลกที่เกิดความตื่นตัวมากขึ้น มีการเล็งเห็นความสำคัญของมติสาธารณชน (Public Opinion) มากขึ้น รวมทั้งการสื่อสารคมนาคมได้เจริญรุดหน้าไปอย่างรวดเร็วจนทำให้การทูตเพื่อความสัมพันธ์ระหว่างประเทศมีความซับซ้อนละเอียดอ่อนมากขึ้น การใช้วิธีการใดวิธีการหนึ่งเพื่อความสำเร็จอาจจะไม่บังเกิดผลในโลกปัจจุบันนี้

การทูตสามารถกำหนดได้ว่า เป็นการดำเนินความสัมพันธ์ระหว่างประเทศโดยการเจรจา และการเจรจาหรือโดยวิธีอื่นใดเพื่อส่งเสริมความสัมพันธ์อย่างสันติระหว่างรัฐต่าง ๆ และการทูตมีหน้าที่ทางการบางอย่างตามที่ระบุไว้ในอนุสัญญากรุงเวียนนาว่าด้วยความสัมพันธ์ทางการทูต อนุสัญญานี้จัดทำขึ้นในปี พ.ศ. 2504 และเป็นสนธิสัญญาระหว่างประเทศที่เป็นแนวทางสำหรับความร่วมมือความสัมพันธ์ทางการทูตปัจจุบันได้รับการรับรองจากรัฐทั่วโลก โดยระบุว่าหน้าที่ของคณะผู้แทนทางการทูตดังต่อไปนี้ (กรมสนธิสัญญาและกฎหมาย, 2525)

1. การเป็นตัวแทนของรัฐผู้ส่งในรัฐเจ้าภาพในระดับที่นอกเหนือไปจากระดับทางสังคมและพิธีการเท่านั้น
2. การคุ้มครองผลประโยชน์ของรัฐผู้ส่งและคนชาติภายในรัฐปลายทาง รวมถึงทรัพย์สินและหุ้นในบริษัท

3. การเจรจาและการลงนามในข้อตกลงกับรัฐเจ้าบ้านเมื่อได้รับอนุญาต

4. การรายงานและการรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการที่ถูกต้องตามกฎหมายทั้งหมดเกี่ยวกับเงื่อนไขและการพัฒนาในประเทศเจ้าบ้านสำหรับรัฐบาลที่ส่งเข้ามา

5. ส่งเสริมความสัมพันธ์ฉันท์มิตรระหว่างสองรัฐและส่งเสริมความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจ การค้า วัฒนธรรมและวิทยาศาสตร์

หลักเกณฑ์เหล่านี้โดยพื้นฐานทั่วไปแล้ว ทำให้มั่นใจได้ว่า ตัวแทนทางการทูตที่รับผิดชอบในการอภิปรายหรือการเจรจาได้รับการต้อนรับอย่างสันติ อนุสัญญาระบุว่านักการทูตต้องรวบรวมและหารือเกี่ยวกับข้อมูลอย่างถูกต้องตามกฎหมาย ได้รับการคุ้มครองอย่างเต็มที่ และตรวจสอบให้แน่ใจว่าการแก้ไขปัญหาใด ๆ ได้รับอนุญาตด้วยข้อตกลงที่ลงนามอย่างเป็นทางการ หน้าที่และความรับผิดชอบทั่วไปของนักการทูตมีดังต่อไปนี้

1. ค้นคว้าวิเคราะห์เหตุการณ์ในต่างประเทศที่อาจส่งผลกระทบต่อประเทศชาติ
2. ให้คำแนะนำแก่ข้าราชการของประเทศตนเองในการปฏิบัติตัวที่ต่างประเทศ
3. ตอบคำถามสื่อมวลชนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ
4. รวบรวมและรายงานข้อมูลสำคัญที่มีผลกระทบต่อประเทศชาติ
5. เข้าร่วมกิจกรรมอย่างเป็นทางการในฐานะตัวแทนประเทศ
6. จัดการเยือนทางการทูต
7. มีการหารือและเจรจากับทูตต่างประเทศ

การทูตในศตวรรษที่ 21 จึงเป็นการแสดงความสำคัญของการดำเนินการทางการทูตพร้อมกับความสามารถในการปรับตัวของบทบาทของนักการทูตในเรื่องการปฏิบัติหน้าที่ตัวแทนของประเทศซึ่งตำแหน่งของนักการทูตนั้น นอกจากสามารถเป็นผู้กำหนดนโยบายด้านการต่างประเทศแล้ว ยังเป็นแนวหน้าในการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมอีกด้วย อีกทั้งหน้าที่ของการทูตยังได้ขยายออกไปอย่างกว้างขวาง ตั้งแต่การเมืองระดับสูงของสงครามและสันติภาพ ไปจนถึงเรื่องของสุขภาพ สิ่งแวดล้อม การพัฒนาด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี การศึกษา กฎหมาย และศิลปะ วัฒนธรรม การท่องเที่ยว เป็นต้น

ดังนั้นนักการทูตจึงมีส่วนร่วมในหน้าที่ที่หลากหลาย ตั้งแต่การเจรจา การสื่อสาร กงสุล การเป็นตัวแทนและการรายงาน ไปจนถึงการสังเกตการณ์ การส่งเสริมการค้าสินค้าและบริการ การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมและการประชาสัมพันธ์ เป็นต้น

สรุป

หลักเกณฑ์ของความเป็นสากล (World Class) ซึ่งเป็นแนวปฏิบัติหรือเป็นมาตรฐานระดับสากล (International Standard) ด้านการทูตและการต่างประเทศนั้น ยังไม่เคยมีทฤษฎีกำหนดคำนิยามที่เป็นมาตรฐานสากลไว้ เนื่องจากการพัฒนาบุคลากรทางด้านการทูตเป็นกระบวนการที่ไม่มีที่สิ้นสุด แต่ต้องปรับเปลี่ยนปรับปรุงให้สอดคล้องเท่าทันสภาพการณ์ความเปลี่ยนแปลงของโลกในแต่ละยุคสมัยอยู่เสมอ ในขณะเดียวกันมาตรฐานสากลด้านการทูตมีลักษณะเชิงสัมพัทธ์จากการที่ปรัชญา วิสัยทัศน์ และจุดเน้นด้านการต่างประเทศของแต่ละประเทศแม้กรอบใหญ่มีความใกล้เคียงกัน แต่ในรายละเอียดมีความแตกต่างหลากหลาย ไม่มีสูตรสำเร็จ ต่างดำเนินการตามภาวะ เงื่อนไข ปัจจัยแวดล้อม เหตุผลความจำเป็นและ

ความต้องการของแต่ละประเทศ จึงทำให้การตีความคำว่า World Class Diplomacy หรือ World Class Diplomatic Services มีความแตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับความคาดหวัง มุมมองและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล จากการศึกษาสมรรถนะนักการทูตไทยตามมาตรฐานสากล พบว่าประกอบด้วยกลุ่มสมรรถนะหลัก 4 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มภาวะผู้นำ (Leadership) หมายถึงกระบวนการเชิงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้นำกับผู้ตามโดยผู้นำเป็นตัวแทนในการสร้างและพัฒนาให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ช่วยแนะแนวและนำทางพฤติกรรมในการทำงานเพื่อมุ่งไปสู่การบรรลุเป้าหมายขององค์การร่วมกัน ประกอบด้วยองค์ประกอบย่อย 4 สมรรถนะ ได้แก่ ทักษะผู้นำ (Leadership Skill) การคิดวิเคราะห์และการตัดสินใจ (Analytical Thinking and Decision Making) วิสัยทัศน์ (Vision) และมุ่งผลสัมฤทธิ์ของงาน (Achievement Results)

2. กลุ่มการสร้างความสัมพันธ์ (Interpersonal/Building Relationships) เป็นกลุ่มสมรรถนะด้านกาสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ทั้งในระดับองค์การและระดับบุคคล ในปัจจุบันทักษะความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลหรือ กลุ่มสมรรถนะและทักษะด้านคน (People Skills and Competencies Cluster) เป็นองค์ประกอบสำคัญสูงสุดของความสำเร็จในทุกขอบข่ายของการบริหาร กลุ่มสมรรถนะนี้ ประกอบด้วยองค์ประกอบย่อย 4 สมรรถนะ ได้แก่ ความไวต่อการรับรู้และการปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมที่แตกต่าง (Cultural Sensitivity) ทักษะการเจรจาต่อรอง (Negotiation) การสื่อสารภาษาไทย ภาษาอังกฤษ และภาษาต่างประเทศอื่น ๆ (Communication in Thai, English and other Languages) การทำงานร่วมกับผู้อื่นและการทำงานเป็นทีม (Collaboration and Teamwork)

3. กลุ่มด้านกลยุทธ์ (Strategy) เป็นกลุ่มสมรรถนะที่เกี่ยวข้องกับทักษะเชิงยุทธศาสตร์และการวางแผนอนาคต ประกอบด้วยองค์ประกอบย่อย 3 สมรรถนะ ได้แก่ ความคิดเชิงกลยุทธ์ (Strategic Thinking) การสร้างเครือข่ายทางยุทธศาสตร์ (Strategic Networking) และทักษะเทคโนโลยีดิจิทัล (Digital Literacy Skill)

4. กลุ่มการบริหาร (Management) เป็นกลุ่มสมรรถนะด้านการบริหารจัดการองค์การและบริหารกิจกรรมการทำงานให้มีประสิทธิภาพและประสิทธิผล ประกอบด้วยองค์ประกอบย่อย 3 สมรรถนะ ได้แก่ การบริหารจัดการทรัพยากร (Managing Resources) การชี้แนะ การเพิ่มพลังอำนาจในการทำงานและการเอื้ออาทรผู้อื่น (Coaching and Empowering and Caring others) และจิตบริการ (Service Mind) (สุวนีย์ เอื้อพันธ์ศิริกุล, และ สืบสกุล นรินทรางกูร ณ อยุธยา, 2563)

ดังนั้น การทูตจึงมีฐานะเป็นกระบวนการ คือ มีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ และนอกจากจะเป็นกระบวนการแล้ว ยังเป็นทางปฏิบัติ (Practice) ที่ปฏิบัติต่อเนื่องกันไป อีกทั้งเป็นศิลปะควบคู่กับเป็นวิทยาการ คือ มีการเลือกใช้ไม่ยึดถือตามหลักเกณฑ์ที่ตายตัวจนเกินไป เลือกใช้คำพูดในจังหวะที่เหมาะสมซึ่งขึ้นอยู่กับสถานการณ์ จึงเรียกว่าเป็นศิลปะ เป็นจินตนาการของศิลปินของผู้ที่ทำหน้าที่ทางการทูตที่คิดว่าในสถานการณ์นั้น ๆ ควรดำเนินการอย่างไรจึงจะดีที่สุดและบรรลุผล

การทูตเป็นศิลปะของการเจรจาความตกลงระหว่างประเทศซึ่งจำเป็นต้องร่วมมือกันเพื่อสร้างผลลัพธ์ที่แต่ละประเทศมีส่วนได้ส่วนเสีย ตามอัตภาพแล้วการเจรจาเพื่อแก้ไขความขัดแย้ง การทูตมักถูกมองว่าเป็นอีกทางเลือกหนึ่งนอกเหนือจากการทำสงคราม ซึ่งการทำสงครามถือเป็นความล้มเหลวของการทูต อีกทั้งการทูตยังสามารถใช้รูปแบบของการปฏิสัมพันธ์แบบไม่เป็นปฏิปักษ์เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ดีที่สุดใน

กิจการงานทั่วไป ในขณะที่การทูตส่วนใหญ่เป็นกระบวนการต่อรองที่ไม่ใช้ความรุนแรง แต่อาจเกี่ยวข้องกับการชักจูงที่เพิ่มมูลค่าหรือบีบบังคับ หรืออาจจะรวมถึงการคุกคาม แม้กระทั่งการใช้กำลังเพื่อส่งผลต่อการประเมินผลประโยชน์และต้นทุนของผู้เข้าร่วมในการยอมรับหรือปฏิเสธอย่างใดอย่างหนึ่ง

การเตรียมการ กฎและพิธีการทางการทูตไม่มีแบบแผนที่ตายตัว แต่ประกอบขึ้นเป็นระบบย่อยของความสัมพันธ์ทางการเมืองระหว่างประเทศที่เกิดขึ้นในยุคใดยุคหนึ่ง ดังนั้น การทูตจึงพัฒนาจากระบบการหลบหลีกและการทำข้อตกลงอย่างลับ ๆ ของสถาบันกษัตริย์ไปสู่การทูตสาธารณะ และระบอบประชาธิปไตยที่นโยบายต่างประเทศเป็นผลต่อเนื่องจากการเมืองภายในประเทศ ดังนั้น เมื่อเผชิญกับความท้าทายของโลกที่ซับซ้อนมากขึ้น จึงเกิดการพึ่งพาซึ่งกันและกันระหว่างกระบวนการทางการทูตและความหลากหลายทางวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เช่น มีการนำศิลปวัฒนธรรม การร่ายรำ ดนตรี การแต่งกายและภาพวาดจากแต่ละประเทศมาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ พูดคุยกันในกระบวนการทางการทูต และการต้อนรับทางการทูตระหว่างประเทศอยู่อย่างสม่ำเสมอ การแสดงทางวัฒนธรรม หรือ การนำศิลปวัฒนธรรมของแต่ละประเทศมานำเสนอในการเจรจาทางการทูตยังมีส่วนช่วยให้สังคมโลกได้รับรู้ และเข้าใจในประเทศนั้น ๆ ได้ดีอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

บทความวิชาการนี้เป็นองค์ความรู้พื้นฐานที่ผู้สนใจสามารถพัฒนาไปสู่การศึกษาวิจัยทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ หรือ นำไปสู่การพัฒนาบทเรียนเกี่ยวกับการทูตเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ให้แก่ผู้ที่สนใจในเรื่องการทูต และความสัมพันธ์ระหว่างประเทศในอนาคต และยังสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการออกแบบบทเรียนที่เหมาะสมและสอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน เรื่องการดำเนินความสัมพันธ์ระหว่างประเทศระหว่างราชอาณาจักรไทยกับต่างประเทศได้อีกด้วย

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิชาการ เรื่อง กระบวนการทางการทูต และความหลากหลายทางวัฒนธรรม สำเร็จลุล่วงด้วยดี ผู้เขียนขอขอบคุณ ดร.ณัฐวรพล รัชสิริวัชรบุล อธิการบดี และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริญญ์ บุญกนิษฐ รองอธิการบดีฝ่ายบริหาร วิจัยและพัฒนานวัตกรรม และเพื่อนร่วมงานทุกท่านที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร ที่ให้การสนับสนุนและให้ข้อมูลที่ดีในการเขียนบทความวิชาการทุกเรื่องด้วยดีเสมอมา และขอขอบคุณคณะทำงานกองบรรณาธิการวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ทุกท่านที่ให้คำแนะนำที่ดีในการปรับแก้ไข และให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเขียนบทความวิชาการครั้งนี้ ทำให้ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติม และสามารถนำเอาความรู้ที่ได้รับครั้งนี้ไปใช้ในการพัฒนางานเขียนบทความวิชาการและบทความวิจัยในครั้งต่อไป

รายการอ้างอิง

กระทรวงการต่างประเทศ กรมพิธีการทูต. (2550). *คู่มือการปฏิบัติงานกรมพิธีการทูต กระทรวงการต่างประเทศ 2550 / กรมพิธีการทูต กระทรวงการต่างประเทศ* (แก้ไขปรับปรุงครั้งที่ 2). กรมพิธีการทูต.

กรมสนธิสัญญาและกฎหมาย. (2525). *อนุสัญญากรุงเวียนนาว่าด้วยความสัมพันธ์ทางทูต พ.ศ. 2504.* ม.ป.พ. https://sb2.police.go.th/ambassador2.pdf

โชคชัย จุลศิริวงศ์. (2536). *5 ทศวรรษการต่างประเทศของไทยจากความขัดแย้งสู่ความร่วมมือ.* สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ: คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวนีย์ เอื้อพันธ์ศิริกุล และ สืบสกุล นรินทรางกูร ณ อยุธยา. (2563). แนวทางการพัฒนานักการทูตไทยสู่มาตรฐานสากล. *วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 50*(2), 1 – 24. https://so08.tci-thaijo.org/index.php/ssjpolsci/article/view/706/520

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2530). *ร่างแนวทางการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทยกับต่างประเทศพุทธศักราช 2530.* ฝ่ายเลขานุการคณะอนุกรรมการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทยกับต่างประเทศ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (อัดสำเนา)

อรุณ ภานุพงศ์. (2529). *การทูตและการระหว่างประเทศ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สมาคมรัฐศาสตร์แห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

Adler, N.S. (1997). *International Dimensions of Organizational Behavior.* (3rd ed.). South – Western College Publishing.

Aksoy, M. & Çiçek, A. (2018). Redefining Diplomacy in the 21st Century and Examining the Characteristics of an Ideal Diplomat. *MANAS Journal of Social Studies*, 7(3), 907 - 921. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/638817

Barston, R.P. (1997). *Modern Diplomacy* (5th ed.). Routledge.

Bealey, F., Chapman, R. A. & Sheehan, M. (1999). *Elements in Political Science*. Edinburgh University Press.

Bound, K., Briggs, R., Holden, J., & Jones, S. (2007). *Cultural Diplomacy, Culture is a central component of international relations, It's time to unlock its full potential.* Demo.

Cambon, J. (1926). *Le diplomate*. Hachette.

Cobuild, C. (2006). *Advanced Learner's English Dictionary*. Foreign Language Teaching and Research Press.

Hall, E.T. (1976). *Beyond Culture*. Doubleday Dell Publishing.

Hooker, J. (2008). *Cultural Differences in Business Communication.* https://pdf4pro.com/view/cultural-differences-in-business-communication-b5855.html

Gesteland, R. (2002). *Cross-cultural business behavior.* Copenhagen Business School Press DK.

Papaioannou, K. (2017). Cultural Diplomacy in International Relations, *IJASOS-International E-Journal of Advances in Social Sciences, 3*(9), 942 - 944. http://ijasos.ocerintjournals.org/en/pub/ijasos/article/367306

Stelowska, D. (2015). Culture in International Relations Defining Cultural Diplomacy. *Polish Journal of Political Science*, *1*(3), 50 - 72. http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-b208e8f2-2d47-4450-af75-4d1cf6e30d85

Subboonrueng, H. & Bunyavejchewin, P. (2019). Thailand 4.0 in World Politics: The 5S Foreign Affairs Strategy. *International Journal of East Asian Studies, 23*(2), 312 - 327. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/easttu/article/view/241354/164304

Billows, W. (2016). *Culture Report: Eunic Yearbook 2016, Vol. 8: A Global Game - Sport, Culture, Development and Foreign Policy.* Steidl.

Academic Article

"Ram Phat Cha" (รำพัดชา), the Trace of Indian Dance in the Siamese Royal Elephant Sacred Ceremony

Akarin Pongpandecha
Adjunct Lecturer, Independent Scholar
International College for Sustainability Studies, Srinakharinwirot University
akarin.pongpandecha@gmail.com

Awassada Klinsukhon
Student, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Swami Vivekanada Cultural Centre
vovheanlongya17@gmail.com

Received: May 12, 2023 **Revised:** August 26, 2023 **Accepted:** August 28, 2023 **Published:** August 31, 2023

Abstract

The sacred *"Phat Cha"* or *"Ram Phat Cha"* (รำพัดชา), is the most important part of the "*Phraratchaphiti thot chuak-dam chuak*" (พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก), or royal elephant ropes inspection ceremony. This ceremony is part of the elephant handling section *"Gajakarma"*[1] (คชกรรม) of the *"Phraratchaphithi khot-cha-kam"* (พระราชพิธีคชกรรม), or royal elephant ceremony. *Gajakarma* is the art of handling the royal elephants, as commissioned by the Siamese royal court. This art was passed down through a lineage traceable for more than a millennium back to the Indian "Vaishnavist" Brahmins. These Brahmins, who came to "Suvarnabhumi" (สุวรรณภูมิ), or Indo-China region of Asia, through the ancient Khmer empire, and then to the kingdom of Siam, which is present day Thailand.

Unfortunately, this cultural heritage is now lost, as there is no living inheritor, nor does a complete record of the dance remain.

Nevertheless, the only remaining document which vaguely describes the dance, as written by the late Arkom Sayakom, the National Artist of Thailand. From these descriptions, a comparative dance experiment was conducted by the author and Awassada Klinsukhon. The record shows that the dance is similar to classical Indian dance, particularly the "Bharatnatyam." Consistent with

[1] *Gajakarma* refers to the Thai word "คชกรรรม" (Kot-cha-kam): It was romanised based on the Sanskrit language; Gaja means an elephant and karma means deed or work.

the Indian classical dance tradition, the dance is part of a narrative, the legend of "*Phra Na-rai Prap Chang* Ekadanta" (พระนารายณ์ปราบช้างเอกทันต์). This legend tells how the Hindu God "Vishnu" subdued the elephant, "Ekadanta". This unique version of Vishnu as an "avatar" (อวตาร), a manifestation of God, appears only in Siam and Suvarnabhumi. As one of the oldest performing arts in Suvarnabhumi, inherited from Indian settlers, the *phat cha* dance is an important cultural heritage. It should be preserved consistent with H.M. King Maha Vajiralongkorn Rama X's royal decree to "preserve, inherit, and add value." Its historical, aesthetic, spiritual, and scientific aspects should be carefully examined. The author hopes to encourage scholars in related fields to study the dance, not to reinstate the ritual formally but to revitalise it as part of Thai cultural heritage.

Keywords: *phat cha* dance, *thot chuak - dam chuak* royal ceremony, Devakarma, Ekadanta

Introduction

The *"Tamra Kotchasat"* (ตำราคชศาสตร์) is a textbook from the early Ayutthaya period describing the royal elephant ceremony. In this book there is a *"mantra"* (มนตร์), a sacred chanting spell, which indicates that the royal *Gajakarma*, or the art of elephant handling, must have been practised in the ancient Khmer "Angkor" period. The Angkorian then passed on this knowledge to the Siamese royal court around the 14th century. (Department of Fine Arts, 2002). Besides being one of the oldest dances, it was a crucial part of *"Phraratchaphithi thot chuak - dam chuak"* (พระราชพิธีทอดเชือก – ดามเชือก), the inspection and repairing of elephant robes ceremony. The ceremony was performed only in a designated enclosed area which was shielded from observers. *"Phat Cha"* is one of the most sacred Siamese classical dances. As this ceremony was a vital part of the *Gajakarma* royal ceremony, in a time when domesticated elephants were still used by the palace in peace and war, the objective of the dance was not entertainment. Whereas the officers of the royal *"Gajapala"* (คชบาล) or elephant care department performed physical duties such as caring for and training the royal elephants, the royal elephant sacred ceremonies were responsibility of the royal *"Brueshtipasha"* Brahmins (พราหมณ์พฤฒิบาศ). Ceremonies and activities concerning royal elephants were, naturally, discontinued when modern vehicles and machines replaced the elephants. Eventually, the royal elephant department was dissolved after the Siamese democratic revolution in 1932 led to the disappearance of the *Brueshtipasha* brahmin party. Only a small fraction of the once glorious *Gajakarma* ceremony for the royal elephants is maintained in the present days.

The Origin of Gajashastra, the Knowledge of Handling Elephants, in Suvarnabhumi

Prior to the arrival of Indian settlers, the natives of Suvarnabhumi may have already had knowledge about elephants. However, the important part of the elephant handling knowledge, or "Gajashastra" (คชศาสตร์), along with other important knowledge and wisdom, was probably taught to the natives by the Indian settlers. That the term is written in Sanskrit supports this conclusion, and Asian elephants are commonly found both in India and the Suvarnabhumi region. This knowledge ranges from capturing, domesticating, training and even breeding elephants for various heavy duties, including transportation, construction, delivery, and battle. As suggested by Emeritus Professor Apinat Kitiphan, an expert in religious, spiritual, and ritual ceremonies in Thailand, the "*guui*" (กูย) people in Surin province of Thailand, whose everyday language is part of the Austroasiatic language group (Princess Maha Chakri Sirindhorn, 2033), also inherited the "*pasa pa*" (ภาษาป่า) or "forest language," containing elements of the "Tamil" language of south India. The Guuis is widely acknowledged in Thailand for their expertise in handling elephants, and they use *pasa pa* only while engaged in their elephant sacred rites. The Guis, nevertheless, is unaware of its Indian origin, and use it only as a ceremonial language.[2]

The Legend of Vishnu Subduing the Mythical Elephant Ekadanta, and the Emergence of Devakarma, the Uniquely Siamese Avatar of Vishnu

Evidence suggesting that Indians taught Gajashastra to native Suvarnabhumi disciples can be found in the local legend of "Vishnu subduing Ekadanta" and "The Creation of Devakarma." This story is found only in the Siamese Gajashastra textbook and tells the story of "Ekadanta", the elephant born of "*Ishvara Vamsa*" (อิศวรพงศ์), God Shiva's creation family. Ekadanta has broad black skin and a single tusk protruding out of his palate. The elephant was fierce and could not be tamed, so he could not live near human habitations. Since Ekadanta was so powerful, he could kill people, animals, and other creatures simply by piercing their shadows with his tusk; he is usually depicted roaming alone in the wild (Department of Fine Arts, 2002).

Because Ekadanta caused so much fear and death to human beings and other creatures in their habitat, the villagers prayed to Shiva to save them from the animal. Shiva summoned Vishnu and lent Vishnu his "Trishula" (ตรีศูล), or trident, with which Vishnu went in search of Ekadanta. Along the way, he met four villagers, three men and a woman, and asked about Ekadanta's whereabouts. He then had the villagers follow him by boat across a river to Ekadanta's inhabitant so they might

---

2 Interview with Emeritus Professor Dr. Apinat Kitipan on the 20th of May 2019. Ban Shivahuphab, Yasotorn.

observe Vishnu's elephant-capturing method. Upon spotting the elephant, Vishnu created an *avatar*, a separate manifestation of himself, in the figure of a man with an elephant face known as "Devakarma." He then chanted a *mantra* that forced Ekadanta to approach him. Getting a terrible headache from his efforts to resist the *mantra*, Ekadanta became angry and ran furiously towards Vishnu. The god wrestled Ekadanta, then pierced his shadow with the handle of Trishula, Shiva's celestial weapon, immobilising the elephant. Vishnu, as the *avatar* Devakarma, then used *"Nakapasha"* (นาคบาศ), a serpent noose, to catch one of the elephant's rear feet and tie him to the Trishula. This made the elephant submit to Vishnu. These events established the Gajashastra, or knowledge of elephant handling, for the world. Vishnu passed on Gajashastra to that party of four he had met, making them his first human disciples in the art of handling elephants. These four became the *"Padmaguru Patiyaya"* (ปัทมคุรุ ปฏิยายะ), or original teachers of elephant handling in Suvarnabhumi.

As part of the legend, the trident eventually became a bale tree and since the leaf of bale tree is in the shape of Shiva's Trishula (trident). The Siamese Brahmins used the bale leaf for blessings in royal sacred ceremonies.

Devakarma, Vishnu's avatar in the form of a man with an elephant's head, is not found in India. He is likely the Indian settlers' invention. As the subject involves elephants, the ancient Brahmins of Suvarnabhumi probably borrowed the iconography of the Hindu god "Ganesh" (พระคเณศ), the god with an elephant's head, a son of Shiva, to connect Vishnu to the knowledge and skill related to elephants.

Devakarma: Ganesh, or an Avatar of Vishnu?

Since Devakarma resembles Ganesh (พระคเณศวร์), people naturally confuse them. For instance, the theology scholar Komkrit Uitengkeng referred to Devakarma as a form of "Genesh which is unknown to the Indians" ("พระพิฆเณศวร์" ที่อินเดียไม่รู้จัก), and that "Devakarma is just another name or form of *Genesha* worshipped in Siam" (Uitengkeng, 2016). This idea is supported by Thanjika Manapi in her thesis, "the study of the meaning of and beliefs about Devakarma that appeared in Thailand from the 19th century B.E. to the present". She concluded that Devakarma is the same deity as Ganesh (Manapi, 2010).

Although Devakarma in Sanskrit means "deed" or "work" of God or of the Divine (deva = divine/god, and *karma* = deed/work), Komkrit states that Devakarma may have resulted from the merging of native animistic gurus and Indian Hindu theology related to the theme of elephant handling. Komkrit suggests that the name Devakarma may have been the merging of *"deva"* (เทพ), divine in Sanskrit, and *"phi pakam"* (ผีปะกำ), the ghosts of native gurus that reside in the elephant ropes known as *"chuak pakam"* (เชือกปะกำ) in the ethnic *Guui* (กูย) language. For this reason, the name

Devakarma likely stems from the assimilation of Indian Brahman beliefs with aboriginal animism. The author points out this is also a way to promote a native ghost to a Hindu god.

In the story of Vishnu subduing Ekadanta, Vishnu transformed himself into a man with an elephant face (Bundhitpattanasilpa Institute of Fine Arts, 2017). This was described by King Rama V and appears in Arkom's record on the *phat cha* dance. That Devakarma and Ganesha are different deities is indicated in the legend itself, in which, as part of his preparatory process, Vishnu summoned *"Agni"* (พระอัคนี), the God of Fire, to produce two ritual bonfires. Vishnu then summoned Ganesha to straddle the bonfire on his right. He then summoned Devakarma out of his *"yagnopavita/upanayana"* (ยัชโญปวีต), the sacred shoulder string of a Brahmin, to straddle the bonfire on his left (Department of Fine Arts, 2002).

In addition, at the viceroy's palace (วังหน้า - พระบวรราชวัง), in the west chamber of the cross-shaped Bowornsathan Sutthawas temple (วัดบวรสถานสุทธาวาส), Vishnu's *avatars* are depicted in a painting on the window panels. One shows Vishnu in human form, in pale purple skin, capturing the elephant, Ekadanta. Those panels in the southern wing depict a man in green skin with an elephant face dancing in front of an offering table.

In Southern Indian culture, as seen in the "Kathakali" performance, avatars of Vishnu such as "Rama" and "Krishna" have green skin. Since Kathakali is the likely origin of the Siamese *"khon"* (masked play) performance, as well as the designated skin colours of some major characters in Ramakien (รามเกียรติ์) (the Siamese version of "Ramayana") for Thai mural painting, Rama's skin must also be green. This indicates that the painter must have known this rule and painted Devakarma green to identify him as an *avatar* of Vishnu. Thus, this distinguishes him from Ganesh, whose skin, according to the *"Phong Nai Ramakien"* (พงศ์ในรามเกียรติ์) (*Ramakirati Vamsa* in Sanskrit/ Ramayana family' lines) description in Amorn Sripochanart's *"Chitakram Thai"* (จิตรกรรมไทย) (Thai Painting) handbook, is painted in *"Samrit"* (dark brown) colour (Sripochanart, unknown date).

Interestingly, whilst the western chamber exhibits avatars of Vishnu, the opposite eastern chamber exhibits manifestations of Shiva. Similarly, in the southern chamber, Ganesh appears on the window panels of Shiva's end section opposite to those of Devakarma which are in Vishnu's section. This is consistent with the story in which Vishnu summons Ganesh and Devakarma to straddle *agni*'s bonfires situated opposite to each other.

Figure 1 *Mural Painting of Devakarma: (Left) and Ganesh (Right) were painted on window panel opposite to each other in Bowornsathan Sutthawas Temple*

Noted. From Songkiat Hepiyasawas, Chitrakam Tawaraban, Wat Bowornsathan Suthawas Phrakaew Wangna, 2002.

The *Bruethipasha* Brahmins (พราหมณ์พฤฒิบาศ)

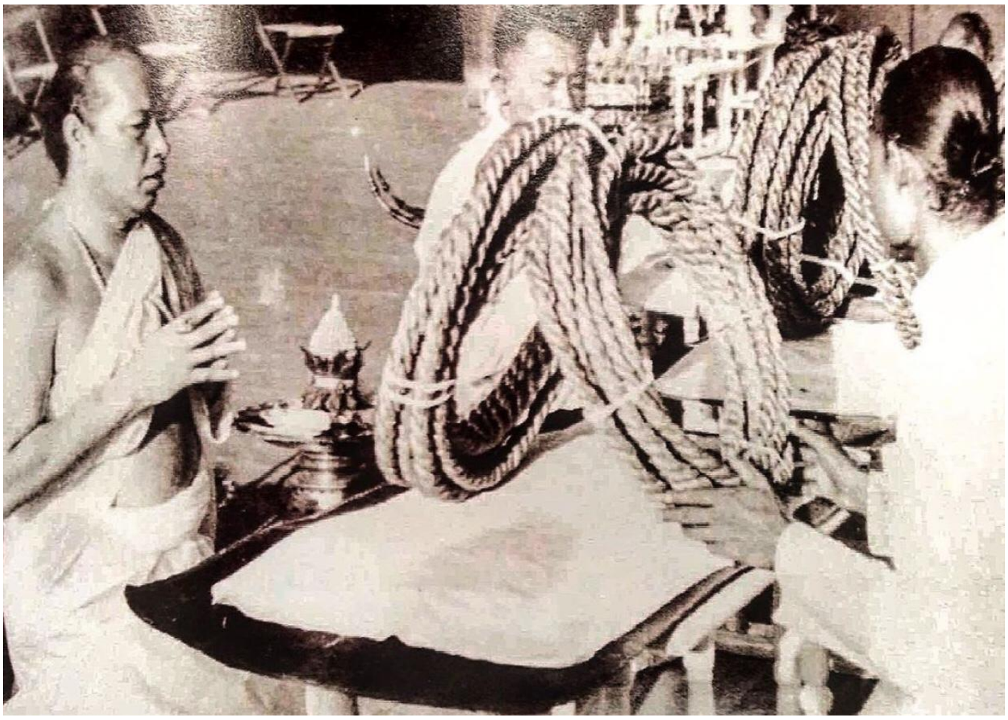
Brahmin *Trun Buranasiri* of the royal Brahmin Chapel (เทวสถานโบสถ์พราหมณ์), explained that the *Brudhipasha* Brahmin party was not initially listed in the King's service. Instead, they belonged to the viceroy, or Vice King's, service. This practice was inherited from the *Ayutthaya* period, in which an important duty of the viceroy was to administer the "Gajapala," (คชบาล) or elephant caring department. For example, King Pedaraja (สมเด็จพระเพทราชา) was the minister of the Gajapala department during the reign of King Narai the Great (สมเด็จพระนารายณ์มหาราช) in the late *Ayutthaya* period.[3] This custom was carried on to the present Rattanakosin period, when in the reign of King Rama V, the viceroy position was discontinued. The Gajapala department, and the party of the *Bruethipasha* Brahmins, were transferred into the King's royal administration. The royal elephant ceremonies, including the ropes inspection ceremony, had been under the auspices of the grand palace ever since.[4]

---

[3] Interview with Brahmin Trun Buranasiri on the 3rd of June 2018 at the Royal Brahmin Chapel

[4] Ibid.

Figure 2 *Phra Rajguru Vam Devmuni (Sawarng Bhramanakul) performs "thot chuak dam chuak" royal ceremony, (พระราชพิธีทอดเชือก-ดามเชือก) as part of the Royal Elephant Ropes Inspection Ceremony*



Noted. From "*Chang Ton Sat Mongkhon Haeng Phra Chakhraphat* issue1", Department of Fine Arts, 1992, p.369.

"Thot Chuak Dam Chuak" (พระราชพิธีดามเชือก – ทอดเชือก) the Royal Elephant Ropes Inspection Ceremony

Prince Narissara Nuwattiwongsa explained the following to his brother, Prince Damrong Rajanubhap that:

> *Thot chuak*, to my understanding, describes the action of uncoiling the length of ropes and stretching them out for inspection. *"dam chuak"* (reinforcing ropes) does not need to be translated, as the term clearly explains itself. This ceremony must have once been arranged prior to the capturing of wild elephants. But since that activity is discontinued, the ceremony then turned to the sacred elephant hook dance ceremony. (Mahidol College of Music, 2009, pp. 379 -384)

The elephant ropes are important, as the Brahmin *Trun Buranasiri* explained, when handling either common or royal elephants. The ceremony was meant to make certain that those elephant ropes were strong enough for commissioning. If the ropes were damaged or deteriorated, they would be repaired. The ropes were so important that a large royal elephant ropes hall was built in front of

the grand palace although removed sometime after. In the present, a small shrine with a coil of old elephant rope which represents the *"pakam"* (ปะกำ) spirit, the teacher of elephant taming can still be seen in front of the head office of the Department of Fine Arts near the former location where the Elephant Rope Hall once was[5].

Since elephant ropes have to be durable, and able to resist the elephants' enormous pulling power, they were usually spun from the hides of cows and water buffaloes. Tiger hides, Apinat Kitipan added, may also have been used to give the ropes the power of the tiger spirit to help suppress elephants.[6]

Phat Cha Dance

The term *"Phat Cha"* has no significance for the royal *Gajakarma* ceremony. However, allowing for language erosion, common in the Thai language, the term *phat cha* likely derived from the Sanskrit term *"Baddha Gaja"* (พัทธคชา) which means the capturing of an elephant. This meaning correlates with the end of the performance, in which the performer captures an elephant by swinging above his head the elephant rope, called the *"chuak pakam"* (เชือกปะกำ), during the sacred song *"Ruk Ron"* (รุกร้น).

Because the *Natya Shastra* (นาฏยศาสตร์), the knowledge of dance, belonged only to the higher castes—including the Brahmins, or priests, and *Kshatriya* (กษัตริย์), the monarchs—only the Hindu Brahmins could perform the dance in ritual ceremonies in India. However, as the Brahmins of Suvarnabhumi became disconnected from their Indian origins, responsibility for the performance of the *phat cha* dance was transferred from the *Bruethipasa* Brahmins to the chief of the *Gajapala* department (เจ้ากรมคชบาล).

Indian Dance in *Phat Cha* Dance

Arkom Sakyakom's record refers to two interesting Indian *"mudras"* (hand gestures) used throughout the *phat cha* dance: *"mue chang"* (มือช้าง) or elephant hand, and *"mue narai"* (มือนารายณ์), or Vishnu's hand.

According to Arkom, the performer makes the elephant hand by gathering all five fingers together while lifting the tip of the pointing finger. The hand gesture is not only similar to the hand gesture representing the elephant in Thai classical dance, but is also similar to 'Dola', the mudra resembling an elephant's trunk used in classical Indian dance. As for Vishnu's hand, as used in the *phat cha* dance, the performer folds the tip of the middle finger with the tip of the thumb, in which

---

[5] Interview with Brahmin Trun Buranasiri on the 3rd of June 2018 at the the royal Brahmin chapel.

[6] Interview with Emeritus Professor Apinat Kitipan on the 20th of May 2018 at Shivanubhab Ashram, Yasothorn Province

the nail of the middle finger touches the inside of the thumb, while the rest of the fingers are stretched out. In Indian iconography, if one should fold both middle finger *and* ring finger in the same manner, it is known as *"Karanmudra"*, which represents the compassion of the deities for their worshippers (Mudras of India, 2011). Should *karanmudra* be formed with both hands and attached together, spreading out the thumbs and touching the tips of the index and middle fingers and the thumbs, this is called *"Gajaramudra"* (คชรมุทรา) or elephant hand in the Thai Brahmanistic rites. *Gajamudra* is used when praying to Ganesh in rituals, as described to the author by Brahmin Trun Buranasiri.[7]

In the *"Yuen Song Waen"* (ยืนส่องแว่น) section of the *phat cha* dance, the left-hand forms "Vishnu's hand" while the right is a fist with the pointing index finger. There are several explanations for the stomping motion, the movement of both hands and the head, as well as the accompanying sacred song *"Chup"* (ชุบ). In Thai dance this represents Vishnu, with the magnifying glass in his left hand when he discovers Ekadanta, and his right hand points out the elephant to his disciples. In Indian dance, the left hand in the *"Simhamukha"* gesture represents Ekadanta, who is ahead of Vishnu. In Indian dance, the right fist with the pointing finger known as *"suchi"*, or needle, represents a pointed tool used in pursuing the elephant (Mudras of India, 2011).

Observably, the exact gesture of Vishnu's hand in Thai dance symbolizes the *"Rakshasas"* (รากษส), *"Asuras"* (อสูร) and *"Yakshas"* (ยักษ์) (ogres, titans, or giants) and is indicative of their character. Although this *mudra* does not appear in the Indian *Bharatnatyam* dance, it appears in the *"Odissi"* dance in an identical form. As for the squatting position in the *phat cha* dance, it cannot be found in any classical Thai dance. It is however a common position in Indian dance.

The above examples suggest that *phat cha* dance is more closely related to Indian classical dance than to Thai classical dance.

Additionally, there are mural paintings of Devakarma on the two window panels in the Bowornsathan Sutthawas temple. These paintings depict, on the left, a green man with an elephant face swinging a noose in a circle above his head. On the right, the same man kneels before the altar with both hands lifted parallel to his chest, with his left hand in the *mudra* known as *"Sarpashirsha,"* or serpent head, which is found in classical Indian dance. *Sarpashirsha* is the sixteenth of twenty-eight *"asmayukta hastras,"* or single hand gestures in classical Indian dance (Mudras of India, 2011). Additionally, *"Natyashastra"* (นาฏยศาสตร์), which means knowledge of Indian drama, explains that this hand gesture, according to myth, was originated by Vishnu as the avatar of *"Vamana"*

---

[7] Interview with Brahmin Trun Buranasiri on the 3rd of June 2018 at the the royal Brahmin chapel.

(วามนาวตาร), or a dwarf brahmin, who protected all *devas* (celestial beings) from the Asura (อสูร) or Tiatan lord *"Phali"* (ท้าวกรุงพลี).

In his right hand he holds a broken tusk, symbolised in classical Indian dance as well as in yoga practice by pointing the index finger up while folding the rest of the fingers in a fist. This mudra is known as *"suchi,"* or needle, and represents Ganesh's tusk and the object of a pointed tip. The same hand gesture is also found in the record of the *phat cha* dance by Arkom (Bundhitpattanasilpa Institute of Fine Arts, 2017). The foregoing indicates that the images on the window panels of a green man with an elephant face, depict *Devakarma* performing the *phat cha* dance.

Figure 3 (Left) *Devakarma on window panels of "Bowornsathan Sutthawas" Temple*
(Right) Chief of the Royal Elephant Department performed Phat Cha dance in the role of Vishnu subduing Ekadanta elephant.

Noted. From Mural painting photo taken by Author, 19th June 2019, *Phat Cha* dance performing photo from Department of Fine Arts, *Chang Ton Sat Mongkhon Haeng Phra Chakhraphar issue1* (1992)

The Inheritance of the *Phat Cha* Dance

Prince Naris's statement in *"San Somdet"* (สาส์นสมเด็จ) (Letter of Princes), says that Prince Prabporapak (M.C. Kajorn Malakul) (มจ.ขจร มาลากุล), who administered the Royal Elephant Department during the reign of King Rama V could have performed Phat Cha dance. The statement is as follows:

> This ceremony, as understood, is the preparation for capturing wild elephants. But it is not known by its name which turns out to be the ceremonial elephant hook dance. In the past, it was organised at the elephant ropes hall in the royal field. After the hall was demolished, Prince Prab (Prince Prabporapak) would perform this piece in Prince Krom Somdet's royal mansion. I recall observing this, but it was long time ago. (Mahidol College of Music, 2009 pp. 379 – 384)

M.L. Sutthichai Jayankura, a history scholar, informed the author that the Prince *"Krom Somdet,"* mentioned in Prince Naris's statement must have been "Prince Mahamala Kromphraya Bumrabporapak (Chaofa Chai Klang)", the father of Prince Prab Porapak[8] commanded the royal elephant department during the reigns of King Rama IV and King Rama V. The prince very likely knew how to perform the *Phat cha* dance, and passed the knowledge on to his son, Prince Prab Porapak. For this reason, Apinat Kitipan explained, the inheritance of the *phat cha* dance was passed on through positional duty in the royal elephant department rather than by bloodline or royal titles[9].

Secondly, as informed by Prameth Boonyachai that "Rajawangmueang (Oai Gajajeeva) who inherited the *phat cha* dance was a *yaksha* performer in the royal *khon* troupe of King Rama VI. The man occasionally performed the role of Indrajit (อินทรชิต), the *Rakshasa* prince of Lanka".

Prameth's statement can be supported by Prince Naris record that the performing of *phat cha* dance he witnessed appeared to have danced in powerful manner of those *yaksha* performers in the *khon* performance (Mahidol College of Music and Arts, 2009).

More interestingly, according to Ekpasith Pajarakusolpong (Dej Kong-Im), an expert in Thai classical music and sacred songs of Pibulsongkram Rajabhat University, he was told by a Thai classical music grandmaster and his teacher, Pinij Chaisuwan (National Artist of Thailand) that the royal palace police (ตำรวจหลวง) and Rong Bhakti, National Artist of Thailand (Jian Jarujarana) who inherited the *"Ongphra Phirap"* (องค์พระพิราพ) (Virabhadra) dance and performed for the first

---

[8] Interviewed with M.L. Suthichai Jayankura, Old Chiang Mai Cafe, Chiang Mai, 10th April 2020.

[9] Interview with Emeritus Professor Dr. Apinat Kitipan on the 20th May 2019. Ban Shivahuphab, Yasotorn.

time in the royal white elephant celebration ceremony in 1930 also inherited the phat cha dance. Ekpasith was informed by Pinij that once Arkom Sayakom commissioned Sompong Jaengjarus, a drum maker and student of Luang Praditpairor (Sorn Silpabanleng), to make a *pakam* rope (elephant rope) for Jian to teach the *phat cha* dance to him. However, the rope that Sompong made was too heavy for Jian to carry and *Jian* refused to use the rope, Arkom's plan to learn the dance with Jian was revoked.[10]

Adding to this, Phra Siriphan Attathammo as known as Siriphan Attavajra, *khon* master of the author also provided a statement that around 1983, he was approached by the royal Brahmin Uragindra Viriyaburana with an offer to exchange his knowledge in the "elephant capture dance" with Siriphan's *Ong Phra Phirap* (Virabhadra Dance) dance. However, *Siriphan* did not accept the offer, and the Brahmin's knowledge of the dance has not been known to have been inherited by anyone.[11]

The Disappearance of the *Phat Cha* Dance Suite

As of today, there are no living eyewitnesses to the *phat cha* dance, as performed in the royal rope inspection ceremony, nor is there any evidence that the dance has been inherited by anyone. Moreover, the *phat cha* dance, due to the lack of an inheritor, and the overly conservative thought of those who had inherited the dance in the past, seems to be another permanently lost element of Siamese heritage.

Rituals, Beliefs, Forbidden Subjects in Ritual Ceremony and Connection with the *"Phra Phirap"*, (พระพิราพ) (Virabhadra/Bhairava) Sacred Dance

An excerpt from the King Chulalongkorn Rama V's journal describes the *phat cha* dance in the royal ropes inspection ceremony as follows:

> Due to the sacredness and omen of the dance, it is so strict that it is to be performed only by men, and while the dance is being conducted, the dancing space must be blind curtained with rounding up cloth. Even the orchestra must sit outside the cloth fence and only play whichever sacred songs called upon from those people within the blind curtain. (Bundhitpattanasilpa Institute of Fine Arts, 2017, p. 337)

---

[10] Interviewed with Assistant Professor Ekasith Kusalabhongsa on the 2nd of Januay 2019 though Facebook Messenger

[11] Interviewed with Phra Siriphan Attadharmo (Attawatchara) on the 15th of Mayr 2019 at Buddhapuja Temple, Bangkok.

Observably, as a royal ceremonial dance spiritually performed as homage to God "Devakarma" (Vishnu), both the content and context of the *phat cha* dance are in line with the sacred *"Ong Phra Phirap"* (องค์พระพิราพ) (Virabhadra (พระวีรภัทร)/Bhairava (พระไภรวะ)) dance. This dance is regarded by Thai classical performers as the most sacred dance, and is based on Shiva's *"daksha yugna"* (ทักษะยัญจนะ), the elimination of Lord *Daksha* sacrificial ceremony by *Virabhadra*, a story from the *Shaivist* (ไศวะ) Hindu tradition. In fact, the two share some similarities:

1. Both are sacred ceremonial performing arts, performed only during the royal teacher homage-paying ceremonies.
2. Both consist of a suite of sacred songs accompanying the dance, and are to be performed in strict sequences that relay the meaning of the underlying stories.
3. Both stories refer to "subduing" inauspiciousness or evil caused by ignorance and arrogance. These are obstacles to any auspicious ceremonies and/or activities meant to bring about "knowledge".
4. Both were evidently performed by the *khon "yaksha"* (ยักษ์), or titan character, performers.

Conclusion

As the text of the *Gajakarma* chant is believed to have been written in the Angkor period and passed on for over a thousand years to the *Siamese* kingdoms of *Ayutthaya* and Rattanakosin, the dance could be one of the oldest dances in *Siam* and the Suvarnabhumi region. The only remaining evidence of the *phat cha* dance forms was that recorded by Arkhom Sayakom. Based on these forms, the author and Awassada Klinsukhon attempted a recreation of the traditional dance. The *phat cha* dance appears to be closely associated with Indian classical dance, particularly *Bharatnatyam*. In relation to the royal *"Gajakarma,"* which refers to a ceremony of elephant-related activities, the dance was likely invented and performed by ancient Indian Hindu Brahmins of the *Vaishnavist* sect. These Brahmins were the predecessors of the *Brueshtipasha* Brahmin party. The contents, elements, and context of the *phat cha* dance are similar to those of the sacred *Phra Pirap* dance, which narrates Hindu-based mythology and is mainly performed during *"Wai Krue,"* the ceremony that pays homage to teachers. *Phat Cha* tells the story of Vishnu capturing Ekadanta, the mythological elephant. The dance was only performed by the chief of the royal elephant department, and to some extent by *khon* performers who play demons (Yakshas) making it the the performance of *thot chuak dam chuak* ceremony which is regarded as the *Wai Khrue* ceremony of the elephant tamers. Due to its sacredness, it was performed for a close circuit of people by male performers only. Most importantly, the dance

is one of the pieces of evidence of the Indian cultural heritage of Suvarnabhumi, which merged seamlessly with local culture and beliefs.

The above analysis suggests that the dance should be celebrated as one of the most precious intangible cultural heritages of Thailand and Southeast Asia. The dance consists of spiritual, historical, cultural, and socio-political as well as aesthetic and scientific values that merit further research in the light of education, reinvention, and conservation.

Figure 4 *The Authors and colleagues in an experimental reimagined Phat Cha performance accompanying a Dharma Talk: Gajaraja Utenadhiraj by Apinat Kitipan, organised by Payathai Palace Foundation in 2019 at Payathai Palace*

Noted. From Photo by Akarin Pongpandecha, 2019.

References

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts. (2017). *Anuson Rai Pi Khru Akhom Sayakhom* (The Memorable Book for a 100 Years of Master Akhom Sayakhom). Thaiphum Publishing.

Department of Fine Arts. (1992). *Chang Ton Sat Mongkhon Haeng Phra Chakhraphat issue1* (The Royal Elephant, the Auspicious Animal of the Great King).

Department of Fine Arts. (2002). *Kham Chan Sadudi Sang Wei Kham Chan Klom Chang Khrang Krung Kao Lae Kham Chan ChotchakamPrayoon* (The Ancient Thai Poet from the Old City and the Gajakama Poet). Edison Press Production.

Hempiyasawad, S. (2002) *Chitrakam Tawaraban Wat Bowornsathan Suthawas Phrakaew Wangna.* https://www.facebook.com/groups/441183019970445/permalink/1321776551911083/.

Mahidol College of Music. (2009). *Phleng Dontri Lae Nattasin Chak San Somdet Krom Phraya Damrong Rachanuphap Somdet Kromphraya Narisaranuvattiwongse*. Ruan Kaew Printing.

Manapi, C. (2010). *Karn Sueksa Rueng Kati Kwam Chua Rueng Phra Tewakam Ti Prokot Nai Dindaen Thai Tungtae Kon Putthasattawat Ti 19 Chontueng Samai Pajjuban.* Silpakorn University.

Mudras of India. (2011). Sarpashirsha - Sepent Head. http://mudrasofindia.blogspot.com/2011/09/sarpashirsha-serpent-head.html?m=1

Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre. (2023, 21 July). *Ethic database, the "Guui" ethnic race.* https://ethnicity.sac.or.th/database-ethnic/161

Sripochanart, A. (unknown date). *Thai Painting*. Soma Nimit Co., Ltd.

Uitengkeng. (2006). Phra Pikanesuan Ti India Mai Roo Chak. https://www.matichonweekly.com/columnarticle_2493.

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 โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ มีขอบเขตประเภท ดังนี้

1. บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอแนวคิด องค์ความรู้ ทฤษฎี วิธีการวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ

2. บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1. ทั้งนี้ บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่ **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

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง

เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200

โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)65 -726-1103

อีเมล: wipit.bpi@gmail.com

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