วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์
W I P I T
Wipitpatanasilpa Journal of Arts
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
ISSN 2985 - 265X (Online)
Vol. 4 No. 2 May - August 2024
ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2567

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 and 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)65 726 1103
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)65 726 1103
Email: wipit.bpi@gmail.com

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

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

กองบรรณาธิการ

คณะที่ปรึกษา

ดร.นิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองบรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาววิไลวรรณ ใจทัศน์กุล
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

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

Editorial Board

Advisor

Dr. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Associate Editor

Asst. Prof. Dr. Sarisa Prateepchuang
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Wilaiwan Chaituskul
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Editor Emeritus

Dr. Sirichaicharn Fachamroon (Performing Arts, Thai Music)
National Artist of Thailand
Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan (Performing Arts, Thai Dance)
National Artist of Thailand
Rear Admiral Weeraphan Woklang (Performing Arts, Western Music)
National Artist of Thailand
Prof. Viboon Leesuwan (Visual Arts)
Royal Academician
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician
Asst. Prof. Yupa Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวิชิต เชียรชนะ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู
นักวิชาการอิสระ
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

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

External Editorial Committee

Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University
Assoc. Prof. Dr. Chaiwichit Chianchana
King Mongkut's University of Technology North Bangkok
Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho
Independent Scholar
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. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

ผู้ออกแบบปก

อาจารย์ทัศนีย์ รุ่งทวีชัย
รองผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

Journal Cover Designer

Tassanee Roongtaweechai
Deputy Director of Suphanburi College of Fine Arts

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นเพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัย ด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ ประกอบไปด้วยความรู้ที่หลากหลายของสาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์การบูรณาการศิลปวัฒนธรรม และวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ ปัจจุบันวารสารฯ อยู่ในระบบฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 2 และอยู่ระหว่างรอผลการประเมินคุณภาพวารสารวิชาการที่อยู่ในฐานข้อมูล TCI รอบที่ 5 พ.ศ. 2567-2572

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความวิจัย 3 เรื่อง บทความวิชาการ 3 เรื่อง และบทความงานสร้างสรรค์ 2 เรื่อง ได้แก่ 1) *Ndadi*: A Preliminary Perspective on Trance in the *Angguk* Sripanglaras Folk Performance of Kulon Progo, Yogyakarta, Indonesia 2) กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง 3) ฟ้อนทางหวาน: การสร้างอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ 4) ภาษาไทยกับกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศ 5) การศึกษาแนวคิดการออกแบบเนื้อหาและนำเสนองานด้านนาฏศิลป์ที่ประสบความสำเร็จในแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา: ครูเทเท่ และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว 6) การฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น 7) นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี 8) การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง กลั่นกรองคุณภาพของทุกบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor-in - Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 4, No. 2, May - August 2024, 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 dance, music, visual arts, literature, art education, interdisciplinary arts and culture. Each article was reviewed by three reviewers to qualify the articles 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 eight articles: three research articles, three academic articles, and two creative work articles as follows: 1) *Ndadi*: A Preliminary Perspective on Trance in the *Angguk* Sripanglaras Folk Performance of Kulon Progo, Yogyakarta, Indonesia, 2) *'Len - Mue'* Techniques of The *Khong Wong Yai* in *CHOET* based on Performing Style of Khru Sorn Wongkong, 3) Gentle Dance Style: Creation of the Isan Dance Identity of the Kalasin College of Dramatic Arts, 4) Thai Language and The Cultural Translation Methods from Foreign Languages, 5) Concept of Content Design within A Successful Thai Dance Application in TikTok: Case Study of Tatae and Pa Pui Nang Ram Pha Thiao, 6) Basic Musical Performance Practice for the *Khong Wong Yai* (Traditional Thai Large Gong Circle), 7) *Tigaraya Pattani*, The Choreography and 8) The Aesthetics of Plants through Watercolor Painting.

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)

Ndadi: A Preliminary Perspective on Trance in the _Angguk_ Sripanglaras Folk Performance of Kulon Progo, Yogyakarta, Indonesia 1

Galih Prakasiwi
Rr. Paramitha Dyah Fitriasari
Agustinus Paulus Umbu Tali

กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง

Len - Mue Techniques of *Khong Wong Yai* in *CHOET* based on Performing Style of Kru Sorn Wongkong.....16

ณัฐภัทร ปัญจะ / Nattapat Punja
ดุษฎี มีป้อม / Dussadee Meepom
บำรุง พาทยกุล / Bamrung Phattayakul

ฟ้อนทางหวาน: การสร้างอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

Gentle Dance Style: Creation of the Isan Dance Identity of the Kalasin College of Dramatic Arts.....33

นุจรินทร์ พลแสน / Nucharin Phonsan
ภาวิณี บุญเสริม / Pawinee Boonserm
ดารณี จันทมิไซย / Daranee Chanthamixay

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิชาการ (Academic Articles)

ภาษาไทยกับกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศ

Thai Language and The Cultural Translation Methods from Foreign Languages.....49

ชุติมา สุดจรรยา / Chutima Sudjanya

การศึกษาแนวคิดการออกแบบเนื้อหาและนำเสนองานด้านนาฏศิลป์ที่ประสบความสำเร็จในแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา: ครูเทเท่ และป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว

Concept of Content Design within A Successful Thai Dance Application in TikTok: Case Study of Tatae and Pa Pui Nang Ram Pha Thiao 69

ศศิชา งามสอาด / Sasicha Ngamsa-ard
ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ / Sakchai Iamkrasin

การฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น

Basic Musical Performance Practice for the *Khong Wong Yai* (Traditional Thai Large Gong Circle) 84

น้ำเพชร ฟักทอง / Nampet Fakthong

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Article)

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี

Tigaraya Pattani, The Choreography.....99

ศศิชา งามสอาด / Sasicha Ngamsa-ard
กาญจนา ท้ายวัด / Kanjana Taywat
พัฒนภูมิ เอียดเต็ม / Phatnaphum Aiadtem
มนัญชยา เพชรจี / Mananshaya Phetruchee

การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ

The Aesthetics of Plants through Watercolor Painting.....115

ฐิตา ครุฑชื่น / Thita Krutchuen

WIPITPATANASILPA

Research Article

Ndadi: A Preliminary Perspective on Trance in the *Angguk* Sripanglaras Folk Performance of Kulon Progo, Yogyakarta, Indonesia[1]

Galih Prakasiwi
Lecturer, Department of Dance, Faculty of Performing Arts, Indonesian Institute of the Arts Yogyakarta Indonesia
galihprakasiwi@isi.ac.id

Rr. Paramitha Dyah Fitriasari
Lecturer, Performing and Visual Arts Studies, Gadjah Mada University, Indonesia
paramitha_df@ugm.ac.id

Agustinus Paulus Umbu Tali
Doctoral student, Performing and Visual Arts Studies, Gadjah Mada University, Indonesia
agustinus.paulus.u@mail.ugm.ac.id

Received: August 11, 2023 **Revised:** May 28, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

Abstract

This study investigates the complexities of dancers' experiences during the *ndadi* moment in *Angguk* performances, an emblematic folk performance from Kulon Progo Regency in Yogyakarta. The full *Angguk* performance consists of three sequences, with *ndadi* scenes in each sequence. Researchers have often interpreted the *Ndadi* scene as a state of possession or trance, and this study tries to determine whether it is indeed possession or trance. For this study, *Angguk* Sripanglara's performances were observed, interviews were conducted with performers and leaders, and the relevant literature was reviewed. The results showed that dancers experienced diverse conditions during an *Ndadi* scene, and the experience could vary from performance to performance. Based on observation and interviews, *ndadi* is a mandatory part of a full *Angguk* performance, whether the dancers experience trance, possession, both, or neither.

Keywords: *Ndadi, trance, possession, folk performance, Angguk Dance*

[1] This article was orally presented at the 7th BunditpatanasilpaAcademic National Conference (7 BPI-ANC) and the 6th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education "Fostering Arts and Culture in Education" on July 20-23, 2023, at Suphanburi College of Dramatic Arts.

Introduction

On one particular night in a village of Kulon Progo Regency, *Angguk* was performed as part of the *bersih desa* event (an annual ritual for cleaning up the village, physically and spiritually). At 9 p.m. the *Angguk* dancers took the stage. The dancers moved synchronously according to certain patterns following the smooth and harmonious music. *Angguk* is one of the most iconic and popular arts in Kulon Progo. The attraction of *Angguk* lay in the *ndadi* scene.

Figure 1 *Kulon Progo Regency Map*

Noted. from *PKP Kulon progo*, 2022 (https://perkim.id/profil-pkp/profil-kabupaten-kota/profil-perumahan-dan-kawasan-permukiman-kabupaten-kulon-progo/)

The *ndadi* scene typically occurs at the midpoint of the performance, synchronizing with the tempo of the music. *Ndadi* is regarded as the essential element of an *Angguk* performance. Rabimin defines "*ndadi*" as a state in which an individual's consciousness is governed by a separate world of

consciousness known as the spirit (Rabimin, 2000, pp. 153-154). Additional definitions of *ndadi* have similar connotations, although in different areas, various terms were used to describe the "*ndadi*" scene.

Although the *ndadi* scene or phase exists in every Javanese folk art, each has different characteristics, rules, and processes. In *Angguk*, the *ndadi* scene is conspicuous because the dancer appears alone and wears sunglasses. In the beginning sequence, the dancers move synchronously, but during the *ndadi* scene, the dancers perform free movements according to their will.

In some writings, *ndadi* is translated as "trance" (Gombloh, 2002; Suryati, 2013; Groenendael et al., 2008) while others translate it as "being possessed" (Christensen, 2018; Rapoport, 2018). Hammons (2013) used both "trance" and "being possessed." A precise description of the conditions experienced by the dancers is necessary for a complete understanding of the performance, both in text and context. Hence, this study asks whether *ndadi* is trance or possession.

Purpose of study

The objective of this study is to investigate the phenomenon of *ndadi*. Based on this initial analysis, *ndadi* cannot be categorized simply as trance or possession, as the previously cited sources suggest. The objective of this study is to demonstrate the ambiguity or complexity of the situations encountered by dancers who experience *ndadi*, and whether "trance" or "possession" is the appropriate term to describe their experience.

Research Methodology

This study used a qualitative method with an ethnographic approach. The qualitative method gives a more holistic picture of the phenomena experienced by the subjects, including behavior, perception, motivation, and action, and describes the specific context as naturally possible in the form of words and language by utilizing various natural methods (Moelong, 2006). Ethnography is the qualitative study of an individual or a group that describes systematically their deeper cultural characteristics in their own time and space (Spradley, 1997). Subsequently, the multidisciplinary approach used in this study employed various relevant disciplinary perspectives with one primary approach to solve a problem. This approach is used for the complexity and multidimensional aspect of the qualitative data. The primary approach used in this study is the anthropological approach.

1. Research Participants

1.1 Group Type

The group type of this research is to acknowledge dancers who have performed or experienced *ndadi*, especially those who are *Angguk* dancers.

1.2 Key Informant

This research observed performances by dancers who are members of the *Angguk Sripanglaras* group.

2. Instrumentation

This authors took photographs, and used a notebook and cell phone voice recorder during the interview.

3. Data Collection

This study was conducted in several steps. First, the data collection was divided into two types: primary and secondary. Primary data included field observations, interviews, and ethnographic notes. Secondary data included literature and other supporting sources. Next, the data were classified into two types: field data and text data. Afterward, triangulation was carried out to verify the accuracy (academic validity) of the data. The valid data were then analyzed and interpreted. The findings were included in the results and conclusions. This qualitative study used a multidisciplinary approach. The research effort included participatory observation, in which the researcher becomes part of the subjects' community or society. This participatory observation enabled the researchers to see the *Angguk* performance in Kulon Progo. It was important to use these two research methods in ordeto do in-depth and comprehensive research.

The second method of data collection was the interview. Esterberg in Sugiyono stated that an interview is the exchange of questions and answers between two or more people in order to elicit information and ideas and to obtain meaning in a particular topic (Sugiyono, 2013). This study used a semi-structured interview method. According to Sugiyono, in a semi-structured interview, research participants can give free and unconstrained answers but they should not get out of line from the determined themes (Sugiyono, 2013). The interview process is explained more fully in the next paragraph. The selection of sources or informants is also divided into primary informants, and secondary or ordinary informants. Primary informants are people or groups of people who have the basic, important, or central information about a particular culture (Endraswara, 2006). Interviews were conducted with Sri Wuryanti, the owner and trainer of the *Sripanglaras Angguk* group, and the *Angguk* dancer, Aprilia Wedaringtyas.

4. Data Analysis

Field observation data, including photographs, performance notes, live-streaming broadcast via YouTube, and voice recordings of an interview with experts, were collected, sorted, and classified in accordance with the study's theme: *ndadi* in *Angguk* performances. The purpose of the study was determined during a meeting and discussion after the data collection. Data triangulation was conducted by comparing field observations with interviews with experts.

Sutaryo (1979) described a performance of *Angguk Putra* in Garongan, Purworejo, Central Java. She explained that *ndadi* was a kind of trance, in which the dancer loses consciousness and a spirit takes possession of the dancer's body. Suryati also defined *ndadi* as a trance and possession by a spirit. Suryati (2013), who researched *Angguk Sri Lestari* in Kulon Progo Regency, focused on the religiosity of the music. Gombloh (2002), who drew on Rabimin's research, wrote in *Gong* magazine about the trance that occurred in "*Angguk Ndadi*" in Kebumen, Central Java. All of the researchers translated *ndadi* as "trance." This research discusses the complexity of *ndadi* and will try to determine whether "trance" is the correct description.

Result

The Performance of *Angguk Sripanglaras*

Angguk is a folk dance from Kulon Progo that is no different than female dancers in hotpants. Initially, *Angguk* was performed with a cohort of male dancers donning knee-length pants with attributes similar to the female *Angguk*. Dancers wore black long-sleeved shirts with a pile of red yarn at the shoulders. This yarn accentuates the oscillating impression created by the rapid back-and-forth movement of the dancer's shoulders known as *kirig* or *kekirig* motion. The dancers' also wear crimson colored socks and red scarves known as *sampur gombyok*. The female *Angguk* dancers

have their hair down. A black cap with beads dangling on both sides of the face enhances the dancer's body movements. All dancers wear the same clothes. This is the traditional look of *Angguk*.

Angguk is performed at many different events, but in rural areas *Angguk* is regarded as a therapeutic ritual or protection against negative forces. *Angguk* is often performed at night, from 21.00 to 02.00. The length of the performance is determined by the organizer and the license granted by regional security. The *Angguk* performance can be adapted to fit whatever physical space is provided by the organizer.

On June 17, 2023, a full three-sequence *Angguk* performance was performed at the *Bersih desa* of Banaran Sub-village event, Demangrejo Village, Sentolo Sub-district, Kulon Progo Regency, Yogyakarta (Demangan Media, 2023) The *Angguk* group that was invited to perform was one of the well-known groups and the pioneer of women's *Angguk* in Kulon Progo, *Angguk Sripanglaras*. A 1.5-meter-high stage with an area of about 60 square meters was arranged neatly in front of the house of the head of Banaran Sub-village. On the left side of the stage, there was a banner reading "*Angguk Campursari Sripanglaras*" with a telephone number. This shows that the *Angguk* performed by this group was popular and accepted requests for *campursari* songs (a genre of popular Javanese songs that combine diatonic and pentatonic tones). Therefore, the necessary musical instruments were provided, such as *bedug* (traditional drums), *saron* (one of the melodic instruments in Gamelan), keyboard, drums, and vocals.

Before the performance began, offerings of roses, betel leaves, bananas, incense, etc., were placed on the stage. The scene began with the *Pambuka* (opening) song, with twelve female dancers. Typical *Angguk* songs such as *Jalan-Jalan*, *Saya Cari*, and *Ikan Cucut* were danced in groups. However, these dances did not show a group choreographic technique. There was solo and duet/pair choreography.

The *Angguk* dances were correlated with the songs played. During the song "Ikan Cucut", the dancers extended the right hand straight from the shoulder, with the left hand in the middle of the chest. In the next verse, the left hand was aligned with the shoulder, with the right hand in front of the chest. Hence, the movement sequence was based on the title of the musical accompaniment. The song lyrics in *Angguk* dance were in the form of *pantun*, a Malayan form of repetitive poetry.

Ndadi in *Angguk Sripanglaras*

As part of *Angguk*, like other Javanese folk arts, a *ndadi* scene was performed. It came at the end of each sequence. *Angguk* itself consisted of three sequences, each with simultaneous movements, and ended with *ndadi*. The *ndadi* scene began when a dancer unexpectedly fell backward and was caught by the two dancers next to her. A white rope was fastened around one of the dancer's wrists, and the responsibility for tending to the *ndadi* dancer's requirements was divided between two dancers. The other nine dancers left the stage.

Figure 2 *The dancer whom Ndadi prepared by other dancers before dancing*

Noted. by Ribeth N., 2023.

A dancer in *ndadi* condition was led to the back center of the stage. The two dancers helped her choose sunglasses, provided her with drinking water, and wiped off the *ndadi* dancer's sweat. While the dancer was in the *ndadi* condition, they danced more vigorously and spontaneously than during the group dance, while adhering to the fundamental simultaneous movement patterns of the *Angguk* dance. However, the range of movement was broader and the dance was more intense. The dancers also jumped as part of their routines, either as part of the movement pattern or as a transition to the next movement. Jumping was not part of the group dance. There were alterations in the bodily and facial gestures of the dancers. While dancing in groups the dancers would smile, but during *ndadi* they sealed their mouths shut and their facial expressions and demeanor became ferocious. During breaks, the dancers ate certain unusual items, such as bananas with the peel or roses.

Discussion and Conclusions

Ndadi was a compulsory part of the series of *Angguk Sripanglaras* performances. *Ndadi*, in this context, is the fascinating part of the performance in which a dancer does extraordinary things. *Ndadi* in Indonesian folk art is often translated as "trance". We found, however, in our field observations and interviews, that *ndadi* in *Angguk* performances takes various forms.

Firstly, according to Sri Wuryanti, the *ndadi* experience is due to the presence of *Angguk's* ancestral spirits summoned by a song. The song became the distinctive song of every dancer who entered *ndadi*. Five songs were used to summon these spirits: *Kuning-kuning*, *Trisnawati*, *Sekar Mawar*, *Awang-awang*, and *Umar Maya*. Each dancer received only one summoning song. This song was performed both at the beginning and the end of *ndadi*, since it served as a means to summon and dismiss the spirit that possessed each dancer. Sri Wuryanti stated that the song used for each of these summons was determined by the dancer's individual character. For a dancer with a petite, slender,

and nimble physique, the suitable song was *Sekar Mawar*, while for a dancer with a tall, robust build and powerful demeanor, the recommended song was *Umar Maya*. This *Umar Maya* was always placed in the last (third) sequence.

According to their belief, the songs were selected by the *Angguk* spirit and communicated through the observation of Sri Wuryanti and Surajiyo. They are highly influential figures, who act as mediators with the spirits, with the ability to free the spirits that possess the dancers. The song is unique for each dancer and serves as her identification. If another dancer adopts that song, the previous dancer must retire. Sri Wuryanti experienced an oddity where she owned the *Kuning-kuning* song, yet ceased to dance. For a long while, no one dared to *ndadi* to this song. But at an *Angguk* performance on July 1st 2023, at Akademi Komunitas Negeri Seni Budaya (AKNSB) Yogyakarta (state campus in Yogyakarta, designated for artistic and cultural activities administered by the Ministry of Education and Culture of Indonesian Republic) a young dancer went into *ndadi* with the song *Kuning-kuning*.

Sri Wuryanti said that when possessed, she felt like she had lost control over her body, which kept dancing along with the song. She possessed a clear understanding of her actions, her location, and the presence of the audience. Her senses were fully operational, yet she was not able to regulate her bodily movements. She claimed that this was only possible when she fully submitted to the spirit. In addition, she made a request to her *Angguk* dancers, specifically asking for their willingness and talents. This was necessary as some dancers were unwilling or fearful of participating in *ndadi*.

Secondly, Lia, an *Angguk* dancer, openly acknowledged that she has never experienced the sensation of being controlled by a specific spirit. However, she was previously informed by an audience member, who claimed to have a sixth sense, that a spectre trailed her while she performed her dance. Lia also claimed that there were resemblances in the forms and traits of the supernatural

beings described by the individuals who shared their stories with her. While Lia did not experience being controlled by an external entity, she did have an experience comparable to her mother's, Sri Wuryanti, during *ndadi*. Her physical coordination deteriorated as the *Sekar Mawar* song was played on a loop. She had her eyes shut and lacked control over her bodily motions. On one occasion, she performed a dance on a scorching asphalt road without experiencing any sensation of heat on her feet, though her feet were only covered by the red socks. As the music played, she experienced a sense of disorientation, akin to being in a state of slumber, oblivious to her surroundings. She regained full awareness when *Sekar Mawar* was played again. Lia said that the experience was like being in a state of slumber and then being abruptly roused by another individual. According to her, she experiences this state exclusively during periods of significant difficulties and depression. She also felt both fatigue and a sense of relief as she entered *ndadi*. This occurred only while performing *Angguk*, and not during other forms of dancing. This was because Lia was acquainted with *Angguk* from a young age.

Conversely, it has been argued that the *ndadi* in *Angguk* performances is frequently a deliberate action performed by the dancers themselves, who simply imitate behaviour like that of a possessed person, or the usual movements of dancers in a state of *ndadi*. Dancers experienced a heightened level of consciousness and mastery over their own personalities and physical forms. Lia also mentioned that in a condition of happiness and emotional stability, she was unable to perceive the possessed situation. She executed vigorous and dynamic dancing moves, with a range of constantly shifting movements. She seized this opportunity to astonish the audience with her expertise, occasionally eating flowers. She entered a state of possession where she completely lost control of her body. She describes it in javanese language as "*kaya sak-sake kae lho le nari*" which signifies that she was simply dancing without any intention to impress the audience, devoid of strength and concern.

Based on these three situations, we thought the *ndadi* scenes in *Angguk* performances were diverse, because each dancer experienced different situations at different times. The researchers considered *ndadi* in *Angguk* as a "trance." Suryati (2013) mentioned that in *Angguk Sri Lestari* there were scenes of possession or trance. Suryati further explained that when in a trance, dancers performed spontaneously and followed only the rhythm of the music. However, she also said that when in trance dancers could be possessed by the *Umar Maya* spirit, and the dancers' consciousness returned when the *Umar Maya* song was played again. Gombloh (2002) also described *ndadi* as a trance where dancers' movements suddenly became uncontrollable. There was a wild energy that entered the dancer that caused the uncontrollable movements and behavior. According to Merriam-Webster, trance is a sleeplike state (as of deep hypnosis) usually characterized by partly suspended animation with diminished or absent sensory and motor activity (Merriam-Webster, 2024). The trance also had an element of possession. Possession means being influenced or controlled by something (such as an evil spirit, desire, or idea). According to Hammons in his research on *jathilan*, dancers who were possessed by a spirit could perform extraordinary attractions.

Based on the preliminary findings, *ndadi* in *Angguk Sripanglaras* was a state that included trance, possession, and sometimes both or neither. During Lia's condition of unconsciousness or *ndadi*, we did observe a trance-like phenomenon. Although she lacked control over her actions, she did not experience any feeling of spiritual possession. Physically, she was able to move, but the quality of her movement was reduced, as compared to when she was fully conscious and in control of her body. On the other hand, Sri Wuryanti experienced a sensation of being controlled or inhabited by supernatural beings or entities during the state of trance and possession. Consequently, despite her awareness of the situation, she experienced a loss of bodily control. *Ndadi*, a state distinct from both trance and possession, occurs when the dancer is fully conscious and capable of exerting control over her mind

and body. This condition was seen by others as feigned. Nevertheless, this was incorporated into the performance with a clear and purposeful intention. Lia stated that her mother, Sri Wuryanti, publicly expressed her intention to portray this circumstance, to act it out, as a personal precautionary measure during the *ndadi* scene. The objective was to lessen the dancers' susceptibility to spiritual possession. They believed that individuals who had experienced spirit possession were susceptible to future possessions in other times and places. Hence, *ndadi* moments frequently occur in traditional Javanese folk performances, like *Jathilan*, *Sintren*, and *Angguk*. *Angguk* is a typical form of traditional art commonly found in Kulon Progo. An *Angguk* performance consists of three distinct sequences. Each sequence has a synchronized group movement and a solo dance performance known as a *ndadi* scene. *Ndadi*, in this context, denotes a segment of a performance (scene) and specific actions executed by the dancer.

Ndadi became part of *Angguk* performances, especially by the *Sripanglaras* group, at the end of each sequence. Each *ndadi* scene had only one dancer who danced and wore sunglasses. If there was a dancer who was learning *ndadi*, he or she entered after the main dancer had danced half the performance. The new dancer entered after the fourth song, for example, so the next 3-4 songs would have two dancers. In the case study of *Angguk Sripanglaras*, *ndadi* could not simply be interpreted or translated as "a trance" or "possession" as stated in previous research. Our research showed that there in every performance, dancers would experience a variety of states. In this case, we categorized them into three scenes, which were obtained from observations and interviews with *Angguk* dancers. From these three scenes, it seemed that *ndadi* could include trance, spirit possession, and sometimes both and sometimes neither of these states.

Suggestions

Further research might 1) examine *ndadi* in the light of neuroscience, 2) examine the correlation between *ndadi* and harmonization of human relations with ancestors, 3) show how *ndadi* constructs society on the existence of spirits or supernatural entities, and 4) illustrate the presence of the sacred in profane performances.

References

Christensen, P. (2018). Modernity and Spirit Possession in Java. Horse Dance and Its Contested Magic. *Dynamics of Religion in Southeast Asia*, 91–110. https://doi.org/10.1515/9789048516278-006

Denaga Media. (2023, June 17). *Live Streaming Angguk Putri Sripanglaras Pripih Formasi Baru 2023.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uX2Qcnc1XqA

Endraswara, S. (2006). *Metode, Teori, Teknik, Penelitian Kebudayaan: Ideologi, Epistemologi dan Aplikasi*. Pustaka Widyatama.

Gombloh, J. S. (2002). *Trance dalam Seni Pertunjukan Angguk Ndadi. Majalah Gong: Media, Seni Dan Pendidikan Seni No 32*.

Hammons, C. S. (2013). Jathilan: Trance and Possession in Java. *American Anthropologist*, *115*(3), 509–510. https://doi.org/10.1111/aman.12035

Merriam-Webster. (2024, July 10). https://www.merriam-webster.com/dictionary/trance

Moelong, L. J. (2006). *Metode Penelitian Kualitatif edisi revisi* (20th ed.). Remaja Rosdakarya Offset.

PKP Kulon progo. (2022, August 2). *Perkim.id*. PKP Kulon progo - perkim.id

Rabimin. (2000). *Studi Tentang Gending-Gending Iringan Ndadi Angguk non Cerita Daerah Kabupaten Kebumen: Studi Kajian Tekstual dan 97 Muhammad Nur Salim: Ketertatikan Antara Sajian Gending Dan Proses Pencapaian Ndadi Pada Pertunjukan Jathilan Fungsi*.

Rapoport, E. (2018). Jathilan Horse Dance: Spirit Possession Beliefs and Practices in The Present-Day Java. *IKAT : The Indonesian Journal of Southeast Asian Studies*, *2*(1), https://doi.org/10.22146/ikat.v2i1.37389

Spradley, J. P. (1997). *Metode Etnografi*. Tiara Wacana.

Sugiyono. (2013). *Metodelogi Penelitian Kuantitatif, Kualitatif Dan R&D*. Alfabeta.

Suryati, S. (2013). Struktur Dan Estetika *Angguk* Putri "Sri Lestari" Di Dusun Pripih Kulon Progo. *Promusika*, 61-74. https://doi.org/10.24821/promusika.v0i0.540

Sutaryo. (1979). *Kesenian Angguk di Desa Garongan (Sebuah Laporan Penelitian)*.

Groenendael, V., Victoria M. C., Yperen V., M. J. (2008). *Jaranan: The Horse Dance and Trance in East Java*. KITLV Press.

บทความวิจัย (Research Article)

กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง

'Len – Mue' Techniques of The *Khong Wong Yai* in *CHOET* based on Performing Style of Khru Sorn Wongkong [1]

ณัฐภัทร ปัญจะ / Nattapat Punja
นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
The Degree of Master Student, Fine Arts Program in Music, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
nattapatpunja1977@gmail.com

ดุษฎี มีป้อม / Dussadee Meepom
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Asst. Prof. Dr., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
dusdeepom@gmail.com

บำรุง พาทยกุล / Bamrung Phattayakul
อาจารย์ ดร., สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Dr., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
bumrung_ptk@hotmail.com

Received: February 7, 2024 **Revised:** July 1, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด ตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สังเคราะห์ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง 2) ศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ กรณีศึกษาเพลงเชิด จำนวน 16 ตัว ใช้วิธีเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกตจากกลุ่มบุคคลข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก กลุ่มครูอาจารย์สอนดนตรีไทย และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย นำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำเสนอในรูปแบบงานวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า 1) ประวัติครูสอน วงฆ้อง มีประเด็นที่น่าสนใจคือ การเริ่มเรียนดนตรีตามจารีตกับครูทอง ฤทธิรณ ผู้ขัดเกลาให้มีคุณลักษณะนักดนตรีที่สง่างาม จนทำให้ได้เข้าเป็นมหาดเล็กกระทรวงวัง ในสังกัดเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 โดยพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นครูสอนวิชาการดนตรี และขัดเกลาให้ครูสอนมีความรู้ ความเชี่ยวชาญการตีฆ้องวงใหญ่ ด้านผลงานของท่านมีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นการนำทำนองหลักของเพลงมาแปรทำนอง หรือตกแต่งสำนวน รวมถึงการยืมสำนวนเพลงอื่นมาใช้ เพื่อให้เกิดสำนวนใหม่ที่แตกต่างไป

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

จากทำนองหลัก ฉายสำนวนที่มีลักษณะพิเศษด้วยกลวิธีต่าง ๆ 2) กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ในเพลงเชิด พบกลวิธีอยู่ทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ การตีเฉี่ยว การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก การตีเล่นจังหวะ และการตีสะบัด ซึ่งกลวิธีทั้งหมดนี้ มีส่วนสำคัญในการนำมาสร้างเป็นสำนวนการเล่นมือที่สามารถแสดงอารมณ์เพลงออกมาได้อย่างชัดเจน

คำสำคัญ: กลวิธีการเล่นมือ, ฆ้องวงใหญ่, เพลงเชิด, ครูสอน วงฆ้อง

Abstract

The study of *Len Mue*, the *khong wong yai* hand-playing techniques on the *Choet of* Khru Sorn Wongkhong had the objectives as follows: 1) studying the biography and music works of Khru Sorn Wongkhong and 2) exploring the *khong wong yai* hand playing techniques on the *Choet* with 16 subunits. The research data were collected from observation and interviews with three groups of ley informants: main key informants, Thai classical music teachers, and Thai classical music scholars; research data had been analysed, synthesised, and presented as descriptive research.

The result of this research indicated that:1) Khru Sorn started learning Thai classical music from Khru Thong Ritthiron, who profoundly trained him to be a proper Thai classical musician until Khru Sorn worked as a royal civil servant under the administration of Chao Phraya Thammathipbodi (M.R. Pum Mapakun), one of the high-level nobles in King Rama VI reign. In that period of work, Khru Sorn learned Thai classical music from Phaya Sa-no Duriyang (Cham Sundaravadin), who trained him to be a sophisticated and talented Thai classical musician. Later, Khru Sorn made a number of creative and remarkable music works for the *khon wong yai* by creating a decorative variation and realisation melody of the *khong wong yai* with special musical techniques. 2) There were four formats of *Len Mue* in *Chot*: (1) *ti chiao*, (2) *len samnuan thamnong lak*, (3) *ti len chang-wa*, and (4) *ti sa-bat*; all techniques help *khong wong yai* player to create the particular realisation reflect the emotion properly.

Keywords: *len mue*, the *khong wong yai*, *Choet*, Khru Sorn Wongkhong

บทนำ

ศิลปวัฒนธรรมถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการขับเคลื่อนประเทศ ด้วยเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของศิลปศาสตร์ในแขนงต่าง ๆ ทั้งศาสตร์แห่งศิลปะ นาฏยศิลป์ รวมถึงคีตดุริยางคศิลป์ ทั้งหมดนี้ล้วนมีความสำคัญมากด้วยคุณค่าทางวัฒนธรรม จึงนับเป็นสิ่งที่ควรส่งเสริมให้เยาวชนได้ศึกษาเรียนรู้และตระหนักถึงคุณค่าความสำคัญทางศิลปวัฒนธรรมไทย

ในการศึกษาด้านดนตรีไทย ผู้ศึกษาต้องอาศัยปัจจัยการเรียนรู้ และการถ่ายทอดตามแนวทางที่โบราณได้สร้างไว้เป็นสำคัญ ทั้งองค์ความรู้ในการปฏิบัติตนตามจารีตดนตรี และกลวิธีต่าง ๆ ล้วนเป็นรายละเอียดที่สำคัญ ซึ่งองค์ความรู้เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งการวิวัฒนาการของมนุษย์ในด้านเสียงจากการสันนิษฐานของนักวิชาการ อรวรรณ บรรจงศิลป ได้อธิบายเรื่องการวิวัฒนาการของเสียง สรุปความได้ว่า เสียงดนตรี

มีวิวัฒนาการโดยเริ่มจากเสียงพูด พัฒนาไปเป็นบทสวด จนเกิดรูปแบบทำนองขึ้น และพัฒนาต่อไปจนเกิดเป็นเครื่องดนตรี (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546) ซึ่งปัจจุบันมีการศึกษาแนวทาง การปฏิบัติทั้งองค์ความรู้ ภูมิปัญญาของครูอาจารย์แต่ละท่านที่มีความแตกต่างกันออกไป จึงมิอาจสรุปได้ว่า แนวทางใดดีที่สุด เพราะแนวทางที่ครูได้สร้างไว้แล้วนั้น มีความโดดเด่นแตกต่างกันออกไป ดังนั้นจึงขึ้นอยู่กับผู้ที่ศึกษาเองว่าต้องการศึกษาแนวทางใดให้เหมาะสม และเกิดประโยชน์มากที่สุด

ปัจจุบันสถาบันต่าง ๆ เปิดทำการเรียนการสอนดนตรีไทย โดยจัดทำหลักสูตรและแนวทางการปฏิบัติแตกต่างกันไป แต่สำหรับองค์ความรู้แนวทางอื่นที่ไม่มีในหลักสูตรของสถาบัน ผู้ที่สนใจศึกษาจึงต้องแสวงหาความรู้เพิ่มเติมตามสำนักดนตรีต่าง ๆ ซึ่งจะได้รับองค์ความรู้ที่ถูกถ่ายทอดกันมาแต่โบราณ เป็นการเพิ่มพูนความรู้แก่ตัวผู้ศึกษาและต่อยอดองค์ความรู้ตามแนวทางที่ตนเองสนใจ และต้องการสืบทอดแนวทางนั้นต่อไป

สำหรับการเรียนดนตรีไทยนั้น เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายเรื่องพื้นฐานการตีฆ้องวงใหญ่ สรุปความได้ว่า จะแบ่งการเรียนออกตามแบบลำดับขั้นโดยเริ่มจากพื้นฐานที่สำคัญก่อน คือการเรียนฆ้องวงใหญ่ ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีพื้นฐานหลักของดนตรีไทย นำมาใช้ในการฝึกฝนทักษะพื้นฐานเบื้องต้น ในด้านของลักษณะท่าทางของผู้เรียน การวางมือ การจับไม้ ท่านั่ง การใช้กำลังในการตี รวมถึงการฝึกสมาธิ ซึ่งถือเป็นปัจจัยที่สำคัญอย่างยิ่งในการจดจำทำนองเพลง สำนวนเพลง รวมถึงกลวิธีต่าง ๆ และที่มีความสำคัญมากที่สุดคือทำนองหลัก หรือที่นิยมเรียกว่า ลูกฆ้อง ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ผู้บรรเลงจะต้องนำทำนองหลักที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่นี้ มาใช้ในการแปรทาง แปรสำนวนแต่ละเครื่องดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ กลมกลืน และมีความสมบูรณ์ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542) ในการบรรเลงโดยการถ่ายทอดจะเป็นรูปแบบของการสาธิต การปฏิบัติการบอกเล่า และให้คำแนะนำแนวทาง ผู้เรียนจะต้องอาศัยความจำเป็นปัจจัยหลักในการเรียน ซึ่งกลวิธีต่าง ๆ ถ่ายทอดโดยใช้วิธีการสาธิต แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม หากผิดพลาดครูจะช่วยบอกให้คำแนะนำแก้ไขในทันที ซึ่งสำหรับการเรียนรูปแบบนี้ ผู้เรียนจะได้รับการถ่ายทอดทั้งองค์ความรู้และกลวิธีต่าง ๆ อย่างสมบูรณ์ถูกต้องมากที่สุด

มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้อธิบายเรื่องฆ้องวงใหญ่ โดยสรุปความได้ว่า ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่โดยบรรเลงทำนองหลักให้กับวง มีลีลาท่วงทำนองที่สง่า มั่นคง เป็นดังเสาหลักยึดแน่นอย่างมั่นคงให้กับเครื่องดนตรีอื่นในการแปรทำนอง เป็นหลักการและวิธีการบรรเลงที่มีแบบแผนสืบต่อกันมาแต่โบราณ โดยทำนองหลักนี้เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับนำไปใช้ในการแปรทำนองของเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสำนวนการบรรเลงที่เหมาะสม (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563) หากผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ก็จะสามารถแปรทำนองหลัก ให้เป็นสำนวนต่าง ๆ ออกไปได้เช่นกัน สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายเรื่องการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่ สรุปความได้ว่า การแปรทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่แต่จะต้องมีความเหมาะสมกลมกลืนกับเพลงและบริบทการบรรเลงนั้น ๆ ด้วย ส่วนในเรื่องของอารมณ์เพลงก็มีความสำคัญไม่น้อย เพราะการแปรทำนองหลักให้เป็นไปตามอารมณ์เพลงนั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545) การแปรทำนองรูปแบบนี้มีปรากฏเป็นหลักฐานภาพคลิปวิดีโอ เผยแพร่ทางสื่อมีเดียเว็บไซต์ ยูทูป (Website YouTube) ใช้ชื่อช่อง Moving Image Research Collections เป็นวิดีโอแสดงการบรรเลงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการขับร้อง เพลงนางนาค เมื่อราว ปี พ.ศ. 2473 (ค.ศ. 1930) ระบุข้อความไว้ว่า Fox Movie tone News Story 6 – 532 (Reel 2) Thai Musicians Bangkok

Thailand 21 March 1930 Recorded by Movie tone New Crew # 19 James Seebach (Camara) Oscar Darling (Sound) นับเป็นข้อมูลสำคัญที่แสดงให้เห็นกลวิธีการแปรทำนอง จากการตกแต่งสำนวนเกิดเป็นสำนวนเล่นมือฆ้องที่มีความแปลกใหม่ขึ้นอย่างไพเราะ เหมาะสม กลมกลืนไปกับเพลงและการบรรเลง (Moving Image Research Collections, 1930)

ครูสอน วงฆ้อง เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2445 เป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านเพลงไทยของกรมศิลปากร ภายหลังเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยที่โรงเรียนนาฏศิลป และอีกหลายสถาบัน นับเป็นปูชนียบุคคลด้านดุริยางคศิลป์อีกท่านหนึ่ง ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีอย่างครบถ้วน มีผลงานการเรียบเรียงและการประพันธ์เพลงอย่างมากมาย เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย ทั้งด้านทำนองหลักของเพลงที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาแต่โบราณ การใช้มือฆ้อง การประดิษฐ์เสียงฆ้อง และกลวิธีต่าง ๆ หลากหลายรูปแบบในการตีฆ้อง (ชูเกียรติ วงฆ้อง, 2539) ที่ท่านสร้างเป็นแนวทางถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

แนวทางการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง ถือเป็นแนวทางที่มีผู้นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงอย่างแพร่หลาย ทั้งเพลงเดี่ยว และเพลงหมู่ เป็นแนวทางที่มีความไพเราะ คมคาย และเรียบร้อย แฝงด้วยกลวิธีมากมายในการสร้างสำนวนต่าง ๆ ให้มีความโดดเด่น ในกลวิธีการตีฆ้องที่กล่าวมานี้ มีกลวิธีหนึ่งของครูสอน วงฆ้อง ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น ซึ่งในปัจจุบันนี้กำลังเลือนหายไป คือกลวิธีการเล่นมือ ซึ่งเป็นกลวิธีที่ยังไม่มีการจดบันทึกในเอกสารหรือตำราเล่มใดมาก่อน มีเพียงคำบอกเล่าจากผู้ที่อยู่ใกล้ชิดเท่านั้น ในปัจจุบันมีการนำข้อมูลกลวิธีการเล่นมือเผยแพร่ลงในสื่อสังคมออนไลน์ (เฟสบุ๊ค) ภายใต้ชื่อเพจว่า “ครูสอน วงฆ้อง” ความว่า “ฆ้องวงใหญ่ มิใช่แต่เป็นผู้ดำเนินทำนองหลักเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ยังสามารถเป็นผู้หยอกล้อในทำนองเพลงได้อีกด้วย โดยที่ผู้บรรเลงจะต้องเชี่ยวชาญทำนองหลักเสียก่อนเป็นสำคัญ แล้วจึงใช้ไหวพริบ สติปัญญาในการแปรทำนองหลักนั้น ให้เกิดอรรถรสที่แตกต่างออกไป เป็นการแสดงออกถึงประสบการณ์และสติปัญญาของผู้บรรเลงได้เด่นชัด” (ครูสอน วงฆ้อง, 2564)

จากข้อความจะเห็นได้ว่า กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือการประดิษฐ์ การตกแต่งสำนวนหรือการแปรสำนวน ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ และความสามารถของผู้บรรเลง โดยการเพิ่มเติมลูกเล่น กลวิธีต่าง ๆ เข้าไปอย่างเหมาะสมกลมกลืน เพื่อให้เกิดสำนวนเพลงแตกต่างไปจากเดิม โดยทำนองหลักของเพลงนั้นจะต้องครบถ้วนสมบูรณ์ กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่มีความสำคัญสำหรับผู้ที่เรียนดนตรี ถือเป็นประโยชน์สูงสุดต่อวงการดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายเรื่องเพลงเชิดโดยสรุปความว่า เพลงเชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งในชุดโหมโรงเย็น และใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร โดยมีความหมายของเพลงแสดงการเดินทาง หรือต่อสู้ทำศึกสงคราม (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2523) การใช้เพลงเชิดสำหรับการแสดงนั้น จะแตกต่างกันออกไปตามบริบทของการแสดงนั้นด้วย เช่น ใช้บรรเลงในการเดินทางของตัวละครในระยะทางสั้น ๆ ไม่ไกลนัก ก็จะบรรเลงเพลงเชิดเพียงสั้น ๆ เพื่อให้เกิดความกระชับของการแสดง แต่หากนำมาบรรเลงประกอบการสู้รบ ทำสงคราม ผู้บรรเลงก็จะบรรเลงต่อเนื่องกันยาวนานหลายตัวจนกว่าจะจบการทำศึก เพลงเชิด จัดเป็นเพลงประเภทดำเนินทำนองทางพื้น โดยส่วนของหัวเพลงของแต่ละตัวนั้น จะมีทำนองหลักสั้นยาวไม่เท่ากัน

ผู้วิจัยจึงเห็นว่า เพลงเชิด เป็นเพลงที่มีความเหมาะสมมากที่สุดสำหรับใช้วิเคราะห์ในงานวิจัย ด้วยเหตุผลดังนี้คือ เพลงเชิดเป็นเพลงเป็นทางพื้น มีโครงสร้างเพลงที่ชัดเจน เมื่อทำการวิเคราะห์แล้วจะสามารถแสดงให้เห็นกลวิธีการเล่นมือตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง ได้อย่างชัดเจน

ในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้เข้าฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลต่าง ๆ และองค์ความรู้ที่มีความเกี่ยวโยงกับกลวิธีการเล่นมือตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง รวมถึงขอรับการถ่ายทอดเพลงเชิด ที่ใช้กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง จากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความใกล้ชิดกับครูสอน วงฆ้อง มากที่สุดท่านหนึ่ง และเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ รวมถึงองค์ความรู้ต่าง ๆ จากครูสอน วงฆ้อง ไว้มากมาย ซึ่งปัจจุบัน ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ ยังคงรักษาแนวทางและกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง ไว้ได้อย่างครบถ้วน

ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ มีศักดิ์เป็นหลานชายคนโตของครูสอน วงฆ้อง ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีตั้งแต่ยังเด็ก จนสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนมัธยมวัดนายโรง ภายหลังจากครูสอนถึงแก่กรรม จึงได้เข้ารับราชการที่แผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร โดยเครื่องมือเอกที่มีความเชี่ยวชาญคือ ฆ้องวงใหญ่ ขณะนั้นได้ปฏิบัติงานอยู่วงปี่พาทย์วงที่ 3 ร่วมงานกับคุณครูอีกหลายท่าน ได้แก่ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูกมล ปลื้มปรีชา ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูธนู ขำประเสริฐ ครูจรัล ตันมีสุข จึงทำให้ ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์การใช้มือฆ้องสำนวนต่าง ๆ ทั้งทำนองหลัก และกลวิธีการเล่นมือไว้อย่างมากมาย

งานวิจัยครั้งนี้ จะสามารถทำให้ผู้ที่ศึกษาฆ้องวงใหญ่ เกิดความรู้ความเข้าใจกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ได้อย่างดี และสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงได้อย่างถูกต้อง เหมาะสมกับบริบทของการบรรเลง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่จึงเป็นดั่งมรดกภูมิปัญญาทางดนตรีที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ และกำลังจะเลือนหายในปัจจุบัน ดังนั้นงานวิจัยนี้ จึงเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดกลวิธีการเล่นมือต่าง ๆ แนวทางของครูสอน วงฆ้อง มิให้สูญหาย บันทึกไว้เป็นงานวิจัยเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย และผู้ที่สนใจศึกษาฆ้องวงใหญ่สืบไป

ภาพที่ 1 *ครูสอน วงฆ้อง*

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2564.

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อสังเคราะห์ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง
2. เพื่อศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง

ขอบเขตการวิจัย

1. ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง
2. กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว โดยแบ่งเป็นเชิด 2 ชั้น จำนวน 2 ตัว และเชิดชั้นเดียวจำนวน 14 ตัว

ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เพลงเชิดที่ใช้กลวิธีการเล่นมือตามแนวทางครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว ตามที่ปรากฏในเทปบันทึกเสียง ประกอบด้วย อัตราจังหวะสองชั้น จำนวน 2 ตัว และอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน 14 ตัว โดยใช้สัญลักษณ์ในการวิเคราะห์ดังนี้

1. ผู้วิจัยใช้วิธีการบันทึกโน้ตในรูปแบบโน้ตไทยฆ้องวงใหญ่ แยกมือซ้ายและมือขวา โดยกำหนดให้บรรทัดบนเป็นมือขวา บรรทัดล่างเป็นมือซ้าย ใช้ระบบเสียงเต็มของดนตรีไทย

ภาพที่ 2 *การบันทึกโน้ตฆ้องวงใหญ่*

มือขวา	--- ล	--- ร	--- ท	--- ม	----	-- ร ม	-- ซ ซ	-ล-ซ
มือซ้าย	--- ล	--- ล	---ฟ	--- ท	--ล ท	-ด--	-ซ--	-ล-ซ

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

2. ระบบเสียงฆ้องวงใหญ่ในการบันทึกโน้ตคือ ลูกทวน (ลูกแรกด้านซ้ายมือ) เสียงต่ำที่สุด คือเสียง เร และลูกยอด (ลูกสุดท้าย) เสียงสูงที่สุดด้านขวามือ คือเสียง มี โดยใช้สัญลักษณ์ดังนี้

ภาพที่ 3 *ระบบเสียงฆ้องวงใหญ่*

ลูกฆ้อง	สัญลักษณ์	เสียง
ลูกที่ 1 (ลูกทวน)	รฺ	เร (ต่ำ)
ลูกที่ 2	มฺ	มี (ต่ำ)
ลูกที่ 3	ฟฺ	ฟา (ต่ำ)
ลูกที่ 4	ซฺ	ซอล (ต่ำ)
ลูกที่ 5	ลฺ	ลา (ต่ำ)
ลูกที่ 6	ทฺ	ที (ต่ำ)
ลูกที่ 7	ด	โด
ลูกที่ 8	ร	เร
ลูกที่ 9	ม	มี
ลูกที่ 10	ฟ	ฟา
ลูกที่ 11	ซ	ซอล
ลูกที่ 12	ล	ลา
ลูกที่ 13	ท	ที
ลูกที่ 14	ดๆ	โด (สูง)
ลูกที่ 15	รๆ	เร (สูง)
ลูกที่ 16 (ลูกยอด)	มๆ	มี (สูง)

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

3. การใช้สัญลักษณ์แสดงเทคนิคและกลวิธีการเล่นมือในการบันทึกโน้ต

3.1 สัญลักษณ์ (แทนการตีลูกฆ้องสะบัดขึ้น 3 เสียงตามตัวโน้ตที่บันทึก โดยใช้มือซ้ายตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 1 และใช้มือขวาตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 2 และ 3 ตามลำดับ

3.2 การใช้สัญลักษณ์) แทนการตีลูกฆ้องสะบัดลง 3 เสียงตามตัวโน้ตที่บันทึก โดยใช้มือขวาตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 1 และใช้มือซ้ายตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 2 และ 3 ตามลำดับ

3.3 การใช้สัญลักษณ์) แทนกลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 1 การตีเฉี่ยว โดยใช้มือขวาตีลูกฆ้องเฉี่ยวที่โน้ตตัวที่ 1 และโน้ตตัวที่ 2 ติดกัน และใช้มือซ้ายตีลูกฆ้องโน้ตตัวที่ 3 ตามลำดับ

3.4 การใช้สัญลักษณ์ ⌐ แทนกลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 2 การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก

3.5 การใช้สัญลักษณ์ [ ] แทนกลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 3 การตีเล่นจังหวะ

4. การบันทึกจำนวนทำนองหลัก และจำนวนกลวิธีการเล่นมือ เป็นแผนภูมิกราฟวงกลม Pie Chart

4.1 เพลงเชิดจำนวน 16 ตัว เท่ากับร้อยละ 100

4.2 จำนวนห้องเพลงของการบันทึกโน้ตเพลงเชิด 1 ตัว เท่ากับร้อยละ 100

นิยามศัพท์

เล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือ สำนวนเพลงที่เกิดจากการนำทำนองหลักมาตกแต่ง หรือแปรสำนวน ให้เกิดสำนวนแตกต่างจากเดิม โดยใช้ไหวพริบ ประสบการณ์ และความเชี่ยวชาญ รวมถึงอารมณ์ของผู้บรรเลงในขณะนั้น สามารถบรรเลงซ้ำสำนวน หรือเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของผู้บรรเลงได้ โดยสำนวนจะต้องมีความเหมาะสมกับทำนองหลักของเพลง กลมกลืนไม่ซับซ้อน

กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือ การนำพื้นฐานการตีฆ้องวงใหญ่ มาใช้ตกแต่งทำนอง หรือแปรทำนองหลักให้เกิดเป็นสำนวนใหม่ในขณะที่บรรเลง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่นี้ ต้องยึดทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความรู้ ความเข้าใจทำนองหลัก และบริบทของเพลงจึงสามารถใช้กลวิธีการเล่นมือได้อย่างเหมาะสม

การตีเล่นจังหวะ หมายถึง กลวิธีหนึ่งที่นำมาใช้ในการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ โดยมีลักษณะการตีสำนวนเล่นจังหวะ เช่น การตีย้อยจังหวะ ตีลักจังหวะ หรือการตีฝากจังหวะ ทำให้สำนวนเกิดความแตกต่างไปจากทำนองหลัก ทั้งนี้รวมถึงการตีทำนองหลักเดิมเล่นจังหวะก็ได้ เช่น ทำนองหลักบรรเลงเป็นโน้ต 3 ตัวโน้ตในหนึ่งห้องเพลง ผู้บรรเลงอาจตีให้โน้ตห่างกันออกไปเหลือเพียงโน้ต 2 ตัวในหนึ่งห้องเพลงก็ได้ หรือการตีสำนวนเล่นมือให้มีสำนวนถี่ขึ้น กระชับเร็วขึ้นจากทำนองหลักเดิม หรือที่เรียกว่า ตีเก็บ ก็สามารถทำได้ โดยการตีเล่นจังหวะนี้ต้องมีความสัมพันธ์ และยึดจังหวะเพลงในขณะนั้นด้วยจึงจะเกิดความไพเราะตามอารมณ์เพลง

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย

1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก เป็นผู้ที่สืบสายสกุลวงฆ้อง มีความรู้ความสามารถในด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และได้รับการถ่ายทอดมือฆ้องจากครูสอน วงฆ้อง เพื่อให้ข้อมูลและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล จำนวน 4 ท่าน คือ ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ ครูจุมพล ปัญจะ คุณจตุพร ปัญจะ และอาจารย์ฤทธิพร แก้วดี

ภาพที่ 2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก

1) ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ 2) ครูจุมพล ปัญจะ 3) ครูจตุพร ปัญจะ 4) ครูฤทธิพร แก้วดี

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

1.2 กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีไทย โดยดำรงตำแหน่งนักวิชาการดนตรีไทยเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย เป็นผู้ให้ข้อมูลและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล จำนวน 3 ท่าน คือ อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และครูทะเบียน มาลัยเล็ก

ภาพที่ 3 *กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย*

1) ครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 2) ครูพิชิต ชัยเสรี 3) ครูทะเบียน มาลัยเล็ก

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสร้างขึ้นจากกรอบคำถามงานวิจัยและวัตถุประสงค์โดยกำหนดประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง รวมถึงกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ครอบคลุมตามวัตถุประสงค์การวิจัย เน้นการสัมภาษณ์แบบเชิงลึก

2.2 แบบสังเกต โดยผู้วิจัยใช้การลงภาคสนามเก็บข้อมูล มี 2 วิธี คือ

2.2.1 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยได้ลงภาคสนามเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักและขอรับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด แนวทางของครูสอน วงฆ้อง จากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เพื่อศึกษากลวิธีการเล่นมือได้อย่างสมบูรณ์

2.2.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร งานวิจัย เทปบันทึกเสียง และสื่อต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงาน รวมถึงกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง

3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

3.1 ศึกษาค้นคว้า เอกสาร ตำรา วารสาร บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงสื่อออนไลน์ต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง

3.2 รวบรวมข้อมูล โดยการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ด้วยการขออนุญาตจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพกับบุคคลข้อมูลที่มีความรู้ความสามารถ

ทางด้านดนตรีไทย โดยผู้วิจัยแบ่งการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ออกเป็น 2 กลุ่มคือ 1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 2) กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย

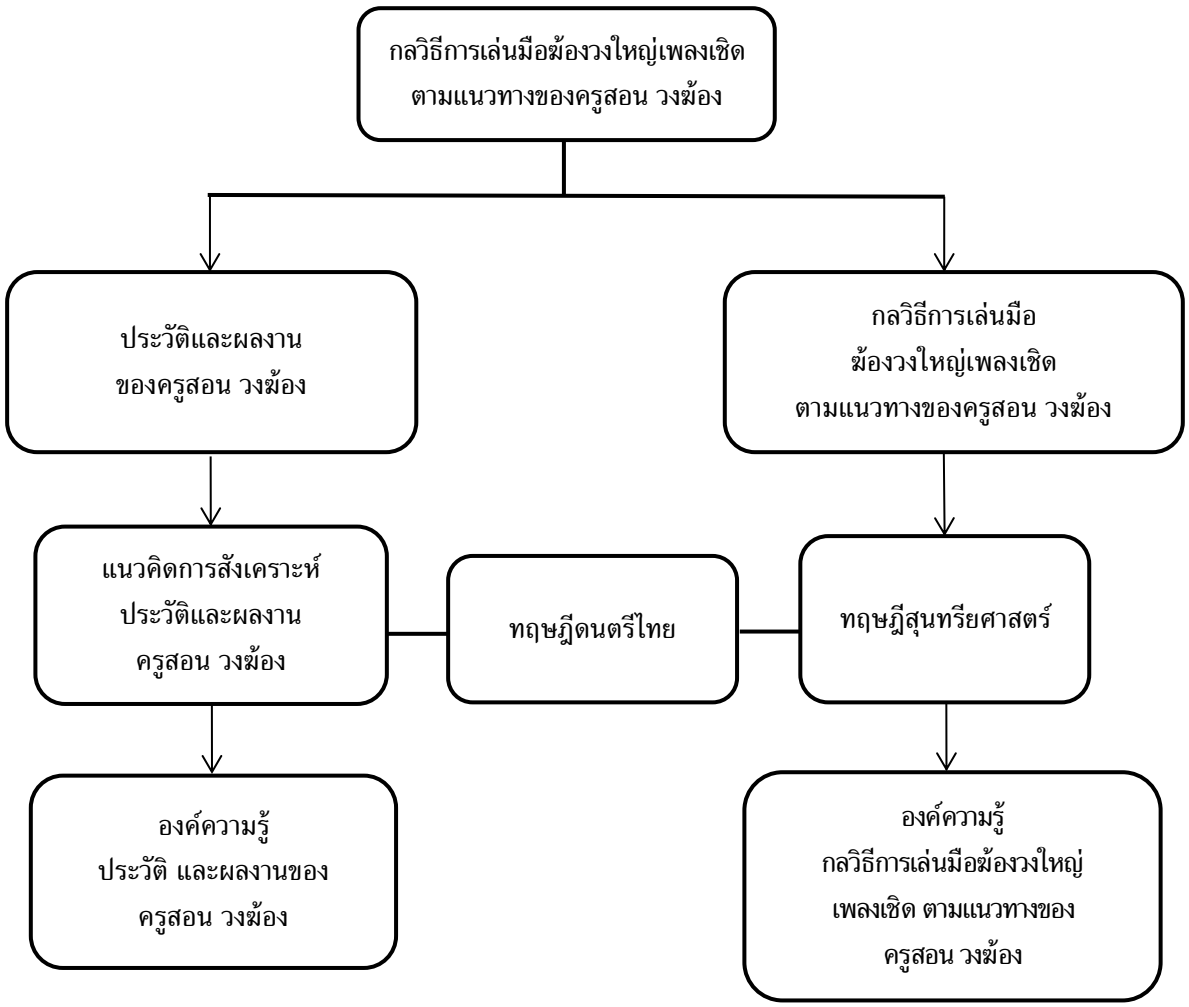
3.3 การสังเกต ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตจากการขอรับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด จากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เป็นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยการถ่ายทอดเป็นรูปแบบของการสาธิต และผู้วิจัยปฏิบัติตาม ทำให้ข้อมูลกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ เพลงเชิด แนวทางครูสอน วงฆ้อง มีความครบถ้วนสมบูรณ์มากที่สุด

4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 การตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้รับจากกระบวนการต่าง ๆ มาตรวจสอบในกรอบของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง โดยให้กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทยเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครบถ้วนถูกต้อง รวมทั้งให้ข้อเสนอแนะก่อนนำงานวิจัยไปเผยแพร่ให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยต่อไป

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอนการเก็บข้อมูล โดยได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ และทำการตรวจสอบข้อมูลความถูกต้องจากผู้ให้ข้อมูล จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลที่ได้รับนำมาสรุปเพื่อนำเสนอในงานวิจัย

ภาพที่ 4 *กรอบแนวคิดวิเคราะห์*



หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2565.

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

5.1 สังเคราะห์ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง โดยผู้วิจัยศึกษาข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง โดยการค้นคว้าเอกสารและการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลข้อมูล แล้วนำข้อมูลทั้งหมดมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อสรุปสามารถตอบวัตถุประสงค์ตามที่ผู้วิจัยตั้งไว้

5.2 ศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง โดยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตในการวิจัยคือเพลงเชิด แนวทางครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว แบ่งเป็นเชิดสองชั้น 2 ตัว และเชิดชั้นเดียว 14 ตัว โดยผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการเล่นมือจากครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ แล้วนำสำนวนมาวิเคราะห์หากลวิธีการเล่นมือที่เป็นแนวทางของครูสอน วงฆ้อง ตามขั้นตอน

ภาพที่ 5 *ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์*

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2565.

6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์นำมาสรุปประเด็นตามวัตถุประสงค์ และนำเสนอในรูปแบบของงานวิจัยเชิงคุณภาพ จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มสมบูรณ์ตามระเบียบของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผลการวิจัย

1. สังเคราะห์ประวัติ และผลงาน ของครูสอน วงฆ้อง จากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย ผู้วิจัยพบว่า ครูสอนเริ่มเรียนดนตรีตามจารีตจากครูทอง ฤทธิรณ โดยจับมือเพลงสาธุการ เริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือแรก ต่อมาเมื่อเข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กในกระทรวงวังสังกัดเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง ในรัชกาลที่ 6 จึงได้ฝึกหัดขัดเกลาร่ำเรียนดนตรีจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงทำให้เกิดความเชี่ยวชาญด้านการตีฆ้องวงใหญ่มากยิ่งขึ้น ประวัติของครูสอน วงฆ้อง มีประเด็นที่น่าสนใจมากมาย และประเด็นที่สำคัญที่สุด คือ ประเด็นของการได้รับพระราชทานนามสกุลจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ตามหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่นำมาใช้อ้างอิงต่อ ๆ กันมา ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ข้อมูลหลัก คือ การได้รับพระราชทานนามสกุล วงฆ้อง จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 กับอีกหนึ่งข้อมูล คือได้รับพระราชทานนามสกุลจากเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6

ในส่วนของผลงานต่าง ๆ ของครูสอน วงฆ้อง นั้น พบประเด็นที่น่าสนใจคือ การเล่นมือฆ้องวงใหญ่ โดยท่านได้ตีสำนวนเล่นมือไว้มากมายหลายเพลง จนถือเป็นเอกลักษณ์ประจำตัว ซึ่งท่านตีเล่นมือได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนกับการบรรเลงนั้น ๆ แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ ไหวพริบ สติปัญญาและความสามารถแตกฉานในด้านการตีฆ้องวงใหญ่ โดยสำนวนการเล่นมือนั้น มีความไพเราะ เหมาะสมตามบริบทของเพลง การเล่นมือฆ้องวงใหญ่ คือการนำเอาทำนองหลักของเพลงมาตกแต่งสำนวน หรือแปรสำนวน คล้ายการแปรทางของระนาดเอก ระนาดทุ้ม บุษยา ชิตท้วม ได้อธิบายเรื่องของการแปรทำนอง สรุปความว่า การแปรทำนองโดยทั่วไปนั้นจะแปรทำนองจากทำนองหลักไปสู่ทำนองที่มีรูปแบบเฉพาะเครื่องดนตรี จะเกิดความไพเราะหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้บรรเลง (บุษยา ชิตท้วม, 2561) การแปรทำนองหลักเป็นสำนวนเล่นมือนั้น ต้องเหมาะสมกับประเภทของเพลงด้วย โดยต้องมีความแม่นยำในส่วนของทำนองหลัก แล้วจึงนำกลวิธีพื้นฐานการตีฆ้องวงใหญ่

มาใช้ในการตกแต่งสำนวนทำนองหลักนั้น ให้เกิดเป็นสำนวนเล่นมือ ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้อธิบายเรื่องการแปรทำนอง สรุปความว่า โดยทั่วไปในส่วนของการแปรทำนองหรือตกแต่งทำนองนี้ สามารถเกิดขึ้นได้ตามประสงค์ของผู้บรรเลง แต่จำเป็นต้องยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2560) เช่นเดียวกับการเล่นมือ ซึ่งผู้ที่จะเล่นมือในการบรรเลง ต้องมีความรู้ความเข้าใจบริบทของเพลงไทยเสียก่อน จึงจะสามารถนำการเล่นมือไปใช้ได้อย่างไพเราะ เหมาะสม

2. กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง จำนวน 16 ตัว โดยแบ่งเป็นเพลงเชิด 2 ชั้น จำนวน 2 ตัว และเพลงเชิดชั้นเดียว จำนวน 14 ตัว โดยผู้วิจัยได้เข้ารับการถ่ายทอดเพลงจาก ครูสุรภาษ แสงสว่างจิตต์ เมื่อวิเคราะห์พบรูปแบบกลวิธีในการตกแต่งสำนวนเล่นมือทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้ 1) รูปแบบกลวิธีการตีเฉี่ยว 2) รูปแบบกลวิธีการตีเล่นมือสำนวนทำนองหลัก 3) รูปแบบกลวิธีการตีเล่นจังหวะ 4) รูปแบบกลวิธีการตีสะบัด จากการศึกษาพบว่า รูปแบบกลวิธีการตีเล่นมือสำนวนทำนองหลัก เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 48 ของการแปรสำนวนเล่นมือทั้งหมดร้อยละ 75 โดยมีสำนวนทำนองหลักที่ไม่ได้ตกแต่ง หรือถูกแปรสำนวน จำนวนร้อยละ 25

ตารางที่ 1 *สรุปกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง*

เพลงเชิด	ทำนองหลัก	การตีเฉี่ยว	การตีเล่นมือสำนวนทำนองหลัก	การตีเล่นจังหวะ	การตีสะบัด	กลวิธีการเล่นมือ
ตัวที่ 1 (2 ชั้น)	38.23	4.41	39.70	4.41	13.23	61.75
ตัวที่ 2 (2 ชั้น)	42.64	5.88	36.76	1.47	13.23	57.34
ตัวที่ 3 (ชั้นเดียว)	31.57	10.52	42.10	10.52	5.26	68.40
ตัวที่ 4 (ชั้นเดียว)	31.57	–	60.52	5.26	2.63	68.41
ตัวที่ 5 (ชั้นเดียว)	21.05	7.89	47.36	18.42	5.26	78.93
ตัวที่ 6 (ชั้นเดียว)	10.86	10.86	63.04	15.21	–	89.11
ตัวที่ 7 (ชั้นเดียว)	11.90	14.28	50.00	23.80	–	88.08
ตัวที่ 8 (ชั้นเดียว)	2.38	28.57	52.38	16.66	–	97.61
ตัวที่ 9 (ชั้นเดียว)	19.04	11.90	47.61	19.04	2.38	80.93
ตัวที่ 10 (ชั้นเดียว)	23.80	26.19	40.47	9.52	–	76.18
ตัวที่ 11 (ชั้นเดียว)	7.89	21.05	57.89	13.15	–	92.09
ตัวที่ 12 (ชั้นเดียว)	13.04	17.39	47.82	21.73	–	86.94
ตัวที่ 13 (ชั้นเดียว)	4.34	17.39	54.34	23.91	–	95.64
ตัวที่ 14 (ชั้นเดียว)	18.00	10.00	42.00	28.00	2.00	82.00
ตัวที่ 15 (ชั้นเดียว)	39.13	8.69	32.60	17.39	2.17	60.85
ตัวที่ 16 (ชั้นเดียว)	38.00	10.00	30.00	20.00	2.00	62.00
รวม	25.27%	13.24%	46.48%	15%	5.35%	74.72%

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

พบกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่อยู่ทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ 1) การตีเฉี่ยว 2) การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก 3) การตีเล่นจังหวะ และ 4) การตีสะบัด โดยในส่วนหัวของเพลงเชิดนั้น ใช้การตีเนื้อฆ้องทำนองหลัก มีการตกแต่งสำนวนเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เพื่อให้การเล่นมือกลมกลืนไปกับเพลง โดยเพลงเชิดจำนวน 16 ตัวนี้ พบการใช้กลวิธีการเล่นมือรูปแบบที่ 2 การตีเล่นสำนวนทำนองหลักมากที่สุด

ภาพที่ 6 *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 1 การตีเฉี่ยว*

ตัวอย่างการตีเฉี่ยว

ห้องเพลงที่ 1	ห้องเพลงที่ 2	ห้องเพลงที่ 3	ห้องเพลงที่ 4	ห้องเพลงที่ 5	ห้องเพลงที่ 6	ห้องเพลงที่ 7	ห้องเพลงที่ 8
– – ร ม	ลซ ซ –	ล – ร̣ –	ล – – ท	– ซ – –	ล ท – ร̣	– ม̣ – ร̣	– ท – ล
– ด – –	ม – ล̣	– ร – ล̣	– ท̣ – –	– ร – ซ	– – – ร	– ม – ร	– ท̣ – ล̣

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

ภาพที่ 7 *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 2 การตีเล่นสำนวนทำนองหลัก*

ตัวอย่างการตีเล่นสำนวนทำนองหลัก

ทำนองหลัก

ห้องเพลงที่ 1	ห้องเพลงที่ 2	ห้องเพลงที่ 3	ห้องเพลงที่ 4	ห้องเพลงที่ 5	ห้องเพลงที่ 6	ห้องเพลงที่ 7	ห้องเพลงที่ 8
– – ร̣ ม̣	– ม̣ – ม̣	– ร̣ – –	ท ท – –	ล ล – ซ	– – ร ม	– ซ – ล	– ท – ล
– – – ม	– ซ – ม	– ร – ท̣	– – – ล̣	– – – ซ̣	– ด – –	– ซ̣ – ล̣	– ท̣ – ล̣

สำนวนเล่นมือ

ห้องเพลงที่ 1	ห้องเพลงที่ 2	ห้องเพลงที่ 3	ห้องเพลงที่ 4	ห้องเพลงที่ 5	ห้องเพลงที่ 6	ห้องเพลงที่ 7	ห้องเพลงที่ 8
ท – ร ม	– ม – ม	ม ม – ม	– ร – ท	ล ซ ล ซ	– – ร ม	ซ ล ท ด	– ดด ร ด
– ด ร ม	– ซ – ท	ล ซ – ม	– ร – ท	– ซ ล ซ	– ด – –	ซ ล ท ด	ด – ร ด

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

ดังนั้นกลวิธีการตีเล่นสำนวนทำนองหลัก จึงเป็นกลวิธีที่มีความโดดเด่นมากที่สุด เป็นจุดเด่นแนวทางของครูสอน วงฆ้อง ซึ่งแสดงความเป็นเอกลักษณ์แนวทางออกมาได้อย่างชัดเจน

ภาพที่ 8 *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 3 การตีเล่นจังหวะ*

ตัวอย่างการตีเล่นจังหวะ

ห้องเพลงที่ 1	ห้องเพลงที่ 2	ห้องเพลงที่ 3	ห้องเพลงที่ 4	ห้องเพลงที่ 5	ห้องเพลงที่ 6	ห้องเพลงที่ 7	ห้องเพลงที่ 8
ม ร ร –	ม – ร –	ซลท – –	ล – ซ ม	– ม – ซ	– ม ร ม	– ล – ซล	ลท ร̣ –
– – ล̣ –	ม̣ – ร̣ –	ซ̣ลท̣ – –	ล̣ – – –	ม̣ – ซ̣ –	ม̣ – ด –	ล̣ – ฟ –	ซ – – ล

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

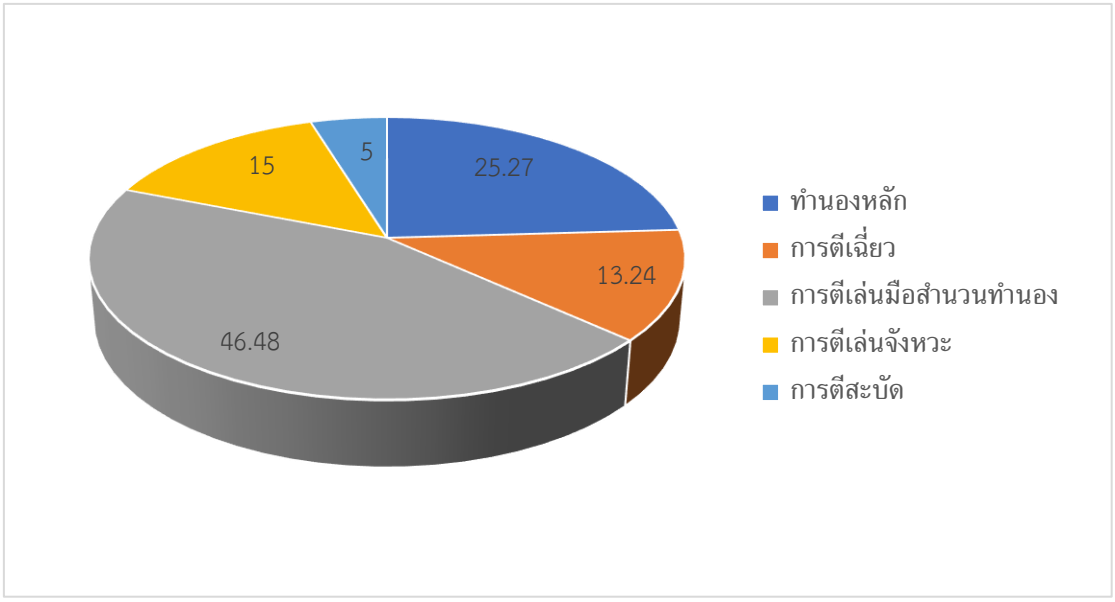
ภาพที่ 9 *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ รูปแบบกลวิธีที่ 4 การตีสะบัด*

ตัวอย่างการตีสะบัด

ห้องเพลงที่ 1	ห้องเพลงที่ 2	ห้องเพลงที่ 3	ห้องเพลงที่ 4	ห้องเพลงที่ 5	ห้องเพลงที่ 6	ห้องเพลงที่ 7	ห้องเพลงที่ 8
รม – ซ	ซฺ – ลฑฺ	– ร ม ร	– – – ฑฺ	ฑฺ ลฺ – ลฺฑฺ	– – ด ร	– ม – ร	– ด – ฑฺ
ด – ซฺ –	รฺ – ซฺ –	รฺ – – –	ด ฑฺ ลฺ	– ซฺ – –	ลฺ ฑฺ – –	ด – ด –	ฑฺ – ลฺ –

หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

ภาพที่ 10 *สรุปกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ในเพลงเชิด จำนวน 16 ตัว*



หมายเหตุ. โดย ณัฐภัทร ปัญจะ, 2566.

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษากลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง มีประเด็นในการอภิปรายผลดังนี้

1. ประวัติ และผลงานของครูสอน วงฆ้อง ในด้านของประวัติของครูสอน วงฆ้องนั้น พบข้อมูลบางส่วนที่ไม่ตรงกันกับหนังสือ เอกสาร งานวิจัยต่าง ๆ ที่นำมาใช้อ้างอิงในปัจจุบัน โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น คือ 1) บ้านเกิดของครูสอน วงฆ้อง จากข้อมูลเดิมที่ใช้อ้างอิงกันในปัจจุบันคือ สถานที่เกิดคือตำบลเจ้าเจ็ด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แต่ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้สืบสายสกุล ซึ่งเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับครูสอน วงฆ้อง ซึ่งให้ข้อมูลว่า สถานที่เกิดของครูสอนนั้นคือ ตำบลบ้านเลียบ (วัดยวด) อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เช่นเดียวกัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับหนังสือดนตรีไทย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ชูเกียรติ วงฆ้อง บุตรชายคนเดียวของครูสอน วงฆ้อง 2) การได้รับพระราชทานนามสกุล โดยข้อมูลเดิมที่นำมาใช้อ้างอิงทั่วไปนั้น คือ ครูสอนได้รับพระราชทานนามสกุลจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แต่ไม่มีหลักฐานการบันทึกที่สามารถยืนยันข้อมูลได้ เนื่องด้วยสมัยนั้นหากได้รับการโปรดเกล้าฯ ขนานนามสกุลแล้วนั้น จะต้องทรงเขียน

ลำดับที่ของนามสกุลที่พระราชทานทั้งภาษาไทย และโรมัน ด้วยลายพระหัตถ์ในหนังสือกราบบังคมทูล พร้อมกับจดทะเบียนนามสกุลพระราชทาน ดังนั้นข้อมูลของการได้รับพระราชทานนามสกุลนั้นมีเพียงคำบอกเล่าปากต่อปากเท่านั้น ส่วนอีกหนึ่งข้อมูลคือ นามสกุล วงฆ้อง นั้น เจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 ได้ประทานให้แก่ครูสอน เมื่อครั้งรับราชการเป็นนักดนตรีในสังกัดของท่าน จึงไม่มีการจดบันทึกแต่อย่างใด มีเพียงคำบอกเล่า ซึ่งข้อมูลนี้มีความสอดคล้องกับ ข้อมูลการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ โดยให้ข้อมูลว่าครูสอน และ แม่เยื้อน วงฆ้อง เล่าให้ฟังว่า ท่านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี เป็นผู้ประทานนามสกุล วงฆ้อง ให้แก่ครูสอน ด้วยเพราะเป็นผู้ที่มีความสามารถเชี่ยวชาญฆ้องวงใหญ่นั่นเอง

ในด้านผลงานการประพันธ์ และการเรียบเรียงนั้น พบผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ของท่าน คือ การเล่นมือฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นการนำทำนองหลักของเพลงมาแปรทำนอง หรือตกแต่งสำนวน รวมถึงการยืมสำนวนเพลงอื่นมาใช้ เพื่อให้เกิดสำนวนใหม่ที่แตกต่างไปจากทำนองหลัก ฉายสำนวนที่มีลักษณะพิเศษด้วยกลวิธีต่าง ๆ โดยการเล่นมือฆ้องวงใหญ่นี้ ให้ความสำคัญในเรื่องความเหมาะสม กลมกลืนเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรม และเพลงประเภทบังคับทาง จะไม่ใช้การเล่นมือในการบรรเลง เพราะถือว่าทำนองหลักมีความเหมาะสมตามความหมายของเพลงดีแล้ว ซึ่งหากเป็นเพลงประเภททางพื้น เช่น เพลงเรื่อง หรือประเภทเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ก็จะสามารถนำกลวิธีการเล่นมือไปใช้ในการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม

2. กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง จากการศึกษาเพลงเชิด จำนวน 16 ตัว โดยการเปรียบเทียบระหว่างทำนองหลัก และสำนวนเล่นมือ เพลงเชิดเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง มีท่วงทำนองเป็นทางพื้น จึงเหมาะสมสำหรับการเล่นมือ โดยโครงสร้างทำนองหลักของเพลงเชิด ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนหัว (เนื้อเพลง) และส่วนท้าย (เท่าเพลง) ซึ่งพบแนวทางการเล่นมืออย่างชัดเจน คือส่วนหัวของเพลงเชิดในแต่ละตัวนั้น จะพบการตกแต่งหรือแปรสำนวนเล่นมือไม่มากนัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับข้อมูลการสัมภาษณ์ว่า เพลงเชิดเป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ เปลี่ยนแค่ส่วนหัวเท่านั้น ส่วนหัวของแต่ละตัวนั้น จะต้องเล่นมือให้พอดี ยึดสำนวนทำนองหลักเนื้อฆ้องไว้ให้มากที่สุด ผู้บรรเลงในวงจะได้มีหลักไว้ให้ทราบว่า บรรเลงถึงเชิดตัวใดแล้ว ส่วนท้ายนั้น ผู้บรรเลงก็สามารถใช้การเล่นมือได้อย่างอิสระ แต่ต้องระมัดระวังในการตกแต่งแปรสำนวนให้ดี เพราะสำนวนเล่นมือนั้นจะต้องมีความเหมาะสม กลมกลืนกับทำนองหลัก (สุรภาษ แสงสว่างจิตต์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 สิงหาคม 2566)

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ แนวทางครูสอน วงฆ้อง ซึ่งนับเป็นอีกหนึ่งกลวิธีของการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งในปัจจุบันยังไม่มีการบันทึกเป็นเอกสาร หรือตำราทางวิชาการ มีเพียงข้อมูลจากคำสัมภาษณ์ของผู้ที่ใกล้ชิดครูสอนเท่านั้น ซึ่งปัจจุบันยังขาดข้อมูลการเล่นมือในเพลงอื่น ๆ อีกมาก ดังนั้นผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องของการเล่นมือฆ้องวงใหญ่ จึงสามารถนำงานวิจัยนี้ไปเป็นต้นแบบ เปรียบเทียบหาแนวทางการเล่นมือของ ครูสอน วงฆ้อง ในเพลงอื่น ๆ เพื่อค้นหาสำนวนและกลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่รูปแบบอื่นที่อาจมีความแตกต่างไปจากกลวิธีการเล่นมือที่อยู่ในงานวิจัยนี้ อีกทั้งยังเป็น

การร่วมสืบสาน อนุรักษ์การเล่นมือ เพื่อให้เป็นที่รู้จักในสังคมดนตรีไทย เกิดเป็นหลักฐานทางวิชาการดนตรีไทย ให้ศึกษาค้นคว้าเป็นประโยชน์ต่อไปในวงการดนตรีไทย

รายการอ้างอิง

ครูสอน วงฆ้อง. (2564, 24 มิถุนายน). *เล่นมือ หรือ มือเล่น.* Facebook. https://web.facebook.com/MelodyinThaimusic

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *อักษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ ฉบับไม้นวม.* โอเดียนสโตร์.

ชูเกียรติ วงฆ้อง. (2539). *ดนตรีไทย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 6). ธนาเพรส.

ณัฐภัทร ปัญจะ. (2567). *กลวิธีการเล่นมือฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ตามแนวทางของครูสอน วงฆ้อง.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

บุษยา ชิตท้วม. (2561). *ทฤษฎีดุริยางค์ไทย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* ไทยเขษม.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2563). *การวิเคราะห์เพลงไทย.* กริดส์ดีไซน์ แอนด์ คอมมูนิเคชั่น.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 3). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป และ คณะ. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Moving Image Research Collections. (1930, 21 March). *Fox Movietone News story 6-532 (r2of 2): "Royal Siamese musicians—outtakes"*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CPZ0H5XrtqI

บทความวิจัย (Research Article)

ฟ้อนทางหวาน: การสร้างอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

Gentle Dance Style: Creation of the Isan Dance Identity of the Kalasin College of Dramatic Arts

นุจรินทร์ พลแสน / Nucharin Phonsan
อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
nucharin.phonsan@gmail.com

ภาวิณี บุญเสริม / Pawinee Boonserm
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
Asst. Prof. Dr., Thammasat University
pawipop11@gmail.com

ดารณี จันทมิไชย / Daranee Chanthamixay
ผู้ช่วยศาสตราจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Asst. Prof., Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
ja.daranee@gmail.com

Received: October 17, 2023 **Revised:** July 21, 2024 **Accepted:** July 23, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์” โดยมีวัตถุประสงค์หลัก ๆ เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยใช้กระบวนวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์และแบบสังเกต โดยมีกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 5 คน มีกลุ่มผู้สร้างสรรค์ จำนวน 5 คน และกลุ่มผู้แสดง จำนวน 5 คน จากนั้นเก็บรวบรวมและบันทึกข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า อัตลักษณ์อย่างหนึ่งของนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือสไตล์หรือรูปแบบลีลาท่าทางในการฟ้อน ที่มีลักษณะนุ่มนวล อ่อนหวาน มีความประณีต งดงาม และมีระเบียบ จนได้รับการขนานนามว่า “ฟ้อนหวาน” ซึ่งเกิดจากการนำท่าฟ้อนของท้องถิ่นอันบริสุทธิ์ที่ไม่มีแบบแผนตายตัว มาจัดระเบียบผสมผสานกับหลักการเบื้องต้นของนาฏยศิลป์แบบราชสำนักไทย เพื่อให้การฟ้อนมีระดับและองศาในการเคลื่อนไหวอย่างมีระเบียบแบบแผน งดงาม และชัดเจนมากขึ้น ลักษณะของท่วงท่าลีลาที่อ่อนช้อยและงดงามนี้ จึงเป็นผลพวงมาจากการผสมผสานองค์ความรู้ระหว่างภูมิปัญญาท้องถิ่นกับภูมิปัญญาราชสำนัก จนสามารถผลิตและสามารถสร้างตัวตนจากวัฒนธรรมย่อย ให้เกิดการยอมรับในพหุลักษณ์ทางนาฏศิลป์ในเวลาต่อมา ซึ่งสิ่งนี้ถือเป็นเครื่องบ่งบอกความเป็นตัวตนด้านอัตลักษณ์สำคัญของนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ว่า มีความแตกต่างจากสไตล์การฟ้อนของที่อื่นอย่างชัดเจน

คำสำคัญ: ฟ้อนทางหวาน, อัตลักษณ์, นาฏยศิลป์อีสาน, วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

Abstract

This article is part of the research on Identity appearing in the creative works of the Kalasin College of Dramatic Arts. The main objective is to study the Identity that appears in Isaan dance from the Kalasin College of Dramatic Arts. The qualitative research process uses research tools such as interviews and observation forms. There were key informants: five dance experts, five dance creators, and five performers. Then, data was collected and recorded according to the aims of the research to be presented as descriptive research.

The research result found that one of the dance identities of Kalasin College of Dramatic Arts is the gentle dance style with refined and elaborate dance groove widely called "*fon wan*" (sweet dance), which derived from the pure Issan dance style with flexible pattern to be arranged and formatted based on royal court dance style containing more refined, elaborate, and prominent style within the dance. Consequently, it became the integrative knowledge from folk and royal wisdom of the local cultures to be a multicultural dance reflecting the unique Identity of the Issan dance under the production of Kalasin College of Dramatic Arts.

Keywords: gentle dance style, identity, Isan dance, Kalasin College of Dramatic Arts

บทนำ

อัตลักษณ์ในสังคมปัจจุบันเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมเป็นผลสืบเนื่องที่เกิดจากปรากฏการณ์ทางสังคมที่น่าสนใจแบบโลกาภิวัตน์ผสมผสานกับท้องถิ่น (อนุสรณ์ อุณโณ, 2558) การศึกษาความหลากหลายทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการค้นหาอัตลักษณ์หรือการศึกษาและทำความเข้าใจถึงอัตลักษณ์เฉพาะทางวัฒนธรรมที่สามารถชี้ให้เห็นตัวตนของคนในวัฒนธรรมตามบริบทสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546) ดังนั้นวัฒนธรรมจึงถูกแปลงเป็นเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม อาทิ ประเพณีพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในท้องถิ่น ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น กลุ่มชาติพันธุ์ วิถีชีวิต ภาษา การแต่งกาย เครื่องใช้คติความเชื่อ นิทานท้องถิ่น โลกทัศน์รวมถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เป็นต้น เพื่อให้เข้าใจถึงวัฒนธรรม เข้าใจถึงตัวตนของเจ้าของวัฒนธรรมในเบื้องต้นอย่างง่าย ๆ เพราะวัฒนธรรมกล่าวได้ว่าเป็นระบบสัญลักษณ์แบบหนึ่งที่สร้างความเข้าใจและการใช้รูปแบบของสัญลักษณ์ถือเป็นกิจกรรมทางสังคมอย่างหนึ่ง การที่เข้าใจวัฒนธรรมนั้น ๆ ได้ ต้องตีความหมาย แปลหรือดึงเอาความหมายซ่อนอยู่ในรูปสัญลักษณ์ที่ทุกคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ สร้างขึ้นมา (อคิน รพีพัฒน์, 2551)

นาฏยศิลป์อีสานเป็นอีกสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมหนึ่งที่ถูกหยิบยกมาใช้เพื่อสร้างความเข้าใจคุณค่าทางวัฒนธรรมตามท้องถิ่น ทั้งในมิติทางประวัติศาสตร์มิติทางปรากฏการณ์ทางสังคมในปัจจุบัน ซึ่งการสร้างนาฏยศิลป์อีสานในฐานะอัตลักษณ์มีความเกี่ยวข้องกับการนิยามความหมายของตัวตนและการจัดวางตำแหน่งแห่งหนให้แก่ตัวตน (Self – Positioning) กล่าวคือ อัตลักษณ์ คือการนิยามความหมายของตัวตนและการจัดวางตำแหน่งแห่งหนให้แก่ตัวตนซึ่งเกี่ยวข้องกับความเข้าใจของเราว่า เราเป็นใคร และ ผู้อื่นเป็นใคร นอกจากนี้ในทางกลับกันก็เกี่ยวข้องกับการต่อรองความหมายเกี่ยวกับตัวตนของคนในสังคมและ

กระบวนการที่มีลักษณะ สหสัมพันธ์ (Intersubjective) ซึ่งก็คือความหมายของตัวตนนั้นขึ้นอยู่กับการต่อรองระหว่างเรากับสังคม (ศิริพร ภักดีผาสุก, 2561) ซึ่งตรงกับ Woodward (1997) กล่าวว่า การสร้างอัตลักษณ์ (Identification) ซึ่งเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่นักทฤษฎีกล่าวถึงมากกว่าการให้คำนิยามความหมายของอัตลักษณ์ โดยพิจารณานาฏยศิลป์ที่กำกับอัตลักษณ์ อัตลักษณ์จึงเป็นชุดของคุณค่า ความหมายแบบหนึ่งที่ได้มาจากการสร้างหรือต่อสู้และเป็นกระบวนการที่ไม่รู้จบ โดยมีระบบสัญลักษณ์ที่เราเลือกบริโภคเพื่อการสร้างและแสดงอัตลักษณ์ ดังนั้นเมื่ออัตลักษณ์เกี่ยวข้องกับการนิยามความหมายของตัวตนและการปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับสังคม การสร้างนาฏยศิลป์อีสานจึงมีส่วนเกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ในฐานะสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายสำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงอัตลักษณ์ ทั้งนี้เพราะการสร้างนาฏยศิลป์อีสานเป็นเครื่องมือในการนิยามความหมายของสิ่งต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ประจำท้องถิ่นทั้งการแต่งกาย ดนตรี กระบวนท่ารำ วิถีชีวิต ประเพณี พิธีกรรม ชาติพันธุ์ และภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวอีสาน

อัตลักษณ์การฟ้อนอีสาน เป็นลักษณะเฉพาะของการฟ้อนอีสานที่สะท้อนออกมาผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ เช่น ศีรษะ แขน มือ ลำตัว และเท้า ซึ่งนาฏยลักษณ์ดังกล่าวได้มีนักวิชาการหลายท่านได้พยายามอธิบายความหมายจากแนวคิด ลักษณะที่ได้จากการศึกษารวบรวมข้อมูลเพื่อนำมานิยามเป็นรูปแบบเฉพาะให้เกิดเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะของการฟ้อนอีสานอันเป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบและโครงสร้างที่ทำให้เห็นความแตกต่างจากนาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์สกุลอื่น ๆ (สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2565) หากมองในมิติของการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ ถือเป็นกลไกสำคัญอย่างหนึ่งในการปลูกฝังค่านิยมอันดีให้แก่เยาวชน มิติทางการศึกษาสามารถส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ที่หลากหลาย การศึกษาค้นคว้าวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อธำรงรักษาซึ่งเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องได้นั้น จึงจำเป็นต้องส่งเสริมงานด้านการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง ทั้งการเผยแพร่ อนุรักษ์ สืบสาน และพัฒนา (พีรพงศ์ เสนไสย, 2562) หากพิจารณาทางด้านประวัติและพัฒนาการของการเกิดนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานจะพบว่าฟ้อนอีสานที่เกิดขึ้นในปัจจุบันล้วนเกี่ยวข้องกับบุคคลและสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา (นัดรบ มุลาลี, 2537) ซึ่ง วิภาพร ฝ่ายเพีย (2556) ได้อธิบายไว้ว่า วิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ปรากฏผลงานสร้างสรรค์ที่นำออกแสดงเผยแพร่กลายเป็นที่นิยม มีผลทำให้หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนได้นำวิธีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ไปประยุกต์และใช้เป็นแนวทางในการแสดงตลอดมา

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถานศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นวิทยาลัยแห่งที่ 7 ในจำนวนวิทยาลัยส่วนภูมิภาคทั้งหมด 12 แห่ง และเป็นวิทยาลัยนาฏศิลปแห่งที่ 2 ของภาคอีสาน ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2524 ตามนโยบายการขยายการศึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ส่วนภูมิภาค ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติในด้านการศึกษาที่จะต้องพัฒนาและขยายการศึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไปสู่ส่วนภูมิภาคให้เพียงพอ โดยมีจุดประสงค์เพื่อผลิตครูและศิลปินทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์รวมถึงการศึกษาค้นคว้าวิจัยเพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริม สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และการประชาสัมพันธ์เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจให้กับประชาชนเยาวชนที่มีความสนใจทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสานได้อย่างถูกต้อง ตลอดจนการจัดองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ทางภูมิปัญญาดั้งเดิมที่ถ่ายทอดส่งต่อกันมา ยังเป็นสิ่งที่ต้องให้ความสำคัญอย่างยิ่ง ในขณะเดียวกันการอนุรักษ์เผยแพร่ก็ดำเนินควบคู่ไปกับการสร้างสิ่งใหม่เพื่อพัฒนาต่อยอดงานศิลปะดำรงคงอยู่ตามยุคตามสมัย (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2558) ในการนำเสนอการแสดงของ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ด้านนาฏยศิลป์อีสานมีกระบวนทัศน์ในการสร้างผลงานผ่านแนวคิดและแรงบันดาลใจที่สอดคล้องกับแนวปฏิบัติตามกระแสนิยมเป็นหลัก เพราะนาฏยศิลป์อีสานคือ การรับใช้สังคมและเป็นบริบทในการบูรณาการหลายศาสตร์เข้าด้วยกันเพื่อให้เห็นลักษณะของความเป็นจริงในสังคม สะท้อนออกมาเป็นการแสดง ดังจะเห็นได้ว่าในช่วงแรก ๆ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานอย่างกรมศิลปากร ต่อมาเล็งเห็นความสำคัญในการศึกษาบริบทสังคมท้องถิ่นเพื่อสะท้อนคุณค่า แสดงให้เห็นความเป็นตัวตน วิถีชีวิต ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี ภูมิหลังท้องถิ่นของจังหวัดกาฬสินธุ์และจังหวัดใกล้เคียง ซึ่งมีผลต่อการสร้างผลงานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (สำนักงานพัฒนาชุมชนจังหวัดกาฬสินธุ์, 2554)

ในปัจจุบันการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์ที่บ่งบอกว่าใครเป็นใคร แตกต่างอย่างไรกับสถาบันอื่น ซึ่งอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือ มีรูปแบบที่เป็นคุณลักษณะพิเศษเฉพาะที่แสดงออกถึงท่วงทีลีลาในการฟ้อนที่มีความแตกต่างจากสถาบันอื่น ซึ่งมีความโดดเด่นและเป็นแนวทางของตนเอง ในวงการนาฏศิลป์สามารถรับรู้ถึงความเป็นตัวตนของอัตลักษณ์การฟ้อนในแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือ “ฟ้อนทางหวาน” ที่ถือเป็นต้นแบบของนาฏยศิลป์อีสานในสถาบันการศึกษาที่มีการศึกษานาฏยศิลป์อีสาน และแสดงความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจน (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 กรกฎาคม 2566) นอกจากนี้ยังมีนักวิชาการหลายท่านได้ให้คำนิยามการฟ้อนอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ไว้ว่า มีลักษณะการฟ้อนที่นิ่มนวล อ่อนหวาน มีความประณีตงดงามและมีระเบียบ หรือเรียกได้ว่า “ทางหวาน” เป็นการบัญญัติคำนิยามที่แสดงถึงนาฏยลักษณ์เฉพาะของนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มาจนถึงปัจจุบัน แม้กระทั่งการจัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานทางคณะครู และอาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ ยังได้นำคำนิยามดังกล่าวมาเป็นต้นแบบในการอธิบายถึงลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในส่วนต่าง ๆ ของการฟ้อนให้กับนักเรียน นักศึกษา ได้ยึดถือปฏิบัติเพื่อให้เกิดเป็นจุดเด่นทางด้านการฟ้อนและเกิดเป็นกระบวนแบบแผนที่สืบต่อกันมา ซึ่งอัตลักษณ์ดังกล่าวยังไม่มีการนำมาอธิบายเป็นหลักการทางวิชาการและยังไม่สามารถสรุปได้ว่าแท้จริงแล้วอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มีแบบแผนการฟ้อนแบบใด

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษา อัตลักษณ์ทางนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จากคำนิยามคำว่า “ฟ้อนทางหวาน” โดยการศึกษาวิเคราะห์จากผลงานการแสดงที่นำออกเผยแพร่และได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง คือ ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน โดยการอธิบายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรมผ่านหลักการและทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ทำให้เกิดหลักการและโครงสร้างที่เป็นกระบวนแบบแผน เพื่อนำไปเป็นแบบอย่างในการฟ้อนของนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานในรูปแบบหรือทาง (Style) ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์อีกทางหนึ่ง สามารถยกระดับศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์อีสานให้พัฒนาและเป็นการบันทึกองค์ความรู้ไว้อย่างเป็นระบบ

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อศึกษาอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการศึกษา ดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยมุ่งศึกษาผลการสร้างนาฏยศิลป์อีสานและศึกษาอัตลักษณ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จากชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะและแสดงความเป็นตัวตนการฟ้อนพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ได้แก่ ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน

2. ขอบเขตด้านประชากร ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 3 กลุ่ม ได้แก่ 2.1 กลุ่มที่ 1 ผู้ทรงคุณวุฒิ สังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ นางมาลินี แก้วเงิน นางสาวสุกัญญา พยัคฆ์เกษม นางนิตยา เชิดชู ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย และว่าที่ ร.ต.วุฒิ อาลากุล 2.2 กลุ่มที่ 2 ผู้สร้างสรรค์ เป็นผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการการสร้างนาฏยศิลป์อีสานและองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ นายจารุชา จันทสิโร และนายกิตติยา ทาธิสา 2.3 กลุ่มที่ 3 ผู้แสดง เป็นผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกระบวนท่า ลีลาท่าฟ้อน รวมถึงรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้แก่ ครูนาฏศิลป์ไทย อาจารย์นาฏศิลป์พื้นบ้าน จำนวน 5 คน ได้แก่ นายอนันตชัย ไชยศรีหา นางพิไลวรรณ ยะวรรณ นายธราดล ชัยเดช นางอังศุมาลิน ทาธิสา และนายสันติ ยศสมบัติ

3. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

4. ขอบเขตด้านเวลา ระยะเวลาในการวิจัย ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2565 ถึงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2566

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยกำหนดกรอบและขั้นตอนดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้ 1.1 แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง มีประเด็นคำถามที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน และแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง เป็นประเด็นคำถามแบบกว้าง ๆ ที่ไม่มีการกำหนดไว้แบบตายตัว 1.2 แบบสังเกตการณ์ ประกอบด้วย แบบสังเกตการณ์ที่มีส่วนร่วม โดยการร่วมเดินทางไปงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมกับทางวิทยาลัย ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมนักแสดง และแบบสังเกตการณ์ที่ไม่มีส่วนร่วม ด้วยการเป็นผู้ชมนั่งชมการแสดง

2. การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ผู้วิจัยตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือเสร็จเรียบร้อยนำเครื่องมือให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบเพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีประสิทธิภาพตามต้องการเมื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ซึ่งจะได้ข้อมูลที่ถูกต้อง แม่นยำและน่าเชื่อถือ โดยมีผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศราวดี ภูชมศรี อาจารย์ ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ และอาจารย์ ดร. นฤบดินทร์ สาลีพันธุ์

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์เพื่อได้คำตอบของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ โดยมีวิธีการเก็บข้อมูล 2 ลักษณะ ได้แก่ 3.1 เป็นข้อมูลที่ได้จากพื้นที่ที่ทำการศึกษา โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง ซึ่งได้ข้อมูลที่ครอบคลุมและสมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงด้วยวิธีการเชิงคุณภาพ และ 3.2 เป็นข้อมูลที่ได้จากพื้นที่ที่ทำการศึกษา โดยการสังเกตการณ์ที่มีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ด้วยการเป็นผู้ควบคุมฝึกซ้อมนักแสดงในงานการแสดงของทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4. การตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า โดยการตรวจสอบจากแหล่งที่มาของข้อมูล พิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างของข้อมูล ได้แก่ 1) ด้านบุคคล 2) ด้านเวลา 3) ด้านสถานที่ จากนั้นนำข้อมูลทั้งหมดมาจัดระเบียบให้เป็นขั้นตอนเพื่อวิเคราะห์และสรุปประเด็นโดยการพรรณนาเป็นรายงานการวิจัย

5. การวิเคราะห์ข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลโดยการใช้แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายมาวิเคราะห์และนำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

ผลการวิจัย

อัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีรูปแบบที่เป็นคุณลักษณะพิเศษเฉพาะที่แสดงออกถึงท่วงทีลีลาในการฟ้อนที่มีความแตกต่างจากสถาบันอื่นมีความโดดเด่นและเป็นแนวทางของตนเองทั้งในด้านกระบวนการสร้างสรรค์หรือโดยเฉพาะทางด้านลักษณะลีลาท่าทางการฟ้อน ในวงการนาฏศิลป์สามารถรับรู้ถึงความเป็นตัวตนของอัตลักษณ์การฟ้อนในแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์และได้บัญญัติคำนิยามให้กับการฟ้อนในรูปแบบดังกล่าวว่า “ฟ้อนทางหวาน” โดยการวิเคราะห์จากการแสดงที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นและเป็นที่นิยมจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยการนำมาอธิบายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรมผ่านหลักการและทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ และ ศิริมงคล นาฏยกุล มาใช้ในการวิเคราะห์ โดยแบ่งตามประเด็นดังต่อไปนี้

1. อัตลักษณ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกการแสดงนาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เพียง 3 ชุด ได้แก่ ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน มาศึกษาเพื่อชี้ให้เห็นอัตลักษณ์ของกระบวนการสร้างสรรค์และท่วงทีลีลาการฟ้อนพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ที่แท้จริง ทั้งนี้ การแสดงทั้ง 3 ชุด ดังกล่าวเป็นการแสดงที่สร้างชื่อเสียงให้แก่ทางวิทยาลัยฯ เป็นที่นิยมแพร่หลายจากอดีตจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งองค์ประกอบของการแสดงทั้ง 3 ชุดสามารถสะท้อนความเป็นตัวตน และบ่งชี้ถึงรูปแบบของนาฏยศิลป์อีสานคำว่า “ฟ้อนทางหวาน” ตามแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้อย่างชัดเจน

โดยวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ 5 ขั้นตอน ได้แก่ แนวคิด รูปแบบการแสดง การแต่งทำนองเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการประดิษฐ์ท่ารำ โดยจำแนกออกเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1.1 อัตลักษณ์ที่ปรากฏในชุดการแสดงฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์

1) แนวคิด เพื่อสนองพระราชดำรัสของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง โดยการศึกษาวัฒนธรรมการฟ้อนของชาวภูไทหลายกลุ่มในจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้แก่ ชาวภูไท อำเภอคำม่วง อำเภอกุฉินารายณ์ และอำเภอเขาวง ซึ่งมีวัฒนธรรมการเล่นดนตรีและการฟ้อนอันเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่น นำเอาท่าฟ้อนในแต่ละอำเภอตามแบบฉบับของชาวบ้านมาเรียบเรียงและประดิษฐ์เพิ่มเติม อีกทั้งยังนำเอาลีลาความอ่อนช้อยทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาผสมผสาน เพื่อให้ท่าฟ้อนเกิดความสวยงามยิ่งขึ้น

2) รูปแบบการแสดง การฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์เป็นการแสดงในรูปแบบระบำ มุ่งเน้นการอวดความงามของกระบวนท่าฟ้อนตามแบบฉบับของชาวภูไทในจังหวัดกาฬสินธุ์ ทำนองดนตรีลายภูไทเลาะตูบ และประกอบการขับร้องทำนองภูไท ที่พรรณนาถึงสถานที่ท่องเที่ยวและของดีประจำจังหวัดกาฬสินธุ์

3) การแต่งทำนองเพลง นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ ได้รวบรวมลายดนตรีภูไทจากหมู่บ้านต่าง ๆ มาเรียบเรียงใหม่ โดยนำมาทำเป็นรูปแบบให้มีจังหวะรับกับคำร้อง ดนตรีทุกชิ้นในวงโปงลางสามารถบรรเลงด้วยกันได้ และเรียบเรียงให้ปี่ภูไทเกริ่นนำออกมาและสอดประสานประกอบการบรรเลงเพื่อให้คงกลิ่นอายความเป็นภูไท ส่วนทำนองการขับร้องได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยนำทำนองการลำภูไทของชาวอำเภอเขาวง ผสมผสานกับทำนองการลำภูไทของหมอลำจังหวัดกาฬสินธุ์

4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ยึดรูปแบบการแต่งกายของชาวภูไทบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์โดยลวดลาย ของผ้าถุงและลายผ้าสไบ บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของจังหวัด คือ ผ้าแพรวากาฬสินธุ์

5) การประดิษฐ์ท่ารำ ประดิษฐ์ท่ารำโดยเลียนแบบวิถีชีวิตและอากัปกิริยาของคน สัตว์ ธรรมชาติ และท่าที่มาจากพิธีกรรม สร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากท่าฟ้อนดั้งเดิมของชาวภูไทกาฬสินธุ์ โดยนำกระบวนท่ามาจัดระเบียบจากท่าฟ้อนดั้งเดิมที่เป็นจังหวะเปิดกล่าวคือ เป็นท่าทางที่มีอิสระ มาจัดระเบียบโครงสร้างของท่าขึ้นใหม่ ให้เป็นจังหวะปิด คือ ให้กระบวนท่ามีความสอดคล้องกับจังหวะดนตรีและเกิดความประณีตงดงามโดยยึดหลักการของนาฏศิลป์แบบราชสำนักเข้ามาผสมผสาน เช่น การลักคอ การยักเยื้องตัว การจีบมือ ระดับของวง เป็นต้น

1.2 อัตลักษณ์ที่ปรากฏในชุดการแสดงฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

1) แนวคิด เมื่อครั้ง ในปี พ.ศ. 2519 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เสด็จเยี่ยมพสกนิกรชาวอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ทรงทอดพระเนตรชาวภูไทบ้านโพนแต่งตัวมารับเสด็จโดยใช้ผ้าแพรวาสะพายเฉียงพาดไหล่ ทรงสนพระทัยมากจึงโปรดให้การสนับสนุนและส่งเสริมการทอผ้าแพรวามาอย่างต่อเนื่อง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงเกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติเนื่องในวโรกาสพระชนมายุครบ 5 รอบ ในปี พ.ศ. 2535 สร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

2) รูปแบบการแสดง นำเสนอกรรมวิธีการทอผ้าไหมแพรวา ของหญิงสาวชาวอำเภอบ้านโพน จังหวัดกาฬสินธุ์ ท่าเชิ้งบั้งไฟของชาวภูไท และท่าฟ้อนที่สร้างสรรค์จากลวดลายของผ้าไหมแพรวา

3) การแต่งทำนองเพลง สร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ มีท่วงทำนอง 3 ทำนอง ประกอบด้วย ทำนองช้า ปานกลาง และเร็ว บรรเลงโดยใช้รูปแบบวงโปงลาง

4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย เลือกใช้ผ้าทอของท้องถิ่น คือ ผ้าไหมแพรวา อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของจังหวัดกาฬสินธุ์

5) การประดิษฐ์ท่ารำ ประดิษฐ์ท่ารำโดยเลียนแบบวิถีชีวิตของหญิงสาวชาวภูไทในการทอผ้าไหมแพรวา เช่น ท่าเก็บหม่อนเลี้ยงไหม ท่าเก็บขิด ท่าทอผ้าไหม เป็นต้น รวมทั้งมีการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากกระบวนท่าฟ้อนภูไทผสมผสานกับท่ารำแบบราชสำนัก และท่าฟ้อนแม่บทอีสาน

1.3 อัตลักษณ์ที่ปรากฏในชุดการแสดงฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน

1) แนวคิด ฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำรูปแบบการแสดงของหมอลำเพลิน เป็นหมอลำหมู่ประเภทหนึ่งของชาวอีสาน ซึ่งมีเอกลักษณ์ทั้งด้านท่าฟ้อน ดนตรี และการแต่งกาย โดยนำมาสร้างสรรค์โดยประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ เนื้อหาเป็นการเชิญชวนให้มาเที่ยวเมืองกาฬสินธุ์ที่มีสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญและสวยงาม เช่น ภูสิงห์ ในอำเภอสหัสขันธ์ เขื่อนลำปาว ซึ่งเป็นเขื่อนดินที่ยาวที่สุดในประเทศไทย อยู่ที่อำเภอยางตลาด และเชิญชวนให้มากราบไหว้รูปจำลองของท้าวโสมพะมิตร ซึ่งเป็นเจ้าเมืองคนแรกของชาวกาฬสินธุ์ เป็นต้น

2) รูปแบบการแสดง เป็นการฟ้อนประกอบทำนองการลำเพลิน โดยการตีบทตามคำร้องและฟ้อนประกอบทำนองลำเพลินโดยใช้ท่าฟ้อนตามแบบฉบับของหมอลำเพลิน

3) การแต่งทำนองเพลง วงดนตรีพื้นบ้านอีสานวงโปงลาง ประกอบด้วย โปงลาง พิณ แคน โหวด กลองหาง กลองรำมะนา ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ เบส ใช้ทำนองเพลงลำเพลินโบราณ ซึ่งมีจังหวะช้ามาร้อยเรียงขึ้นใหม่ โดยเพิ่มอัตราจังหวะให้มีความกระชับมากขึ้นสอดแทรกทำนองรำวงลาว ตามทำนองการร้องของหมอลำเพลิน

4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย แต่งกายเลียนแบบหญิงสาวชาวอีสานในอดีต โดยใช้ผ้าทอของท้องถิ่นและสวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าไหมมัดหมี่ที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวภูไทในจังหวัดกาฬสินธุ์

5) การประดิษฐ์ท่ารำ สร้างสรรค์ท่าฟ้อนโดยนำท่าฟ้อนที่เป็นอัตลักษณ์ของหมอลำเพลิน คือ การย่ำเท้าแบบตีนเตี้ย หรือย่ำเท้าในจังหวะยืด – ยุบ มาเป็นท่าหลักในการใช้เท้า พร้อมกับนำมาตีบทแบบหมอลำผสมผสานกับท่าตีบทตามคำร้องนาฏศิลป์แบบราชสำนัก และนำกระบวนท่าจากแม่บทอีสานมาร้อยเรียงเพื่อให้เกิดความสวยงาม

การศึกษาอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ชุดการแสดงทั้ง 3 ชุดข้างต้น พบว่า มีการใช้ลีลาท่าฟ้อนดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 *การสรุปเปรียบเทียบอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานชุด ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์*

กระบวนการสร้างสรรค์ 5 ขั้นตอน	อัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์		
	ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์	ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์	ฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน
แนวคิด	การเก็บรวบรวมกระบวนท่าฟ้อนของภูไทในจังหวัดกาฬสินธุ์เพื่อสนองพระราชดำรัสของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง	สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสื่อถึงความงดงามของผ้าไหมแพรวา เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เนื่องในวโรกาสที่พระองค์ทรงโปรดให้การสนับสนุนและส่งเสริมการทอผ้าแพรวา	เพื่อเป็นการเชิญชวนให้มาเที่ยวเมืองกาฬสินธุ์ที่มีสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญและสวยงาม ผ่านรูปแบบการแสดงของหมอลำเพลิน
รูปแบบการแสดง	การแสดงในรูปแบบระบำมุ่งเน้นการอวดความงามของกระบวนท่าฟ้อนตามแบบฉบับของชาวภูไทในจังหวัดกาฬสินธุ์ ประกอบการขับร้อง	นำเสนอกรรมวิธีการทอผ้าไหมแพรวาของหญิงสาวชาวภูไทบ้านโพนอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์	เป็นการฟ้อนประกอบทำนองการลำเพลิน โดยการตีบทตามคำร้อง และฟ้อนประกอบทำนองลำเพลิน เชิญชวนท่องเที่ยว จังหวัดกาฬสินธุ์
การแต่งทำนองเพลง	ใช้บรรเลงในรูปแบบวงโปงลาง สร้างสรรค์ทำนองดนตรีจากลายภูไท ประกอบการลำภูไทน้อยและภูไทใหญ่	ใช้บรรเลงในรูปแบบวงโปงลาง สร้างสรรค์ทำนองดนตรีขึ้นใหม่ โดยมีจังหวะช้าปานกลางและเร็ว	ใช้บรรเลงในรูปแบบวงโปงลาง สร้างสรรค์ทำนองดนตรีลายลำเพลินประกอบบทร้อง

ตารางที่ 1 *การสรุปเปรียบเทียบอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานชุด ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน ของวิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ (ต่อ)*

กระบวนการสร้างสรรค์ 5 ขั้นตอน	อัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์		
	ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์	ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์	ฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน
การออกแบบเครื่องแต่งกาย	การแต่งกายแบบชาวภูไทบ้านโพนสว่าง อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์	สร้างสรรค์การแต่งกายขึ้นใหม่ โดยใช้ผ้าไหมแพรวา 3 สี ได้แก่ สีเหลือง สีม่วง และสีฟ้า	แต่งกายเลียนแบบหญิงสาวชาวอีสานในอดีต โดยใช้ผ้าทอของท้องถิ่น
การประดิษฐ์ท่ารำ	นำกระบวนท่าฟ้อนที่เป็นท่าดั้งเดิมของชาวภูไทบ้านโพนสว่าง มาเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยใช้หลักการทางนาฏยศิลป์แบบราชสำนักมาจัดระเบียบท่าฟ้อนให้มีแบบแผน	ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากกระบวนการทอผ้าไหมแพรวาของหญิงสาวชาวภูไทผสมผสานกับกระบวนท่าฟ้อนภูไทดั้งเดิม ท่ารำแบบราชสำนัก และท่าฟ้อนแม่บทอีสาน	ประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่โดยนำมาตีบทแบบหมอลำผสมผสานกับท่าตีบทตามคำร้องนาฏศิลป์แบบราชสำนัก และนำกระบวนท่าจากแม่บทอีสาน โดยนำจังหวะการย่ำเท้าแบบตีนเตี้ย ที่เป็นอัตลักษณ์ของหมอลำเพลินมาใช้เป็นท่าหลักของการใช้เท้า

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

1.2 การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ศาสตร์และศิลป์ของศิลปะการแสดงทุกแขนงหัวใจสำคัญพื้นฐานของการแสดง คือ การเคลื่อนไหวร่างกาย โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดในทุกส่วนของร่างกาย อันเป็นส่วนประกอบพื้นฐานของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นตัวตนนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของ อาจารย์ ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ อาจารย์สอนการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เนื่องจากท่านเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์และวางรากฐานด้านนาฏยศิลป์อีสานให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และเป็นผู้มีลีลาการฟ้อนอีสานที่งดงามมีการใช้ร่างกายทุกส่วนประกอบกัน ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ มือ แขน สะโพก และเท้า ซึ่งจัดวางท่าทางในตำแหน่งของการฟ้อนอีสานได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์โครงสร้างดังกล่าวโดยใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายในการวิเคราะห์ โดยจำแนกออกเป็นส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ภาพที่ 1 *การเอียงศีรษะ*

1.2.1 การเคลื่อนไหวส่วนของศีรษะ

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

จากการวิเคราะห์ลักษณะการเอียงศีรษะ พบว่า การเอียงศีรษะจะกดกล้ามเนื้อบริเวณด้านข้างลำตัว หรือเรียกว่า “กดเกลียวข้าง” ส่งผลให้การยักเยื้องของลำตัวขณะเอียงศีรษะมีความงดงามและมีการลอยหน้าหรือเปิดคางขึ้นเล็กน้อย ส่วนคอเคลื่อนไหวไปตามอิสระไม่ลักคอเพื่อให้การเคลื่อนไหวมีความเป็นธรรมชาติ ส่วนการใช้สายตาจะจับจ้องไปตามมือที่เคลื่อนไหว เพื่อเป็นจุดโฟกัสให้ผู้ชมเห็นความงามของการใช้มือ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ทำให้ท่าฟ้อนมีความชัดเจนขึ้น หากจะวัดการเอียงศีรษะอยู่ที่ทำมุม 15–20 องศา จากแนวตั้งตรงของศีรษะ

ภาพที่ 2 *การกดไหล่*

1.2.2 การเคลื่อนไหวส่วนของไหล่

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

จากการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ไหล่ พบว่า การกดไหล่เป็นการบังคับกล้ามเนื้อส่วนบนของร่างกาย คือ ส่วนของศีรษะ ไหล่ และลำตัว ซึ่งทั้งสามส่วนจะมีการเคลื่อนไหวที่สอดประสานกัน โดยเฉพาะการฟ้อนอีสานมีการจัดวางแนวลำตัวแตกต่างจากนาฏศิลป์ราชสำนัก เช่น การใช้ร่างกาย อันได้แก่ ศีรษะ ไหล่ มือ เท้า ให้สอดประสานสัมพันธ์กัน คือ การเอียงร่างกายทุกส่วนไปในทิศทางเดียวกันแต่สามารถสร้างตำแหน่งจุดสมดุลของร่างกายให้มีความอ่อนตัวตามนาฏยลักษณ์เฉพาะของการฟ้อนพื้นบ้านอีสาน

ภาพที่ 3 *การจีบมือ*

1.2.3 การเคลื่อนไหวส่วนของมือ

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

จากการวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนไหวมือ พบว่า มีการจัดระเบียบการจีบมือและการม้วนมือ โดยใช้หลักการการจีบนาฏศิลป์แบบราชสำนัก เพื่อเพิ่มความประณีตและความมีระเบียบให้กับการฟ้อน อัตลักษณ์การใช้มือ คือ การกระดิกนิ้วมือขณะการฟ้อนลำเพลินเพื่อสร้างจุดเด่นและความพริ้วไหวของมือ การกระดกข้อมือเพื่อสร้างจังหวะและกระทบจังหวะมือให้มีความหนักแน่น อันเป็นสุนทรียะความงามแบบท้องถิ่นอีสาน

ภาพที่ 3 *การวาดแขนหรือการตั้งวง*

1.2.4 การเคลื่อนไหวส่วนของแขน

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

จากการวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนไหวส่วนของแขน พบว่า การตั้งวงจะใช้วงแขนที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้ง ทั้งการใช้วงระดับส่วนบน ส่วนกลาง และส่วนล่าง จะงอแขนให้เกดเส้นโค้งอยู่เสมอ ก่อให้เกิดความอ่อนช้อยงดงามของกระบวนท่าฟ้อน ส่วนระดับของวงจะยึดระดับของหางคิ้วและระดับของไหล่เป็นเกณฑ์ ซึ่งอยู่ในระดับประมาณ 40–45 องศา วัดจากแนวตั้งตรงของลำตัว การใช้แขนมีลักษณะการใช้เส้นโค้งมากกว่าการตั้งฉากให้เกิดเหลี่ยมมุม

ภาพที่ 4 *การส่ายสะโพก*

1.2.5 การเคลื่อนไหวส่วนของสะโพก

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

จากการวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนไหวสะโพก พบว่า การส่ายสะโพก จะเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อส่วนของลำตัวท่อนล่างให้สัมพันธ์กับจังหวะการย่ำเท้า เนื่องจากการฟ้อนพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จะไม่นิยมยกเท้าสูง เป็นการเคลื่อนไหวในจังหวะเบาและนุ่มนวล เน้นการกดหน้าขาเพื่อให้การส่ายสะโพกมีความเด่นชัด การส่ายสะโพกจะส่ายไปด้านข้างลำตัวสลับกันซ้ายขวาคล้ายกับลักษณะของตัวยู

ภาพที่ 5 *การย่ำเท้า*

1.2.6 การเคลื่อนไหวส่วนของการย่ำเท้า

หมายเหตุ. โดย นุจรินทร์ พลแสน, 2567.

จากการวิเคราะห์ลักษณะการย่ำเท้า พบว่า การย่ำเท้ามีการย่อเข่าทั้งสองข้างไว้เสมอเพื่อให้จังหวะการย่ำมีความเบาลอย นุ่มนวล เป็นเทคนิคที่ทำให้การย่ำเท้ามีความอ่อนหวาน ซึ่งนำหลักการมาจากการใช้เท้านาฏศิลป์แบบราชสำนัก การยกเท้าขณะย่ำเท้าจะเปิดส้นเท้าเล็กน้อยไม่ยกเท้าลอยขึ้นเหนือพื้นคล้ายลักษณะการพักเท้า ใช้กล้ามเนื้อบริเวณจมูกเท้ารับน้ำหนักตัว เป็นการรักษาจุดสมดุลของน้ำหนักตัวให้ตกกระจายไปที่จมูกเท้า ส่วนการใช้เท้าในการฟ้อนลำเพลิน จะยกเท้าสูงเพื่อให้ท่าฟ้อนเกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน ตามลักษณะของหมอลำเพลิน การใช้เท้าลักษณะดังกล่าวเป็นเทคนิคการถ่ายเทน้ำหนักตัวให้ถ่ายโอนไปที่สะโพก เพื่อให้การเคลื่อนไหวของสะโพกมีความพริ้วไหว และงดงาม

อภิปรายผล

ฟ้อนทางหวาน: การสร้างอัตลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จากการศึกษาตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักนำมาอภิปรายได้ดังนี้

นาฏยศิลป์อีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อันได้แก่ ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ และฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน สะท้อนให้เห็นถึงการพัฒนานาฏยศิลป์อีสานทำให้เกิดแบบแผนที่ชัดเจนขึ้น เมื่อนำมาปรับใช้สำหรับการเรียนการสอนและการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมเพื่อให้สอดคล้องกับพันธกิจของสถานศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับ คำล่า มุสิกา (2558) ได้อธิบายไว้ว่า รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในภาพรวมมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสานเป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเป็นการสร้างสรรค์จากนาฏยจารีตเดิม คือ การนำท่าฟ้อนของท้องถิ่นมาจัดระเบียบแบบแผนให้เป็นการแสดงในรูปแบบของระบำ เน้นความพร้อมเพรียงและความเป็นระเบียบเป็นหลัก ซึ่งสอดคล้องกับ วิภาพร ฝ่ายเพีย (2556) ได้อธิบายไว้ว่า ท่ารำของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นการผสมผสานท่ารำทั้งหมด 3 ประเภท คือ ท่ารำจากท่าทางธรรมชาติ ท่ารำจากนาฏยศิลป์ไทย และท่ารำจากท่าแม่บทอีสาน โดยท่ารำจะเป็นท่ากลุ่ม ตั้งแต่ 3 ครั้งขึ้นไปและปฏิบัติท่ารำตามจังหวะทำนองเพลง

ด้านความรู้พบว่า การฟ้อนอีสานในรูปแบบลีลาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เน้นสุนทรียะภาพของท่าฟ้อนเป็นหลัก **โดยการเคลื่อนไหวร่างกายและการกำหนดรูปแบบได้นำหลักนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ผสมผสานกับการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏยศิลป์อีสาน ทำให้เกิดแบบแผนการฟ้อนที่ประณีตงดงามในอีกรูปแบบหนึ่งของการฟ้อนอีสานที่อาจจะเรียกว่าเป็น “ฟ้อนอีสานแบบราชสำนัก”** โดยมีหลักการเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อน ดังนี้ การเอียงศีรษะต้องกดกล้ามเนื้อบริเวณด้านข้างลำตัว หรือเรียกว่า “กดเกลียวข้าง” ส่งผลให้การยักเยื้องของลำตัวขณะเอียงศีรษะมีความงดงามและมีการลอยหน้าหรือเปิดคางขึ้นเล็กน้อยจะทำให้การเคลื่อนไหวมีความเป็นธรรมชาติ สายตาจะจับจ้องไปตามมือที่เคลื่อนไหว การกดไหล่เป็นการบังคับกล้ามเนื้อส่วนบนของร่างกาย คือ ส่วนของศีรษะ ไหล่ และลำตัว ซึ่งทั้งสามส่วนจะเคลื่อนไหวสอดประสานกัน การจีบมือและการม้วนมือใช้หลักการการจีบนาฏศิลป์แบบราชสำนักเพื่อเพิ่มความประณีตและความมีระเบียบให้กับการฟ้อน การตั้งวงจะใช้วงแขนที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้ง ระดับของวงจะยึดที่ระดับของหางคิ้วและระดับของไหล่เป็นเกณฑ์ ซึ่งอยู่ในระดับประมาณ 40–45 องศาวัดจากแนวตั้งตรงของลำตัว การส่ายสะโพก จะเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อส่วนของลำตัวท่อนล่างให้สัมพันธ์กับจังหวะการย่ำเท้า เนื่องจากการฟ้อนพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จะไม่นิยมยกเท้าสูง

เป็นการเคลื่อนไหวในจังหวะเบาและนุ่มนวล เน้นการกดหน้าขา และการย่ำเท้ามีการย่อเข่าทั้งสองข้างไว้เสมอ เพื่อให้จังหวะการย่ำมีความเบาลอย นุ่มนวล ใช้กล้ามเนื้อบริเวณจมูกเท้ารับน้ำหนักตัว เป็นการรักษาจุดสมดุลของน้ำหนักตัวให้ตกกระจายไปที่จมูกเท้าจะทำให้การฟ้อนมีความอ่อนช้อย งดงาม หรือเรียกว่า “ฟ้อนทางหวาน”

ข้อเสนอแนะ

ศึกษาเปรียบเทียบอัตลักษณ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งสามแห่ง ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ซึ่งมีความเหมือน ความแตกต่าง ความคล้ายคลึงกันอย่างไร เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านอีสานบนพื้นฐานความแตกต่าง และความหลากหลาย

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์” ได้รับเงินทุนสนับสนุนการวิจัยจากกองทุนการวิจัย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ขอบคุณวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ครูบาอาจารย์และบุคลากรวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ทุกท่าน ศิษย์เก่า หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ผู้ทรงคุณวุฒิ ในการให้ข้อมูลการทำวิจัยในครั้งนี้จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์

รายการอ้างอิง

คำล่า มุสิกา. (2558). รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานกับสถาบันอุดมศึกษา. *วารสารศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, 12*(2), 84-108. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jla_ubu/article/view/87298/69009

นัดรบ มุลาลี. (2537). *วัฒนธรรมด้านนาฏกรรมที่เกิดจากพิธีกรรมความเชื่อ.* โอเดียนสโตร์.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2557). *นาฏยประดิษฐ์อีสาน. โครงการหนึ่งคณะหนึ่งศิลปวัฒนธรรม. คณะศิลปกรรมศาสตร์.* มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิภาพร ฝ่ายเพีย. (2556). *การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ศิริพร ภักดีผาสุก. (2561). *ความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับอัตลักษณ์และแนวทางการนำมาศึกษาภาษาไทย.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2558). *มหกรรมวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.* สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

สุธิวัฒน์ แจ่มใส. (2565). *นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน ของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สำนักงานพัฒนาชุมชนจังหวัดกาฬสินธุ์. (2554). *แพรวากาฬสินธุ์.* เสียงภูพาน.

อคิน รพีพัฒน์. (2554). *วัฒนธรรมคือความหมาย: ทฤษฎีและวิธีการของ คลิฟฟอร์ด เกียรซ์.* ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

อนุสรณ์ อุณโณ. (2558). *มอง "ปรากฏการณ์ชุดไทย" ผ่านมุมมองนักวิชาการ ว่าด้วย "อุดมการณ์รัฐ-ตัวตน-อัตลักษณ์ท้องถิ่น".* มติชนออนไลน์. http://www.matichon.co.th/newsdetail.phpnewsid

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์ การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด.* สำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ.

Woodward, K. (1997). *Identity and Difference*. SAGE Publications.

บทความวิชาการ (Academic Article)

ภาษาไทยกับกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศ

Thai Language and The Cultural Translation Methods from Foreign Languages

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

Received: January 2, 2024 **Revised:** May 27, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่ออธิบายความหมายของภาษาไทย เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของประเทศไทย และความสัมพันธ์ระหว่างภาษาไทยกับวัฒนธรรมไทย นอกจากนี้ยังเน้นถึงการใช้กระบวนการแปล โดยอ้างอิงแนวคิดและทฤษฎีการแปล สำหรับคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศเป็นภาษาไทย ผู้เขียนต้องการสื่อให้ผู้อ่านเข้าใจถึงคุณลักษณะเฉพาะและเสน่ห์ของภาษาไทย พร้อมทั้งเน้นย้ำความสำคัญของการแปลภาษาต่างประเทศ โดยคำนึงถึงขนบธรรมเนียม ประเพณี และเรื่องราวของประเทศต้นทาง เนื่องจากภาษาอังกฤษมีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่องค์ความรู้จากประเทศไทยไปยังประเทศอื่น ๆ และในทางกลับกัน การแปลที่ถูกต้องจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการทำความเข้าใจ เพื่อให้การแปลมีคุณภาพสูง ผู้แปลต้องเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมไทยและภาษาไทย การแปลมีทั้งข้อดีและข้อเสีย แม้ว่าจะช่วยส่งเสริมการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และการสร้างคำศัพท์ใหม่ในภาษาปลายทาง แต่อาจเกิดความคลาดเคลื่อนทางความหมายได้เช่นกัน ดังนั้น ผู้แปลจำเป็นต้องพิจารณาความคล้ายคลึงและความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมต้นทางและปลายทางอย่างรอบคอบเมื่อเลือกใช้คำ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงความสำคัญของการแปลในการปฏิบัติงานด้านวิเทศสัมพันธ์ในสถาบันการศึกษาไทยซึ่งมีบทบาทในการเผยแพร่งานวิจัย หลักสูตร สาขาวิชา ข้อมูล และวัฒนธรรมไทยจากสถาบันการศึกษาไทยไปยังมหาวิทยาลัย และองค์กรอื่น ๆ ในต่างประเทศ การแปลที่ถูกต้องจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ผู้แปลจำเป็นต้องเป็น “ทูตวัฒนธรรม” ที่สามารถถ่ายทอดบรรยากาศและความหมายของเนื้อหาต้นฉบับได้อย่างถูกต้องครบถ้วน

คำสำคัญ: ภาษาไทย, กลวิธีการแปล, คำทางวัฒนธรรม, ภาษาต่างประเทศ

Abstract

This academic paper aims to clarify the meaning of the Thai language, Thailand′s cultural identity, and the connection between the Thai language and Thai culture. The application of translation procedures, grounded on translation concepts and theories, for cultural words from foreign languages into Thai is also highlighted in the essay. The writer aims to convey to readers the distinct qualities and allure of the Thai language, emphasizing the significance of translating foreign languages while

taking into account the customs, heritage, and folklore of the original nation. Since English plays a major role in the dissemination of knowledge from Thailand to other nations and vice versa, accurate translation is essential for understanding. To provide high-quality translations, translators must comprehend how Thai culture and language interact. There are advantages and disadvantages to translating communication. Though it can also result in semantic inconsistencies, translation promotes the exchange of knowledge and the development of new vocabulary in the target language. Consequently, while selecting terms, translators need to carefully weigh the parallels and discrepancies between the source and target cultures. Also, the significance of translation in the practice of international relations work at Thai institutions is also covered in this article. Disseminating research, curriculum, disciplines, information, and Thai culture from Thai institutions to other universities and organizations is accomplished through translation. Therefore, accurate translation is crucial for effective cross-cultural communication. A competent translator needs to be a "cultural ambassador" who can faithfully and fully capture the tone and meaning of the source material.

Keywords: Thai language, translation, tactics cultural terms, foreign language

บทนำ

สังคมโลกในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง ทั้งทางเทคโนโลยี การสื่อสาร ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ การศึกษา และการคมนาคมที่สะดวกรวดเร็ว จึงทำให้คนต่างเชื้อชาติต่างภาษาต่างวัฒนธรรมสามารถเดินทางไปมาหากันได้อย่างสะดวกสบายกว่าแต่ก่อนมาก ทำให้ความจำเป็นในการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศจึงเกิดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การเรียนรู้ภาษาใหม่นี้แม้ผู้เรียนอาจมีเป้าหมายที่แตกต่างกัน แต่วัตถุประสงค์สำคัญก็เพื่อนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในฐานะเป็นเครื่องมือในการสื่อสารกับผู้ใช้ภาษานั้น ๆ นั่นเอง ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกอีกต่อไปที่ในปัจจุบันจะมีชาวต่างประเทศเรียนภาษาไทยเป็นภาษาต่างประเทศหลายชาติ เช่น จีน ญี่ปุ่น เกาหลี เป็นต้น ทั้งที่เรียนตามสถาบันในต่างประเทศและเข้ามาเรียนในประเทศไทยเพิ่มมากขึ้น (พัทธยา จิตต์เมตตา, 2550) ภาษาไทยเป็นภาษาหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายสำหรับผู้เรียนชาวจีน ประเทศจีนมีประวัติในการสอนภาษาไทยเป็นเวลา 74 ปี มหาวิทยาลัยแห่งแรกที่เปิดสอนภาษาไทยในประเทศจีนคือ มหาวิทยาลัยปักกิ่งเมื่อปี พ.ศ. 2492 (College of Foreign Languages, Peking University, 2021) ต่อมาประเทศจีนมีมหาวิทยาลัยเปิดหลักสูตรภาษาไทยเพิ่มขึ้นตามลำดับ จนถึงปี พ.ศ. 2566 มหาวิทยาลัยที่เปิดสอนภาษาไทยในประเทศจีนมีจำนวน 53 แห่ง กระจัดกระจายใน 16 มณฑล ซึ่งมณฑลยูนนานมีมหาวิทยาลัยเปิดสอนภาษาไทยจำนวนมากที่สุด 21 แห่ง ในประเทศญี่ปุ่นมีการจัดการเรียนการสอนเรื่องราวเกี่ยวกับประเทศไทย คนไทย และภาษาไทยอย่างเป็นระบบโดยเริ่มขึ้นเป็นครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยโตเกียวศึกษาต่างประเทศ เมื่อปี พ.ศ. 2454 (ค.ศ. 1911) นักศึกษารุ่นแรกที่จบการศึกษาวิชาเอกภาษาไทยในปี พ.ศ. 2457 (ค.ศ. 1914) มี 4 คน และรุ่นที่ 2 จบการศึกษาในปี พ.ศ. 2459 (ค.ศ. 1916) อีก 4 คน โดยขณะนั้นมีอาจารย์ชาวไทยที่สอน 3 คน คือ นายผิน (ค.ศ. 1912) นายภู่ (ค.ศ. 1914) และนายบัญญัติ (ค.ศ. 1913 – 1915) เป็นครูผู้สอน หลังจากนั้นได้หยุดรับนักศึกษาเข้าเรียนวิชาเอกภาษาไทย

ระหว่างปี พ.ศ. 2460 (ค.ศ. 1917) – 2482 (ค.ศ. 1938) เป็นเวลา 22 ปี โดยไม่ทราบสาเหตุ แต่ต่อมาได้เปิดรับสมัครนักศึกษาเข้าเรียนวิชาเอกภาษาไทยอีกครั้งในปี พ.ศ. 2483 (ค.ศ. 1940) เมื่อรัฐบาลญี่ปุ่นและรัฐบาลไทยประกาศตัวเป็นแนวรบร่วมกันในสงครามโลกครั้งที่ 2 และเปิดสอนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ ในขณะที่สาธารณรัฐเกาหลีและราชอาณาจักรไทยได้สถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตระดับอัครราชทูตเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2501 และยกระดับขึ้นเป็นระดับเอกอัครราชทูตเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2503 และมีความสัมพันธ์ด้วยดีอย่างต่อเนื่องเสมอมา สำหรับภาษาไทยนั้น มหาวิทยาลัยฮันกุ๊กฯ ได้เปิดสอนภาษาไทย ณ วิทยาเขตโซล มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2509 ต่อจากนั้นได้จัดตั้งภาควิชาภาษาไทยอีกแห่งหนึ่งที่วิทยาเขตยงอิน (Yong In) ในปี พ.ศ. 2525 ด้วย โดยได้เปิดการเรียนการสอน ภาควิชาภาษาไทย ที่วิทยาเขตโซล และภาควิชาการล่ามและการแปลภาษาไทย ที่วิทยาเขตโกลบอล (เบียงโด ลี, 2020) ในขณะที่นักศึกษาไทยเลือกเรียนภาษาที่ 2 และ 3 โดยการมองกระแสโลกเป็นหลัก เช่น การเรียนภาษาอังกฤษเพราะเป็นภาษาสากล เรียนภาษาฝรั่งเศส สเปน เยอรมัน เพราะเคยเป็นประเทศมหาอำนาจมีประวัติศาสตร์เกี่ยวข้องกับประเทศไทย และเป็นภาษาที่มีคนใช้เป็นจำนวนมากทั่วโลก ต่อมานักศึกษาไทยเริ่มเรียนภาษาญี่ปุ่น เพราะตามกระแสผู้นำทางเศรษฐกิจ และในปัจจุบันนักศึกษาไทยก็หันกลับมาเรียนภาษาจีนเป็นภาษาต่างประเทศเป็นจำนวนมาก แม้แต่ทางภาครัฐก็ยังเห็นแนวโน้มของความเป็นผู้นำทางเศรษฐกิจของโลกในอนาคต โดยกำหนดให้การเรียนภาษาจีนเป็นภาษาต่างประเทศ เริ่มตั้งแต่ระดับประถมศึกษาเช่นเดียวกับการเรียนภาษาอังกฤษ (สุรีย์วรรณ เสถียรสุคนธ์, 2554)

ในบทความวิชาการเรื่องนี้ได้อธิบายถึงภาษาไทยกับความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ความสัมพันธ์ระหว่างภาษาไทยและวัฒนธรรมไทย กลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศให้เป็นภาษาไทย ตามแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการแปล วัฒนธรรมไทยร่วมสมัยกับการแปล การปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์ในมหาวิทยาลัยในประเทศไทย และบทสรุปของผู้เขียนที่เกี่ยวกับภาษาไทยและกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศ

ภาษาไทยกับความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย

ภาษาเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกถึงความเป็นชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเทศไทยที่เป็นประเทศแห่งการท่องเที่ยวและเศรษฐกิจที่มีชาวต่างชาติเข้ามาให้ความสนใจ เฉกเช่นเดียวกับการเรียนภาษาไทยในฐานะภาษาต่างประเทศที่กำลังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากขึ้นในปัจจุบัน (สุรีย์วรรณ เสถียรสุคนธ์, 2554) ในรัฐบาลสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2483 มีการประกาศรัฐนิยมฉบับที่ 9 เรื่อง ภาษาและหนังสือไทยกับหน้าที่พลเมืองดี ว่า

> 1) ชนชาติไทย จะต้องยกย่อง เคารพและนับถือภาษาไทย และต้องรู้สึกเป็นเกียรติยศในการพูดหรือใช้ภาษาไทย
>
> 2) ชนชาติไทย จะต้องถือว่า หน้าที่ของพลเมืองไทยที่ดีประการที่หนึ่งนั้น คือ ศึกษาให้รู้หนังสือไทยอันเป็นภาษาของชาติ อย่างน้อยต้องให้อ่านออก เขียนได้ ประการที่สอง ชนชาติไทยจะต้องถือเป็นหน้าที่อันสำคัญในการช่วยเหลือสนับสนุน แนะนำ ชักจูงให้พลเมืองที่ยังไม่รู้ภาษาไทย หรือ ยังไม่รู้หนังสือไทย ให้ได้รู้ภาษาไทย หรือให้รู้หนังสือไทยจนอ่านออกเขียนได้
>
> (ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรีว่าด้วยรัฐนิยมฉบับที่ 9, 2483, น. 151 – 152)

ซึ่งการประกาศรัฐนิยมดังกล่าวเป็นการยกย่องเชิดชูภาษาไทยจนทำให้เกิดความศรัทธา ความเชื่อมั่นในประชาชนทั่วราชอาณาจักรไทยว่า ภาษาไทยเป็นภาษาที่สำคัญ การพูดภาษาไทย เรียนภาษาไทยเป็นเรื่องที่มีเกียรติอย่างมาก และภาษาไทยเป็นภาษาของชาติ และจากการประกาศรัฐนิยมครั้งนั้นก็เป็นการระบุนโยบายภาษาที่ชัดเจนครั้งแรก และครั้งเดียวจนถึงทุกวันนี้ว่า ภาษาไทยเป็นภาษาของชาติ จากการประกาศรัฐนิยมนี้ทำให้เป็นที่เข้าใจกันว่า ประเทศไทยในสมัยนั้นไม่เคยมีนโยบายพหุวัฒนธรรมนิยมและส่งเสริมความหลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรม แต่เน้นการหลอมรวมให้ทุกคนเป็นคนไทย โดยผ่านเครื่องมือสำคัญคือ นโยบายด้านภาษาและการศึกษาที่กำหนดให้ใช้หลักสูตรมาตรฐานจากส่วนกลางและใช้ภาษาไทยเป็นสื่อกลางในการศึกษาและเป็นภาษาราชการ

ความสัมพันธ์ระหว่างภาษาไทยและวัฒนธรรมไทย

จากแนวคิดของการวิเคราะห์ความแตกต่างระหว่างภาษาของผู้เรียนกับภาษาเป้าหมาย (Contrastive Analysis) ที่กล่าวว่า วัฒนธรรมไทยเป็นมรดกที่สังคมไทยได้แสดงให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าของสังคมในอดีตที่ประเทศไทยสมัยก่อนยังไม่ได้รวบรวมเป็นประเทศไทย ดังบทประพันธ์ของ ม.ล. ปิ่น มาลากุล (2539) ที่ชี้ให้เห็นว่าสิ่งใดบ้างเป็นวัฒนธรรมไทย ดังนี้

ในโลกนี้มีอะไรเป็นไทยแท้ ของไทยแน่นั้นหรือคือภาษา
ซึ่งผลิดอกออกผลแต่ต้นมา รวมเรียกว่าวรรณคดีไทย
อนึ่งศิลป์งานเด่นเป็นของชาติ เช่นปราสาทปรางค์ทองอันผ่องใส
อีกดนตรีรำร่ายลวดลายไทย อวดโลกได้ไทยแท้อย่างแน่นอน
อย่าได้ลืมจิตใจแบบไทยแท้ เชื่อพ่อแม่ฟังธรรมคำสั่งสอน
กำเนิดธรรมจริยาเป็นอาภรณ์ ประชากรโลกเห็นเราเป็นไทย
แล้วยังมีประเพณีมีระเบียบ ซึ่งไม่มีที่เปรียบในชาติไหน
เป็นของร่วมรวมไทยให้คงไทย นี่แหละประโยชน์ในประเพณี
ได้รู้เช่นเห็นชัดสมบัติชาติ เหลือประหลาดล้วนเห็นเป็นศักดิ์ศรี
ล้วนไทยแท้ไทยแน่ไทยเรามี สิ่งเหล่านี้คือวัฒนธรรมไทย

ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา มีงานเขียนและงานประชุมวิชาการระดับชาติหลายครั้งที่นำเรื่องความแตกต่างและความหลากหลายทางภาษา เชื้อชาติ ศาสนา และวัฒนธรรมมาเป็นประเด็นเรียกร้อง อภิปราย และวิพากษ์วิจารณ์ โดยนักคิด นักวิชาการ และนักกิจกรรมทางสังคมระดับแนวหน้าของประเทศ ทำให้ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2550 มีการก่อตั้งเครือข่ายชนเผ่าพื้นเมืองแห่งประเทศไทย โดยกลุ่มที่เป็นสมาชิกส่วนใหญ่เป็นกลุ่มที่มักถูกเรียกว่า “ชาวเขา” ในภาคเหนือและภาคตะวันตกของประเทศ ซึ่งในปัจจุบันนี้มีกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในภาคใต้และภาคอีสานเข้าร่วมด้วย (ศิริจิต สุนันต๊ะ, 2556) โดยการก่อตั้งเครือข่ายชนเผ่าพื้นเมืองนี้ มีการเคลื่อนไหวเรียกร้องสิทธิในประเทศไทยแสดงถึงความพยายามเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวในประเทศเข้ากับวาทกรรมสากล ว่าด้วยสิทธิของชนเผ่าพื้นเมือง (Indigenous People) ที่ได้รับการรับรองโดยองค์กรและข้อตกลงระหว่างประเทศ โดยเฉพาะองค์การสหประชาชาติที่จัดให้มีศตวรรษแห่งชนเผ่าพื้นเมืองโลก และปฏิญญาสหประชาชาติว่าด้วยสิทธิชนเผ่าพื้นเมือง (UNRIP) และ

ทางด้านกฎหมายรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พ.ศ. 2550 รับรองสิทธิชุมชนในการอนุรักษ์ฟื้นฟูวัฒนธรรมท้องถิ่นและการมีส่วนร่วมในการจัดการทรัพยากร โดยมาตรา 66 ของรัฐธรรมนูญฉบับนี้ระบุว่า

> บุคคลซึ่งรวมกันเป็นชุมชน ชุมชนท้องถิ่น ย่อมมีสิทธิอนุรักษ์ ฟื้นฟูจารีต ประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่นและของชาติและมีส่วนร่วมในการจัดการ การบำรุงรักษาและการใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม รวมทั้งความหลากหลายทางชีวภาพอย่างสมดุลและยั่งยืน (รัฐธรรมนูญราชอาณาจักไทย พุทธศักราช 2550, 2550, น. 18 – 19)

นโยบายดังกล่าวสอดคล้องกับการปรับเปลี่ยนมุมมองเรื่องความมั่นคงของหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะสภาความมั่นคงแห่งชาติซึ่งเป็นผู้รับผิดชอบการกำหนดยุทธศาสตร์และนโยบายความมั่นคง ในปัจจุบันนี้สภาความมั่นคงแห่งชาติได้ปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ต่อเรื่องความหลากหลายทางเชื้อชาติ วัฒนธรรมภายในรัฐ โดยไม่ได้มองว่าความหลากหลายเป็นภัยต่อความมั่นคงของชาติอีกต่อไป และหันมาให้ความสำคัญกับความมั่นคงของประชาชนว่าเป็นส่วนสำคัญต่อความมั่นคงของรัฐ จะเห็นได้จากนโยบายความมั่นคงแห่งชาติฉบับ พ.ศ. 2550 – 2554 ใช้กรอบความคิดแบบสันติวิธีที่ยอมรับสังคมที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติ ศาสนา วัฒนธรรม และความแตกต่างทางความคิดเห็น โดยมองว่า หัวใจของความมั่นคงของชาติ คือ ความรัก ความสามัคคีของคนในชาติ รวมทั้งการให้เกียรติซึ่งกันและกัน และการมีส่วนร่วมอย่างเท่าเทียมของทุกภาคส่วน ซึ่งจะทำให้คนในชาติสามารถอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข (ศิริจิต สุนันต๊ะ, 2556)

ดังนั้น ภาษาและวัฒนธรรมเป็นส่วนสำคัญของสังคมและมีบทบาทที่สำคัญในการรักษาและสร้างสันติสุขในชุมชนและประเทศชาติ การเข้าใจและการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและภาษาจึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความเข้าใจและการร่วมมือระหว่างกลุ่มในสังคมไทยและทั่วโลกในยุคปัจจุบัน

วัฒนธรรมการใช้ภาษาที่โดดเด่นกับกลวิธีการแปล

ปัจจุบันนี้ ถือว่าเป็นยุคสมัยที่มีการแปลข้ามภาษาและวัฒนธรรมมากที่สุด และเกิดขึ้นอยู่อย่างตลอดเวลา เนื่องด้วยอิทธิพลของภาษาอังกฤษในฐานะภาษานานาชาติที่สำคัญที่สุดในโลกปัจจุบันจึงทำให้เกิดงานแปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง และแปลจากภาษาอื่น ๆ เป็นภาษาอังกฤษด้วยเช่นกันไม่ว่าจะเป็นการเขียนหรือการพูด เพราะว่าการแปลภาษา คือ การถ่ายโอน (Transfer) ของภาษาจากภาษาหนึ่งไปยังอีกภาษาหนึ่งและถือเป็นกิจกรรมที่มีตั้งแต่โบราณ โดยมีสาเหตุมาจากการเผยแผ่ศาสนาและอารยธรรม (Sofer, 1999 อ้างถึงใน ดียู ศรีนราวัฒน์ และ ชลธิชา บำรุงรักษ์, 2558)

จากแนวคิดของสุวัฒนชัย คชเพต (2564) ศึกษาเรื่อง การกำหนดความหมายของคำจากบริบทกับการแปลสำนวนไทยต้องอาศัยความเข้าใจวัฒนธรรมผ่านการใช้กลยุทธ์การแปลสำนวนไทยได้เสนอความคิดไว้ 2 ประเด็นที่มีความเกี่ยวข้องกับการกำหนดความหมายของคำจากบริบทกับการแปลภาษา คือ ความหมายเชื่อมโยงที่แฝงอยู่ในคำศัพท์ และความรู้เกี่ยวกับความเป็นไปในโลก ดังนี้

1. ความหมายเชื่อมโยงที่แฝงอยู่ในคำศัพท์ (Associative Meaning) มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อมโยงที่แฝงในคำศัพท์และสัมพันธ์กับการกำหนดความหมายจากบริบทกับการแปลภาษาเพียง 4 ประเภท คือ

1.1 ความหมายโดยนัยหรือความหมายแฝง (Connotative Meaning) คือ ความหมายที่นอกเหนือความหมายที่เป็นเนื้อหาที่แท้จริงของความหมายมโนทัศน์ (Conceptual Meaning) เพราะส่วนหนึ่งเกิดจาก

มีความคาดหวังของเราร่วมด้วย การที่คิดว่าคำศัพท์คำหนึ่ง ๆ น่าจะมีลักษณะอื่น ๆ ที่เราคิดว่าควรจะมี สาเหตุเกิดจากความแตกต่างของวัฒนธรรม ช่วงเวลาของที่ไปที่มา หรือแม้แต่ประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ที่แตกต่างกันไป ยกตัวอย่างในภาษาไทย คำว่า ผู้หญิง จะมีความหมายในมโนทัศน์ว่า เป็นมนุษย์เพศหญิง ที่เติบโตเต็มที่แล้ว และมีความหมายโดยนัยที่นอกเหนือจากด้านกายภาพ ก็คือ ต้องทำอาหารเก่ง อ่อนไหว ร้องไห้ง่าย กิริยามารยาทนุ่มนวล สวมกระโปรง เป็นต้น ซึ่งก็จะเปลี่ยนคุณลักษณะดังกล่าวนี้ไปได้ตาม สภาวการณ์หรือบุคคลที่ใช้คำดังกล่าว

1.2 ความหมายทางสังคมหรือความหมายทางวัจนลีลา (Social Meaning) หรือ (Stylistic Meaning) คือ ความหมายที่เกิดจากการที่เราได้ยินคำหรือการออกเสียงบางอย่างแล้วรู้ว่า ผู้พูดเป็นเพศใด อายุ ประมาณเท่าใด มีถิ่นกำเนิดจากที่ไหน หรือความสัมพันธ์ของผู้พูดและผู้ฟังเป็นอย่างไร นอกจากนี้ยัง สามารถเกิดขึ้นจากลีลาการใช้ภาษาว่าเป็นแบบทางการ (Formal) หรือใช้ภาษาปาก (Colloquial) ไปจนถึง คำสแลงและคำไม่สุภาพ รวมถึงประเภทของภาษา (Gender) เช่น เพศที่ต่างกันก็ใช้ภาษาต่างกัน ตัวอย่างเช่น ผู้ชายจะใช้คำลงท้ายแสดงความสุภาพ คือ ครับ ส่วนผู้หญิงใช้ คำว่า ค่ะ ผู้ชายใช้คำแทนตัวเองว่า ผม ส่วนผู้หญิงใช้คำแทนตัวเองว่า ดิฉัน (นันทนา วงษ์ไทย, 2561) ในภาษาอังกฤษมีคำว่า baby talk หมายถึงการพูดแบบเด็กเล็กหรือภาษาเด็ก เช่น การลงท้ายคำนามด้วยเสียง [-iy] เช่น คำว่า dog เป็น doggy คำว่า cat เป็น kitty คำว่า dad เป็น daddy หรือ mom เป็น mommy ดังนั้นในการแปล เราควรรักษา ความหมายทางสังคมนี้ไว้ให้ได้มากที่สุด โดยหาคำเทียบเคียงที่อยู่ในระดับเดียวกัน ดังตัวอย่างคำในประโยค ต่อไปนี้จากพจนานุกรม Longman Dictionary of Contemporary English ของปี ค.ศ. 2003 (Summers, 2003) ว่า Military service entails frequent changes of domicile โดยนำมาเทียบเคียงว่า บ้าน คงไม่เหมาะกับ ความหมายแฝงของ domicile มากนัก เพราะผู้แปลควรจะหาทางทำให้คำว่า บ้าน มีความเป็นทางการมากขึ้น เช่น บ้านพัก หมายถึง บ้านที่ทางราชการหรือองค์กรต่าง ๆ สร้างขึ้นให้เป็นที่อยู่ชั่วคราวของเจ้าหน้าที่ เป็นต้น (นววรรณ พันธุเมธา, 2559)

1.3 ความหมายเชิงจิตวิสัยหรือความหมายเชิงอารมณ์ (Affective Meaning) คือ ความหมาย ที่แสดงความรู้สึกและทัศนคติของผู้พูดที่มีต่อผู้ฟังเป็นประเภทของความหมายที่เกิดร่วมกับความหมาย ประเภทอื่น ๆ เช่นคำว่า ขี้เหนียว กับ ตระหนี่ มีความหมายเหมือนกัน คือ หวงไม่อยากให้ง่าย ๆ แต่ถ้าใช้ คำว่า ตระหนี่ มีความหมาย คือ หวงไม่อยากให้ง่าย ๆ และถ้าใช้คำว่า ขี้เหนียวจะแสดงทัศนคติของผู้พูดที่มี ต่อคนที่กล่าวถึงว่าหวงจนเกินควร ในขณะที่คำว่า ตระหนี่ ให้ความรู้สึกที่ดีกว่า โดยเห็นว่าผู้ที่ถูกกล่าวถึง รู้จักใช้ ไม่สุรุ่ยสุร่าย แสดงให้เห็นว่า คำดังกล่าวมีความหมายเชิงอารมณ์ต่างกัน (นันทนา วงษ์ไทย, 2561) ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงเห็นว่า ความหมายประเภทนี้อาจเรียกได้ว่า เป็นความหมายที่ผู้ส่งสารต้องการให้มี ผลกระทบต่ออารมณ์ความรู้สึก (Affective) ของผู้รับสารที่ต้องอาศัยความหมายที่แสดงอารมณ์ในถ้อยคำ

1.4 ความหมายที่ส่อให้คิดถึงสิ่งอื่นหรือความหมายชวนคะนึง (Reflected Meaning) เป็นความหมาย ที่เกิดขึ้นในกรณีที่รูปภาษามีความหมายเชิงมโนทัศน์หลากหลายความหมาย และความหมายหนึ่งของ รูปภาษานั้นทำให้เรานึกไปถึงอีกความหมายหนึ่ง ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นจากการพ้องเสียง ลีช (Leech, 1981) กล่าวว่า ความหมายประเภทนี้เกิดขึ้นได้เมื่อความหมายในมโนทัศน์ของคำ ๆ หนึ่ง มีมากกว่าหนึ่งและ ส่งผลให้คิดถึงอีกความหมายหนึ่ง ตัวอย่างเช่น คำที่มีความหมายเกี่ยวกับสิ่งต้องห้าม (Taboo Meaning)

เช่น คำว่า cock กับ rooster ในภาษาอังกฤษ คำว่า cock มีอีกความหมายหนึ่งที่หมายถึงอวัยวะเพศชาย เป็นคำต้องห้าม ผู้ใช้ภาษาอังกฤษจึงเลี่ยงที่จะใช้คำศัพท์ดังกล่าว โดยหากต้องการจะพูดถึงไก่ตัวผู้จะต้องใช้คำว่า rooster แทน ทั้งที่สองคำนี้มีความหมายเหมือนกัน (นันทนา วงษ์ไทย, 2561)

2. ความรู้เกี่ยวกับความเป็นไปในโลก (Knowledge of the World)

ความหมายที่เกิดขึ้นในตัวบทเป็นผลจากการสอดประสานกันของความรู้เดิมที่เรามีอยู่กับความหมายของภาษาที่ปรากฏในตัวบทนั้น ๆ กลไกของการประสานกันนี้จะเห็นได้ชัดเมื่อมีการแปลผิด แม้ว่าต้นฉบับส่วนที่แปลผิดนั้นจะใช้ภาษาง่าย ๆ รัชนีโรจน์ กุลธำรง (2552) ได้ยกตัวอย่างการแปลผิดของผู้ทำความเข้าใจบทบรรยายภาษาไทยของภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่แปลประโยคสั้น ๆ

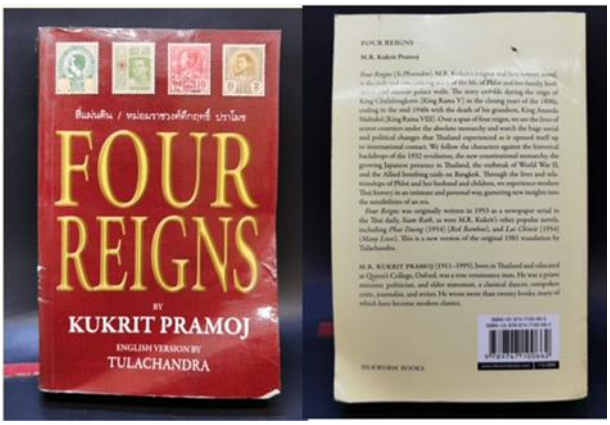
“Throw me a beer.” ว่า “ส่งเบียร์มากระป๋องหนึ่ง” แต่ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ คือ เบียร์เป็นเบียร์ขวด จากตัวอย่างนี้ทำให้ผู้เขียนเห็นว่า เมื่อผู้แปลขาดความรู้ที่จำเป็น แม้ต้นฉบับจะเป็นประโยคง่าย ๆ ก็ทำให้แปลผิดได้ ดังนั้นเมื่อขาดความรู้ที่จำเป็น เราอาจเข้าใจความหมายของต้นฉบับผิดพลาดไป เพราะต้องแปลต้นฉบับอย่างรีบด่วน ด้วยเหตุนี้เราจึงต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับความเป็นไปในโลกนี้ ซึ่งบางคนก็เรียกว่า ความรู้เรื่องวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิต (Cultural Knowledge) จากคำนี้เอง ผู้เขียนจึงเห็นว่า การมีความรู้เรื่องวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตจึงเป็นสิ่งที่สำคัญอีกประการที่จะใช้ในการแปลสำนวน โดย สุพรรณี ปิ่นมณี (2562) ได้ใช้คำว่า วัฒนธรรมพื้นผิว และวัฒนธรรมแฝงฝัง (Surface Culture and Deep Culture) วัฒนธรรมพื้นผิว (Surface Culture) ซึ่งมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วัฒนธรรมรูปลักษณ์ (Tangible Culture) คือ สิ่งต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมที่สามารถสัมผัสได้ เช่น อาหารการกิน เทศกาล เสื้อผ้า แฟชั่น การพักผ่อนวันหยุด การเดินทางท่องเที่ยว ฯลฯ ส่วนวัฒนธรรมแฝงฝัง (Deep Culture) หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า วัฒนธรรมไม่มีรูปลักษณ์ (Intangible Culture) คือ ความคิด ความเชื่อ ทัศนคติ มุมมองที่มีต่อโลกที่แฝงตัวหรือฝังอยู่กับคำพูด พฤติกรรม รวมถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ดำรงอยู่ในสังคม การที่ผู้แปลถ่ายทอดไม่ได้ดีก็เพราะไม่นำความรู้ที่เป็นข้อมูลเรื่องต่าง ๆ ที่อยู่นอกเหนือตัวภาษา (Linguistic Encyclopedia Knowledge) มาใช้ในการแปลและเมื่อนำความรู้ในเรื่องตัวภาษามาประกอบการแปลด้วยก็จะทำให้การแปลสัมฤทธิ์ผล ดังนั้น ผู้แปลจะต้องมีความรู้ความสามารถทางภาษา (Language Competence) และความรู้เรื่องความเป็นไปในโลก (World Knowledge) ร่วมกันด้วย

ดังจะเห็นได้ว่า วัฒนธรรมทั้งสองประเภทนี้เป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน วัฒนธรรมแฝงฝังจึงคล้ายกับสิ่งที่เป็นนามธรรมที่แอบซ่อนอยู่กับวัฒนธรรมพื้นผิวที่มีลักษณะเป็นรูปธรรมมองเห็นได้ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังกำแพงวัด มิใช่เป็นเพียงภาพวาดเท่านั้น แต่ยังแฝงไปด้วยความคิดความเชื่อทางศาสนา วิถีชีวิต ค่านิยมและอื่น ๆ ประกอบอยู่ด้วย ซึ่งรัชนี ซอโสตถิกุล (2560) ได้เสนอความคิดเห็นว่า มีสำนวนภาษาอังกฤษและสำนวนไทยที่มีความหมายตรงกันหรือคล้ายคลึงกันอยู่มิใช่น้อย ซึ่งสำนวนอังกฤษและสำนวนไทยเหล่านั้นจะใช้คำตรงกัน เช่น สำนวนอังกฤษ lead by the nose มีความหมายและการใช้คำตรงกับสำนวนไทย จูงจมูก เป็นต้น นอกจากนี้ สุวัฒชัย คลเพต (2564) ได้กล่าวว่า ยังมีสำนวนอังกฤษและสำนวนไทยซึ่งกล่าวถึงความคิดหรือสิ่งเดียวกัน แต่เปรียบกับสิ่งที่ต่างกัน ทั้งนี้เพราะสิ่งที่ต่างกันนั้น อาจจะมีลักษณะหรือให้แง่คิดที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน เช่น สำนวนอังกฤษ nip in the bud มีความหมายตรงกับสำนวนไทย ตัดไฟแต่ต้นลม และสำนวนอังกฤษ jump from the flying pan into the fire มีความหมายตรงกับ

หนีเสือปะจระเข้ ฉะนั้นถ้าจะแบ่งสำนวนอังกฤษที่มีความหมายคล้ายคลึงกับสำนวนไทยตามลักษณะคำที่ใช้ส่วนประกอบของสำนวนก็จะแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1) สำนวนอังกฤษและสำนวนไทยที่มีความหมายและการใช้คำคล้ายคลึงกัน 2)สำนวนอังกฤษและสำนวนไทยที่มีความหมายคล้ายคลึงกันแต่ใช้คำต่างกันเล็กน้อย และ 3) สำนวนอังกฤษและสำนวนไทยที่มีความหมายคล้ายคลึงกันแต่ใช้คำต่างกัน ด้วยเหตุนี้ผู้ส่งสารในสังคมเดียวกันย่อมเข้าใจกันได้ง่าย แต่หากเป็นการส่งสารข้ามภาษาข้ามวัฒนธรรม ผู้แปลต้องหาหน่วยความหมายที่แท้จริงของสำนวนก่อน นอกเสียจากว่าสำนวนนั้น ๆ มาจากพื้นฐานทางความคิดที่คล้ายคลึงกัน มีมุมมองแบบเดียวกัน เป็นที่รับรู้เข้าใจแบบเดียวกันทั่วโลก

ถ้าหากว่า ผู้เขียนและผู้อ่านอยู่ในสังคมวัฒนธรรมเดียวกัน ผู้อ่านมีความรู้ร่วมกับผู้เขียนจึงสามารถละข้อมูลทางวัฒนธรรมได้ แต่เมื่อวาทกรรมนั้นได้ข้ามไปสู่อีกสังคมหนึ่งซึ่งผู้รับสารไม่มีความรู้ร่วมกับผู้เขียนต้นฉบับ จึงทำให้ความเข้าใจต้นฉบับของผู้อ่านทั้งสองกลุ่มไม่เท่าเทียมกัน นอกจากผู้แปลจะต้องเข้าใจความหมายแฝง (Implicate) ในเชิงการแปลทางวัฒนธรรมเช่นนี้แล้ว ยังต้องหาวิธีการถ่ายทอดความหมายทางวัฒนธรรมนั้นให้ผู้อ่านซึ่งไม่มีพื้นฐานความรู้ร่วมกับผู้เขียนในต้นฉบับเข้าใจด้วย ดังนั้น นักแปลที่ดีต้องทำหน้าที่ทูตวัฒนธรรมเพื่อถ่ายทอดข้อมูลทางวัฒนธรรมจากภาษาต้นทางมาสู่ภาษาปลายทางเพื่อให้ผู้อ่านซึ่งอยู่คนละวัฒนธรรมกับผู้เขียนเข้าใจเรื่องราวมากที่สุดนับเป็นความท้าทายอย่างยิ่ง เพราะนักแปลไม่ได้เป็นเพียงผู้ที่รู้ทั้งสองภาษา แต่ต้องเป็นผู้ที่รู้ทั้งสองวัฒนธรรมเป็นอย่างดีด้วย

ภาพที่ 1 *ตัวอย่างการแปลคำทางวัฒนธรรมไทยเป็นภาษาอังกฤษ: หนังสือนวนิยายเรื่อง Four Reigns สี่แผ่นดิน เวอร์ชั่นภาษาอังกฤษ*



หมายเหตุ. จาก *Four Reigns สี่แผ่นดิน เวอร์ชั่นภาษาอังกฤษ*, โดย TULACHANDRA, 1981, O.S. Printing House, Bangkok (https://www.getbookie.com/product/33uh1ms).

กลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศให้เป็นภาษาไทย ตามแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการแปล

การแปลเป็นกิจกรรมที่ประกอบด้วยการตีความของความหมายของหนังสือในภาษาหนึ่ง แหล่งกำเนิดหนังสือ และการผลิตในภาษาอื่น ๆ ต้นฉบับที่เหมือนกัน สู่ภาษาเป้าหมายการแปล โดยทั่วไป เป้าหมายของการแปลคือ การสร้างความสัมพันธ์ของคุณค่าของความสำคัญระหว่างแหล่งที่มาและเป้าหมาย ของหนังสือนั่นคือ การพูดและทำให้มั่นใจว่าหนังสือทั้งสองภาษาสื่อสารข้อความเดียวกัน ดังนั้นการแปล เป็นศิลปะ ไม่ใช่วิทยาศาสตร์ เหมือนศิลปะมากมายที่เป็นสิ่งที่เข้าใจยากกว่าที่เห็น (ธีรวิทย์ ภิญโญณัฐกานต์, 2556)

การแปล เป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งที่ถ่ายทอดสารในภาษาต้นฉบับ (Source Language) ไปสู่ภาษา ฉบับแปล (Target Language) ซึ่งจะต้องอาศัยทักษะในการตีความ และถ่ายทอดออกมาให้ถูกต้อง สละสลวยและเป็นธรรมชาติในภาษาฉบับแปล ซึ่งพจนานุกรม Longman Dictionary of Contemporary English (2013) ได้ให้คำจำกัดความของการแปลไว้ว่า “The art of translating something that has been translated or the process of changing something into a different form” หรือ “การกระทำที่เป็นการแปล บางสิ่งหรือบางสิ่งที่ถูกแปลหรือกระบวนการในการเปลี่ยนบางสิ่งให้อยู่ในรูปแบบอื่น” และพจนานุกรม Merriam-Webster’s Dictionary (Merriam-Webster, 2013) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับการแปลไว้ว่า “to render into another language; to interpret; to explain by using other words; to express in other terms” หรือ “การถ่ายทอดจากภาษาหนึ่งไปสู่อีกภาษาหนึ่ง การตีความหมาย การอธิบายโดยการใช้คำอื่น การแสดงออก โดยการใช้ถ้อยคำอย่างอื่น” ซึ่งสอดคล้องกับคำจำกัดความของการแปล ที่ได้ระบุไว้ในพจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ว่า แปล (กริยา) ถ่ายความหมายจากภาษาหนึ่งมาเป็นอีกภาษาหนึ่งเพื่อทำให้ เข้าใจความหมาย” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554)

คำทางวัฒนธรรม หมายถึง คำที่อธิบายถึงสิ่งที่มีอยู่ในวัฒนธรรม โดยคำที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมหนึ่ง แต่อาจจะปรากฏหรือไม่ปรากฏอยู่ในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ซึ่งในแต่ละวัฒนธรรมอาจมีสิ่งที่ใกล้เคียงกัน แต่จะไม่มีลักษณะปรากฏเหมือนกันทุกประการ (วราพัชร ชาลีกุล, 2560) ดังนั้นการแปลคำทางวัฒนธรรม เป็นประเด็นปัญหาที่ท้าทายในการทำงานแปลเนื่องจากการแปลเกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมของ ภาษาต้นทางและภาษาปลายทาง ผู้แปลจะต้องพิจารณาว่าควรถ่ายทอดสารจากต้นฉบับมาสู่ฉบับแปล อย่างไร เพราะมีความเป็นไปได้ว่า ผู้อ่านที่อยู่ในวัฒนธรรมหนึ่งจะอ่านงานเขียนที่กล่าวถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอีก วัฒนธรรมหนึ่งแล้วไม่เข้าใจว่าสิ่งที่เกิดขึ้นหมายความว่าอย่างไร (Larson, 1984) ซึ่ง สิทธา พินิจภูวดล (2564) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมกับการแปลเอาไว้ว่าการแปลเป็นการพบกันระหว่างต่างภาษา ย่อมเกิดอิทธิพลต่อกัน ทั้งในทางดีและทางเสีย อิทธิพลในทางดีหมายถึงเกิดการถ่ายทอดภูมิปัญญาและมีการสร้างคำใหม่ ๆ ขึ้น ในภาษาปลายทาง ส่วนอิทธิพลในทางเสียหมายถึงเกิดความคลาดเคลื่อนทางความหมายในการแปล นอกจากอิทธิพลทางดีและทางเสียแล้ว ผู้แปลยังควรคำนึงถึงความคล้ายคลึงหรือความแตกต่างของ วัฒนธรรมต้นทางและวัฒนธรรมปลายทางด้วย และในประเด็นของคำทางวัฒนธรรมที่มักพบในการแปล Newmark (1988) ได้แบ่งคำทางวัฒนธรรมออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

1. คำทางวัฒนธรรมทางสภาพแวดล้อม (Ecology) เช่น พืชพรรณ สัตว์ในท้องถิ่น สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์

2. คำทางวัฒนธรรมทางวัตถุ (Material Culture) หมายถึง สิ่งของต่าง ๆ ที่ครอบคลุมถึงอาหาร เครื่องแต่งกาย บ้านเรือนที่อยู่อาศัย สิ่งปลูกสร้าง และการเดินทาง

3. คำทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับองค์การต่าง ๆ ทางสังคม (Social Organization) เช่น องค์กร ธรรมเนียมประเพณี กิจกรรม กระบวนการ และมโนทัศน์ที่ครอบคลุมในทางการเมือง ศาสนา และศิลปะ

4. คำทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคม (Social Culture) เช่น การทำงาน และการพักผ่อนหย่อนใจ

5. คำทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับอากัปกิริยาและนิสัย (Gestures and Habits)

ดังนั้น การแปลมีบทบาทสำคัญในการทำให้เกิดการถ่ายเทองค์ความรู้ ความคิดและข้อมูลต่าง ๆ ช่วยปรับมิติในองค์ความรู้ของคนต่างชาติ ต่างภาษา ต่างวัฒนธรรม ที่มาจากหลายพื้นที่ทั่วโลกให้เท่าเทียมกัน การแปลจึงเป็นการดึงภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านความคิด ซึ่งไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นภาพได้ จึงใช้วิธีการถ่ายทอดออกมาเป็นตัวอักษร แล้วแพร่กระจายออกไปด้วยการแปล ส. ศิวรักษ์ (2545) กล่าวว่า คนที่จะแปลหนังสือได้ดี ต้องพูดภาษาของตัวเองให้ดีเสียก่อน เมื่อการแปลเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด ฉะนั้นการที่ผู้แปลรู้คำศัพท์ของภาษานั้นอย่างเดียว คงไม่เพียงพอ ต้องรู้ถึงวัฒนธรรมของประเทศนั้น ความคิด ปรัชญา อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ซึ่งจะทำให้สามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของผู้เขียนได้ถูกต้องตรงตามต้นฉบับ หรือใกล้เคียงต้นฉบับมากที่สุด และสิ่งที่นักแปลควรระมัดระวังก็คือ ภาษาต่างกัน วัฒนธรรมก็ต่างกัน นักแปลจึงจำเป็นต้องศึกษา ค้นคว้าหาความรู้ถึงวัฒนธรรมในภาษานั้นและภาษาแปล ประกอบเป็นภูมิหลังในการแปลด้วย เพื่อให้การแปลไม่ผิดพลาด ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของบทแปลนี้ที่แสดงถึงการขาดความรู้ด้านวัฒนธรรมทำให้เกิดความเข้าใจผิด (มาลิทัต พรหมทัตตเวที, 2535)

Nay–said the May–	ไม่ล่ะ เดือนพฤษภาคมเอ่ย
Show me the Snow–	ไหนล่ะ หิมะ
Show me the bells	ไหนล่ะ เสียงระฆัง
Show me the Jay	ไหนล่ะ นกเจย์

หากดูเผิน ๆ ไม่มีอะไรผิดในคำแปลภาษาไทย แต่ที่จริงแล้ว May หมายถึง ดอกไม้คือ ดอกเมย์ หรือ ดอกฮอว์ธอร์น ซึ่งมีมากในฤดูใบไม้ผลิ Snow คือ ดอกสโนว์ดรอพ และ Bells หมายถึง ดอกบลูเบลส์ ฉะนั้นบทแปลใหม่จึงปรับเป็น

ดอกฮอว์ธอร์นขานว่า	ขอดูดอกสโนว์ดรอพซิ
ดอกบลูเบลส์ล่ะอยู่ไหน	นกเจย์เล่า

ดังนั้น ความละเอียดรอบคอบและความรู้รอบตัวในการแปลจึงเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่ง นักแปลต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ความรู้รอบตัว ประเพณี ศิลปะ วัฒนธรรม และเข้าใจความคิดของผู้เขียนให้ถ่องแท้ ถึงความหมายที่แท้จริงที่ต้องการจะสื่อสารออกมา ส่วน เบลส์ (Bell, 1993) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า ฉบับแปลจะดีหรือไม่นั้น ไม่ได้ขึ้นอยู่กับความหมายเท่านั้น แต่ต้องรวมถึงการใช้งานและโครงสร้างภาษาที่แปล ซึ่งสามารถสรุปแนวปฏิบัติในการแปลไว้ 3 ประการ คือ 1) ประเด็นความเท่าเทียมระหว่างต้นฉบับกับฉบับแปลในเรื่องของการใช้คำ และลีลาในการแปล 2) กฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในการแปลโดยอ้างเกณฑ์ปกติ ซึ่งเป็น

เกณฑ์ที่ใช้กันมาตั้งแต่เดิม 3) สิ่งที่ต้องตระหนักในการแปลคือกระบวนการ (Process) ผลผลิต (Product) แนวคิดรวมในการแปล (Concept) หมายความว่า กระบวนการคือ ปฏิบัติการแปล (Translating) ผลผลิต คือ บทแปล นั่นเอง ในขณะที่ เทเลอร์ (Taylor, 1998) เน้นให้ผู้ปฏิบัติการแปลควรระมัดระวัง 4 ประการ คือ 1) ความหมาย (Semantics) คือ ต้องมีความสัมพันธ์กับภาษาของโลก ซึ่งผู้แปลต้องหาความหมายและความสัมพันธ์ของคำให้เท่าเทียมกัน 2) บริบท (Context) คือ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ต่าง ๆ ในขณะสื่อสารกัน 3) วัจนปฏิบัติศาสตร์ (Pragmatics) คือ ความหมายของผู้สื่อสารที่ต้องการสื่อจริงไม่ใช่ความหมายพื้นผิว ผู้แปลต้องมีความรอบรู้ในการแปล สามารถถ่ายทอดความหมายได้ถูกต้อง 4) วัฒนธรรม (Culture) คือ องค์ประกอบที่สำคัญและมีอิทธิพลต่อการวิเคราะห์ความหมายของต้นฉบับ ซึ่งภาษาผูกอยู่กับวัฒนธรรมเสมอ เป็นส่วนที่แยกออกจากกันไม่ได้ เช่น แนวคิด วิถีชีวิต สภาพทางภูมิศาสตร์ สถานที่ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับคำวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นอุปสรรคสำหรับผู้แปล อีกประเด็นหนึ่งที่เป็นเรื่องยากสำหรับผู้แปลคือ การแปลสำนวนจากภาษาหนึ่งไปยังอีกภาษาหนึ่ง ประเด็นดังกล่าวมักเกิดความไม่เข้าใจอย่างเห็นได้ชัดในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง อาจทำให้ผู้แปลตีความไปคนละทางกันได้

ดังนั้น การแปลต้องไม่เพียงแต่มุ่งเน้นความหมายเท่านั้น แต่ยังต้องให้คำแปลสอดคล้องกับการใช้งานและโครงสร้างภาษาเช่นกัน ซึ่งจะสร้างบทแปลที่มีคุณภาพและเป็นประโยชน์ต่อผู้ใช้ได้อย่างเต็มที่ จากการสรุปของเบลส์ และเทเลอร์ มีแนวปฏิบัติที่ผู้แปลควรคำนึงถึง คือ ประเด็นความเท่าเทียมระหว่างต้นฉบับกับฉบับแปลด้วยการใช้คำและลีลา ในฉบับแปลควรสอดคล้องกับต้นฉบับเพื่อรักษาความเท่าเทียมและความถูกต้องของแปล กฎเกณฑ์ในการแปลโดยการใช้เกณฑ์และกฎเกณฑ์ต้องเป็นที่ยอมรับในการแปล เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ถูกต้องและเหมาะสม และการตระหนักถึงกระบวนการและผลผลิตในการแปล ผู้เขียนขอนำเสนอกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมทั้งหมด 14 กลวิธี ดังต่อไปนี้

1. การแปลโดยใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์ หมายถึง การถ่ายเสียงของคำที่ปรากฏในต้นฉบับมายังฉบับแปล การใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์จะช่วยสร้างบรรยากาศของเรื่องให้แก่ผู้อ่านฉบับแปล กลวิธีนี้สอดคล้องกับการแปลโดยใช้คำยืม (Transference) ของ นิวมาค (Newmark, 1988) และการแปลโดยใช้คำยืม (Translation Using a Loan Word ของ เบเคอร์ (Baker, 2018)

2. การแปลโดยใช้คำเทียบเคียงทางวัฒนธรรม หมายถึง การที่ผู้แปลใช้คำทางวัฒนธรรมในภาษาปลายทางมาแทนที่คำในภาษาต้นทาง ซึ่งแม้ไม่ได้มีความหมายเหมือนกันทุกประการแต่สามารถสร้างความรู้สึกหรือผลตอบสนองในทำนองเดียวกันกับคำทางวัฒนธรรมในต้นฉบับ กลวิธีนี้สอดคล้องกับการแปลโดยใช้คำเทียบเคียงทางวัฒนธรรม (Cultural Equivalence) ของ นิวมาค และการแปลโดยการแทนที่ทางวัฒนธรรม (Translation by Cultural Substitution) ของ เบเคอร์

3. การแปลโดยใช้คำที่มีความหมายกลาง ๆ หมายถึง การที่ผู้แปลใช้คำที่มีความหมายกลาง ๆ มาถ่ายทอดคำในต้นฉบับ ซึ่งคำที่เลือกใช้ในฉบับแปลจะสื่อความหมายทางอารมณ์หรือสร้างสีสันได้น้อยกว่า กลวิธีนี้สอดคล้องกับการแปลโดยใช้คำที่มีความหมายกลาง ๆ (Neutralization) ของ นิวมาคและการแปลโดยการใช้คำที่มีความหมายเป็นกลาง (Translation by a More Neutral/Less Expressive Word) ของ เบเคอร์

4. การแปลโดยใช้คำที่มีความหมายกว้าง หมายถึง การที่ผู้แปลเลือกใช้คำที่มีความหมายกว้างขึ้นในฉบับแปลเพื่อครอบคลุมคำหรือมโนทัศน์ที่ชี้เฉพาะในต้นฉบับ กลวิธีนี้สอดคล้องกับการใช้คำลักษณะนาม (Classifier) ของ นิวมาค และการแปลโดยการใช้คำที่มีความหมายกว้าง (Translation by a More General Word (Superordinate)) ของ เบเคอร์

5. การแปลโดยการอธิบายความ หมายถึง การที่ผู้แปลขยายความคำที่เป็นประเด็นปัญหาในต้นฉบับเพื่อให้ความหมายชัดเจนยิ่งขึ้นในฉบับแปล กลวิธีนี้สอดคล้องกับการอธิบายความ (Paraphrase) ของ นิวมาค และการแปลโดยอธิบายความด้วยคำที่เกี่ยวข้องกัน (Translation by paraphrase using a related word) กับการแปลโดยอธิบายความด้วยคำที่ไม่เกี่ยวข้องกัน (Translation by paraphrase using unrelated words) ของ เบเคอร์

6. การแปลโดยใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์และเพิ่มคำอธิบาย หมายถึง การที่ผู้แปลใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์แล้วมีการเพิ่มคำอธิบายประกอบด้วย เพื่อให้ผู้อ่านฉบับแปลเข้าใจชัดเจนยิ่งขึ้นว่าคำยืมนั้น ๆ คืออะไร กลวิธีนี้สอดคล้องกับการใช้กลวิธีการแปลผสมกัน (Couplet, triplets, quadruplets) ของ นิวมาค กล่าวคือ เป็นการใช้การแปลมากกว่าหนึ่งกลวิธีนั่นคือใช้คำยืม (Transference) ประกอบกับการใส่คำอธิบายเพิ่มเติม (Gloss, Notes) และสอดคล้องกับการแปลโดยใช้คำยืม และเพิ่มคำอธิบาย (Translation Using a Loan Word Plus Explanation) ของ เบเคอร์

7. การละไม่แปล หมายถึงการที่ผู้แปลเลือกไม่แปลคำบางคำซึ่งอาจไม่มีความสำคัญต่อความหมายหรือไม่กระทบต่อเรื่องราวในภาพรวม หรือ หากต้องอธิบายคำนั้น ๆ อาจทำให้บทแปลยืดยาวจนกระทบต่อภาพรวมของเนื้อหา กลวิธีนี้สอดคล้องกับการละ (Deletion) ของ นิวมาค และการละไม่แปล (Translation by Omission) ของเบเคอร์

8. การแปลตรงตัว (Literal Translation) หมายถึง การที่ผู้แปลแปลโดยรักษาคำและรูปประโยคของภาษาต้นทาง แต่สามารถปรับลำดับการเรียบเรียงคำให้สอดคล้องกับไวยากรณ์ของภาษาปลายทาง กลวิธีนี้เสนอแนะโดย นิวมาค

9. การเน้นคำแปล (Label) หมายถึง การที่ผู้แปลแปลคำที่ปรากฏเฉพาะในภาษาต้นฉบับให้มาสู่ฉบับแปลโดยการใส่เครื่องหมายอัญประกาศ (“”) กำกับเพื่อให้ผู้อ่านงานแปลทราบว่าคำดังกล่าวเป็นคำใหม่หรือเป็นคำที่ไม่มีปรากฏในภาษาฉบับแปล กลวิธีนี้เสนอแนะโดย นิวมาค

10. การแปลโดยปรับคำยืมให้อ่านง่ายขึ้น (Naturalization) หมายถึงการที่ผู้แปลใช้คำยืมจากภาษาต้นฉบับแล้วปรับการถ่ายเสียง หรือการออกเสียงให้ผู้อ่านภาษาปลายทางอ่านได้ง่าย กลวิธีนี้เสนอแนะโดย นิวมาค

11. การแปลโดยการวิเคราะห์องค์ประกอบ (Componential Analysis) หมายถึง การที่ผู้แปลเลือกใช้คำแปลที่มีความหมายเทียบเคียงกับคำในภาษาต้นฉบับ โดยวิเคราะห์องค์ประกอบของคำที่เลือกใช้คำแปลที่มีความหมายคล้ายคลึงกันหรือแตกต่างอย่างไรจากคำในต้นฉบับ กลวิธีนี้เสนอแนะโดย นิวมาค

12. การแปลโดยใช้คำแปลที่ได้รับการยอมรับ (Accepted Standard Translation) หมายถึง การที่ผู้แปลใช้คำแปลที่ได้รับการยอมรับหรือเป็นที่รู้จักอยู่แล้วในภาษาปลายทาง เช่น ชื่อเฉพาะขององค์กร เมื่อผู้แปลพบว่าคำในต้นฉบับมีคำแปลในภาษาปลายทางซึ่งเป็นที่เข้าใจแพร่หลายอยู่แล้ว ผู้แปลไม่ควรแปลใหม่เพราะอาจสร้างความสับสนแก่ผู้อ่านงานแปล กลวิธีนี้เสนอแนะโดย นิวมาค

13. การใช้กลวิธีการแปลผสมกัน (Couplet, Triplets, Quadruplets) หมายถึงการที่ผู้แปลเลือกใช้กลวิธีการแปลหลายกลวิธีผสมผสานกันในการแปล กลวิธีนี้เสนอแนะโดย นิวมาค ซึ่งระบุว่าเป็นเรื่องปกติในการแปลคำทางวัฒนธรรม

14. การแปลโดยใช้ภาพประกอบ (Translation by Illustration) หมายถึง การที่ผู้แปลแนบภาพประกอบเอาไว้ในบทแปล กลวิธีนี้ใช้แก้ปัญหาเมื่อคำในต้นฉบับซึ่งไม่มีคำที่เทียบเคียงในความหมายฉบับแปลกล่าวถึงวัตถุที่นำเสนอได้ด้วยภาพประกอบ กลวิธีนี้เสนอแนะโดย เบเคอร์

จะเห็นได้ว่า ภาษาและวัฒนธรรมระหว่างสองภาษาที่ผู้แปลต้องประสบในระหว่างทำงานแปลจะมีทั้งวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน เหลื่อมกัน หรือแตกต่างกัน ผู้แปลจึงต้องอาศัยกลวิธีการแปลต่าง ๆ เพื่อมาแก้ปัญหาเหล่านั้น คำคำหนึ่งอาจพบกลวิธีการแปลมากกว่าหนึ่งกลวิธีซึ่งต้องพิจารณาโดยใช้บริบทแวดล้อมประกอบ (สุพรรณี ปิ่นมณี, 2562) ดังนั้น การแปลเป็นรูปแบบหนึ่งในการถ่ายทอดวัฒนธรรม การแปลจากภาษาหนึ่งไปสู่อีกภาษาหนึ่ง หากจะหาคำที่มีความหมายเทียบเคียงที่สามารถสื่อประเด็นตรงกันทุกนัยยะระหว่างสองภาษานั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ไม่ง่ายนัก โดยเฉพาะการแปลประเด็นทางวัฒนธรรม ดังที่ ลาร์ซัน (Larson, 1984) กล่าวว่า ปัญหาที่ยากที่สุดประการหนึ่งในการแปลคือปัญหาเรื่องความแตกต่างทางวัฒนธรรม ในการแปลตัวบทเกี่ยวกับวัฒนธรรมโดยเฉพาะวรรณกรรม ผู้แปลจึงมักประสบปัญหาเรื่องการถ่ายทอดคำที่มีความหมายเกี่ยวโยงกับวัฒนธรรมของตัวบทมาด้วย ผู้แปลมักไม่สามารถหาคำที่จะถ่ายทอดความหมายของคำในภาษาต้นฉบับได้สมบูรณ์แบบครบถ้วน ผู้แปลจึงต้องหากลวิธีการต่าง ๆ มากมาย เพื่อให้สามารถถ่ายทอดคำและสำนวนต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องและมีความเป็นธรรมชาติในภาษาฉบับแปล (Larson, 1984, อ้างถึงใน ธาวินี จรัสโชติกุล, 2556)

จากข้อความข้างต้นนี้ ผู้เขียนสามารถสรุปได้ว่า กลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมทั้ง 14 กลวิธีนี้เป็นการใช้วิธีแปลที่หลากหลายเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจและสื่อความหมายอย่างเหมาะสมตามบริบทของงาน สรุปได้ดังนี้ 1) การใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์ 2) การใช้คำเทียบเคียงทางวัฒนธรรม 3) การใช้คำที่มีความหมายกลาง 4) การใช้คำที่มีความหมายกว้าง 5) การอธิบายความ 6) การใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์และเพิ่มคำอธิบาย 7) การละไม่แปล 8) การแปลตรงตัว 9) การเน้นคำแปล 10) การแปลโดยปรับคำยืมให้อ่านง่ายขึ้น 11) การแปลโดยการวิเคราะห์องค์ประกอบ 12) การแปลโดยใช้คำแปลที่ได้รับการยอมรับ 13) การใช้กลวิธีการแปลผสมกัน และ 14) การแปลโดยใช้ภาพประกอบ

ในทำนองเดียวกัน ผู้แปลจำเป็นต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมและบรรยากาศของทั้งภาษาต้นฉบับและภาษาปลายทางเพื่อให้การแปลมีความเหมาะสมและถูกต้องในบริบทที่กำหนดให้ การเลือกใช้วิธีการแปลที่เหมาะสมตามเนื้อหาและวัฒนธรรมของทั้งสองภาษาจึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความเข้าใจการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพในงานแปล และการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมแต่ละประเทศ

วัฒนธรรมไทยร่วมสมัยกับการแปล

การแปลคือการถ่ายทอดความหมายหรือเนื้อหาจากภาษาหนึ่งไปยังอีกภาษาหนึ่ง โดยใช้ความเข้าใจและความสามารถในภาษาทั้งสองของผู้แปล วัฒนธรรมร่วมสมัยเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการแปลได้ในหลายด้าน เช่น การเลือกใช้ภาษาที่เหมาะสมกับวัฒนธรรมและบริบทของเนื้อหาที่ต้องการแปล การสื่อสาร

และการใช้ภาษาในวัฒนธรรมร่วมสมัยอาจมีความแตกต่างจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ดังนั้นการเข้าใจและการนำประสบการณ์จากวัฒนธรรมดังกล่าวมาใช้ในการแปลจึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความสอดคล้องในการแปลและความเข้าใจของผู้อ่านหรือผู้ฟังที่เป็นเป้าหมายซึ่งสามารถพิจารณาตัวอย่างของวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีผลต่อการแปลภาษาได้หลายประการ ได้แก่

1. การใช้ภาษาไม่ทางการ (Colloquial Language): ในบางครั้งการแปลเอกสารหรือข้อความที่ใช้ภาษาไม่ทางการ เช่น ภาษาถิ่น หรือภาษาที่ใช้ในสื่อสารประจำวันอาจต้องการการแปลที่ไม่เพียงแต่ตรงตามคำและไวยากรณ์เท่านั้น แต่ยังต้องปรับการแปลให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมและบริบทที่แตกต่างกันไป

2. การใช้สำนวน (Idioms): สำนวนเป็นส่วนสำคัญของภาษาและวัฒนธรรม การแปลสำนวนจะต้องพิจารณาถึงความหมายที่ลึกซึ้งและบริบททางวัฒนธรรมที่สร้างขึ้นมาเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจได้อย่างถูกต้อง

3. การใช้ภาษาการเมือง (Political Correctness): ในบางกรณีการแปลข้อความที่มีเนื้อหาทางการเมืองหรือสังคมอาจต้องการการปรับเปลี่ยนในการใช้ภาษาเพื่อให้ไม่มีการละเมิดหรือเป็นกังวลในสิทธิและความเป็นส่วนตัวของบุคคลหรือกลุ่มคนที่เกี่ยวข้อง

4. การนำเอาวัฒนธรรมพื้นเมืองเข้ามาในการแปล: ในบางครั้งการแปลเอกสารหรือข้อความที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมพื้นเมืองอาจต้องการการสื่อสารที่ระมัดระวังเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจถึงความหมายและบริบทของเนื้อหาในแง่ของวัฒนธรรมนั้น ๆ

การปรับการแปลเพื่อสอดคล้องกับวัฒนธรรมร่วมสมัยไม่ได้แค่เพียงแปลคำและประโยคเท่านั้น แต่ยังต้องพิจารณาถึงบริบททางวัฒนธรรมและความเข้าใจในระดับที่ลึกซึ้งของเนื้อหาด้วย

ดังนั้น การส่งเสริมการอ่านและการแปลภาษาไทยเพื่อส่งเสริมการพัฒนาทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์เป็นหนึ่งในแนวทางสำคัญที่ภาครัฐควรให้ความสำคัญ เนื่องจาก การพัฒนาการอ่านและการแปลสามารถนำความรู้ของประเทศไทยไปสู่ตลาดโลก โดยเฉพาะในด้านงานแปลที่เกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ การส่งเสริมนี้ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลในสมัยปี พ.ศ. 2552 (สมาคมนักแปลและล่ามแห่งประเทศไทย, 2556) โดยมีการประกาศพันธสัญญาเพื่อขับเคลื่อนนโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ เพื่อให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ในภูมิภาคอาเซียน โดยมีการนำความคิดสร้างสรรค์มาเชื่อมโยงกับวัฒนธรรม การสั่งสมความรู้ และการใช้องค์ความรู้เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับสินค้าหรือบริการ ภายใต้นโยบายส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์นี้ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ได้กำหนดโครงการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนผลงานด้านวรรณศิลป์ เพื่อเผยแพร่ผลงานของนักเขียนไทยให้เป็นที่ประจักษ์ในเวทีระดับสากล และ สมาคมนักแปลและล่ามแห่งประเทศไทยได้เข้าร่วมเป็นกรรมการในคณะกรรมการคัดเลือกรายชื่อหนังสือที่จะเผยแพร่ในคู่มือแนะนำวรรณกรรมไทยด้วย และหนังสือที่ได้รับการคัดเลือกได้มีการนำเสนอบทคัดย่อเพื่อจัดแปลเป็นภาษาอังกฤษและภาษาจีน บางเรื่องนำไปแสดงในงานมหกรรมหนังสือนานาชาติที่ไทเป พ.ศ. 2554 โดยเป็นครั้งแรกที่รัฐบาลในสมัยนั้นได้เข้าร่วมมีบทบาทส่งเสริมการเผยแพร่วรรณกรรมไทยสู่สากลผ่านธุรกิจที่จัดโดยภาครัฐร่วมกับเอกชนในต่างประเทศ (สมาคมนักแปลและล่ามแห่งประเทศไทย, 2556)

การแปลกับการปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์ของมหาวิทยาลัยในประเทศไทย

งานวิเทศสัมพันธ์ (Foreign Relation) หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ (International Relations) ซึ่งการปฏิบัติงานของผู้ปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์ในมหาวิทยาลัยของประเทศไทยนั้น จึงเปรียบเสมือน “การสร้างสะพานเชื่อมเครือข่าย” เพื่อให้เกิดความร่วมมือในการทำงานร่วมกันอย่างเข้มแข็ง จนเกิดความแนบแน่นของเครือข่าย (ปุระชัย เปี่ยมสมบูรณ์, 2551 อ้างถึงใน ชฎาพร โชติรดาภรณ์, 2560) และเปรียบเสมือนนักการทูตของมหาวิทยาลัยและของประเทศไทย ที่ต้องมีภารกิจในการแก้ไข เสริมสร้าง และปกป้องผลประโยชน์ของชาติด้วยการทำงานแบบประสานความเข้าใจระหว่างประเทศไทยกับนานาชาติ ดังนั้น ทักษะความเข้าใจของผู้ปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์ต่อการทำงานแปลมีความสำคัญอย่างมาก เพราะงานแปลไม่เพียงแค่การแปลคำหรือข้อความเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับการเข้าใจและตีความความหมายในบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของประเทศต้นทางและปลายทาง เพื่อให้การแปลเป็นไปตามความหมายและบรรยากาศที่เหมาะสมอันจะก่อให้เกิดความเข้าใจอันดี และนำมาซึ่งการดำเนินความร่วมมือทางวิชาการ งานวิจัย และ การทำกิจกรรมทางการศึกษาระหว่างประเทศของมหาวิทยาลัยในประเทศไทยกับมหาวิทยาลัยต่างประเทศอีกมากมายหลายด้าน

การแปลคำทางวัฒนธรรมมีความสำคัญสำหรับการปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์ในมหาวิทยาลัยอย่างมาก เนื่องจากมหาวิทยาลัยเป็นสถานที่ที่มีการมาอยู่ของนักศึกษาและบุคลากรที่มาจากวัฒนธรรมและภูมิภาคต่าง ๆ การแปลคำทางวัฒนธรรมช่วยให้มหาวิทยาลัยสามารถสื่อสารและติดต่อสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพในหลากหลายมุมมอง

การแปลคำทางวัฒนธรรมช่วยให้เกิดความเข้าใจระหว่างวัฒนธรรมของผู้อื่นและชุมชนที่หลากหลาย นอกจากนี้ยังสร้างความเชื่อมโยงระหว่างชุมชน สนับสนุนการประสานงานระหว่างหน่วยงานในมหาวิทยาลัย และสร้างภาพลักษณ์บวกของมหาวิทยาลัยในระดับนานาชาติ ดังนั้น นักวิเทศสัมพันธ์ควรมีความรู้และทักษะในการแปลคำทางวัฒนธรรมเพื่อให้สามารถปฏิบัติหน้าที่ได้อย่างเหมาะสมและมีประสิทธิภาพในการสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลาย ซึ่งรวมถึงความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรม ทักษะในการแปล ทักษะการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม

นอกจากนี้ ความเข้าใจต่อกระบวนการและเทคนิคในการทำงานแปล เช่น การใช้เครื่องมือแปลอัตโนมัติ การใช้คำศัพท์และวลีที่เหมาะสมในแต่ละบริบท และการปฏิบัติตามหลักเกณฑ์และมาตรฐานวิชาชีพของวงการแปล ก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้ปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์จะต้องคำนึงถึงด้วย นอกจากนี้ ภาระงานของนักวิเทศสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับการทำงานและการเจรจาระหว่างมหาวิทยาลัยในประเทศไทยกับมหาวิทยาลัยหรือองค์กรต่างประเทศนั้น ต้องคำนึงถึงความเข้าใจและมีความเอื้ออาทรต่อความต้องการและต้องให้ความสำคัญของการแปลให้ถูกต้องและมีคุณภาพตามที่ผู้มาเยือนจากต่างประเทศคาดหวังไว้ซึ่งจะเป็นปัจจัยที่สำคัญในการเสริมสร้างความไว้วางใจและความพึงพอใจจากผู้มาเยือนจากต่างประเทศในการทำกิจกรรมและสร้างความสัมพันธ์ที่ดีกับมหาวิทยาลัยต่อไปในอนาคต

การแปลจึงมีบทบาทสำคัญในการถ่ายเทองค์ความรู้ ความคิด และข้อมูลต่าง ๆ ระหว่างประเทศ ภาษา และวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อทำให้มิติในองค์ความรู้ของคนทั่วโลกเท่าเทียมกัน การแปลจึงมีความสำคัญเพื่อดึงภาพ โดยเฉพาะในด้านความคิดที่ไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นภาพได้โดยตรง

จึงใช้วิธีการแปลให้เป็นตัวอักษรแล้วแพร่กระจายออกไป ตามที่สรุปโดย ส. ศิวรักษ์ (2545) ทำให้เห็นว่า การแปลที่ดีต้องมีความเข้าใจภาษาต้นฉบับเพื่อให้สามารถถ่ายทอดความรู้สึก ความคิด และอารมณ์ของผู้เขียนได้ถูกต้องตามต้นฉบับหรือใกล้เคียงที่สุด นอกจากนี้ นักแปลยังต้องเข้าใจถึงวัฒนธรรมและความเชื่อของประเทศทั้งสอง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่จะช่วยให้การแปลมีความถูกต้องและเหมาะสม ตลอดจนป้องกันความเข้าใจผิดพลาด เช่น ในบทแปลตัวอย่างที่ได้แสดงถึงผู้แปลขาดความรู้ด้านวัฒนธรรมทำให้การแปลไม่ตรงตามความหมายที่ต้นฉบับต้องการ ดังนั้น ความละเอียดรอบคอบและความรู้รอบตัวในการแปลจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะให้การแปลมีประสิทธิภาพและเป็นประโยชน์ในการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมและประเทศต่าง ๆ ทำให้เห็นว่าการศึกษาและการเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นสิ่งสำคัญในการทำงานแปล

สรุป

จากบทความวิชาการเรื่อง ภาษาไทยกับกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศ ทำให้ผู้เขียนได้ค้นพบว่า ภาษาไทยเป็นภาษาที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเสน่ห์เฉพาะตัว รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาษาไทยและวัฒนธรรมไทยกับการแปลเป็นภาษาต่างประเทศที่เชื่อมโยงไปสู่แนวคิดและทฤษฎีการแปล โดยการแปลไม่เพียงแต่ต้องถ่ายทอดความหมายและเนื้อหาเท่านั้น แต่ยังต้องนำเอาบริบทวัฒนธรรมและความเข้าใจของผู้เขียนมาสร้างความสัมพันธ์ระหว่างแหล่งที่มาและเป้าหมายของหนังสือ โดยเป้าหมายหลักของการแปล คือการสร้างความเข้าใจและการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพในภาษาเป้าหมาย การแปลจึงเป็นศิลปะที่ต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์และความเข้าใจของวัฒนธรรมเพื่อให้ผลลัพธ์ที่ดี ซึ่งคำทางวัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญในการแปล เพราะแต่ละวัฒนธรรมมีคำและความหมายที่เฉพาะเจาะจง ต้องพิจารณาถึงบริบทและความหมายที่ลึกซึ้งของคำนั้น ๆ ในวัฒนธรรมต้นฉบับและภาษาปลายทาง เพื่อให้ผลลัพธ์ของการแปลเป็นไปตามวัตถุประสงค์และมีความเข้าใจที่ถูกต้องในวัฒนธรรมทั้งสอง สร้างความเข้าใจและสื่อสารที่เป็นประโยชน์ในวัฒนธรรมและสังคม

จากบทความวิชาการเรื่องนี้สามารถสรุปได้ว่า กลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมทั้ง 14 กลวิธีนี้ เป็นการใช้วิธีแปลที่หลากหลายเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจและสื่อความหมายอย่างเหมาะสมตามบริบทของงาน สรุปได้ดังนี้ 1) การใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์ 2) การใช้คำเทียบเคียงทางวัฒนธรรม 3) การใช้คำที่มีความหมายกลาง 4) การใช้คำที่มีความหมายกว้าง 5) การอธิบายความ 6) การใช้คำยืมหรือคำทับศัพท์และเพิ่มคำอธิบาย 7) การละไม่แปล 8) การแปลตรงตัว 9) การเน้นคำแปล 10) การแปลโดยปรับคำยืมให้อ่านง่ายขึ้น 11) การแปลโดยการวิเคราะห์องค์ประกอบ 12) การแปลโดยใช้คำแปลที่ได้รับการยอมรับ 13) การใช้กลวิธีการแปลผสมกัน และ 14) การแปลโดยใช้ภาพประกอบ

นอกจากนี้การแปลคือการถ่ายทอดความหมายหรือเนื้อหาจากภาษาหนึ่งไปยังอีกภาษาหนึ่ง โดยการใช้ความเข้าใจและความสามารถในภาษาทั้งสองของผู้แปล เราสามารถพิจารณาตัวอย่างของวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีผลต่อการแปลภาษาได้หลายประการ เช่น การใช้ภาษาไม่ทางการ (Colloquial Language) การใช้สำนวน (Idioms) การใช้ภาษาการเมือง (Political Correctness) และการนำเอาวัฒนธรรมพื้นเมืองเข้ามาในการแปล การปรับการแปลเพื่อสอดคล้องกับวัฒนธรรมร่วมสมัยไม่ได้แค่เพียงแปลคำและประโยคเท่านั้น แต่ยังต้องพิจารณาถึงบริบททางวัฒนธรรมและความเข้าใจในระดับที่ลึกซึ้งของเนื้อหาด้วย

เมื่อนำเรื่องของการแปลมาเชื่อมโยงกับการปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์ในมหาวิทยาลัยของประเทศไทยยิ่งทำให้เห็นถึงความสำคัญอย่างมากว่า การปฏิบัติงานวิเทศสัมพันธ์เปรียบเสมือนงานที่การสร้างสะพานเชื่อมเครือข่ายระหว่างประเทศซึ่งการทำงานในหน่วยงานวิเทศสัมพันธ์นี้นับเป็นภารกิจที่สำคัญเหมือนกับการดำเนินการของนักการทูตผ่านการศึกษาที่ต้องมีการปฏิบัติการแก้ไข เสริมสร้างและปกป้องผลประโยชน์ของชาติด้วยการทำงานร่วมกับประเทศอื่น ๆ โดยการเชื่อมโยงและสร้างความร่วมมือระหว่างมหาวิทยาลัยในประเทศไทยกับมหาวิทยาลัยและองค์กรระหว่างประเทศ สร้างความเข้าใจและเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมของผู้อื่นและชุมชนที่หลากหลาย อีกทั้งยังช่วยเสริมสร้างภาพลักษณ์ที่ดี บรรยากาศที่มีความเป็นนานาชาติให้กับมหาวิทยาลัยอีกด้วย เพราะงานแปลไม่เพียงแค่การแปลคำหรือข้อความเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับการเข้าใจและตีความความหมายในบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของประเทศต้นทางและปลายทาง เพื่อให้การแปลเป็นไปตามความหมายและบรรยากาศที่เหมาะสมอันก่อให้เกิดความเข้าใจอันดี และนำมาซึ่งการดำเนินความร่วมมือทางวิชาการ งานวิจัย และการทำกิจกรรมทางการศึกษาระหว่างประเทศของมหาวิทยาลัยในประเทศไทยกับมหาวิทยาลัยต่างประเทศอีกมากมายหลายด้าน

ดังนั้น การสื่อสารระหว่างภาษาที่แตกต่างกันผ่านการแปล ซึ่งมีอิทธิพลทั้งในทางดีและทางเสีย อิทธิพลในทางดี ได้แก่ การถ่ายทอดภูมิปัญญาและการสร้างคำใหม่ในภาษาปลายทาง ส่วนอิทธิพลในทางเสีย คือความคลาดเคลื่อนทางความหมายในการแปล ผู้แปลจึงควรต้องคำนึงถึงความคล้ายคลึงหรือแตกต่างของวัฒนธรรมต้นทางและปลายทางอย่างระมัดระวังโดยเฉพาะในประเด็นของคำทางวัฒนธรรมที่มักพบในการแปล Newmark (1988) แบ่งออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ 1) คำทางวัฒนธรรมทางสภาพแวดล้อม 2) คำทางวัฒนธรรมทางวัตถุ 3) คำทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับองค์การต่าง ๆ ทางสังคม 4) คำทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคม 5) คำทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับอากัปกิริยาและนิสัย

นอกจากนี้ สิทธา พินิจภูวดล (2564) ยังกล่าวถึงความสำคัญของการรู้ความแตกต่างในวัฒนธรรมและประเด็นต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อการแปล โดยควรมีความเข้าใจเกี่ยวกับความหมายที่แท้จริงของต้นฉบับ และความคล้ายคลึงหรือแตกต่างของวัฒนธรรม การแปลจึงมีบทบาทสำคัญในการถ่ายเทองค์ความรู้ ความคิดระหว่างประเทศ ภาษา และวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อทำให้มิติในองค์ความรู้ของคนทั่วโลกเท่าเทียมกัน การแปลจึงมีความสำคัญเพื่อดึงภาพโดยเฉพาะในด้านความคิดที่ไม่สามารถถ่ายทอดเป็นภาพได้โดยตรง จึงการแปลให้เป็นตัวอักษรแล้วแพร่กระจายออกไป ซึ่งสอดคล้องกับ สัญฉวี สายบัว (2538) ที่ระบุว่า การแปลเป็นเรื่องของการถ่ายทอดความหมายของต้นฉบับลงสู่ฉบับแปล ความหมายเป็นสิ่งที่ผู้แปลจะต้องเก็บให้ได้จากต้นฉบับ และเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดคุณภาพงานแปล คือการคงอรรถรสเดิมของต้นฉบับไว้ในฉบับที่แปลสามารถทำให้ผู้อ่านภาษาฉบับแปลได้รับรู้ทั้งเนื้อหา และอารมณ์เช่นเดียวกับการอ่านจากต้นฉบับ

การแปลเคยเป็นงานศิลปะที่ใช้ทักษะเฉพาะบุคคล แต่เมื่อประเทศไทยเข้าสู่ประชาคมอาเซียน การแปลกลายเป็นงานอุตสาหกรรมที่เติบโตอย่างรวดเร็ว มีปริมาณงานและความเร่งรัดในการทำงานมากขึ้น นอกจากนี้ยังต้องการนักแปลหลากหลายภาษามากขึ้น โดยเฉพาะการแปลองค์ความรู้ของไทยไปสู่ประชาคมโลก ซึ่งยากและต้องใช้ความละเอียดรอบคอบมากกว่าการแปลจากภาษาต่างประเทศมาเป็นภาษาไทย ปัจจุบันเทคโนโลยีมีบทบาทสำคัญในงานแปล เช่น Word Lens ที่ใช้กล้องในสมาร์ทโฟน

ถ่ายภาพข้อความและแปลได้ทันทีโดยไม่ต้องใช้อินเทอร์เน็ต นักแปลมืออาชีพต้องค้นคว้าหาเครื่องมือช่วยในการแปลและรวบรวมข้อมูลไว้ใช้งานเมื่อจำเป็น กุญแจสำคัญของการแปลเพื่อให้ได้ผลงานที่ดีคือ ผู้แปลต้องมีความรู้ในภาษาทั้งสองเป็นอย่างดีและหมั่นฝึกฝนการแปลอย่างต่อเนื่อง (สิทธา พินิจภูวดล, 2564)

ข้อเสนอแนะ

การแปลเป็นรูปแบบหนึ่งของการสื่อสารระหว่างภาษาที่แตกต่างกันสองภาษา โดยการแปลที่ดีมีคุณภาพนั้นคือ การส่งผ่านข้อมูล ข้อเท็จจริงหรือสารที่ผู้สร้างสารในภาษาหนึ่งไปสู่ผู้รับสารในอีกภาษาหนึ่งได้อย่างถูกต้อง ไม่ผิดเพี้ยนไปจากเดิม ทำให้ผู้อ่านเข้าใจสารได้อย่างชัดเจน ไม่สามารถตีความได้หลายนัย และสามารถรักษาความเป็นธรรมชาติในการสื่อสารของภาษาปลายทางให้ผู้รับสารในภาษาปลายทางไม่รู้สึกถึงความผิดปกติ ดังนั้น องค์กร หรือหน่วยงานที่มีผู้ปฏิบัติหน้าที่แปลเอกสาร แปลบทความวิชาการ หรือทำหน้าที่แปลหนังสือ ควรจัดทำหลักสูตรการอบรมสำหรับผู้ทำหน้าที่แปลภาษาเพื่อให้ได้รับการพัฒนาทักษะทางภาษาต่างประเทศเพิ่มเติมอย่างสม่ำเสมอ เพื่อนำไปพัฒนางานที่ทำ เช่น การอบรมภาษาอังกฤษ ซึ่งจำกัดว่าผู้เรียนต้องเป็นผู้เดินทางไปต่างประเทศเพื่อให้ได้พบกับสภาพแวดล้อมจริง และใช้ภาษาต่างประเทศในชีวิตประจำวันจริง เพื่อรับรู้ถึงบริบทการใช้คำศัพท์ในสถานการณ์จริง และเรียนรู้ในสภาพแวดล้อมของประเทศนั้นโดยตรง เพื่อนำองค์ความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากการพัฒนาทักษะทางภาษามาใช้ในงานแปลและก่อให้เกิดงานแปลที่ถูกต้องและมีคุณภาพต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิชาการเรื่อง ภาษาไทยกับกลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาต่างประเทศ สำเร็จลุล่วงด้วยดี ผู้เขียนขอขอบคุณ ดร.ณัฐวรพล รัชสิริวัชรบุล อธิการบดีมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริญญ์ บุญกนิษฐ รองอธิการบดีฝ่ายบริหาร วิจัย และพัฒนานวัตกรรม และเพื่อนร่วมงานทุกท่านที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร ที่ให้การสนับสนุนและให้ข้อมูลที่ดีในการเขียนบทความวิชาการทุกเรื่องด้วยดีเสมอมาและขอขอบคุณคณะทำงานกองบรรณาธิการวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ทุกท่านที่ให้คำแนะนำที่ดีในการปรับแก้ไขและให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเขียนบทความวิชาการครั้งนี้ ทำให้ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมและสามารถนำเอาความรู้ที่ได้รับครั้งนี้ไปใช้ในการพัฒนางานเขียนบทความวิชาการและบทความวิจัยในครั้งต่อไป

รายการอ้างอิง

ชฎาพร โชติรดาภรณ์. (2563). คุณลักษณะสำคัญคนวิเทศสัมพันธ์ สู่จุดยืนยุคไทยแลนด์ 4.0 กับความเปลี่ยนแปลงที่ท้าทาย. *วารสารการวิจัยกาสะลองคำ*, *11*(3), 197-203.

ดียู ศรีนราวัฒน์ และ ชลธิชา บำรุงรักษ์. (2558). *ภาษาและภาษาศาสตร์*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธาวินี จรัสโชติกุล. (2556). *กลวิธีการแปลคำและวลีที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมจากอังกฤษเป็นไทย*: กรณีศึกษาเรื่อง Forrest Gump ของ Winston Groom. [สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. คณะศิลปศาสตร์ ภาควิชาภาษาอังกฤษ.

ธีรวิทย์ ภิญโญณัฐกานต์, (2556). *ศาสตร์และศิลป์ของนักแปลและล่ามภาษา.* [เอกสารนี้ไม่มีการตีพิมพ์]. สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยสุรนารี. http://sutir.sut.ac.th:8080/jspui/bitstream/123456789/6208/1/Fulltext.pdf.

นววรรณ พันธุเมธา (2559). *คลังคำ* (พิมพ์ครั้งที่ 7). อมรินทร์.

นักแปลและล่ามแห่งประเทศไทย, สมาคม. (2556). *หนังสือที่ระลึกงาน "วันนักแปลและล่าม" ครั้งที่ 7 พ.ศ. 2556.*

นันทนา วงษ์ไทย. (2561). *ภาษาและความหมาย.* เค.ซี. อินเตอร์เพรส.

เบียงโด ลี. (2020). การเรียนการสอนภาษาไทยในมหาวิทยาลัยฮันกุ๊กภาษาและกิจการต่างประเทศ สาธารณรัฐเกาหลี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2*(2), 3 – 4.

ปิ่น มาลากุล, ม.ล. (2539). *บทประพันธ์สรรมากว่าพันบท.* มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์

พัทธยา จิตต์เมตตา. (2550). *เอกสารประกอบการอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่องการสอนภาษาไทยในฐานะภาษาต่างประเทศ.* มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jomld/article/view/260845/177802

มาลิทัต พรหมทัตตเวที. (2535). *วรรณคดีสมัยศตวรรษที่ 17 ภาควิชาภาษาอังกฤษและภาษาศาสตร์.* มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรีว่าด้วยรัฐนิยม ฉบับที่ 9. (2483, 24 มิถุนายน). *ราชกิจจานุเบกษา.* เล่ม 57. ภาคที่ 2, หน้า 151-152.

รัชนี ซอโสตถิกุล. (2560). *สำนวนอังกฤษและสำนวนไทยที่มีความหมายคล้ายคลึงกัน* (พิมพ์ครั้งที่ 9). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัชนีโรจน์ กุลธำรง. (2552). *ความรู้ความเข้าใจเรื่องภาษาเพื่อการแปล: จากทฤษฎีสู่การปฏิบัติ.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2550. (2550, 24 สิงหาคม). *ราชกิจจานุเบกษา.* เล่ม 124, ตอนที่ 47ก, หน้า 18 – 19.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.

วราพัชร ชาลีกุล. (2560). *กลวิธีการแปลคำทางวัฒนธรรมจากภาษาไทยเป็นภาษาอังกฤษกรณีศึกษาเรื่องเรื่องของจันดารา แต่งโดย อุษณา เพลิงธรรม* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ศิริจิต สุนันต๊ะ. (2556). สถานการณ์โต้แย้งเรื่องพหุวัฒนธรรมในประเทศไทย. *วารสารภาษาและวัฒนธรรม, 32*(1), 5 – 30. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/JLC/article/view/20293/17630

ส. ศิวรักษ์. (2545). *ศิลปะแห่งการแปล* (พิมพ์ครั้งที่ 6). โครงการสรรพสาส์น มูลนิธิเด็ก.

สัญฉวี สายบัว. (2538). *หลักการแปล.* มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สิทธา พินิจภูวดล. (2564). *คู่มือนักแปลอาชีพ* (พิมพ์ครั้งที่ 6). สมาคมนักแปลและล่ามแห่งประเทศไทย.

สุพรรณี ปิ่นมณี. (2562). *ภาษา วัฒนธรรมกับการแปล: ไทย-อังกฤษ.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวัฒชัย คชเพต. (2564). หลักการทางภาษาศาสตร์กับกลยุทธ์การแปลสำนวนภาษาไทยรากฐานความเข้าใจวัฒนธรรม. *วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์. 43*(1). 69 – 91.

สุรีย์วรรณ เสถียรสุคนธ์. (2554). การสอนภาษาไทยให้แก่นักศึกษาชาวจีน: สภาพ ปัญหาและแนวทางแก้ไข. *วารสารมนุษยศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์*, *18*(1), 127 - 104. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/abc/article.view/54267/45047.

Baker, M. (2018). *In Other Words: A Coursebook on Translation* (3rd Edition). Routledge, London and New York.

Bell, R. T. (1993). *Translation and translating: theory and practice.* England: Longman.

Leech, G. (1981). *Meaning-Based Translation* (2nd Ed). Middlesex: Penguin Books.

Longman. (2013). *Longman Dictionary of Contemporary English.* Longman Group.

Merriam-Webster. (2013). *Merriam-Webster's Advanced Learner English Dictionary*. Merriam-Webster Inc.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.

Summers, D. (2003). *Longman Dictionary of Contemporary English.* (New Ed). Pearson Education.

Taylor, C. (1998). *Language to language: a practical and theoretical guide for Italian/English translators.* Cambridge University Press.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การศึกษาแนวคิดการออกแบบเนื้อหาและนำเสนองานด้านนาฏศิลป์ที่ประสบความสำเร็จในแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา: ครูเทเท่ และป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว

Concept of Content Design within A Successful Thai Dance Application in TikTok: Case Study of Tatae and Pa Pui Nang Ram Pha Thiao

ศศิชา งามสอาด / Sasicha Ngamsa-ard
นักศึกษา, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Sunandha Rajabhat University
S63126613040@ssru.ac.th

ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ / Sakchai Iamkrasin
อาจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Lecture, Faculty of Fine and Applied Arts, Sunandha Rajabhat University
Sakchai.ia@ssru.ac.th

Received: November 10, 2023 **Revised:** March 29, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบ แนวทางการสร้างเนื้อหารวมถึงปัจจัยที่ทำให้การนำเสนอความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้ได้รับความสนใจผ่านแพลตฟอร์มติ๊กต๊อก (TikTok) กรณีศึกษา: ครูเทเท่ และป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว โดยนำเสนอประเด็นการออกแบบเนื้อหาทางด้านศิลปะการแสดงในปัจจุบันผ่านทางแอปพลิเคชัน TikTok ผู้เขียนต้องการศึกษาหาความแตกต่างตลอดจนจุดคิดร่วมของอินฟลูเอนเซอร์ (Influencer) กลุ่มคนที่ประสบความสำเร็จและได้รับความนิยมทางด้านการสร้างคอนเทนต์เกี่ยวกับนาฏศิลป์ โดยผู้เขียนได้กำหนดกรณีศึกษาอินฟลูเอนเซอร์ที่ผู้ชมรู้จักกันในนาม ครูเทเท่ และป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok ซึ่งเป็นแอปพลิเคชันที่สามารถเข้าถึงผู้ใช้งานได้ทุกกลุ่มความสนใจ ไม่จำกัดเพศ สามารถใช้งานได้ทุกช่วงวัย โดยกรณีศึกษาทั้ง 2 กรณีได้มีการสร้างสรรค์เนื้อหาโดยผ่านวิธีคิดที่น่าสนใจ เช่น การกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจน และมีการทำความรู้จักและเข้าใจกลุ่มฐานผู้ชม การสร้างเนื้อหาที่เป็นการตอบคำถามผ่านเนื้อหารายการ ตลอดจนเลือกเทคนิคและการนำเสนอเนื้อหาของตนเองด้วยรูปแบบที่น่าสนใจ

คำสำคัญ: ติ๊กต็อก, การออกแบบเนื้อหาด้านนาฏศิลป์, ครูเทเท่, ป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว

Abstract

This paper aims to study the format and guidelines of creating and presenting Thai classical dance knowledge through the application of 'TikTok' by studying the case study of Tatae and Pa Pui Nang Ram Pha Thiao. The paper presents the issue of art content design through social media, TikTok by studying the differences and similarities of a group of successful influencers in the area of Thai classical dance content in TikTok, including Tatae and Pa Pui Nang Ram Pha Thiao. Both cases used the tactics of content creation such as making a clear goal, putting an effort on knowledge the audiences, preparing answers from Q&A session while going live, selecting interesting methods of presenting contents with personal style.

Keywords: TikTok, Thai classical dance content creation, Tatae, Pa Pui Nang Ram Pha Thiao

บทนำ

แอปพลิเคชัน (Application) ติ๊กต็อก (TikTok) คือแอปพลิเคชันที่มีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2559 จนถึงปัจจุบัน โดยมีฟังก์ชัน (Function) การใช้งานที่หลากหลาย โดยมีจุดเด่นในการสร้างคลิปวิดีโอสั้นตั้งแต่ 15 วินาที และความยาวสูงสุดไม่เกิน 10 นาที โดยแอปพลิเคชัน TikTok นับเป็นสื่อสังคมออนไลน์ที่เป็นที่นิยม เข้าถึงได้ง่ายในทุกเพศทุกวัย เป็นแพลตฟอร์มที่เผยแพร่และรับข่าวสารได้อย่างรวดเร็วและกระชับ สามารถสร้างคอนเทนต์ (Content) เพื่อบอกเล่าความเป็นตัวเองผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ได้ โดยเนื้อหาในวิดีโอนั้นสร้างสรรค์ได้หลายแบบ เช่น การลิปซิงค์ หรือเรียกว่า การร้องเพลง ทำปากตามแผ่นเสียงที่มีในแอปพลิเคชัน การเต้นประกอบเพลง การเล่นมุขตลก การรีวิวอาหารและสินค้า การโปรโมทสินค้าต่าง ๆ หรือแม้แต่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม เช่น การฟ้อน การรำ เป็นต้น ซึ่งแอปพลิเคชันนี้ได้พัฒนาขึ้นให้สามารถใช้งานได้ง่าย เหมาะกับคนรุ่นใหม่ และเหมาะแก่การใช้งานบนโทรศัพท์มือถือ สมาร์ทโฟนและแท็บเล็ต (เสกสรร สายสีสด, 2566)

เนื่องจากในปี พ.ศ. 2562 เป็นช่วงการแพร่ระบาดของไวรัสโคโรนา (COVID-19) ส่งผลกระทบทำให้ธุรกิจต่าง ๆ ต้องปิดตัวลง และการทำงานจากบ้าน (Work From Home) ได้ถูกปรับใช้ในหลาย ๆ องค์กร จึงทำให้ผู้คนมีเวลาอยู่กับตัวเองและครีเอทคอนเทนต์ดี ๆ ได้มากขึ้น (New Digital Term) และยังมีคนจำนวนมากผันตัวไปเป็น อินฟลูเอนเซอร์ (Influencer) เพื่อสร้างชื่อเสียง สร้างรายได้ผ่านช่องทาง TikTok ผู้ใช้งานบางกลุ่มออกจากงานประจำเพื่อมาสร้างรายได้ในแอปพลิเคชัน TikTok แทน หรือทำเป็นอาชีพเสริม เช่น ช่องพิมรี่พายขายทุกอย่าง ช่องครู kangg คอนเทนต์เกี่ยวกับการเต้น ช่องฝ้ายใช้เท้าแต่งหน้าเป็นต้น และยังมีคนอีกจำนวนมากที่ประสบความสำเร็จจากการใช้แอปพลิเคชัน TikTok ทางด้านนาฏศิลป์ เช่น ช่อง photographerdd หรือรู้จักกันในนาม ช่างภาพดีดี สร้างคอนเทนต์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ของหลาย ๆ สถาบัน ช่อง TGPT เกี่ยวกับการซ้อมการแสดงโขน และช่องที่มีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จทางด้านนาฏศิลป์ที่ผู้เขียนได้นำมาเป็นกรณีตัวอย่าง คือ ครูเทเท่ และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าวผู้เขียนมีความสนใจที่จะศึกษาแนวคิดการออกแบบเนื้อหาและนำเสนองานด้านนาฏศิลป์ที่ประสบความสำเร็จในแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา: ครูเทเท่ และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว เพราะในปัจจุบันเด็กและคนรุ่นใหม่ให้ความสนใจกับสื่อสังคมออนไลน์เป็นจำนวนมาก รวมถึงแอปพลิเคชัน TikTok ซึ่งเป็นแอปพลิเคชันที่เข้าถึงง่าย เพลิดเพลิน ใช้เวลาไม่นาน เป็นช่องทางที่ผู้คนในยุคนี้ให้ความสนใจเป็นอย่างมาก ผู้เขียนจึงมีความสนใจที่จะศึกษาการสร้างคอนเท้นต์ทางด้านนาฏศิลป์ ผ่านทางแอปพลิเคชัน TikTok เพื่อให้เกิดการพัฒนาและนำไปปรับใช้ในหลายแขนงวิชา นอกจากแอปพลิเคชันนี้จะให้ความบันเทิงแล้วยังสามารถสร้างอาชีพ สร้างรายได้ให้แก่ผู้ใช้งานอีกด้วย ทั้งนี้ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่า การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ในการเพิ่มช่องทางการเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อให้เกิดความเข้าใจ ตลอดจนสามารถนำองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทยได้แพร่หลายเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่มีความหลากหลาย ทันสมัย แต่ยังคงดำรงรักษาไว้ซึ่งขนบประเพณีอันงดงามของนาฏศิลป์ไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษารูปแบบ แนวทางการสร้างเนื้อหา รวมถึงปัจจัยที่ทำให้การนำเสนอความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้ได้รับความสนใจผ่านแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา: ครูเทเท่ และ ป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว

ทบทวนวรรณกรรม

TikTok คืออะไร

TikTok คือ แอปพลิเคชัน สัญชาติจีนในปี พ.ศ. 2560 และได้กลายเป็นแอปพลิเคชันที่เติบโตอย่างรวดเร็ว ในปี พ.ศ. 2562 TikTok ถูกดาวน์โหลดจากผู้ใช้งานทั่วโลกมากกว่า 738 ล้านครั้ง ทำให้เป็นอีกหนึ่งความนิยมที่สะท้อนให้เห็นถึงแนวโน้มของเทคโนโลยี และสะท้อนการเปลี่ยนแปลงด้านพฤติกรรมของผู้ใช้งานทางสื่อออนไลน์ด้วย (ปิยนุช จึงสมานุกูล, 2563) โดยตัวอย่างหน่วยงานบริษัท คุณวาเลนไทน์ (VValenties) เป็นอินฟลูเอนเซอร์ (Influencer) ที่ประสบความสำเร็จทางด้าน หมวดแฟชั่น ความงาม โดยเน้นการทำคอนเทนต์รีวิวเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์บำรุงผิว และเครื่องสำอางเป็นหลัก ด้วยเอกลักษณ์ที่เรียบง่าย ชัดเจน ส่งผลให้คุณวาเลนไทน์มีผู้ติดตามใน TikTok กว่า 56,000 คน ซึ่งถือว่าเป็นการประสบผลสำเร็จในการใช้แอปพลิเคชัน TikTok เช่นเดียวกัน (ชัชญา สกุณา, 2567)

แอปพลิเคชัน TikTok หรือ “Douyin” (เตาอิน) ที่รู้จักกันในประเทศจีนนั้นเป็น แพลตฟอร์ม (Platform) ในรูปแบบออนไลน์ที่เปิดตัวครั้งแรกเมื่อเดือนกันยายน ปี พ.ศ. 2559 ต่อมาใน ปี พ.ศ. 2561 TikTok ได้รับความนิยมในฐานะช่องทางการสื่อสารออนไลน์ ผ่านวิธีการเผยแพร่วิดีโอ ความยาวสั้น ๆ เพื่อให้ผู้ชมบนโลกออนไลน์ได้เข้ามารับชม ซึ่งภายในแอปพลิเคชันดังกล่าว มีทั้งการใช้เสียง ภาพ ตลอดจนกราฟิก (Graphics) ต่าง ๆ เพื่อช่วยส่งเสริมให้ผู้ใช้งานทั้งในฐานะผู้ผลิตสื่อและผู้ชมเกิดความสนุกสนานชวนให้ติดตามผ่านเครื่องมือที่ไม่ยุ่งยาก เข้าใจง่าย ผู้ใช้บริการส่วนใหญ่ที่เข้ามารับชมสื่อในแพลตฟอร์มนี้คือ ผู้คนที่ให้สนใจในด้านความบันเทิง รวมถึงผู้ใช้งานบางกลุ่มเลือกใช้ช่องทางดังกล่าวเพื่อสร้างสรรค์สาระอื่น ๆ ในรูปแบบคลิปวิดีโอ ตลอดจน TikTok ยังเป็นช่องทางในการสร้างอัตลักษณ์ของบุคคล นำเสนอความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคลให้ปรากฏสู่สายตาของสังคม และยังเป็นช่องทางในการสร้างรายได้ให้ผู้ผลิต

คลิปวิดีโอที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมอีกด้วย โดยลักษณะเนื้อหาในคลิปมีทั้งรูปแบบการสื่อสารเพื่อสร้างความบันเทิง สร้างรายได้ รวมถึง TikTok เป็นแอปพลิเคชันที่มีความหลากหลายทางด้านกิจกรรม เช่น การรีวิวสินค้า การเต้น ไลฟ์สไตล์ในชีวิตประจำวัน การไลฟ์สด หรือการประชาสัมพันธ์งานหรือกิจกรรมต่าง ๆ ที่กำลังจะเกิดขึ้นเพื่อให้ผู้ใช้งานบนแพลตฟอร์ม TikTok สามารถเข้าถึงและได้รับรู้ข่าวสารรวดเร็วมากขึ้น ซึ่งตอบโจทย์แก่ผู้ใช้งานในปัจจุบัน ทุกเพศ ทุกวัย เพราะมีเนื้อหาที่หลากหลายและเป็นที่สำหรับผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ที่จะสร้างวิดีโอเพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับการประชาสัมพันธ์เนื้อหาหรือแบ่งปันบนโลกออนไลน์ (Fillgoods, 2565; Sathitaphorn, 2563)

Eric (2566) กล่าวว่า ในปี พ.ศ. 2566 มีการคาดการณ์ถึงความนิยมของ TikTok เพิ่มขึ้นตลอดปี ทั้งในหมู่อินฟลูเอนเซอร์หรือสินค้าต่าง ๆ สอดคล้องกับ นีล ชาฟเฟอร์ (Neal Schaffer) บล็อกเกอร์ด้านดิจิทัลมาร์เก็ตติ้ง คาดการณ์ว่า TikTok จะสามารถก้าวขึ้นไปเป็นแพลตฟอร์มอินฟลูเอนเซอร์มาร์เก็ตติ้ง (Influencer Marketing) อันดับหนึ่งในปี พ.ศ. 2566

ภาพที่1 *ภาพสถิติผู้ใช้งาน TikTok ปี 2566 ในประเทศไทย*

หมายเหตุ. จาก *สถิติ + เทรนด์ Influencer Marketing บน TikTok ปี 2023*, โดย Eric P., 2566, MOTIVE INFLUENCE (https://www.motiveinfluence.com/blog/marketing/สถิติ--เทรนด์-Influencer-Marketing-บน-TikTok-ปี-2023/570).

ตัวเลขที่เผยแพร่จาก ByteDance บริษัทแม่ของติ๊กต็อก เมื่อช่วงต้นปี พ.ศ. 2566 (ค.ศ. 2023) ระบุว่า แพลตฟอร์ม TikTok มีผู้ใช้ 40.28 ล้านคน ในประเทศไทย โดยสามารถแบ่งเป็นผู้หญิงร้อยละ 60 ในขณะที่ร้อยละ 40 เป็นผู้ชาย ซึ่งการเติบโตของผู้ใช้ TikTok ในประเทศไทยเพิ่มขึ้น 4.5 ล้าน (+12.5 เปอร์เซ็นต์) ระหว่างปี พ.ศ. 2565-2566 (ค.ศ. 2022 – 2023) มีการคาดการณ์ว่าเมื่อสิ้นสุด ปี พ.ศ. 2566 (ค.ศ. 2023) TikTok มีโอกาสแซงหน้าเฟซบุ๊ก (Facebook) และขึ้นมาคว้าอันดับหนึ่งของสื่อสังคมออนไลน์ที่มีผู้ใช้มากที่สุดในประเทศไทย (Eric, 2566)

ช่วงเวลาโพสต์เนื้อหาลงแพลตฟอร์มติ๊กต็อก (TikTok) ที่ดีที่สุด

ติ๊กต็อก (TikTok) ถือเป็นแพลตฟอร์มที่มีค่าเฉลี่ยอายุของผู้ใช้งานอยู่ที่ประมาณ 13–25 ปี และมีการศึกษาช่วงเวลาที่หมายถึงการเผยแพร่เนื้อหาในคลิปวิดีโอ กลุ่มผู้ใช้งานถือเป็นเรื่องสำคัญ เพราะหากเลือกเวลาที่เหมาะสม จะทำให้จำนวนผู้ชมเพิ่มขึ้นตามไปด้วย โดยเวลาโพสต์ที่ทาง TikTok แนะนำมีด้วยกันวันละ 3 เวลา (ตามเวลาประเทศไทย) คือ

วันจันทร์: 06.00 น.,10.00 น. และ 22.00 น.

วันอังคาร: 02.00., 04.00 น. และ 09.00 น.

วันพุธ: 07.00 น., 08.00 น. และ 23.00 น.

วันพฤหัสบดี: 09.00 น., 12.00 น. และ 19.00 น.

วันศุกร์: 05.00 น., 13.00 น. และ 15.00 น.

วันเสาร์: 11.00 น., 19.00 น. และ 20.00 น.

วันอาทิตย์: 07.00 น., 08.00 น. และ 16.00 น.

(Sathitaphorn, 2563)

กระบวนการผลิตวิดีโอสู่แพลตฟอร์มติ๊กต็อก (TikTok)

ระบบจัดการออเดอร์และสต๊อกออนไลน์ (ZORT) ได้กล่าวถึงวิธีการสร้างเนื้อหาบนแพลตฟอร์ม TikTok ที่เหมาะสม มีขั้นตอนดังนี้

1. เปิดแอปพลิเคชันติ๊กต็อกเข้าไปหน้าโปรไฟล์ของผู้ใช้งาน
2. แตะที่เครื่องหมายบวก (+) ซึ่งอยู่ด้านล่างของหน้าจอ
3. เลือกจำนวนเวลาในการบันทึกวิดีโอ ซึ่งมี 15 วินาที 60 วินาที และสูงสุด 10 นาที

- กรณีที่เลือก 15 วินาที แพลตฟอร์มจะทำการหยุดบันทึกโดยอัตโนมัติหลังจากบันทึกไป 15 วินาที
- กรณีที่เลือก 60 วินาที ผู้ใช้งานสามารถหยุดการบันทึกเองได้ตลอดเวลา หรือสามารถปล่อยให้วิดีโอหยุดบันทึกอัตโนมัติ หลังจากที่บันทึกไป 60 วินาที

4. แตะปุ่มสีแดง เพื่อเริ่มและหยุดการบันทึกวิดีโอ แล้วแตะเครื่องหมายถูก
5. สามารถปรับแต่งคลิปวิดีโอเองได้เพียงแค่แตะที่ปรับแต่งคลิปที่มุมขวาด้านบน
6. จากนั้นเลื่อนแถบสีแดงไปทางซ้ายหรือขวาและกำหนดระยะเวลาที่ต้องการสำหรับวิดีโอ

ทั้งนี้ผู้ใช้งานสามารถเลือกไฟล์วิดีโอที่มีอยู่ในอุปกรณ์มาอัปโหลด (Upload) ลงบน TikTok ได้ ซึ่งใช้วิธีการเดียวกันกับการสร้างวิดีโอผ่านแอปพลิเคชัน TikTok (ZORT, 2566)

กระบวนการคิดเนื้อหารายการเพื่อให้ได้รับความนิยมในสื่อออนไลน์

การสร้างเนื้อหา (Content) เป็นปัจจัยในการนำเสนอ ความเป็นตัวเองหรือสินค้า ให้แก่กลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้เกิดความสนใจและสร้างกลุ่มผู้ติดตามที่มีคุณภาพและให้ความสนใจกับช่องของเราอย่างแท้จริง โดยกระบวนการคิดคอนเทนต์ให้น่าสนใจมีดังนี้

1. กำหนดเป้าหมาย

ต้องการ Awareness (ทำให้เป็นที่รู้จัก)

ต้องการ Lead generation (ทำให้เกิดฐานข้อมูลมากขึ้น)

ต้องการ Conversion (ทำให้เกิดยอดขาย)

2. ทำความรู้จักลูกค้าของเราอย่างลึกซึ้ง

เรากำหนดกลุ่มลูกค้าเป้าหมายเพียงเปลือกนอก เปลือกนอกคือ ข้อมูลพื้นฐาน เช่น (อายุ เพศ ที่อยู่ การศึกษา ความสนใจ)

3. ตอบปัญหาผ่าน Content

การสร้าง Content เพื่อตอบปัญหาในสิ่งที่ผู้ใช้งานอยากรู้ไม่ต้องไปค้นหาเพิ่มเติม หรือเสียเวลาค้นหา Content นั้นจะตอบโจทย์ความต้องการในวงกว้างเป็นอย่างดี

4. เลือกใช้ เทคนิค Content ที่น่าดึงดูด

5. รูปแบบการนำเสนอ

ใช้รูปแบบที่เข้าใจง่าย กระชับ เข้าถึงได้ง่าย (Steps Academy, 2560)

ในการผลิตสื่อคอนเทนต์ออกมานั้น ผู้ผลิตต้องค้นหาความเป็นตัวเองก่อน และสร้างคอนเทนต์ออกมาให้เป็นตัวเองมากที่สุดเพื่อให้เป็นที่จดจำ โดยคอนเทนต์มีหลายรูปแบบ ซึ่งเป็นคอนเทนต์ที่อินฟลูเอนเซอร์ (Influencer) นิยมใช้ ได้แก่

- Content แบบเรียลไทม์
- Content เชิงความรู้
- Content แบบถาม – ตอบ (FAQ)
- Content สร้างแรงบันดาลใจ
- Content แบบโปรโมชั่น
- Content ที่จะช่วยแก้ไขปัญหา
- Content ที่กระตุ้น Interactive

จากข้อมูลข้างต้นเป็นส่วนหนึ่งของคอนเทนท์ที่น่าสนใจ ที่สามารถนำไปปรับใช้ให้เข้ากับตัวตน ของผู้สร้างงานได้ ที่สำคัญก่อนจะผลิตคอนเทนต์จะต้องรู้จักตัวเองก่อนว่าคือใคร ต้องการพูดเรื่องอะไร ให้ใครฟัง เพื่อให้สามารถสร้างคอนเทนต์นั้นออกมาได้อย่างสมบูรณ์ (Aksarapak, 2564)

ติ๊กต็อก (TikTok) กับงานด้านนาฏศิลป์ไทย

การแสดงนาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำหรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม ให้ความบันเทิง เพื่อโน้มน้าวอารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตาม ศิลปะการแสดงประเภทนี้ต้องอาศัยการบรรเลงดนตรีและการขับร้องเข้าร่วมด้วย เพื่อส่งเสริมให้การแสดงเกิดคุณค่ายิ่งขึ้น ศิลปะของการร้องรำทำเพลงนาฏศิลป์ถือเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะหลายแขนง อันประกอบด้วย จิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรี และนาฏศิลป์ เป็นเสมือนแหล่งรวมศิลปะและการแสดงหลายรูปแบบเข้าด้วยกันโดยมีมนุษย์เป็นศูนย์กลางในการสร้างสรรค์ อนุรักษ์ และถ่ายทอดสืบต่อไป

(Guru, 2556) ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ทำให้มีการเผยแพร่นาฏศิลป์ผ่านทางสื่อออนไลน์ (Online) มากขึ้น และทำให้ผู้ชมรู้จักศิลปวัฒนธรรมไทยมากขึ้นด้วย การศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ผ่านช่องทาง TikTok นี้ ผู้เขียนได้กำหนดกรณีศึกษาอินฟลูเอ็นเซอร์ที่มีคุณสมบัติตรงตามเกณฑ์คัดเลือกเป็นกรณีศึกษา ได้แก่

1. เป็นผู้ใช้งานและนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย
2. มียอดผู้ติดตามผ่านแอปพลิเคชัน TikTok มากกว่า 100,000 คน
3. มีการเผยแพร่สื่อ คลิปวิดีโอที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทยอย่างสม่ำเสมอ

จากเกณฑ์ดังกล่าว ผู้เขียนได้ทำการศึกษาและพิจารณา และได้กรณีศึกษาที่น่าสนใจทั้งสิ้น 2 กรณีศึกษา ได้แก่

กรณีศึกษาที่ 1: ช่อง nalinthakittiwan

นางสาวนลินฑา กิตติวรรณ รู้จักในนาม ป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว ศิลปินอิสระทางด้านวัฒนธรรม คณะ ThaiMeDee มียอดผู้ติดตามปัจจุบันอยู่ที่ 489.7K (TV5HD ONLINE, 2566) เกิดที่จังหวัดลำพูน และเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ คณะวิจิตรศิลป์ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ ตั้งแต่อายุ 19 และได้มีโอกาสไปต่างประเทศเพื่อไปเผยแพร่วัฒนธรรมของสถานทูต โดยที่มาของชื่อ ป้าปุ๋ยนางรำนั้น เพราะมีคณะการแสดงของตนเองโดยมีรุ่นน้องในคณะซึ่งอายุน้อยกว่าทั้งหมด เด็กรุ่นใหม่ที่ได้มาร่วมงานคณะเริ่มเรียกป้า จึงเป็นที่มาของป้าปุ๋ยนางรำ โดยคณะ ThaiMeDee มีผู้แสดงจาก ภาคเหนือ อีสาน ใต้ สมาชิกที่เข้าร่วมคณะการแสดงคือคนที่สนใจศิลปวัฒนธรรมและเป็นคนไทยโดยมาจากทั่วประเทศและทุกคนมีดีจึงเป็นที่มาของ ชื่อคณะ ThaiMeDee ที่ผู้ติดตามรู้จักกันในปัจจุบัน (สายสวรรค์ ขยันยิ่ง, 2566)

ภาพที่ 2 *ช่อง nalinthakittiwan*

หมายเหตุ. จาก *แพลตฟอร์ม TikTok ช่อง nalinthakittiwan*. โดย นลินฑา กิตติวรรณ, ม.ป.ป., TikTok (https://www.TikTok.com/@puinalintha?_t=8ggyQhkK1uE&_r=1)

เนื้อหาที่ป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยวสร้างสรรค์ขึ้นมานั้น เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับเบื้องหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย การบันทึกและเผยแพร่ภาพบรรยากาศการแสดงฟ้อนรำที่ต่างประเทศ สอนการทำดอกไม้ทัดหู สอนห่มสไบ และศิราภรณ์ โดยวิธีการนำเสนอจะเป็นการถ่ายวิดีโอเกี่ยวกับการฟ้อนรำ และใส่เสียงพากย์ประกอบ โดยมักจะเปิดต้นคลิปด้วยคำว่า “สุเขา” ซึ่งแปลว่า พวกเธอ เสมอ

กรณีศึกษาที่ 2: ช่อง tatae567

นายอภิชิต คล้ามทุ่ง รู้จักในนาม ครูเทเท่ นักสร้างคอนเทนต์ (Content Creator) และคุณครูโรงเรียนสรรพวิทยาคม จังหวัดตาก มียอดผู้ติดตามปัจจุบัน 156.0K จบการศึกษามหาวิทยลัยราชภัฏเชียงใหม่ คณะครุศาสตร์ สาขานาฏศิลป์ มีผลงานทางด้านศิลปะการแสดง ดังนี้

ผลงาน

1. รางวัล รองชนะเลิศอันดับ 1 การประกวด OBOC TikTek OBEC TikTok เด็กดียืน 1 ครูดียืน 1 จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.)

2. รางวัล เหรียญทอง การประกวดคลิปกิจกรรมการพัฒนาทักษะการสอน

ภาพที่ 3 *ช่อง TikTok ครูเทเท่*

หมายเหตุ. จาก แพลตฟอร์ม TikTok ช่อง tatae567. โดย อภิชิต คล้ามทุ่ง, ม.ป.ป., TikTok (https://www.TikTok.com/@tatae567?_t=8ggyNsEFAtV&_r=1)

เนื้อหาในแพลตฟอร์ม TikTok ของครูเทเท่นั้นเกี่ยวกับการสร้างคอนเทนต์ที่มุ่งเน้นนำเสนอความสนุกสนานด้านนาฏศิลป์ไทยในสายอาชีพครูนาฏศิลป์ โดยมีการสร้างสรรค์เนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวการสอน เรื่องราวเด็กนักเรียนนาฏศิลป์การสร้างความบันเทิง

การวิเคราะห์ผลการศึกษา

จากการศึกษาพบว่า กรณีศึกษาทั้งสองมีการสร้างเนื้อหาที่แตกต่างกันและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยผู้เขียนสามารถวิเคราะห์ผลจากการศึกษา ตามตารางที่ 1 ดังนี้

ตารางที่ 1 *ผลการศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok กรณีศึกษาครูเทเท่และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว*

ผลการศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok		
ประเด็นการศึกษา	ช่อง nalinthakittiwan	ช่อง tatae567
ด้านเนื้อหา	เนื้อหาในช่องป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยวเป็นการสร้างเนื้อหาเพื่อความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย ทั้งเบื้องหลังการแสดง พูดให้ความรู้ด้านเครื่องแต่งกาย เทคนิคการแสดง การเดินทางไปรำสถานที่ต่าง ๆ เป็นต้น	เนื้อหาช่องครูเทเท่ เป็นการสร้างเนื้อหาเพื่อความรู้ ความบันเทิง ถ่ายทอดในมุมมองของคุณครูนาฏศิลป์โรงเรียนสรรพวิทยาคม เนื้อหาส่วนใหญ่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม และบางส่วนกล่าวถึงไลฟ์สไตล์ส่วนตัวของครูเทเท่
ด้านการแสดง	การแสดงเน้นความเป็นธรรมชาติ ถ่ายสถานการณ์ที่กำลังปฏิบัติ หรือ Live อยู่เพื่อให้ผู้ชมที่ติดตามได้ติดตามผลงานและได้ความรู้ในการปฏิบัติงานทั้งเบื้องหน้าเบื้องหลัง	การแสดงเน้นความเป็นธรรมชาติ การเรียนการสอน การเล่าเรื่องราวไลฟ์สไตล์ส่วนตัวในการปฏิบัติหน้าที่คุณครู รวมถึงการแสดงรำ การเต้น การรีวิวสินค้าและกิจกรรมต่าง ๆ ที่จัดขึ้นในโรงเรียนอีกด้วย
ด้านนักแสดง	ผู้แสดงที่ให้ความรู้ทางด้านการแสดงและเป็นผู้สร้างเนื้อหา คือตัวของผู้สร้างสรรค์งาน ส่วนในบางคลิปนั้นนักแสดงคือ นางรำในคณะ ThaiMeDee แอดมินช่อง nalinthakittiwan ตลอดจนแขกรับเชิญคนอื่น ๆ	ผู้แสดงที่ให้ความบันเทิงทางด้านศิลปะการแสดงคือตัวของเจ้าของช่องหรือคุณครูเทเท่นั่นเอง ส่วนในบางคลิปนั้นเป็นเด็กนักเรียนโรงเรียนสรรพวิทยาคม
ด้านความยาวของเนื้อหา	มีความยาวของเนื้อหา เป็นคลิปวิดีโอสั้น ๆ 30 วินาที บางเนื้อหาที่มีการให้ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ หรือทางด้านการแต่งกายเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย คลิปวิดีโอจะอยู่ที่ประมาณ 1–2 นาที	มีความยาวของเนื้อหาแต่ละคลิปที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับเนื้อหาที่เผยแพร่ โดยความยาวของเนื้อหาส่วนใหญ่จะไม่เกิน 1 นาที และมีบางเนื้อหาที่มีคลิปวิดีโอยาวสูงสุดถึง 3 นาที

ตารางที่ 1 *ผลการศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok กรณีศึกษาครูเทเท่ และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว (ต่อ)*

ผลการศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok		
ประเด็นการศึกษา	ช่อง nalinthakittiwan	ช่อง tatae567
ด้านเสียงและดนตรีประกอบ	เสียงที่ผู้ใช้ได้นำมาใส่ในการสร้างเนื้อหา ประกอบไปด้วย เสียงบรรยาย เสียงสนทนา และเสียงดนตรี เช่น ดนตรีไทย ดนตรีที่กำลังเป็นที่นิยมในแพลตฟอร์ม TikTok	เสียงที่ผู้ใช้ได้นำมาใส่ในการสร้างเนื้อหาประกอบไปด้วย เสียงบรรยาย เสียงสนทนา และเสียงดนตรี โดยส่วนใหญ่จะเป็นเสียงพากย์ แยกออกมาจากคลิปวิดีโอและจะมีการใช้เสียงเพลงมาประกอบในการสร้างเนื้อหาการรำการเต้น
ด้านความถี่ในการสร้างเนื้อหา	มีการอัพเดทเนื้อหาลงแพลตฟอร์ม TikTok อย่างสม่ำเสมอ ทุกวัน วันละ 1-2 คลิป	มีการอัพเดทเนื้อหาลงแพลตฟอร์ม TikTok ตามช่วงเวลาที่เหมาะสมโดยส่วนใหญ่จะอัพเดท เนื้อหาสองวันแล้วจึงเว้น หรือบางช่วงเวลาอาจมีการอัพเดทเนื้อหาลงในแพลตฟอร์ม TikTok ทุกวัน วันละ 1-2 คลิป
ด้านประโยชน์	ให้ความรู้ ความบันเทิงในด้านศิลปะการแสดงไทย เป็นเหตุให้ผู้ชมผู้ติดตามนำองค์ความรู้ เนื้อหาที่ผู้สร้างได้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ออกมาทางแพลตฟอร์ม TikTok ไปปฏิบัติใช้ในการแสดง	ให้ความบันเทิง สนุกสนานในด้านการเรียนการสอนทางด้านศิลปะการแสดงผ่านมุมมองของครูนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน ทำให้เป็นแรงบันดาลใจและมีความสุขในการเรียนนาฏศิลป์ไทย

หมายเหตุ. จาก *ผลการศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok กรณีศึกษาครูเทเท่ และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว* โดย ศศิชา งามสอาด, 2566 (https://www.TikTok.com/@tatae567?_t=8ggyNsEFAtV&_r=1) (https://www.TikTok.com/@puinalintha?_t=8ggyQhkK1uE&_r=1)

สรุป

จากการศึกษาแนวคิดการออกแบบเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา: ครูเทเท่และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว ผู้เขียนได้ศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok โดยผู้เขียนได้นำข้อมูลที่ศึกษาพบมาเทียบเคียงกับกระบวนการคิดเนื้อหารายการเพื่อให้ได้รับความนิยมในสื่อสังคมออนไลน์ ซึ่งสามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. การกำหนดเป้าหมาย

กรณีศึกษาทั้ง 2 ท่าน มีการกำหนดเป้าหมายในการสร้างคอนเทนต์เพื่อต้องการสร้างตัวตนและเป็นที่รู้จักในแอปพลิเคชัน TikTok โดยครูเทเท่ มีกลุ่มเป้าหมายคือ กลุ่มนักเรียน และบุคลากรทางการศึกษา ในส่วนของ ป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว คือกลุ่มประชากรทั่วไปที่ให้ความสนใจทางด้านนาฏศิลป์

2. ทำความรู้จักลูกค้าของเราอย่างลึกซึ้ง

จากการศึกษาเนื้อหาของกรณีศึกษา พบว่า กรณีศึกษาทั้ง 2 ท่าน มีกลุ่มเป้าหมายตรงตามข้อที่ 2 คือ ทำความรู้จักลูกค้าของตนเองอย่างลึกซึ้ง โดยการมุ่งให้ความสนใจไปที่กลุ่มเป้าหมายที่เป็นกลุ่มคนที่สนใจทางด้านนาฏศิลป์ในทุกเพศและทุกช่วงวัย

3. ตอบปัญหาผ่านคอนเทนต์

ในการสร้างคอนเทนต์กรณีศึกษาทั้งสองท่าน ได้มีการสร้างคอนเทนต์เพื่อเป็นการตอบคำถามในสิ่งที่ผู้ชมต้องการรู้ ตามตัวอย่างใน ภาพที่ 4 ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มุ่งเน้นการตอบคำถามเกี่ยวกับเทคนิคในการใส่ศิราภรณ์ ที่แตกต่างกันโดยใช้เวลาประมาณ 2 นาที

ภาพที่ 4 *ตัวอย่างการตอบคำถามผ่านคอนเทนต์ของป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว*

หมายเหตุ. จาก *แพลตฟอร์ม TikTok ช่อง nalinthakittiwan*. โดย นลินฑา กิตติวรรณ, ม.ป.ป., TikTok (https://vt.TikTok.com/ZSFPHxaUY/)

ภาพที่ 5 *ตัวอย่างการตอบคำถามผ่านคอนเทนต์ของ ครูเทเท่*

หมายเหตุ. *จาก แพลตฟอร์ม TikTok ช่อง tatae567*. โดย อภิชิต คล้ามทุ่ง, ม.ป.ป., TikTok (https://n9.cl/b1akt)

4. เลือกใช้เทคนิคคอนเทนต์ที่น่าดึงดูด

– ด้านครูเทเท่ ได้ใช้เทคนิคการนำเสนอคอนเทนต์ผ่านการเรียนการสอนนักเรียนในสถานศึกษา ซึ่งช่วยสร้างการมีส่วนร่วม (Engagement) ให้ผู้ชมรู้สึกถึงความเป็นครูของตัวผู้นำเสนอ

– ด้านป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว ใช้เทคนิคการสร้างนำเสนอคอนเทนต์โดยการรำในสถานที่ต่าง ๆ สร้างความรู้สึกใกล้ชิดและติดตามของผู้ชมรวมถึงสร้างความหลากหลายของบรรยากาศทำให้ผู้ชมเกิดความอยากติดตามเนื้อหาของช่องได้อย่างต่อเนื่อง

5. รูปแบบการนำเสนอ

กรณีตัวอย่างทั้ง 2 ท่าน ได้นำเสนอในรูปแบบวิดีโอผ่านทางแอปพลิเคชัน TikTok เหมือนกัน และได้มีการตั้งหัวข้อหน้าคลิปเพื่อความน่าสนใจ และน่าติดตาม

จากที่ผู้เขียนศึกษาการนำเสนอเนื้อหาด้านนาฏศิลป์ผ่านสื่อออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์ม TikTok จากป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยว และครูเทเท่ มีความสอดคล้องกับกระบวนการคิดเนื้อหารายการเพื่อให้ได้รับความนิยมในสื่อสังคมออนไลน์ทั้ง 5 ข้อ ที่ผู้เขียนได้ศึกษามาจึงถือได้ว่ากรณีตัวอย่างทั้ง 2 ท่าน ถือเป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จทางช่องทางแอปพลิเคชัน TikTok

อภิปรายผล

จากการศึกษาผู้เขียนค้นพบว่าในปัจจุบันที่เทคโนโลยีมีการพัฒนาขึ้น มีผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงจำนวนไม่น้อยได้ให้ความสนใจในการนำองค์ความรู้ที่มีทางด้านศาสตร์ทางนาฏศิลป์มาประยุกต์ใช้ร่วมกับเทคโนโลยีที่ทันสมัยอย่างมีหลักการ และมีเหตุผลรวมถึงศาสตร์ทางด้านอื่น ๆ ด้วย โดยครูเทเท่ และป้าปุ้ยนางรำพาเที่ยวได้มีการปรับตัวเข้ากับสังคมออนไลน์ได้อย่างเป็นธรรมชาติ เป็นตัวของตัวเอง และได้นำเอานาฏศิลป์ไทยเบื้องต้นมาประยุกต์เป็นองค์ความรู้ ผ่านทางแพลตฟอร์มออนไลน์ ซึ่งได้รับความนิยมจากผู้ติดตาม ตามหลักกระบวนการทั้ง 5 ข้อ ได้แก่ 1) การกำหนดเป้าหมาย 2) ทำความรู้จักลูกค้าอย่างลึกซึ้ง 3) ตอบปัญหาผ่านคอนเทนต์ 4) เลือกใช้เทคนิคคอนเทนต์ที่น่าดึงดูด และ 5) รูปแบบการนำเสนอ ซึ่งผู้เขียนเชื่อว่ากระบวนการ และวิธีคิดนี้สามารถใช้ได้กับองค์ความรู้ทุกประเภท ซึ่งขึ้นอยู่กับผู้คิดคอนเทนต์จะสร้างอย่างไร

ข้อเสนอแนะ

บทความวิชาการนี้เป็นองค์ความรู้เบื้องต้นที่ผู้สนใจสามารถพัฒนาไปสู่การศึกษาวิจัยหรือนำไปสู่ประเด็นที่เกี่ยวกับการสร้างเนื้อหาเพื่อให้เกิดรายได้และประยุกต์องค์ความรู้ที่ได้นี้เพื่อต่อยอดการถ่ายทอดงานศิลปะหรือองค์ความรู้ในแขนงอื่น ๆ ได้ และผลจากการศึกษาครั้งนี้ยังเป็นประโยชน์เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เนื้อหาทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย หรือแขนงวิชาอื่น ๆ ซึ่งมิใช่เพียงแค่แอปพลิเคชันอย่าง TikTok เท่านั้น ปัจจุบันมีหลายแอปพลิเคชันที่ผู้ใช้งานสามารถใช้เพื่อสร้างเนื้อหาสร้างตัวตนบนโลกออนไลน์ ด้วยเหตุผลหลายประการของแต่ละบุคคลหรือช่องทางนั้น ๆ โดยรูปแบบการสร้างเนื้อหาของอินฟลูเอนเซอร์แต่ละคนล้วนแตกต่างกัน และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นที่จดจำของผู้รับชม

ผู้เขียนมีข้อเสนอแนะว่าในแขนงศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น สามารถใช้แพลตฟอร์ม TikTok ในการสร้างสรรค์เนื้อหาอื่น ๆ เกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยฉบับตนเองได้ เพื่อให้ช่องของผู้สร้างเป็นที่รู้จักมากขึ้นควรเพิ่มเนื้อหาลงในแพลตฟอร์ม TikTok ทุก ๆ วัน หรือวันเว้นวัน เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวและควรลงในเวลาที่เหมาะสม รู้จักเวลาในการลงเนื้อหาเพื่อทำให้ยอดผู้ชมเพิ่มมากขึ้น และสามารถสร้างตัวตนบนแพลตฟอร์ม TikTok ได้ง่ายมากขึ้น นอกจากนี้การเลือกเนื้อหาเกี่ยวกับนาฏศิลป์ที่จะใช้ลงถือเป็นสิ่งสำคัญ เช่น การประชาสัมพันธ์เนื้อหาหรือผลงานที่กำลังจะเกิดขึ้น การถ่ายเบื้องหลังการทำงาน การแต่งกาย การทำฉาก หรือการซ้อมนั้น ก็สามารถนำมาสร้างเนื้อหาเพื่อเผยแพร่เรื่องราวทางนาฏศิลป์ให้ผู้ชมได้รู้จักและเห็นมุมมองในการทำงานของศิลปะการแสดงนาฏศิลป์อีกด้วย

การนำเสนอเนื้อหาผ่านทางแอปพลิเคชัน TikTok ในปัจจุบัน ต้องใช้องค์ความรู้ของศาสตร์วิชาอื่น ๆ เข้ามาประกอบร่วมด้วยจึงจะทำให้เนื้อหามีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เช่น ศาสตร์ทางด้านดนตรี ละคร ฉาก และเรื่องแสง เป็นต้น โดยการที่จะทำให้เนื้อหานั้นเกิดความน่าสนใจและทำให้ TikTok ยังสามารถเป็นสื่อในการเผยแพร่เนื้อหาทางด้านนาฏศิลป์ได้ สามารถสังเกตได้จากกระแสความสนใจของสังคมที่เปลี่ยนไปตามช่วงยุคสมัยเพื่อผลิตเนื้อหาหรือประยุกต์เนื้อหาให้ตรงตามกระแสหรือความนิยมของสังคม

รายการอ้างอิง

ชัชญา สกุณา. (2567). การวิเคราะห์เนื้อหาการสื่อสารแบรนด์บุคคลผ่านแอปพลิเคชัน TikTok กรณีศึกษา คุณวาเลนไทน์ เจ้าของแบรนด์วาลิเชน: *วารสารนิเทศศาสตร์ปริทัศน์*, *28*(1), 171. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jca/article/view/269673/180189

นลินฑา กิตติวรรณ. (ม.ป.ป.). nalinthakittiwan. PUINALINTHA. https://www.TikTok.com/@puinalintha?_t=8ggyQhkK1uE&_r=1

ปิยนุช จึงสมานุกูล. (2563). *องค์ประกอบของแอปพลิเคชัน TikTok ที่ทำให้เกิดแรงกระตุ้นในการซื้อสินค้าของกลุ่มเจเนอเรชันซีในประเทศไทย* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล]. CMMU Digital Archive. https://archive.cm.mahidol.ac.th/bitstream/123456789/3935/1/TP%20MM.074%202563.pdf

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. (2566, 6 กรกฎาคม). *เรื่องเล่าข่าวดีกับสายสวรรค์-รู้จักป้าปุ๋ยนางรำพาเที่ยว*. TV5HD ONLINE. https://youtu.be/9QMiEF0o0Y0?si=AylS2PtNCL60Zgqq

เสกสรร สายสีสด. (2564). การศึกษาพฤติกรรมการใช้และความพึงพอใจในการใช้แอปพลิเคชัน TikTok ของนักเรียนนักศึกษาในเขตเทศบาลนครอุดรธานี. *วารสารวิทยาการจัดการ คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม*, *2*(3), 15-16. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jmspsru/article/view/252826/170087

อภิชิต คล้ามทุ่ง. (ม.ป.ป.). *ครูเทเท่*. TATAE567. https://www.TikTok.com/@tatae567?_t=8ggyNsEFAtV&_r=1

Aksarapak C. (2564, 13 กันยายน). *7 ตัวอย่างคอนเทนต์ที่น่าสนใจบนออนไลน์ พร้อมตัวช่วยสุดเจ๋งไว้คิดคอนเทนต์ปัง ๆ*. CONTENTSHIFU. https://contentshifu.com/blog/7-ideas-for-contents

Eric, P. (2566, 20 พฤศจิกายน). *สถิติ + เทรนด์ Influencer Marketing บน TikTok ปี 2023*. MOTIVE INFLUENCE. https://www.motiveinfluence.com/blog/marketing/สถิติ--เทรนด์-Influencer-Marketing-บน-TikTok-ปี-2023/570

Fillgoods. (2565, 14 มีนาคม). *ตอบข้อสงสัย TikTok คืออะไร ทำไมอยู่ดี ๆ ถึงเป็นแพลตฟอร์มมาแรง*. https://fillgoods.co/blog/ตอบข้อสงสัย-TikTok-คืออะไร-ทำไม

Guru. (2556, 26 พฤศจิกายน). *นาฏศิลป์ไทย (คืออะไร หมายถึง ความหมาย)*. GURU. https://guru.sanook.com/2272/

New Digital Team. (ม.ป.ป). *ยุควิกฤติCOVID ที่กลายเป็นยุครุ่งเรืองของ TikTok. NOW247.* https://now247.pro/TikTok_during_covid19/

Sathitaphorn, C. (2563, 13 เมษายน). *TikTok คือแอปอะไร ทำไมถึงมาแรง*. CLIB.PSU. https://clib.psu.ac.th/km/what-is-TikTok/

Steps Academy. (2560, 1 กันยายน). *5 ขั้นตอนกระบวนการคิด Content ให้ปังบนโลกออนไลน์.* STEPSTRAINING. https://stepstraining.co/content/5-steps-create-content

Zort. (2566, 4 มกราคม). *แชร์เทคนิคการ ทำคลิป TikTok ยังไงให้ปัง ใคร ๆ ก็สามารถทำได้.* Zortout. https://zortout.com/blog/how-to-make-a-tiktok-clip

บทความวิชาการ (Academic Article)

การฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น

Basic Musical Performance Practice for the *Khong Wong Yai* (Traditional Thai Large Gong Circle)

น้ำเพชร ฟักทอง / Nampet Fakthong
อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
nampet.f@cdapt.bpi.ac.th

Received: March 26, 2024 **Revised:** June 26, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี มีหน้าที่ดำเนินทำนองหลักในวงปี่พาทย์ ผู้เริ่มเรียนดนตรีไทยประเภทเครื่องตีทุกคนต้องมีทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้นเพื่อเป็นพื้นฐานในการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดอื่น การฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น จึงเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับผู้เริ่มเรียนที่ไม่มีพื้นฐานการบรรเลงดนตรีไทยประเภทเครื่องตี

ทักษะพื้นฐานสำหรับการเรียนฆ้องวงใหญ่เริ่มตั้งแต่การนั่ง วิธีการจับไม้ฆ้อง และลักษณะการตีฆ้อง ขั้นตอนการฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้นเริ่มจากแบบฝึกทักษะการตีฉากคู่ 4 คู่ 8 การตีไล่เสียง ทีละมือ ขึ้น - ลง การตีไล่เสียงคู่ 8 แบบเรียงเสียง ขึ้น - ลง การตีไล่เสียงสลับมือขึ้น - ลง เป็นคู่ 8 การตีไล่เสียง 3 เสียง ขึ้น - ลง การตีไล่เสียง 4 เสียง ขึ้น - ลง แบบเรียงเสียง การตีไล่เสียง 4 เสียง ขึ้น - ลง แบบข้ามเสียง การตีแบ่งมือคู่ 8 แบบเรียงเสียง ขึ้น - ลง การตีกรอ การตีสะบัดมือขึ้น - ลง การตีผสมมือบรรเลงเป็นเพลง โดยใช้เพลงเหาะซึ่งเป็นเพลงที่เหมาะสำหรับผู้เริ่มเรียน ทั้งนี้ผู้เรียนต้องฝึกทักษะดังกล่าวให้สามารถจดจำลักษณะการตีจนเกิดความชำนาญและการสร้างกำลังแขน เพื่อสามารถนำทักษะพื้นฐานดังกล่าวไปประยุกต์พัฒนา และต่อยอดความรู้ทางด้านการบรรเลงดนตรีไทยในระดับขั้นสูงต่อไป

คำสำคัญ: แบบฝึก, ทักษะเบื้องต้น, การตีฆ้องวงใหญ่

Abstract

The *khong wong yai* (traditional Thai large gong circle) is a melodic percussion instrument that performs the basic melody of the Thai classical musical ensemble. To perform various types of Thai classical music instruments, it is initially compulsory for the musicians who play the percussion instruments to learn about the basic practice of the *khong wong yai*. Therefore, the basic performing practice of the *khong wong yai becomes* the fundamental music skill practice for every percussion instrument.

The fundamental skills of the *khong wong yai* comprise seating position, posture for holding a pair of mallets, and the exercises as follows: fourth interval, octave, upward and downward note exercises for both left and right hands, octave both hands (upward and downward), alternate hands upward and downward, three and four notes up-down ward notes, four notes with skipping note order pattern, divided hand usage, the *kro*(trilling), the *sa-bat* (triple notes), and mixed hand style usages through the piece titled "*Ho*" (flying of the angel). Hence, the learners should have done all basic *khon wong yai* exercises to apply them to perform good quality Thai classical music and advance their music skills in the future.

Keywords: exercise, basic music skills, *khong wong yai* performance practice

บทนำ

ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ ที่อยู่ควบคู่กับมนุษย์เสมอมา ได้รับการพัฒนาให้มีความไพเราะ ความสลับซับซ้อนไปตามจินตนาการ และแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์เพลง นอกจากนั้นมนุษย์ยังพยายามขยายข้อจำกัดของเครื่องดนตรีให้สามารถบรรเลงได้อย่างกว้างขวาง และมีเทคนิคการบรรเลงที่พิสดารอันแสดงถึงศักยภาพขั้นสูงของมนุษย์ วิชาการดนตรียังรวมไปถึงวิชาการทฤษฎีดนตรี ซึ่งนักแต่งเพลง นักดนตรี ครูดนตรี และผู้เรียนดนตรีทุกคน ต้องผ่านการศึกษาทฤษฎีดนตรีเบื้องต้น วิชาการปฏิบัติดนตรี การประพันธ์เพลง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปพัฒนาต่อยอดในแขนงต่าง ๆ ตามความสามารถและความถนัดได้ และวิธีการหนึ่งที่จะทำให้ผู้เรียนเข้าใจ และซาบซึ้งต่อการเรียนดนตรีได้ดีที่สุด คือ การให้ความรู้ความเข้าใจด้วยการให้ประสบการณ์การเรียนรู้จริง (วีระภัทร์ ชาตินุช, 2560) สอดคล้องกับ ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ (2557) ที่กล่าวว่า ปัจจุบันการศึกษาดนตรีได้รับการยอมรับให้เป็นวิชาหนึ่งที่มีความจำเป็นต่อการพัฒนาเด็ก แนวคิดของความจำเป็นในการเรียนดนตรีได้รับความสำคัญมากขึ้นด้วยทฤษฎีความหลากหลายของสติปัญญา โดยจำแนกความเก่งของคนไว้ 7 ประการหลัก ได้แก่ ด้านภาษา (Verbal/Linguistic) ด้านดนตรี/จังหวะ (Musical/Rhythmic) ด้านตรรกะและคณิตศาสตร์ (Logical/Mathematical) ด้านการเคลื่อนไหว (Body/Kinesthetic) ด้านศิลปะ/มิติสัมพันธ์ (Visual/Spatial) ด้านความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล/การสื่อสาร (Interpersonal) และด้านความรู้สึก/ความลึกซึ้งภายในจิตใจ (Visual/Spatial)

ในการสอนดนตรีไทยเป็นการเน้นทักษะการปฏิบัติ การที่จะเป็นนักดนตรีฝีมือดีจะต้องผ่านการฝึกฝนหมั่นฝึกทักษะปฏิบัติอยู่อย่างสม่ำเสมอ ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องตีที่ทำให้เกิดเสียงอย่างหนึ่ง ทำด้วยโลหะผสมทองเหลือง ทองแดง สังกะสี รูปร่างเป็นแผ่นวงกลมมีปุ่มนูนกลมตรงกลางสำหรับตี มีขอบยื่นลงมารอบตัว เรียกว่า ใบฉัตร (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545) ฆ้องวงใหญ่ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีไทยที่จัดว่า เป็นเครื่องหลักที่ผู้ฝึกหัดเครื่องดนตรีไทยทุกประเภท โดยเฉพาะประเภทเครื่องตีทุกคนต้องรู้จักและฝึกหัดก่อนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทั้งนี้เนื่องจากฆ้องวงใหญ่มีหน้าที่สำคัญคือ บรรเลงทำนองหลักของเพลงนั้น ๆ ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจของเพลงไทยในทุกกรณี ภูมิปัญญาของศิลปินที่แสดงออกมาในรูปของทางเครื่องดนตรีไทยเครื่องอื่นในลักษณะต่าง ๆ นั้น ล้วนแต่ต้องผ่านการหล่อหลอมและกลั่นกรองอันมีพื้นฐานมาจากทำนองหลักหรือทางฆ้องทั้งสิ้น ดังนั้นการที่ผู้ฝึกหัดต้องการเข้าถึงแก่นของดนตรีไทยให้ถ่องแท้ การเรียนรู้ทักษะฆ้องวงใหญ่จึงเป็นขั้นแรกของการเรียนดนตรีไทยในการปฏิบัติของทุกเครื่องมือ เนื่องจากฆ้องวงใหญ่ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญที่สุดในการเล่นดนตรีไทย เพราะผู้ที่จะเล่นดนตรีในวงปี่พาทย์ทุกคนต้องเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อน

ด้วยเหตุนี้ผู้เริ่มเรียนหรือผู้สนใจดนตรีไทยต้องมีทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น โดยการฝึกทักษะพื้นฐานจากแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น ซึ่งการฝึกของแต่ละคนอาจใช้เวลาไม่เท่ากัน ทุกคนจึงมีโอกาสฝึกได้เท่าที่ตนเองต้องการ แต่อย่างไรก็ดีการฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้นนี้ เป็นเพียงแบบฝึกขั้นพื้นฐานของการเรียนดนตรีไทยเท่านั้น เพราะในท้ายที่สุดของการเรียนดนตรีไทย ควรมีครูดนตรีที่เชี่ยวชาญเป็นผู้ชี้แนะและดูแลในกระบวนการขั้นต่อไป

ความเป็นมาของฆ้องวงใหญ่

ราชบัณฑิตยสถาน (2545) ได้กล่าวว่า ฆ้อง หมายถึง เครื่องตีที่ทำให้เกิดเสียงอย่างหนึ่ง ทำด้วยโลหะผสมทองเหลือง ทองแดง สังกะสี รูปร่างเป็นแผ่นวงกลมงอขุ้มรอบตัวเรียกว่า “ฉัตร” มีปุ่มกลางสำหรับตีสร้างขึ้นมาใช้ตั้งแต่สมัยโบราณดังปรากฏหลักฐานในไตรภูมิพระร่วงว่า “ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ฆ้อง”

ธนิต อยู่โพธิ์ (2510) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของฆ้องวงใหญ่ไว้ว่า ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะประเภททองเหลือง มีอยู่ด้วยกันหลายชนิด เช่น ฆ้องวงใหญ่ (เสียงทุ้ม) ฆ้องวงเล็ก (เสียงแหลม) ฆ้องมอญ ฆ้องกระแต ฆ้องราว หุ่ย โหม่ง ฆ้องคู่ ฆ้องชัย ฯลฯ ฆ้องที่ใช้ประจำในวงปี่พาทย์ คือ ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก ซึ่งทำเป็นวงกลม คนตีจะไปนั่งตรงกลาง ราชบัณฑิตยสถาน (2545) ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับฆ้องวงใหญ่ไว้ว่า ฆ้องวงใหญ่ มี 16 ลูก ลูกเสียงต่ำสุดเรียกว่า ลูกทวน มีขนาดกว้างประมาณ 17 เซนติเมตร เทียบเสียงโดยอนุโลมตรงเสียง เร (D) แล้วค่อยสูงไปตามลำดับลูกละ 1 เสียง ลูกเสียงสูงสุดเรียกว่า ลูกยอด มีขนาดกว้างประมาณ 12 เซนติเมตร มีเสียงเทียบได้กับเสียง มี (E) ในสมัยโบราณมีแต่ฆ้องวงขนาดนี้อย่างเดียว เรียกว่า ฆ้องวง จวบจนมีผู้สร้างฆ้องวงขนาดเล็กขึ้นมา ฆ้องวงนี้จึงเรียกว่า ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ เวลาบรรเลงรวมวงมีหน้าดำเนินเนื้อฆ้องหรือเนื้อเพลงที่เป็นหลักของวง แต่ในเวลาบรรเลงเดี่ยวจะตีโลดโผนตามวิธีการของฆ้องวงใหญ่ ซึ่งมีทั้งกรอ กวาด ไขว้ ประคบมือ ฯลฯ ตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538) ได้กล่าวถึงลักษณะของฆ้องวงใหญ่ว่าประกอบไปด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ร้านฆ้อง (วงฆ้อง) และ ลูกฆ้อง ร้านฆ้องทำด้วยหวายโป่ง 4 อัน

ด้านบน 2 อัน และด้านล่าง 2 อัน ขดให้เป็นวงกลมขนานกันไป โดยเว้นที่ไว้สำหรับนักดนตรีเข้าไปนั่งบรรเลง ส่วนปลายระหว่างเส้นหวายด้านบนทั้ง 2 ข้างจะมี “โขน” ซึ่งทำด้วยไม้ ส่วนปลายจะเล็กเรียวและงอน ฆ้องวงใหญ่จะไปกอบไปด้วยลูกฆ้องทั้งหมดจำนวน 16 ลูก โดยเรียงจากลูกที่มีขนาดใหญ่สุดทางด้ายซ้ายมือของผู้บรรเลง จนกระทั่งถึง ลูกเล็กสุดทางด้านขวามือของผู้บรรเลง บริเวณด้านใต้ของปุ่มฆ้องใช้ขี้ผึ้งผสมตะกั่วติดถ่วงเพื่อปรับเสียงให้แตกต่างกัน ไม้ตีมีอยู่ด้วยกัน 2 ชนิดคือไม้แข็งและไม้นวม มานพ วิสุทธิแพทย์ (2535) ได้กล่าวว่าถึงไม้ตีฆ้องวงใหญ่ไว้ดังนี้ ไม้ตี ประกอบไปด้วยด้ามไม้และหัวไม้ ด้ามไม้ทำด้วยไม้ไผ่หรือไม้เนื้อแข็ง ส่วนหัวไม้ทำด้วย หนังช้าง หนังวัว หรือหนังควายที่มีขนาดหนาเท่าที่ต้องการ

สรุปได้ว่า ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องตีที่ทำให้เกิดเสียง ทำด้วยโลหะผสมทองเหลือง ทองแดง สังกะสี ประกอบไปด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ร้านฆ้อง (วงฆ้อง) และ ลูกฆ้อง จำนวน 16 ลูก ลูกเสียงต่ำสุดเรียกว่า ลูกทวน ลูกเสียงสูงสุดเรียกว่า ลูกยอด ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงที่เป็นหลักของวง แต่ในเวลาบรรเลงเดี่ยวจะตีโลดโผนตามวิธีการของฆ้องวง ซึ่งมีทั้งกรอ กวาด ไขว้ ประคบมือ ฯลฯ ตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ ไม้ตีมีอยู่ด้วยกัน 2 ชนิดคือไม้แข็งและไม้นวม

ขั้นตอนในการฝึกฆ้องวงใหญ่

1.1 การนั่ง

การนั่ง เป็นส่วนประกอบสำคัญในการตีฆ้องวงใหญ่ แสดงออกถึงภาพลักษณ์ที่สง่างาม ผู้ฝึกหัดฆ้องวงใหญ่สามารถนั่งได้ 2 วิธี คือ การนั่งพับเพียบและการนั่งขัดสมาธิ สำหรับการนั่งพับเพียบ เหมาะสำหรับการฝึกหัดในขณะที่อยู่ต่อหน้าครูผู้สอน เป็นมารยาทที่แสดงถึงความเคารพต่อครูผู้ถ่ายทอดวิชา ส่วนการนั่งขัดสมาธิเหมาะสำหรับการฝึกปฏิบัติโดยทั่วไป โดยนั่งตัวตรง ไม่งอหลัง เมื่อตีลูกฆ้องที่อยู่ปลายสุดทางด้ายซ้ายและขวาให้ใช้วิธีการเอี้ยวเฉพาะส่วนบนของลำตัวแต่พองาม

ภาพที่ 1 *ลักษณะการนั่งพับเพียบ*

หมายเหตุ. โดย น้ำเพชร ฟักทอง, 2567.

ภาพที่ 2 *ลักษณะการนั่งขัดสมาธิ*

หมายเหตุ. โดย น้ำเพชร ฟักทอง, 2567.

1.2 วิธีการจับไม้ฆ้อง

การจับไม้ฆ้อง เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่ง หากผู้ฝึกหัดจับไม้ไม่ถูกวิธี จะส่งผลให้เสียงฆ้องไม่มีประสิทธิภาพ และทำให้เสียบุคลิกภาพ วิธีการจับไม้ฆ้องที่นิยมมี 2 ลักษณะคือ จับแบบปากนกแก้วและจับแบบปากกา สำหรับวิธีการจับแบบปากนกแก้ว ผู้ฝึกหัดต้องรวบนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย จับไม้ตีให้อยู่กึ่งกลางฝ่ามือ โดยให้นิ้วหัวแม่มือกดด้านข้างของไม้ฆ้อง ตรงตำแหน่งส่วนโคนของนิ้วชี้ ส่วนปลายของนิ้วชี้ตวัดรัดไม้ฆ้องด่านล่างไว้ จึงมองดูคล้ายกับปากนกแก้ว

ส่วนวิธีจับแบบปากกา มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับวิธีการจับแบบปากนกแก้วเกือบทุกประการ แตกต่างตรงส่วนของนิ้วชี้คือ แทนที่นิ้วชี้งองุ้มตวัดรัดไม้ด้านล่างไว้ให้เหยียดนิ้วชี้ตรงบนส่วนของไม้ตีฆ้อง ส่วนปลายสุดของนิ้วชี้จะอยู่ติดด้านหลังของหัวไม้

ภาพที่ 3 *ลักษณะการจับแบบปากนกแก้ว*

หมายเหตุ. โดย น้ำเพชร ฟักทอง, 2567.

ภาพที่ 4 *ลักษณะการจับแบบปากกา*

หมายเหตุ. โดย น้ำเพชร ฟักทอง, 2567.

การจับไม้ฆ้องทั้งสองแบบผู้ฝึกหัดต้องคว่ำมือ โดยให้ก้านไม้วางพาดกระชับกับร่องกลางมือ หากมองจากด้านหลังของมือและแขนต้องไม่เห็นก้านไม้ยื่นออกมา นิ้วทั้งห้าที่รัดไม้ฆ้องต้องไม่บีบรัดแน่นจนเกินไป เพราะจะทำให้เกิดอาการเกร็ง ซึ่งส่งผลต่อเสียงฆ้อง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และ ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2550) การตีฆ้องใช้กำลังตีลูกฆ้องในลักษณะ “ครึ่งข้อครึ่งแขน” กล่าวคือ ใช้พลังที่มาจากข้อและแขนรวมกัน ตีลงบนปุ่มกลางลูกฆ้องไม่ตีฟาดเพื่อหวังเพียงให้เกิดเสียง ควรยกไม้ให้อยู่ในระดับที่พอเหมาะ

สรุปได้ว่า ขั้นตอนในการฝึกฆ้องวงใหญ่เริ่มจากการนั่งมี 2 วิธี คือ การนั่งพับเพียบและการนั่งขัดสมาธิ โดยนั่งตัวตรงไม่หลังงอ ใช้วิธีการเอี้ยวเฉพาะส่วนบนของลำตัว เมื่อต้องตีลูกฆ้องที่อยู่ปลายสุดทางด้านซ้ายและขวา ส่วนวิธีการจับไม้ฆ้องมี 2 ลักษณะ คือ การจับแบบปากนกแก้ว และการจับแบบปากกา

2. การฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น

ผู้เริ่มเรียนดนตรีไทยประเภทเครื่องตีทุกคน ต้องมีทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น เพื่อเป็นพื้นฐานในการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดอื่น การฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น จึงเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับผู้เริ่มเรียนที่ไม่มีพื้นฐานการบรรเลงดนตรีไทยประเภทเครื่องตี ขั้นตอนต่อไปเป็นการฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้น ที่เริ่มจากง่ายไปหายาก ซึ่งผู้เรียนอาจใช้ระยะเวลาในการฝึกต่างกันตามศักยภาพของผู้เรียน โดยมีลำดับขั้นตอนการฝึกทักษะตามแบบฝึกทักษะ ดังต่อไปนี้

แบบฝึกทักษะที่ 1 การตีฉากคู่ 4 คือ วิธีการตีลูกฆ้องห่างกัน 4 ลูก โดยให้น้ำหนักของมือทั้งสองข้างเท่ากัน เมื่อหัวไม้ทั้งสองสัมผัสกับผิวลูกฆ้องแล้วให้ยกหัวไม้ทั้งสองขึ้นในระนาบเดียวกันทันที ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญและมีกำลังแขนที่แข็งแรงแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 1

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 1

มือขวา	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ฟ
มือซ้าย	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ด

แบบฝึกทักษะที่ 2 การตีไล่เสียงคู่ 4 คือ การตีในลักษณะเดียวกับการตีฉากคู่ 4 แต่ไล่เสียงคู่ 4 จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง และไล่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญและมีกำลังแขนที่แข็งแรงแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 2

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 2

มือขวา	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – ทฺ	– – – –	– – – ดฺ
มือซ้าย	– – – –	– – – รฺ	– – – –	– – – มฺ	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – ซฺ

มือขวา	– – – –	– – – ร	– – – –	– – – ม	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – ทฺ	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ร

มือขวา	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – ท	– – – –	– – – ดำ	– – – –	– – – รำ
มือซ้าย	– – – –	– – – ม	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ล

มือขวา	– – – –	– – – มำ	– – – –	– – – รำ	– – – –	– – – ดำ	– – – –	– – – ท
มือซ้าย	– – – –	– – – ท	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ฟ

มือขวา	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ม
มือซ้าย	– – – –	– – – ม	– – – –	– – – ร	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ทฺ

มือขวา	– – – –	– – – ร	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ท	– – – –	– – – ล
มือซ้าย	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – มฺ

มือขวา	– – – –	– – – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – ทฺ

แบบฝึกทักษะที่ 3 การตีไล่เสียงคู่ 4 ขึ้น – ลง โดยวิธีตีสลับมือ คือ การตีไล่เสียงคู่ 4 โดยมือซ้ายตี 1 ครั้ง มือขวาตี 2 ครั้ง จากเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด และไล่จากเสียงสูงสุด ลงมาหาเสียงต่ำให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 3

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 3

มือขวา	– – – –	– ซฺ – ซฺ	– – – –	– ลฺ – ลฺ	– – – –	– ทฺ – ทฺ	– – – –	– ด – ด
มือซ้าย	– – – รฺ	– – – –	– – – มฺ	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – ซ	– – – –

มือขวา	– – – –	– ร – ร	– – – –	– ม – ม	– – – –	– ฟ – ฟ	– – – –	– ซ – ซ
มือซ้าย	– – – ลฺ	– – – –	– – – ทฺ	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ร	– – – –

มือขวา	– – – –	– ล – ล	– – – –	– ท – ท	– – – –	– ดำ – ดำ	– – – –	– รำ – รำ
มือซ้าย	– – – ม	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ล	– – – –

มือขวา	– – – –	– มำ – มำ	– – – –	– มำ – มำ	– – – –	– รำ – รำ	– – – –	– ดำ – ดำ
มือซ้าย	– – – ท	– – – –	– – – ท	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – ซ	– – – –

มือขวา	– – – –	– ท – ท	– – – –	– ล – ล	– – – –	– ซ – ซ	– – – –	– ฟ – ฟ
มือซ้าย	– – – ฟ	– – – –	– – – ม	– – – –	– – – ร	– – – –	– – – ด	– – – –

มือขวา	– – – –	– ม – ม	– – – –	– ร – ร	– – – –	– ด – ด	– – – –	– ทฺ – ทฺ
มือซ้าย	– – – ทฺ	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –

มือขวา	– – – –	– ลฺ – ลฺ	– – – –	– ซฺ – ซฺ
มือซ้าย	– – – มฺ	– – – –	– – – รฺ	– – – –

แบบฝึกทักษะที่ 4 การตีฉากคู่ 8 คือ การตีในลักษณะเดียวกับการตีฉากคู่ 4 แต่ต้องตีลูกฆ้องห่างกัน 8 ลูก ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญ และมีกำลังแขนที่แข็งแรงแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 4

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 4

มือขวา	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ซ	– – – –	– – – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ซฺ

แบบฝึกทักษะที่ 5 การตีไล่เสียงคู่ 8 คือ การตีในลักษณะเดียวกับการตีฉากคู่ 8 แต่ไล่เสียงคู่ 8 จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง และไล่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญ และมีกำลังแขนที่แข็งแรงแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 5

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 5

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ม
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – รฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – มฺ

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ซฺ

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ท
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ทฺ

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ดำ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – รำ
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – มำ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – รำ
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ม	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ดำ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ท
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ทฺ

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ซฺ

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ฟ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ม
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – มฺ

มือขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – รฺ

แบบฝึกทักษะที่ 6 การตีไล่เสียงคู่ 8 ขึ้น – ลง โดยวิธีตีสลับมือ คือ การตีไล่เสียงคู่ 8 โดยมือซ้ายตี 1 ครั้ง มือขวาตี 2 ครั้ง จากเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด และไล่จากเสียงสูงสุด ลงมาหาเสียงต่ำให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 6

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 6

มือขวา	– – – –	– ร – ร	– – – –	– ม – ม	– – – –	– ฟ – ฟ	– – – –	– ซ – ซ
มือซ้าย	– – – รฺ	– – – –	– – – มฺ	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – ซฺ	– – – –

มือขวา	– – – –	– ล – ล	– – – –	– ท – ท	– – – –	– ดำ – ดำ	– – – –	– รำ – รำ
มือซ้าย	– – – ลฺ	– – – –	– – – ทฺ	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ร	– – – –

มือขวา	– – – –	– มำ – มำ	– – – –	– รำ – รำ	– – – –	– ดำ – ดำ	– – – –	– ท – ท
มือซ้าย	– – – ม	– – – –	– – – ร	– – – –	– – – ด	– – – –	– – – ทฺ	– – – –

มือขวา	– – – –	– ล – ล	– – – –	– ซ – ซ	– – – –	– ฟฺ – ฟ	– – – –	– ม – ม
มือซ้าย	– – – ลฺ	– – – –	– – – ซฺ	– – – –	– – – ฟฺ	– – – –	– – – มฺ	– – – –

มือขวา	– – – –	– ร – ร
มือซ้าย	– – – รฺ	– – – –

แบบฝึกทักษะที่ 7 การตีกรอ คือ การตีโดยใช้มือซ้าย-ขวา ตีสลับกันถี่ ๆ เริ่มจากมือซ้ายลงก่อนและจบด้วยมือขวา

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 7

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 7

มือขวา	– – – –	– – – ล	– – – –	– – –	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – –
มือซ้าย	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – –

มือขวา	– – – –	– – – ล	– – – –	– – –	– – – –	– – – ล	– – – –	– – – –
มือซ้าย	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ลฺ	– – – –	– – – –

แบบฝึกทักษะที่ 8 การตีไล่เสียง 3 เสียง ขึ้น – ลง คือ การตีเรียงเสียงจากซ้ายไปขวา โดยใช้มือซ้ายตีลงไปที่เสียงต่ำสุดและใช้มือขวาตีตาม 2 เสียง จนกระทั่งมือขวาตีถึงลูกเสียงสูงสุด ให้ตีกลับลงมาโดยใช้มือขวาตีลงไปก่อนแล้วตามด้วยมือซ้ายเหมือนเดิม จนถึงลูกเสียงต่ำสุด โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือซ้าย – ขวา – ขวา และ ขวา – ซ้าย – ซ้าย ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 8

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 8

มือขวา	– – มฺ ฟฺ	– – ฟฺ ซฺ	– – ซฺ ลฺ	– – ลฺ ทฺ	– – ทฺ ด	– – ด ร	– – ร ม	– – ม ฟ
มือซ้าย	– รฺ – –	– มฺ – –	– ฟฺ – –	– ซฺ – –	– ลฺ – –	– ทฺ – –	– ด – –	– ร – –

มือขวา	– – ฟ ซ	– – ซ ล	– – ล ท	– – ท ดำ	– – ดำ รำ	– – รำ มำ	– มำ – –	– รำ – –
มือซ้าย	– ม – –	– ฟ – –	– ซ – –	– ล – –	– ท – –	– ดำ – –	– – รำ ดำ	– – ดำ ท

มือขวา	– ดำ – –	– ท – –	– ล – –	– ซ – –	– ฟ – –	– ม – –	– ร – –	– ด – –
มือซ้าย	– – ท ล	– – ล ซ	– – ซ ฟ	– – ฟ ม	– – ม ร	– – ร ด	– – ด ทฺ	– – ทฺ ลฺ

มือขวา	– ทฺ – –	– ลฺ – –	– ซฺ – –	– ฟฺ – –
มือซ้าย	– – ลฺ ซฺ	– – ซฺ มฺ	– – ฟฺ มฺ	– – มฺ รฺ

แบบฝึกทักษะที่ 9 การตีไล่เสียง 4 เสียง ขึ้น – ลง แบบเรียงเสียง คือ การตีไล่เสียง 4 เสียง โดยให้แบ่งมือเท่า ๆ กัน คือ ใช้มือซ้ายตี 2 เสียง (2 ลูก) และใช้มือขวาตี 2 เสียง (2 ลูก) ในลักษณะการตีเรียงเสียง ถ้าไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ใช้มือซ้ายตีก่อน 2 เสียง (2 ลูก) แล้วจึงใช้มือขวาตีอีก 2 เสียง (2 ลูก) โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือ ซ้าย – ซ้าย – ขวา – ขวา และถ้าไล่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ใช้มือขวาตีก่อน 2 เสียง (2 ลูก) แล้วจึงใช้มือซ้ายตีอีก 2 เสียง (2 ลูก) โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือ ขวา – ขวา – ซ้าย – ซ้าย ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 9

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 9

มือขวา	– – ฟฺ ซฺ	– – ซฺ ลฺ	– – ลฺ ทฺ	– – ทฺ ด	– – ด ร	– – ร ม	– – ม ฟ	– – ฟ ซ
มือซ้าย	รฺ มฺ – –	มฺ ฟฺ – –	ฟฺ ซฺ – –	ซฺ ลฺ – –	ลฺ ทฺ – –	ทฺ ด – –	ด ร – –	ร ม – –

มือขวา	– – ซ ล	– – ล ท	– – ท ดำ	– – ดำ รำ	– – รำ มำ	มำ รำ – –	รำ ดำ – –	ดำ ท – –
มือซ้าย	ม ฟ – –	ฟ ซ – –	ซ ล – –	ล ท – –	ท ดำ – –	– – ดำ ท	– – ท ล	– – ล ซ

มือขวา	ท ล – –	ล ซ – –	ซ ฟ – –	ฟ ม – –	ม ร – –	ร ด – –	ด ทฺ – –	ทฺ ลฺ – –
มือซ้าย	– – ซ ฟ	– – ฟ ม	– – ม ร	– – ร ด	– – ด ทฺ	– – ทฺ ลฺ	– – ลฺ ซฺ	– – ซฺ ฟฺ

มือขวา	ลฺ ซฺ – –	ซฺ ฟฺ – –
มือซ้าย	– – ฟฺ มฺ	– – มฺ รฺ

แบบฝึกทักษะที่ 10 การตีไล่เสียง 4 เสียง ขึ้น – ลงแบบข้ามเสียง คือ การตีไล่เสียง 4 เสียง โดยให้แบ่งมือเท่า ๆ กัน คือ ใช้มือซ้ายตี 2 เสียง (2 ลูก) และใช้มือขวาตี 2 เสียง (2 ลูก) ในลักษณะการตีข้ามเสียง ถ้าไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ใช้มือซ้ายตีก่อน 2 เสียง (2 ลูก) แล้วจึงใช้มือขวาตีอีก 2 เสียง (2 ลูก) โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือ ซ้าย – ซ้าย – ขวา – ขวา และถ้าไล่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ใช้มือขวาตีก่อน 2 เสียง (2 ลูก) แล้วจึงใช้มือซ้ายตีอีก 2 เสียง (2 ลูก) โดยใช้รูปแบบการแบ่งมือ ขวา – ขวา – ซ้าย – ซ้าย ให้มีจังหวะสม่ำเสมอ หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 10

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 10

มือขวา	– – ซฺ ลฺ	ด – ลฺ ด	– – ด ร	ม – ร ม	– – ซ ล	ดำ – ล ดำ	– – ดำ รำ	มำ – รำ มำ
มือซ้าย	รฺ มฺ – –	– ซฺ – –	ซฺ ลฺ – –	– ด – –	ร ม – –	– ซ – –	ซ ล – –	– ดำ – –

มือขวา	– มำ – –	มำ รำ – –	รำ ดำ –	ดำ ล – –	ซ ม – –	ม ร – –	ร ด – –	ด ลฺ – –
มือซ้าย	ดำ – รำ ดำ	– – ดำ ล	– – ล ซ	– – ซ ม	– – ร ด	– – ด ลฺ	– – ลฺ ซฺ	– – ซฺ ม

แบบฝึกทักษะที่ 11 การตีสะบัดขึ้น – ลง คือ การตีในลักษณะเดียวกับการตีไล่เสียง 3 เสียง ขึ้น – ลง แต่มีความเร็วกว่า การตีไล่เสียง 3 เสียง ขึ้น – ลง หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถฝึกแบบฝึกทักษะต่อไปได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 11

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 11

มือขวา	– – – –	– – –รม	– – – –	– – ม –	– – – –	– – –รม	– – – –	– – ม –
มือซ้าย	– – – –	– – ด –	– – – –	– – –รด	– – – –	– – ด –	– – – –	– – –รด

มือขวา	– – – –	– – –รม	– – – –	– – ม –	– – – –	– – –รม	– – – –	– – ม –
มือซ้าย	– – – –	– – ด –	– – – –	– – –รด	– – – –	– – ด –	– – – –	– – –รด

แบบฝึกทักษะที่ 12 เป็นการตีผสมมือโดยการตีไล่เสียง 3 เสียง ตามด้วยการตีไล่เสียง 4 เสียง การตีสลับมือขึ้น – ลง การตีไล่เสียงคู่ 8 ขึ้น – ลง โดยวิธีตีสลับมือ และการตีไล่เสียงคู่ 8 ให้เป็นทำนองเพลง 1 ประโยค หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถบรรเลงเป็นเพลงได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 12

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 12

มือขวา	– ม – –	ร ทฺ – –	ซ ซ – –	ล ล – ท	– รำ – มำ	– รำ – –	ท ท – –	ล ล – ซ
มือซ้าย	– – ร ทฺ	– – ลฺ ซฺ	– – – ลฺ	– – – ทฺ	– ร – ม	– ร – ทฺ	– – – ลฺ	– – – ซฺ

แบบฝึกทักษะที่ 13 การตีผสมมือโดยการตีฉากคู่ 4 การตีไล่เสียงคู่ 4 การตีฉากคู่ 8 และการตีสลับมือลงเป็นคู่ 8 การตีไล่เสียงคู่ 8 ขึ้น – ลง โดยวิธีตีทีสลับมือ และการตีไล่เสียงคู่ 8 เป็นทำนองเพลง หลังจากผู้ฝึกปฏิบัติหลาย ๆ ครั้ง จนเกิดความชำนาญแล้ว ผู้ฝึกจะสามารถบรรเลงเป็นเพลงได้

QR Code แบบฝึกทักษะที่ 13

ตัวอย่างโน้ตสำหรับฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่แบบฝึกทักษะที่ 13

มือขวา	– ม – –	ร ร – –	ม ม – –	ซ ซ – ล	– ท – รฺ	– ท – –	ล ล – –	ซ ซ – ม
มือซ้าย	– ทฺ – ลฺ	– – – ทฺ	– – – ซฺ	– – – ลฺ	– ทฺ – ร	– ทฺ – ลฺ	– – – ซฺ	– – – ทฺ

การที่ผู้ฝึกได้ฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้นตั้งแต่แบบฝึกทักษะที่ 1–13 จะช่วยให้ผู้ฝึกมีกำลังแขนที่แข็งแรง และจดจำลักษณะระยะห่างของลูกฆ้องในการตีเป็นคู่ 4 คู่ 8 การตีแบ่งมือขวา–ซ้าย การตีสลับมือขวา–ซ้าย นอกจากนี้ผู้ฝึกสามารถตีฆ้องวงใหญ่ได้อย่างถูกต้อง คล่องแคล่ว แม่นยำ และนำทักษะจากแบบฝึกทักษะขั้นพื้นฐานต่าง ๆ นี้ ไปใช้บรรเลงเป็นทำนองเพลงได้ โดยใช้เพลงเหาะ ซึ่งเพลงเหาะเป็นเพลงที่เหมาะสำหรับผู้ฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ เพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอ มีทำนองเพลงที่ฟังง่าย ซึ่งตรงกับแบบฝึกทักษะเบื้องต้นที่ผู้ฝึกได้ฝึกมาแล้ว โดยปฏิบัติตามโน้ตเพลงเหาะได้ดังนี้

QR Code เพลงเหาะ

ตัวอย่างโน้ตเพลงเหาะ

ท่อน 1

มืออขวา	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร	– ร – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – รฺ	– ลฺ – ซฺ

มือขวา	– – – –	– – – ล	– – – ท	– – – ม	– ร̣ – ท	– ล – ซ	– ล ซ ซ	– – – ซ
มือซ้าย	– – – –	– – – ลฺ	– – – ทฺ	– – – ทฺ	– ร – ทฺ	– ลฺ – ซฺ	– – – ด	– ซฺ – –

มือขวา	– – – –	– ท – ท	– ร̣ – ท	– ล – ซ	– ม – –	ร ร – –	ซ ซ – –	ล ล – ท
มือซ้าย	– – – ทฺ	– – – –	– ร – ทฺ	– ลฺ – ซฺ	– ทฺ – ลฺ	– – – ซฺ	– – – ลฺ	– – – ทฺ

มือขวา	– – ล ท	– ร̣ – ม̣	– ม̣ – ม̣	– ร̣ – ท	– ร̣ – ม̣	– ร̣ – –	ท ท – –	ล ล – ซ
มือซ้าย	– ซ – –	– ร – ม	– ซ – ม	– ร – ทฺ	– ร – ม	– ร – ทฺ	– – – ลฺ	– – – ซฺ

มือขวา	– – – –	– ซ – ซ	– ล – ซ	– ม – ร	– ด – –	– – – ร	– – – –	ร ม – ซ
มือซ้าย	– – – ซฺ	– – – –	– ลฺ – ซฺ	– ทฺ – ลฺ	– – ทฺ ลฺ	– ทฺ – ลฺ	– ทฺ – ด	– – – ซฺ

มือขวา	– – ร ม	– ซ – ล	– ท – ล	– ซ – ม	– ร – ซ	– ล – ท	– รำ – ท	– ล – ซ
มือซ้าย	– ด – –	– ซฺ – ลฺ	– ทฺ – ลฺ	– ซฺ – ทฺ	– รฺ – ซฺ	– ลฺ – ทฺ	– ร – ทฺ	– ลฺ – ซฺ

ท่อน 2

มือขวา	– ล – ท	– ล – ฟ	– – ม ม	– ฟ – ล	– – ท ท	– ล – –	ฟ ฟ – –	ม ม – ร
มือซ้าย	– ลฺ – ทฺ	– ลฺ – ด	– ทฺ – –	– ด – ลฺ	– ทฺ – –	– ลฺ – ฟฺ	– – – มฺ	– – – รฺ

มือขวา	– ด – –	– – – ร	– ล – ล	– ฟ – –	– – ม ฟ	– ล – –	– ล – ฟ	– – – ซ
มือซ้าย	– – ท ล	– ท – ลฺ	– – – ฟ	– – ม ร	– ร – –	– – – ม	– ร – –	ม ร – ซฺ

มือขวา	– – – –	– ซ – ซ	– ล – ซ	– ม – ร	– ด – –	– – – ร	– – – –	ร ม – ซ
มือซ้าย	– – – ซฺ	– – – –	– ลฺ – ซฺ	– ทฺ – ลฺ	– – ทฺ ลฺ	– ทฺ – ลฺ	– ทฺ – ด	– – – ซฺ

มือขวา	– – ร ม	– ซ – ล	– ท – ล	– ซ – ม	– ร – ซ	– ล – ท	– รำ – ท	– ล – ซ
มือซ้าย	– ด – –	– ซฺ – ลฺ	– ทฺ – ลฺ	– ซฺ – ทฺ	– รฺ – ซฺ	– ลฺ – ทฺ	– ร – ทฺ	– ลฺ – ซฺ

หมายเหตุ. โดย น้ำเพชร ฟักทอง, 2567.

สรุป

ขั้นตอนการฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เบื้องต้นเริ่มจากแบบฝึกทักษะการตีฉากคู่ 4 คู่ 8 การตีไล่เสียงทีละมือ ขึ้น – ลง การตีไล่เสียงคู่ 8 แบบเรียงเสียง ขึ้น – ลง การตีไล่เสียงสลับมือขึ้น – ลง เป็นคู่ 8 การตีไล่เสียง 3 เสียง ขึ้น – ลง การตีไล่เสียง 4 เสียง ขึ้น – ลง แบบเรียงเสียง การตีไล่เสียง 4 เสียง ขึ้น – ลง แบบข้ามเสียง การตีแบ่งมือคู่ 8 แบบเรียงเสียง ขึ้น – ลง การตีกรอ การตีสะบัดมือขึ้น – ลง การตีผสมมือบรรเลงเป็นเพลง โดยใช้เพลงเหาะซึ่งเป็นเพลงที่เหมาะสำหรับผู้เริ่มเรียน ทั้งนี้ผู้ฝึกต้องฝึกทักษะดังกล่าวให้สามารถจดจำลักษณะการตีจนเกิดความชำนาญและการสร้างกำลังแขน เพื่อสามารถนำทักษะพื้นฐานดังกล่าวไปบรรเลงดนตรีไทยในระดับที่สูงขึ้น เช่น การบรรเลงเพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเกร็ด เป็นต้น

เนื่องจากแบบฝึกทักษะทุกแบบฝึกมีโน้ตเพลง คำอธิบาย และวีดีโอสาธิตวิธีการตีฆ้องวงใหญ่ที่สแกนเปิดดูได้จากคิวอาร์โค้ด ผู้เรียนจึงสามารถใช้แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เบื้องต้นนี้ ฝึกทักษะได้ด้วยตนเองตามที่ต้องการได้ตลอดเวลา

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และ ธนวัฒน์ บุตรทองทิม. (2550). *อักษรดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่: ฉบับเพลงไม้นวม.* โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). *ฆ้องวง: ศิลปะและหลักการบรรเลงฆ้องวงใหญ่*. ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2510). *เครื่องดนตรีไทย.* ศิวพร.

ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์. (2557). การศึกษาเพื่อสร้างชุดการสอนคีย์บอร์ดเบื้องต้นโดยใช้วิธีการของโคดาย. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. 16*(1), 68 – 79. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jica/article/view/30526/27115

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2535). *เอกสารประกอบการสอน วิชาดุริย 336 (ฆ้องวง)*. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สหมิตรพริ้นติ้ง.

วีระภัทร์ ชาตินุช. (2560). *การพัฒนาโสตทักษะวิชาดนตรีสากลโดยใช้ชุดกิจกรรมตามแนวคิดของธอร์นไดค์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์].

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี

Tigaraya Pattani, The Choreography

ศศิชา งามสอาด / Sasicha Ngamsa-ard
นักศึกษา, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Student, Faculty of Fine and Applied Arts Sunandha Rajabhat University
S63126613040@ssru.ac.th

กาญจนา ท้ายวัด / Kanjana Taywat
นักศึกษา, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Student, Faculty of Fine and Applied Arts Sunandha Rajabhat University
S63126613004@ssru.ac.th

พัฒนภูมิ เอียดเต็ม / Phatnaphum Aiadtem
นักศึกษา, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Student, Faculty of Fine and Applied Arts Sunandha Rajabhat University
S63126613022@ssru.ac.th

มนัญชยา เพชรูจี / Mananshaya Phetruchee
อาจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Lecturer, Faculty of Fine and Applied Arts Sunandha Rajabhat University
mananshaya.ph@ssru.ac.th

Received: November 10, 2023 **Revised:** April 5, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี เป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาศิลปนิพนธ์โดยนักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งอยู่ในรูปแบบของงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้แนวความคิดและทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ร่วมกับการปฏิบัติการ นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ แล้วนำมาสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า ในประวัติศาสตร์ของอาณาจักรปาตานีมีกษัตรีย์ผู้มีพระปรีชาสามารถปกครองแผ่นดิน 3 พระองค์ ได้แก่ รายาฮิเยา รายาบีรู และรายาอูงู แต่ละพระองค์มีอัตลักษณ์โดดเด่น และสามารถปกครองอาณาจักรปาตานีให้มีความเจริญรุ่งเรืองที่สุดในยุคลังกาสุกะ จากข้อความดังกล่าวนำมาสู่การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ซึ่งประกอบไปด้วย 7 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) แนวความคิด 2) นักแสดง 3) การประพันธ์บทร้องและการบรรจุเพลง 4) การออกแบบกระบวนท่ารำ 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) การออกแบบการใช้พื้นที่เวทีการแสดง 7) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

และการจัดวางตำแหน่งบนเวที ความน่าสนใจประการหนึ่งของการแสดงชุดนี้คือการใช้ท่าทางและดนตรีมะโย่งซึ่งเป็นการรำในราชสำนักปาตานีผสมผสานกับอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นเมืองภาคใต้ จากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ได้นำมาซึ่งนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี อันจะเป็นการแสดงชุดหนึ่งที่เป็นประโยชน์ทางการศึกษาโดยเฉพาะการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมจากเกียรติภูมิของบรรพบุรุษ ส่งเสริมให้เยาวชนในท้องถิ่นเกิดความตระหนักรู้และเห็นความสำคัญของประวัติความเป็นมาของกลุ่มคนในถิ่นฐาน วีถีชีวิตที่แสดงออกมาในรูปแบบที่แตกต่างความเชื่อ ความเป็นอยู่ การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น อันเป็นมรดกล้ำค่าที่กำลังจะสูญหายไปจากความทรงจำให้อยู่ในรูปแบบที่เหมาะสมต่อไป

คำสำคัญ: รายาปาตานี, ปัตตานี, นาฏยประดิษฐ์, มะโย่ง

Abstract

The Choreography named *Tigaraya Pattani* is a part of the thesis for fourth-year students in the performing arts department of the Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University, Thailand. The goal is to create and design dance performances that are a result of creative research. The students use the concepts and theories of choreographic creation combined with dance practice and analyze the collected data to create a dance performance.

The research showed that the Patani Kingdom was governed by three distinct kings named Rayahiyao, Rayabiru, and Rayaungu. Each of these rulers had a unique identity and was responsible for leading the Patani Kingdom to its most distinguished period of prosperity during the Lankasuka era. *Tigaraya Pattani* was inspired by this history and comprises seven crucial elements: (1) concept, (2) performers, (3) songwriting, (4) choreography, (5) costume design, (6) space design, and (7) props. This performance is unique in its use of *Mayong* gestures and its music, a Patani royal dance combined with the dance style of the lower southern region of Thailand, presented as traditional, creative southern dance. *Tigaraya Pattani* is a series of performances with educational benefits, especially in creating dance works to honour ancestors. This performance encourages awareness among the local youth about the significance of the history of indigenous people. The lifestyle of the local area is expressed in various forms, including beliefs, way of life, dress, arts, and culture, which are valuable cultural heritages and should be taken care of well to avoid fading from people's memory.

Keywords: *raya pattani*, Pattani, choreography, *mayong*

บทนำ

ปาตานี หมายถึงรัฐหนึ่งอยู่บนแผ่นดินด้ามขวานที่เรียกว่าแหลมมลายู แซะห์ อาหะหมัด บินวันมูฮัมหมัดเซ็น อัลฟาตอนี ได้กล่าวไว้ว่า “ปาตานี คือ รัฐหนึ่งในหลาย ๆ รัฐของชาวมลายู ได้เป็นสถานที่ก่อกำเนิดบุรุษที่ดี เฉลียวฉลาด รักสงบและเก่งกล้า เป็นรัฐที่มีเอกราช และอยู่ภายใต้การปกครองของบุคคลเหล่านั้นมาแต่อดีต” ก่อนที่จะมาเป็นปาตานีนั้น ดินแดนแห่งนี้ถูกเรียกว่าลังกาสุกะ และเคยเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรมลายูมาก่อน มีศูนย์กลางอยู่ที่โกตามาหาลิไกย (ชาดา นนทวัฒน์, 2557)

“ปัตตานี” ถูกกล่าวถึงในฐานะของการเมืองหรืออาณาจักรศูนย์กลางทางการค้าที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของอุษาคเนย์ และเป็นช่วงตอนที่รัฐรุ่งเรืองปกครองโดยกษัตรีย์หรือสุลต่านที่เป็นสตรี กินเวลาตั้งแต่ราชินีฮิเยาขึ้นสู่อำนาจเมื่อปี พ.ศ. 2127 ตามด้วย ราชินีบีรู ราชินีอูงู จนถึงวันสุดท้ายของการปกครองของราชินีกูนิง กษัตรีย์พระองค์ที่ 4 ของปัตตานีในปี พ.ศ. 2194 นี่คืออาณาจักรแห่งการค้าที่รุ่งเรืองที่สุดแห่งหนึ่งในพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นอาณาจักรที่เรือสินค้าจากโปรตุเกส ฮอลันดา สเปน อังกฤษ แล่นค้าขายกันอย่างคึกคัก ภายใต้การดูแลของสุลต่านที่เป็นสตรีอาณาจักรแห่งนี้แวดล้อม และพรั่งพร้อมไปด้วยเงินตรา ความรัก การค้า โจรสลัด และปืนใหญ่ เป็นตำนานอีกบทหนึ่งที่ควรค่าแก่การศึกษา (ชาดา นนทวัฒน์, 2557)

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี เป็นการสร้างสรรค์นาฏกรรมเพื่อน้อมรำลึกถึงวีรกรรมของกษัตรีย์ โดยกล่าวถึงพระปรีชาสามารถของรายาทั้ง 3 พระองค์ ได้แก่ รายาฮิเยา รายาบีรู และรายาอูงูโดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ร่วมกับความคิดสร้างสรรค์ ก่อให้เกิดการแสดงชุดใหม่ที่ยังคงยึดหลักจารีต และตระหนักถึงคุณค่าของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ส่งเสริมให้เยาวชนในท้องถิ่นเกิดความตระหนักรู้ เห็นความสำคัญของประวัติความเป็นมาของกลุ่มคนในถิ่นฐาน วิถีชีวิตที่แสดงออกมาในรูปแบบที่แตกต่าง ความเชื่อ ความเป็นอยู่ การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น อันเป็นมรดกล้ำค่าที่กำลังจะสูญหายไปจากความทรงจำให้อยู่ในรูปแบบที่เหมาะสมต่อไป

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

เพื่อสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งอยู่ในรูปแบบของงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้แนวความคิดและทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ร่วมกับการปฏิบัติการ

ขอบเขตการสร้างสรรค์

1. ด้านเนื้อหาการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ยึดโยงการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จากการแสดงมะโย่ง และอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง วิถีชีวิต ความเชื่อ ความเป็นอยู่ การแต่งกาย และศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่นปาตานีมาปรับใช้ และสร้างผลงานใหม่เป็นการแสดงชุด ตีฆารายาปาตานี โดยมีขอบเขตการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาการแสดง ดังนี้

1.1 ท่ารำ และตำแหน่งของการตั้งวง การจีบ หรือการจัดวางอวัยวะ ต้องถูกต้องตามหลักการรำมะโย่ง และอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

1.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบท่ารำในการแสดง ได้แก่ ผ้าคลุม ต้นไม้เงิน ต้นไม้ทอง กริช ต้องสอดคล้องกับการดำเนินเรื่องราวของการแสดง

ผู้สร้างสรรค์นำรูปแบบ และแนวคิดอันเป็นมาตรฐานของการรำมะโย่งตลอดจนอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมาเป็นหลักพื้นฐานในการคิดและสร้างสรรค์ผลงาน โดยถ่ายทอดอัตลักษณ์ประวัติศาสตร์ ผ่านการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ จากการสร้างสรรค์นี้มีข้อกำหนดสำคัญในการวางกรอบแนวคิดของการแสดง และเลือกสรรจัดวางองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ 1) นักแสดง 2) การประพันธ์บทร้องและการบรรจุเพลง 3) การออกแบบกระบวนท่ารำ 4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 5) การออกแบบการใช้พื้นที่เวทีการแสดง 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดงและการจัดวางตำแหน่งบนเวทีให้สอดคล้องสมบูรณ์แล้วนำมาเรียงร้อยออกแบบกระบวนท่ารำ

ดังที่ได้กล่าวว่า นอกจากการรำมะโย่งแล้ว การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างเป็นอีกหนึ่งวัตถุดิบที่คณะสร้างสรรค์นำมาปรับใช้ การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างเป็นวัฒนธรรมผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิม ได้แก่ วัฒนธรรมฮินดู วัฒนธรรมชวา-มลายู ผสมผสานกับวัฒนธรรมมุสลิม ซึ่งปรากฏให้เห็นในบริบทวัฒนธรรมของผู้คน โดยเฉพาะด้านศิลปะการแสดงในแนวนาฏศิลป์พื้นบ้านถือได้ว่ามีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่เหมือนกับภาคใดในประเทศไทย ศิลปะประเภทการแสดงลีลาท่ารำประกอบจังหวะดนตรี ภาษามลายูถิ่นจังหวัดชายแดนใต้ เรียกว่า “จอแฆะ” จอแฆะของชาวไทยมุสลิมทางจังหวัดชายแดนภาคใต้มีอยู่หลายอย่าง อัตลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างคือ การมองมือ การย่ำเท้า การแตะเท้า การม้วนมือ การจีบนิ้วกลาง การจีบไม่ติด และการใช้สะโพก (ดัชนีย์ ทองแกมแก้ว และทัศนียา คัญทะชา, 2555) นอกจากนี้ จิระเดช นุกูลโรจน์ (2562) ยังกล่าวว่า ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างทุกชุดล้วนพัฒนาการแสดงมาจากการศิลปะการเต้นรองเง็งทั้งสิ้น และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นชัดเจนทั้งในด้านท่าร่า การแต่งกาย และดนตรี

ผู้สร้างสรรค์ได้ทบทวนประวัติศาสต์ที่เกี่ยวข้อง และสังเคราะห์องค์ความรู้ จากนั้นจึงออกแบบการแสดงโดยอาศัยแนวความคิดขั้นพื้นฐานอาณาจักรปาตานี ดารุสสลาม หลังจากการเปลี่ยนแปลงเป็นรัฐอิสลามได้มีกษัตริย์จากราชวงศ์ศรีวังสา รวมระยะการปกครองเป็นเวลากว่าสองศตวรรษมีกษัตริย์ปกครองถึง 9 รัชกาล ดังนี้

1. สุลต่านอิสมาอีล ชาห์ ซิลุลลอฮฺ ฟิลอาลัม
2. สุลต่านมุฏ์อฟฟาร์ ชาห์
3. สุลต่าน มันศูร ชาห์
4. สุลต่าน ปาติกสยาม
5. สุลต่านบาฮาดู ชาห์
6. รายาฮิเยา
7. รายาบีรู
8. รายาอูงู
9. รายากูนิง

อาณาจักปาตานีปามีรากฐานมาจากการเป็นเมืองท่าเป็นเวลานาน จนกลายเป็นรัฐริมอ่าวบริเวณชายฝั่งที่เจริญทางด้านเศรษฐกิจ มีการค้าขายทางทะเล มีอ่าวจอดเรือได้ดี มีลำน้ำยาวลึกเข้าไปจนจรดเทือกเขาสูง บริเวณสองฝั่งน้ำมีที่ราบลุ่มให้ตั้งชุมชนบ้านเมืองได้หลายแห่ง ทั้งยังมีความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจและสังคมกับกลุ่มคนที่อยู่ภายใน เพราะมีป่าเขาเป็นแนวยาวพาดผ่านซึ่งเป็นที่มาของสิ่งที่เป็นสินค้าป่าและแร่ดีบุก หากเดินทางข้ามเทือกเขาตามเส้นทางติดต่อภายในภูมิภาคก็จะลงสู่ฝั่งทะเลด้านตะวันตก ซึ่งเป็นบ้านเมืองในเขตแดนของไทรบุรีและเประ เมืองปาตานีในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21-23 ซึ่งอยู่ในช่วงราชวงศ์ศรีวังสาที่มีรายาเป็นหญิงถึง 4 องค์ก่อนจะเปลี่ยนเป็นราชวงศ์กลันตันนั้น มีชื่อเสียงด้านความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจสูงสุดในฐานะเมืองท่าค้าขายนานาชาติในคาบสมุทรมลายูทางตอนเหนือ ควบคู่กับเมืองมะละกาทางฝั่งตะวันตกทางตอนใต้ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องเผชิญกับความเป็นเมืองกึ่งกลางทั้งอำนาจรัฐที่ขนาบจากอยุธยา โดยมีนครศรีธรรมราชและพัทลุงเป็นศูนย์กลาง และมะละกาซึ่งเป็นสถานีการค้าใหญ่ที่ถูกช่วงชิงโดยชาวตะวันตกและทางการเมืองภายใน รวมทั้งการแข่งขันเพื่อชิงความได้เปรียบทางการค้าของผู้ปกครองจากนครอื่น ๆ ทำให้เกิดการขัดแย้งต่อสู้ รวมทั้งระบบการเมืองระหว่างขุนนางและรายาผู้ปกครองภายในก็ล้วนเป็นปัจจัยที่ทำให้รัฐปาตานีไม่มีเสถียรภาพมากพอที่รายาผู้ปกครองจะสร้างสถาปนาเครือข่ายอำนาจและการเมืองได้เช่นเดียวกับเมืองท่าร่วมสมัยอื่น ๆ เช่น ที่อยุธยา อังวะ และสะเทิมในลุ่มอิรวดี (คลองชัย หัตถา 2541, อ้างถึงใน วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2559)

อับดุลราก๊บ บินนิฮัสซัน (2551) กล่าวว่า ต่อมาราชาบีมาซึ่งเป็นพระเชษฐาของสุลต่านบาฮาดูรได้ทำการลอบปลงพระชนม์สุลต่านจนสิ้นพระชม์ แต่ไม่นานพระองค์เองก็ถูกทรยศจึงทำให้พระโอรสของสายราชวงศ์ศรีวังสาสิ้นพระชนม์ทั้งหมด บรรดาขุนนางจึงประชุมหารือเพื่อที่เลือกสรรบุคคลที่จะเป็นกษัตริย์ปกครองปาตานีต่อไป สอดคล้องกับจุฑารัตน์ ปานผดุง (2563) กล่าวว่าเมื่อไม่มีโอรสจึงพิจารณาให้พระธิดาในราชวงศ์ศรีวังสาขึ้นครองราชย์ต่อไปโดยรายาองค์ที่หนึ่ง รายาฮิเยา เป็นกษัตรีย์ที่ปกครองปาตานีเป็นพระองค์ที่ 6 ในราชวงศ์ศรีวังสา และเป็นกษัตรีย์พระองค์แรกแห่งปาตานี ในพระชนมายุ 32 พรรษา และได้รับการสถาปนาในปี พ.ศ. 2127-2159 รายาฮิเยา มีความสามารถในการปกครองสูงกว่าสุลต่านในอดีต ในระหว่างที่พระองค์ได้ปกครองปาตานีจึงมีความมั่นคงปลอดภัย รวมถึงมีความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจ รายาฮิเยาจึงเป็นที่รักของประชาชนปาตานี เป็นรายาที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทั้งในเอเชียและยุโรป เมื่อรายาฮิเยาสิ้นพระชนม์ลง รายาบีรูจึงได้รับการสถาปนาเป็นกษัตรีย์ที่ปกครองอาณาจักปาตานีดารุสสลาม เป็นกษัตรีย์พระองค์ที่ 7 ในราชวงศ์ศรีวังสา ขณะที่มีพระชนม์ 50 พรรษา ได้รับการสถาปนาในปี พ.ศ. 2159 - 2167 ด้วยความที่รายาบีรูทรงปฏิบัติภารกิจเคียงข้างพระพี่นางตั้งแต่รายาฮิเยาขึ้นครองราชย์ รายาบิรูจึงตระหนักถึงความรุ่งโรจน์ของนครปาตานี ทำให้รายาบีรูทรงเลือกการเจริญสัมพันธ์ด้วยการส่งดอกไม้เงิน ดอกไม้ทอง ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับพระเจ้าแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา และได้สิ้นพระชนม์ในปี พ.ศ. 2167 มีพระชนมายุ 58 พรรษา ซึ่งนับว่าตลอดรัชสมัยของรายาบีรูเป็นกษัตรีย์ที่ปกครองบ้านเมืองด้วยการทูตอย่างแท้จริง จากนั้นรายาอูงู ซึ่งเป็นพระราชธิดาของสุลต่านราชามันศูร ชาห์ พระองค์ที่ 3 เป็นพระขนิษฐาของรายาบีรู ได้รับสถาปนาเป็นกษัตรีย์ปกครองปาตานีเป็นพระองค์ที่ 8 ในราชวงศ์ศรีวังสา ในปี พ.ศ. 2167 – 2178 ในตอนนั้นนครรัฐปาตานีได้ทำศึกสงครามกับกรุงศรีอยุธยา

เนื่องจากออกญากลาโหมสุริยวงศ์ได้ยึดอำนาจจากสมเด็จพระเจ้าอาทิตยวงศ์ ในปี พ.ศ. 2172 แล้วสถาปนาตนขึ้นเป็นกษัตริย์โดยมีนามว่า สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี มีเนื้อหากล่าวถึงพระปรีชาสามารถของกษัตรีย์ทั้ง 3 พระองค์ แต่ละพระองค์แม้เป็นหญิงแต่กลับมีอัตลักษณ์โดดเด่น อาทิ การปกครอง การเจริญสัมพันธ์ทางการทูต ตลอดจนการสงคราม ทรงเป็นกษัตรีย์ที่ปกครองให้ปาตานีมีความเจริญรุ่งเรืองที่สุดในยุคลังกาสุกะ การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 น้อมรำลึกรายา

ช่วงที่ 2 วีรกรรมกษัตรีย์

1) รายาฮิเยา ด้านการปกครอง

2) รายาบีรู ด้านการเจริญสัมพันธ์ทางการทูต

3) รายาอูงู ด้านการสงคราม

ช่วงที่ 3 รวมใจปาตานี

ความน่าสนใจของการแสดงชุดนี้คือการใช้ท่าทาง และดนตรีมะโย่งซึ่งเป็นการรำในราชสำนักมาปรับใช้ผสมผสานกับอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นเมืองภาคใต้

ผู้สร้างสรรค์คัดเลือกนักแสดงตามแนวทางจารีตนาฏศิลป์ไทยคือ มีรูปร่างหน้าตางดงาม ลักษณะเป็นนางกษัตริย์ บุคลิกดูภูมิฐานน่าเคารพ และมีทักษะพิเศษเฉพาะที่แตกต่างตามลักษณะของรายาแต่ละพระองค์ ดังนี้

- รายาฮิเยา เป็นสตรีที่มีความสง่างาม สงบ เยือกเย็น รูปร่างสูงใหญ่ ดูมีอายุมากกว่ารายาองค์อื่น ๆ มีลักษณะของผู้มีศักดิ์สูง

- รายาบีรู เป็นสตรีอ่อนหวาน สง่างาม อ่อนโยน

- รายาอูงู เป็นรายาที่องอาจกล้าหาญ แข็งแกร่ง มีทักษะด้านการรบ ผู้แสดงต้องมีทักษะพื้นฐานเป็นละครพระ ดูมีอายุน้อยกว่ารายาองค์อื่น ๆ

นักแสดงตัวรองผู้ดำเนินเรื่อง รูปร่างหน้าตาสวยงามน้อยกว่าผู้เป็นรายา ผิวคล้ำ ความสูงไล่เลี่ยกันและไม่สูงกว่ารายา

มีนักวิชาการหลายท่านกล่าวถึงคุณสมบัติของนักแสดง โดยเฉพาะผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยไว้อย่างน่าสนใจ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้นำมาประยุกต์ใช้ในการคัดเลือกและฝึกซ้อมผู้แสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ดังนี้ ปิยวดี มากพา (2547, อ้างถึงใน มนัญชยา เพชรูจี, 2564) กล่าวว่า นอกจากความสวยความงามของรูปร่างหน้าตาและทรวดทรงแล้ว ฝีมือในการรำ เชาว์ปัญญา และไหวพริบปฏิภาณ ก็ถูกนำมาเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกตัวนักแสดง โดยนักแสดงที่ถูกคัดเลือกมาต้องเป็นผู้ที่มีความจำดีไม่ว่าในเรื่องของกระบวนท่ารำ เนื้อร้อง ดนตรี และจังหวะหน้าทับ ต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำกระบวนรำได้อย่างแม่นยำ โดยสามารถนำกระบวนท่ารำมาใช้ปฏิบัติได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กับบุคลิกและลักษณะของตัวละคร นอกเหนือคุณสมบัติด้านรูปร่างหน้าตา ความรู้ความสามารถแล้ว บุคลิกและอุปนิสัยของตัวละครที่แสดงออกต้องงดงามสมจริงนั้นขึ้นอยู่กับนิสัยที่แท้จริงของผู้แสดงเป็นสำคัญ สอดคล้องกับ

ผุสดี หลิมสกุล (2549, อ้างถึงใน มนัญชยา เพชรูจี, 2564) กล่าวว่า การคัดเลือกตัวแสดงจำเป็นต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีอุปนิสัยใจคอให้ตรงกับบทบาทของตัวละครในเรื่อง ซึ่งจะทำให้ผู้แสดงสามารถแสดงได้โดยไม่ขัดเขินและเหนียมอาย

กล่าวโดยสรุปคือ ผู้สร้างสรรค์คัดเลือกนักแสดงที่มีรูปร่างงดงาม มีพื้นฐานทักษะการปฏิบัติทางด้านนาฏศิลป์ไทยรวมทั้งมีการสื่อสารอารมณ์ในการแสดงที่ดี มีบุคลิกลักษณะตรงตามตัวละคร ทั้งนี้เพราะนักแสดงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางที่ถ่ายทอดความงามของกระบวนท่ารำและสื่อความหมายแก่ผู้ชม นอกจากนี้ จากการวิเคราะห์กลวิธีและเทคนิคการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุดตีฆารายาปาตานี พบว่า ผู้แสดงจะต้องมีกลวิธีและเทคนิคการรำ โดยขณะรำจะต้องทำจิตให้เป็นสมาธิ มีการใช้ลีลาท่ารำบางส่วนในลักษณะของการรำภาคใต้ตอนล่าง และการรำมะโย่ง การตั้งท่ารำนั้นจะต้องมีความสมดุลอยู่ในตัว การออกท่ารำจะใช้พลังงานเพื่อขับเคลื่อนสรีระร่างกายโดยกำหนดความหนักเบา ช้าเร็ว อาจจะเป็นท่าที่สมดุลหรืออสมดุล การกำหนดท่ารำอยู่ในใจล่วงหน้าและการฝึกรำบ่อย ๆ จนเกิดความชำนาญ ชมนาด กิจขันธ์ (2547, อ้างถึงใน มนัญชยา เพชรูจี, 2564) จึงจะเพิ่มความงดงามและทำให้นาฏยประดิษฐ์ชุด ตีฆารายาปาตานี มีความสมบูรณ์

2. ด้านเพลงดนตรี

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบเพลงดนตรี และได้รับความอนุเคราะห์จากนายนพดล พินิจ ประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ ปรับปรุงแก้ไข และบรรจุเพลงโดย นายพงศ์พันธ์ เพชรทองร่วมกับผู้สร้างสรรค์ ยึดแนวคิดการใช้เครื่องดนตรีมะโย่งผสมผสานกับดนตรีในปัจจุบัน และให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันกับการออกแบบท่ารำ การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และการใช้พื้นที่เวทีการแสดง ทั้งนี้สามารถอธิบายแนวคิดในการออกแบบบทร้องช่วงต่าง ๆ ได้ ดังนี้

การออกแบบบทร้องช่วงที่ 1: แนวคิดการออกแบบบทร้องช่วงที่ 1 เป็นการบรรยายให้เห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณ พระปรีชาสามารถ และการน้อมรำลึกถึงรายาปาตานีทั้ง 3 พระองค์

– เปิดด้วยเครื่องดนตรีมะโย่ง –

รายาปาตานี รายาปาตานี รายาปาตานี วีระสตรี ปาตานี ที่มาลายู
รายาผู้เคียงคู่ มาลายู ครองแดนดิน ปกปักรักษา ปวงประชา ในธานิน
รุ่งเรือง ทำกิน บนแดนดิน ปาตานี เหล่าหมู่ลูกหลาน สืบสาน เรื่องราวกษัตรีย์
รายาเบอรานี ผู้ทรงศรี มีพระปรีชา ชาวปาตานี ทุกถิ่นที่ ในแหล่งหล้า
ร่วมใจกันศรัทธา แห่งองค์รายาปาตานี รายาปาตานี รายาปาตานี รายาปาตานี

การออกแบบบทร้องช่วงที่ 2: แนวคิดการออกแบบบทร้องช่วงที่ 2 เป็นการกล่าวถึงวีรกรรมกษัตรีย์ของรายาทั้ง 3 พระองค์ โดยบทที่ 1 รายาฮิเยากล่าวถึงการปกครองที่เก่งกล้า ทำให้ปาตานีมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก บทที่ 2 รายาบีรูกล่าวถึงการส่งเครื่องราชบรรณาการ ต้นไม้เงิน ต้นไม้ทอง ไปยังสยาม และบทที่ 3 รายาอูงกล่าวถึง การมีพระปรีชาสามารถด้านการรบโดยใช้กริชเป็นอาวุธ และได้ประกาศศึกกับกรุงศรีอยุธยา

บทที่ 1

องค์รายาฮิเยา พระนางเจ้าราชวงศ์ศรีวังสา ครองรัฐปัตนีพารา เก่งกล้า และเกรียงไกร
เมอเมอรีตะตาเนอะ ด้วยความ ชาญฉลาด พระองค์ทรงพระสามารถบริหารแผ่นดินเอาไว้
มีความสัมพันธ์ ไมตรีที่ กว้างไกล ถึงยามศึก สู้ได้ ไม่เคยกลัวเกรง

บทที่ 2

รายาบีรู องค์พระผู้ เป็นน้อง กษัตรีย์องค์ที่สอง ในพี่น้องของพงศา
บุหงามัส บุหงาเปอระ เพื่อเป็นสัจจะ เปอกีเกอสยาม
ทรงการทูต ปกป้องเมืองลือนาม ปัตตานีงดงามสืบเนื่องมา
รายาบีรู พระองค์ งามสง่า อยุธยา นำพา ไมตรี

บทที่ 3

ขนิษฐาองค์รายาอูงู กษัตริย์ผู้ประกาศศึกกับกรุงศรี
สมดั่งขัตติยะนารี เบอรานีกูวัลอันทรงชัย
เมฮาดาลัมเปอเตอปูรัม ทรงนำปัตตานีสู่สมัย
แสนยานุภาพอันเกรียงไกร วีระชัย รายา ปาตานี

การออกแบบบทร้องช่วงที่ 3: แนวคิดการออกแบบบทร้องช่วงที่ 3 เป็นการกล่าวถึงการรวมใจของชาวปาตานีเพื่อสรรเสริญรายาทั้ง 3 พระองค์ที่ทำให้ปาตานีมีความเจริญรุ่งเรืองมาจนถึงปัจจุบัน

มาร่วมสรรเสริญ องค์รายา วีระสตรีแห่งปาตานี รักภักดี มิเสื่อมคลาย
บุญคุณความดี พระองค์เคยทำไว้ ลูกหลานภูมิใจ ไม่เคยลืมเลือน

3. ด้านท่ารำ

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานีสร้างสรรค์ท่ารำโดยนำมะโย่งซึ่งเป็นการรำในราชสำนักมาปรับใช้ผสมผสานกับอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง มะโย่งหรือเมาะโย่งเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นทำนองเดียวกันกับมโนราห์โดยใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด กล่าวกันว่าการแสดงประเภทนี้ได้เคยแสดงในวังรายาปาตานีมาไม่ต่ำกว่า 400 ปี ทามัน อินทรา ได้ระบุว่า เมื่อในปี พ.ศ. 2155 ชาวยุโรปชื่อปีเตอร์ ฟลอเรสได้รับเชิญจากนางพญาตานีหรือรายาปัตตานี โดยเล่าว่ามีการละเล่นอย่างหนึ่งที่ผู้หญิงมีการแต่งกายที่แปลกตาและน่าดู ลักษณะคล้ายกับนาฏศิลป์ชวา โดยข้อความดังกล่าวเป็นกล่าวถึงมะโย่ง ในอดีตศิลปะการแสดงมะโย่งถือว่าเป็นการแสดงที่นิยมกันในชนชั้นสูง จะแสดงกันในวังหรือบ้านขุนนาง และการแสดงจะหยุดได้ก็ต่อเมื่อรายาเป็นผู้ยุติการแสดง (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2563)

ท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ขึ้นประกอบไปด้วยท่าหลัก รายาองค์ที่ 1 จำนวน 18 ท่ารำ รายาองค์ที่ 2 จำนวน 21 ท่ารำ รายาองค์ที่ 3 จำนวน 20 ท่ารำ และตัวดำเนินเรื่องหรือตัวรอง ทั้งหมด 92 ท่ารำ การจีบจะมีลักษณะการจีบที่เป็นลักษณะเฉพาะของมะโย่ง วงอยู่ในระดับศีรษะ วงหักทั้งสองข้าง ลักษณะของการตั้งวงในบางท่าจะมีการกระดิกนิ้ว การนั่งและการยืนเป็นแบบชาวบ้านคือการรำกันเข่า สร้างสรรค์การเชื่อมท่ารำเพื่อสร้างความสมดุลของร่างกาย ทำให้เป็นท่ารำที่มีความต่อเนื่องตามทฤษฎีท่าต้น ท่าต่อ ท่าตาม และท่าตกแต่ง ซึ่งมีลักษณะเป็นลูกโซ่ไปจนตลอดทั้งเพลง ชมนาด กิจขันธ์ (2547,

อ้างถึงใน มนัญชยา เพชรูจี, 2564) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ซึ่งมีท่าหลักจำนวนทั้งหมด 151 ท่านั้น พบว่ากระบวนท่ารำหรือลักษณะของท่ารำดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์ใช้ท่ารำที่นำมาจาก 2 แหล่ง คือ 1) ท่ารำและการใช้จังหวะที่มาจากกระบวนรำมะโย่ง 2) ท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ นอกจากนี้กระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์มีข้อสังเกตอันน่าสนใจกล่าวคือ ในบทประพันธ์จะประกอบไปด้วยบทร้องที่กล่าวถึงการรำลึกรายาช่วงต้นเพลง ในบทร้องเหล่านี้ นักแสดงจะรำด้วยท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงการรำมะโย่งอย่างชัดเจน ในส่วนท่ารำช่วงอื่นนั้นมีการนำเอาอัตลักษณ์นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ล่างมาผสมผสานด้วย การจัดวางตำแหน่งของลำตัวนักแสดงจะเป็นแนวตั้ง ท่ารำจะมีทั้งการนั่งคุกเข่า การตั้งเข่า การเดิน การยืน ในแง่ของความหมายของท่ารำ มือเป็นอวัยวะที่ถูกกำหนดให้ใช้มากที่สุดในการแสดง และมีบทบาทในการสื่อความหมายมากกว่าอวัยวะอื่น ๆ นอกจากนี้ การสร้างสรรค์ท่าทางจะเน้นการใช้พลังงานในส่วนที่เป็นกล้ามเนื้อเพื่อออกท่าร่ายรำ โดยใช้พลังงานเพื่อขับเคลื่อนสรีระร่างกาย กำหนดความหนักเบา ช้าเร็ว ขณะเดียวกันอวัยวะทุกส่วนจะต้องเคลื่อนไหวสัมพันธ์กัน และอยู่ในลักษณะสมดุลกันโดยใช้สมาธิในการควบคุมการเคลื่อนไหว ชมนาด กิจขันธ์ (2547, อ้างถึงใน มนัญชยา เพชรูจี, 2564)

ภาพที่ 1 *ท่ารำมะโย่งในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี*

หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

การออกแบบและการใช้พื้นที่บนเวทีการแสดง นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้การออกแบบพื้นที่บนเวทีโดยการใช้เวทีอย่างคุ้มค่า มีลักษณะการจัดแถวแบบสมมาตรและอสมมาตร เริ่มจากการเข้าสู่เวทีของตัวรองทางด้านซ้ายและด้านขวาของผู้ชมมาจบบริเวณกึ่งกลางเวทีด้านหน้า ให้รายาเป็นจุดกึ่งกลางเวที การจัดนักแสดงให้เป็นขบวนที่เป็นเรือเพื่อสื่อถึงการเดินทางไปส่งเครื่องราชบรรณาการ มีการจัดแถวของนักแสดงให้เปรียบเสมือนเมืองเพื่อสื่อให้เห็นถึงการปกครองบ้านเมือง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงและการจัดวางบนเวที อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบการแสดงเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมให้ผู้ชมเกิดจินตภาพบนเวทีโดยนาฏประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ประกอบไปด้วยอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สอดคล้องกับประวัติศาสตร์ปาตานี ได้แก่

1) ผ้าคลุม เป็นเครื่องแต่งกายที่บ่งบอกสถานะของตัวละคร และถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของบ้านเมือง การล่อหลอกคู่ต่อสู้ เป็นส่วนหนึ่งของการจารึกประวัติศาสตร์ในการแสดง บางช่วงของการแสดง

ใช้เป็นจุดนำสายตาเพื่อเบี่ยงเบนความสนใจของผู้ชม ผ้าคลุมจึงเป็นอุปกรณ์หนึ่งที่สำคัญในการแสดง เพราะมีการใช้ผ้าคลุมในรูปแบบที่หลากหลาย บางช่วงเป็นเครื่องแต่งกาย บางช่วงใช้เป็นสัญญะสื่อสารการแสดง

2) ต้นไม้เงิน และต้นไม้ทอง เป็นเครื่องราชบรรณาการที่รายาบีรูส่งมอบแก่สยาม

3) กริช เป็นอุปกรณ์ที่เป็นการบ่งบอกถึงการเป็นกษัตรีย์และยังเป็นอาวุธที่ในการต่อสู้ โดยเฉพาะในช่วงการแสดงรายาอูงู กริชถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของรายาที่องอาจกล้าหาญ แข็งแกร่ง และมีทักษะด้านการรบ

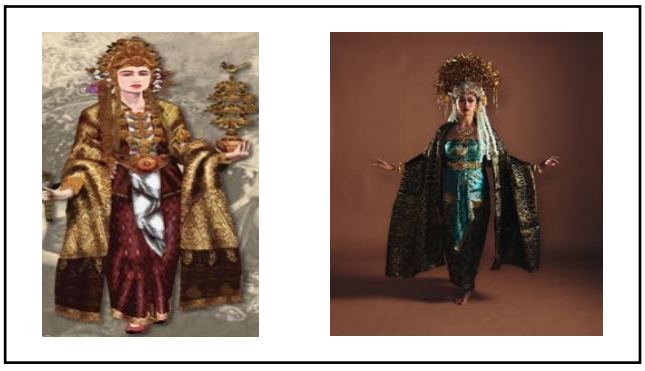
ภาพที่ 2 *ภาพผ้าคลุม ต้นไม้เงิน ต้นไม้ทอง กริช อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี*

หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

4. ด้านเครื่องแต่งกาย

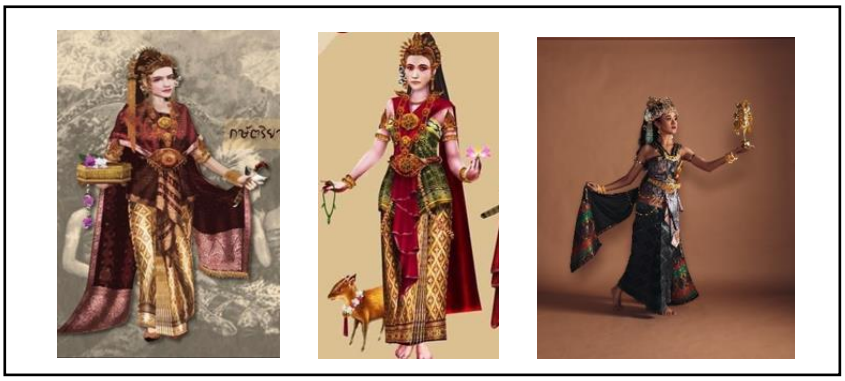
ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องแต่งกายของสาวมลายูที่มีเอกลักษณ์การแต่งกายของสตรีภาคใต้ตอนล่างที่ชัดเจน และได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากภาพวาด นำมาออกแบบให้เกิดความสวยงามเหมาะสมกับการแสดงบนเวที ทั้งนี้ยังคงความถูกต้องตามประวัติศาสตร์

ภาพที่ 3 ภาพรายาฮิเยาและภาพเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี



หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

ภาพที่ 4 *ภาพรายาบีรูและภาพเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี*



หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

ภาพที่ 5 *ภาพการแต่งกายของรายาอูงูซึ่งออกแบบโดยผู้สร้างสรรค์ และภาพเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี*

หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

ภาพที่ 6 *ภาพการแต่งกายสตรีมาลายู และภาพเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี*

หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

การดำเนินการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการสร้างสรรค์โดยมีกระบวนการดังนี้

1. สร้างแนวความคิด

การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากคำกล่าวของ ชาดา นนทวัฒน์ (2557) ที่ว่า “ปาตานีคือรัฐรุ่งเรืองที่ปกครองโดยกษัตรีย์หรือสุลต่านที่เป็นสตรี กินเวลาตั้งแต่ราชินีฮิเยาขึ้นสู่อำนาจเมื่อปี พ.ศ. 2127 ตามด้วย ราชินีบีรู ราชินีอูงู จนถึงวันสุดท้ายของการปกครองของราชินีกูนิง กษัตรีย์พระองค์ที่ 4 ของปาตานีในปี พ.ศ. 2194 นี่คืออาณาจักรแห่งการค้าที่รุ่งเรืองที่สุดแห่งหนึ่งในพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นอาณาจักรที่เรือสินค้าจากโปรตุเกส ฮอลันดา สเปน อังกฤษ และแล่นค้าขายกันอย่างคึกคัก ภายใต้การดูแลของสุลต่านที่เป็นสตรีแวดล้อมและพรั่งพร้อมไปด้วยเงินตรา ความรัก การค้า โจรสลัดและปืนใหญ่” สะท้อนการสร้างสรรค์ผ่านดนตรีมะโย่งและการใช้ท่ารำมะโย่งซึ่งเป็นการแสดงนาฏกรรมในราชสำนัก โดยศึกษาแนวคิดด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.1 แนวความคิดนาฏยประดิษฐ์

1.2 แนวความคิดสุนทรียศาสตร์

1.3 แนวความคิดทัศนศิลป์

1.4 แนวความคิดประวัติศาสตร์ปาตานี

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้สร้างสรรค์ใช้กระบวนการเลือกประชากรและกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยเลือกจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ที่มีประสบการณ์ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มาลินี อาชายุทธการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ขวัญใจ คงถาวร คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อวิพากษ์การแสดง ประกอบกับการคัดเลือกนักแสดงที่มีความรู้ความสามารถ มีความพร้อมในการสื่อสารการแสดงตามหลักแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์นำไปสู่ผู้ชม มีจำนวนผู้แสดง 11 คน ซึ่งเป็นนักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ประกอบไปด้วยแบบสัมภาษณ์ แบบประเมิน การสนทนากลุ่ม และการระดมความคิดเห็น วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) นำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Description Analysis) และรูปแบบการแสดงต่อสาธารณชน (Performance)

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี เป็นกระบวนการศึกษาค้นคว้าความรู้ และข้อมูลทางประวัติศาสตร์ซึ่งต้องอาศัยทักษะกระบวนการ การเก็บรวบรวมข้อมูลที่ถูกต้อง ผู้สร้างสรรค์จึงได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลที่มีรายละเอียดคือข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยผู้สร้างสรรค์ลงพื้นที่จริงเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการใช้เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม การทดลองปฏิบัติการแสดง ด้านเอกสาร ศึกษาจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องประกอบในการวิเคราะห์ข้อมูล

ภาพที่ 7 *การลงพื้นที่สัมภาษณ์ การสัมภาษณ์เจ้าหน้าที่ผู้ให้ข้อมูล (ผู้ช่วยเจ้าพนักงานส่งเสริมการท่องเที่ยว) ชมรมนักเล่าเรื่อง สังกัด อบต.บาราโหม*

หมายเหตุ. โดย ศศิชา งามสะอาด, 2566.

5. ออกแบบการแสดง วิพากษ์โดยอาจารย์ที่ปรึกษา นำออกแสดงสู่สาธารณชน และวิพากษ์โดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี เป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาศิลปนิพนธ์ ผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นจากการสอบหัวข้อศิลปนิพนธ์ จากนั้นจึงเข้าสู่การทำงานร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษาซึ่งมีการทำงานอย่างเป็นขั้นตอน และมีการสอบทานอยู่ตลอดเวลาการทำงาน เมื่อกำหนดความคิดหลัก ประมวลข้อมูล กำหนดขอบเขต กำหนดรูปแบบดังที่กล่าวไว้ในขอบเขตการสร้างสรรค์ด้านต่าง ๆ แล้ว องค์ประกอบการแสดงและหัวใจหลัก คือ การออกแบบการแสดงได้เริ่มต้นขึ้น ทั้งนี้กระบวนการออกแบบการแสดงอาศัยทฤษฎีทัศนศิลป์ประกอบกับทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) หลังกระบวนการสร้างสรรค์ และการสอบทานจากกรรมการภายในสาขาวิชาเสร็จสิ้น ผู้สร้างสรรค์จะต้องนำการแสดงเผยแพร่สู่สาธารณชน และถูกวิพากษ์การแสดงโดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์

6. วิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลเชิงคุณภาพ วิเคราะห์โดยใช้หลักการวิเคราะห์เนื้อหา การพรรณนาและการบรรยาย

องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

สิ่งที่สั่งสมไว้ในตัวตน (Embodiment) ของผู้สร้างสรรค์มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ ดังจะพบว่าผู้สร้างสรรค์นั้นเริ่มสร้างสรรค์ผลงานจากสิ่งที่ตนเองประทับใจคือพระปรีชาสามารถของกษัตรีย์ปาตานีทั้ง 3 พระองค์ ได้แก่ รายาฮิเยา รายาบีรู และรายาอูงู นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์มีพื้นเพเป็นชาวปัตตานี ได้เรียนรู้และซึมซับประวัติศาสตร์ท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้นำไปสู่การสร้างสรรค์กระบวนรำที่เกิดจากจินตนาการสร้างสรรค์กระบวนรำโดยนำประสบการณ์ในชีวิตประจำวันมาปรับใช้ (Environmental Situations) สร้างสรรค์กระบวนรำจากประสบการณ์ที่สั่งสมจากอดีตซึ่งหมายถึงการรำมะโย่ง และการรำแบบภาคใต้ตอนล่างที่ผู้สร้างสรรค์มีความรู้เดิมมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ (Embodiments Cognitive) และผู้สร้างสรรค์นำความประทับใจจากการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ ผ้าคลุม ต้นไม้เงิน ต้นไม้ทองกริช เป็นสื่อสัญญะ (Sign) นำไปสู่การสรรใช้ให้เกิดลักษณะการแสดงรูปแบบใหม่ มีความแปลกใหม่ (Exotic) และมีความเฉพาะตัว (Characteristics)

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ผู้สร้างสรรค์ยึดหลักตามวัตถุประสงค์และกรอบแนวคิดที่นำมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี เป็นองค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นตามกรอบแนวคิดที่วางไว้ สามารถแสดงเป็นภาพนาฏกรรมที่ชัดเจนโดยใช้ท่าทางและดนตรีมะโย่ง ซึ่งเป็นการรำในราชสำนักสอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ ปรับใช้ผสมผสานกับอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เกิดเป็นการแสดงนาฏศิลป์ชุดใหม่ นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นเมืองภาคใต้

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นนาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ผู้สร้างสรรค์ใช้หลักจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีท่าต้น ท่าต่อ ท่าตาม ท่าตกแต่ง ความรู้ด้านประวัติศาสตร์มลายูในยุคลังกาสุกะ โดยเฉพาะวีรกรรมอันโดดเด่นของกษัตรีย์ผู้มีพระปรีชาสามารถปกครองแผ่นดิน 3 พระองค์ ได้แก่ รายาฮิเยา รายาบีรู และรายาอูงู สตรีที่สามารถปกครองอาณาจักรปาตานีให้มีความเจริญรุ่งเรืองที่สุดแห่งยุค เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุดตีฆารายาปาตานี ซึ่งประกอบไปด้วย 7 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) แนวความคิด 2) นักแสดง 3) การประพันธ์บทร้องและการบรรจุเพลง 4) การออกแบบกระบวนท่ารำ 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) การออกแบบการใช้พื้นที่เวทีการแสดง 7) อุปกรณ์ประกอบการแสดงและการจัดวางตำแหน่งบนเวที ความน่าสนใจประการหนึ่งของการแสดงชุดนี้คือการใช้ท่าทางและดนตรีมะโย่งซึ่งเป็นการรำในราชสำนักปาตานีมาปรับใช้ผสมผสานกับอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นเมืองภาคใต้ อนึ่งการสรรใช้ท่ารำนี้อาศัยจินตนาการ ทฤษฎีทัศนศิลป์ และเน้นความสวยงามของภาพบนเวที ใช้ท่าต้น ท่าต่อ ท่าตาม ท่าตกแต่งนำมาร้อยเรียงเป็นกระบวนท่าแบบนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับจินตนาการ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการออกแบบนาฏศิลป์ไทยของสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (อ้างถึงใน ณัฏฐนันท์ จันนิวงศ์ และ ผุสดี หลิมสกุล, 2557) ความว่า การออกแบบลีลาท่ารำใช้หลักการจินตนาการ เกิดจากการนำสิ่งต่าง ๆ ที่ได้ประสบในชีวิตประจำวัน และจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาเป็น

แนวคิดในการสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย และนำความประทับใจในรูปแบบเก่า ๆ นำมาร้อยเรียงกระบวนลีลาการร่ายรำใหม่ให้ดูสมจริงทันยุคทันสมัยมากขึ้น กระบวนการที่เกิดขึ้นนี้สอดคล้องกับ Dijkstra, Katinka; Zwaan, Rolf A. (2014) กล่าวว่า ความสัมพันธ์ระหว่างความทรงจำ (Memory) และการรับรู้ที่เป็นตัวเป็นตน (Embodied Cognition) ได้ปรากฏให้เห็นในการศึกษาในสาขาต่าง ๆ และผ่านงานที่หลากหลายโดยทั่วไป การศึกษาเกี่ยวกับความรู้ความเข้าใจและความจำที่เป็นตัวเป็นตนจะตรวจสอบว่าการจัดการกับร่างกาย ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในประสิทธิภาพของหน่วยความจำอย่างไร หรือในทางกลับกัน การจัดการผ่านงานด้านความจำจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางร่างกายในเวลาต่อมา ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Wilson, Margaret (2002) ที่กล่าวว่า ร่างกายมีบทบาทสำคัญในการกำหนดจิตใจ ดังนั้นจิตจะต้องเข้าใจในบริบทของความสัมพันธ์กับร่างกายที่มีปฏิสัมพันธ์ในโลก ปฏิสัมพันธ์เหล่านี้สามารถเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ที่เราพบในชีวิตประจำวัน

นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี จะเป็นการแสดงชุดหนึ่งที่เป็นประโยชน์ทางการศึกษา โดยเฉพาะการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมจากเกียรติภูมิของบรรพบุรุษ ส่งเสริมให้เยาวชนในท้องถิ่นเกิดความตระหนักรู้และเห็นความสำคัญของประวัติความเป็นมาของกลุ่มคนในถิ่นฐาน วีถีชีวิตที่แสดงออกมาในรูปแบบที่แตกต่าง ความเชื่อ ความเป็นอยู่ การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น อันเป็นมรดกล้ำค่าที่กำลังจะสูญหายไปจากความทรงจำให้อยู่ในรูปแบบที่เหมาะสมต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์ ชุด ตีฆารายาปาตานี ผู้สร้างสรรค์มีข้อเสนอแนะดังนี้

1. งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ เป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น นำเสนออัตลักษณ์ของถิ่นที่อยู่และนำเสนอให้เห็นในรูปแบบการแสดง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาของกลุ่มคนในถิ่นฐาน วีถีชีวิตที่แสดงออกมาในรูปแบบของลักษณะนิสัย ความเชื่อ ความเป็นอยู่ การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่นตั้งแต่ในอดีตสู่ปัจจุบัน ซึ่งจากกระบวนการนี้อาจเป็นแนวทางในการต่อยอดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในรูปแบบอื่น ๆ ที่เป็นประโยชน์ในการปลูกฝังคติชาตินิยมต่อไปในอนาคต

2. ควรมีการศึกษาวิจัยเพื่อพัฒนาและปรับปรุงแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏกรรมจากประวัติศาสตร์และอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเพิ่มมากขึ้นไปอีก

3. ควรศึกษาและส่งเสริมให้เยาวชนในท้องถิ่นเกิดความตระหนักและเห็นความสำคัญของประวัติความเป็นมาของกลุ่มคนในถิ่นฐาน วีถีชีวิตที่แสดงออกมาในรูปแบบต่าง ๆ ความเชื่อ ความเป็นอยู่ การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น อันเป็นมรดกล้ำค่าที่กำลังจะสูญหายไปจากความทรงจำให้อยู่ในรูปแบบที่เหมาะสมต่อไป

รายการอ้างอิง

จิระเดช นุกูลโรจน์. (2562). “กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา”. *Trends of Humanities and Social Sciences Research*, 7(2), 156-179.

จุฑารัตน์ ปานผดุง. (2563, 21 กันยายน). *กษัตริยาแห่งปัตตานี*. PATTANIHERITAGECITY. https://shorturl.asia/rSpDN

ชาดา นนทวัฒน์. (2557). *สี่กษัตริยาแห่งปาตานี อานาจ การเมือง การค้า และโจรสลัดบนแผ่นดินใต้สายลม*. ยิปซี.

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ และ ผุสดี หลิมสกุล. (2557). “การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, *1*(1), 32 - 39.

ดัชนีย์ ทองแกมแก้ว และ ทัศนียา คัญทะชา. (2555). “ตารีลีเล็ง: ระบำเทียนระบำพื้นบ้านไทยมุสลิมภาคใต้ ผลงานสร้างสรรค์จากจินตนาการของศิลปินพื้นบ้าน: เซ็ง อาบู”. *RUSAMILAE JOURNAL*, *33*(3), 19-32.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2563, 26 ตุลาคม). *มะโย่ง*. CLIB.PSU. https://clib.psu.ac.th/southerninfo/content/2/9e22cecf

มนัญชยา เพชรูจี. (2564). นาฏยประดิษฐ์ ชุด มัทรีทรงเครื่อง. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี*, *10*(2), 1 - 16.

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2559, 3 มิถุนายน). “ *ปาตานี* ” *นครแห่งความทรงจำ*. LEK-PRAPAI. https://lek-prapai.org/home/view.php?id=195.

อับดุลรากิ๊บ บินนิฮัสซัน. (2551). *ปัตตานีกับโลกมลายู และตำนานปาตานี*. มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

Dijkstra, Katinka; Zwaan, Rolf A. (2014). “*Memory and action*”. Routledge Handbook of Embodied Cognition. pp. 314-323.

Wilson, M. (2002). Six views of embodied cognition. Psychonomic Bulletin & Review 9, 625-636. https://doi.org/10.3758/BF03196322.

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Article)

การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ

The Aesthetics of Plants through Watercolor Painting

จิตา ครุฑชื่น / Thita Krutchuen
อาจารย์, วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Instructor, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
thita.je18@gmail.com

Received: August 22, 2023 **Revised:** June 6, 2024 **Accepted:** July 21, 2024 **Published:** July 29, 2024

บทคัดย่อ

ผลงานชุด “การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยเทคนิคสีน้ำบนกระดาษ เพื่อถ่ายทอดความงามของพืชพรรณตามลักษณะที่เป็นจริงตามธรรมชาติ เลือกพืชดอกที่มีสีอยู่ในโทนอุ่นได้แก่ สีเหลือง สีส้ม สีแดง และเป็นพืชใกล้ตัวที่สามารถพบเห็นได้จริงเพื่อสามารถสังเกตลักษณะได้โดยตรง สร้างสรรค์โดยใช้ทักษะทางด้านจิตรกรรมและหลักวิธีการทางการวาดภาพพฤกษศาสตร์ ซึ่งมีกระบวนการสังเกตลักษณะของพืชโดยสังเกตจากพืชของจริงอย่างละเอียด และศึกษา ค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพืชที่จะวาดก่อน เพื่อแสดงถึงลักษณะทางกายภาพที่ถูกต้องของพืช ผลของการสร้างสรรค์ได้ผลงานที่เป็นการบูรณาการศิลปะและวิทยาศาสตร์เข้าด้วยกันทั้งหมด 3 ชิ้น ซึ่งเป็นผลงานที่มีคุณค่าด้านความงามในทางศิลปะ ทั้งทางด้านองค์ประกอบที่เป็นความจริงตามธรรมชาติและองค์ประกอบทางศิลปะที่ผู้สร้างสรรค์ปรับให้มีความลงตัวมากขึ้น โดยการจัดระเบียบให้รูปทรงที่ยุ่งเหยิงในธรรมชาติให้เกิดเอกภาพในผลงาน เพื่อให้เห็นถึงความงามตามธรรมชาติที่มีการเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงเวลาของพืช รวมถึงคุณค่าด้านเนื้อหาข้อมูลความรู้ด้านพฤกษศาสตร์สามารถนำภาพผลงานไปใช้อ้างอิงข้อมูลทางในการศึกษาด้านพฤกษศาสตร์ได้ และผลที่เกิดกับผู้สร้างสรรค์คือในระหว่างการสร้างสรรค์ผลงานได้มีการสังเกตและพินิจพิจารณาในลักษณะของพืชพรรณอย่างละเอียด จึงทำให้เกิดความตระหนักและเห็นคุณค่าของความงามในรายละเอียดจากธรรมชาติใกล้ตัว

คำสำคัญ: จิตรกรรมสีน้ำ, ภาพวาดพฤกษศาสตร์, ภาพวาดพฤกษศาสตร์ธรรมชาติ, พืชพรรณ

Abstract

“The Aesthetics of Plants through Watercolor Painting” aims to create paintings that employ watercolor techniques on paper to capture the beauty of plants in their true nature. The flowering plants with warm shades such as yellow, orange, red, and commonly found were chosen. It helps to obtain their visible characteristics directly. This involves using sophisticated painting skills and principles of botanical drawing, necessitating a process of carefully observing the characteristics of real plants.

Prior to drawing, extensive study and research on the selected plants are conducted to accurately represent their physical characteristics. The outcome of this creative endeavour consists of three pieces of work that seamlessly integrate art and science. It offers aesthetic value; the beauty of art reflects the true nature of artistic elements that the creator has adjusted by organizing the chaotic shapes in nature to create unity in the work. To reflect the changing natural beauty of plants over time, as well as botanical knowledge. These plant paintings serve not only as works of art but also as valuable references for botanical studies. Furthermore, the creation process fosters a deep observation and consideration of plant characteristics, cultivating an awareness and appreciation for the intricate beauty found in nature.

Keywords: watercolor painting, botanical art illustration, botanical painting, plants

บทนำ

การวาดภาพพืชในลักษณะเหมือนจริงเพื่อแสดงลักษณะของพืช หรือที่เรียกว่าภาพวาดพฤกษศาสตร์ คือการวาดภาพที่จำเพาะลงไปเฉพาะพืชพรรณ ซึ่งต้องอาศัยหลักการทางวิทยาศาสตร์ในการสร้างผลงาน คือเน้นความถูกต้องตามลักษณะธรรมชาติของพืชนั้น ทั้งสี รายละเอียดและลักษณะเฉพาะของพืช โดยขยายความจากต้นแบบทางธรรมชาติ การจัดวางองค์ประกอบตามต้นแบบ นิยมวาดแยกส่วนเพื่อเห็นลักษณะของพืชได้ชัดเจน และในหนึ่งภาพมักวาดพืชเพียงชนิดเดียวเท่านั้น เพื่อการนำไปใช้ประโยชน์ด้านการอ้างอิงข้อมูลและการศึกษาลักษณะของพืช (ศศิวิมล แสวงผล, 2549) ภาพวาดพฤกษศาสตร์ถือเป็นงานศิลปะที่ถ่ายทอดเรื่องราวเฉพาะพืชพรรณต่าง ๆ โดยนำวิทยาศาสตร์และศิลปะมารวมกัน วิทยาศาสตร์คือความถูกต้อง ศิลปะคือความสวยงาม ดังนั้นภาพวาดพฤษศาสตร์ควรมีทั้งความถูกต้องของสัดส่วนและลักษณะ และควรมีความสวยงามอย่างมีคุณค่าทางศิลปะ (ลลิตา โรจนกร, 2548) สอดคล้องกับ อนุรักษ์ อินต๊ะวงศ์ (2562) ซึ่งได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการวาดภาพพฤกษศาสตร์ว่า ในยุคเริ่มต้นนั้นวาดขึ้นเพื่ออธิบายความรู้เกี่ยวกับพืชสมุนไพรเพื่อประโยชน์ในการเยียวยารักษา แต่ในปัจจุบันภาพวาดทางพฤกษศาสตร์ได้พัฒนาขึ้นมาเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่บอกเล่าข้อมูลเกี่ยวกับพืช โดยอาศัยศิลปินทางวิจิตรศิลป์เป็นผู้ถ่ายทอด เพื่อแสดงรายละเอียดหรือลักษณะเฉพาะของพืช จึงต้องมีความงดงามทางศิลปะ สามารถสร้างความประทับใจแก่ผู้พบเห็นจนนำไปสู่ความสนใจรายละเอียดปลีกย่อยและเกิดเป็นความสุนทรียะ ภาพวาดทางพฤกษศาสตร์จึงเป็นภาพวาดประกอบการศึกษาพืชพรรณอย่างมีระบบช่วยให้ผู้ชมสามารถระบุชนิดของพืชนั้น ๆ ได้ในเบื้องต้น เผยให้เห็นรายละเอียดที่ชัดเจน ทั้งทางด้านกายวิภาค สัณฐาน และอนุกรมวิธาน ซึ่งส่วนใหญ่นักพฤกษศาสตร์เป็นผู้ให้คำแนะนำ และศิลปินเป็นผู้ถ่ายทอดความสวยงามตามหลักองค์ประกอบศิลป์ ผู้วาดจึงต้องมีทักษะที่เชี่ยวชาญประกอบกับการศึกษาข้อมูลของพืชอย่างละเอียด โดย ณรงค์ศักดิ์ สุกแก้วมณี (2558) ได้กล่าวว่าปัจจุบันนักวาดภาพพฤกษศาสตร์เป็นบุคลากรที่ขาดแคลนเมื่อเทียบกับปริมาณงานที่นักวิทยาศาสตร์ต้องการใช้ภาพเพื่อประกอบหนังสือและรายงานด้านวิชาการที่เกี่ยวกับพืชพรรณ อาจเพราะผู้ที่มีทักษะด้านศิลปะมักนิยมสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นสื่ออารมณ์และความรู้สึกของตนมากกว่าจะถ่ายทอดตามความจริง

หากพิจารณาดูแล้วจะเห็นว่าการวาดภาพทางพฤกษศาสตร์มีความแตกต่างจากการวาดภาพในทางศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ซึ่งแสดงจินตนาการและอารมณ์ความรู้สึกลงไปในผลงานด้วย

ในผลงานสร้างสรรค์ของข้าพเจ้าจึงต้องการสร้างสรรค์ผลงานการวาดภาพพืชพรรณ โดยใช้หลักบางประการของการวาดภาพพฤกษศาสตร์ ผสมผสานกับการสร้างความงามตามหลักการทางศิลปะ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความงามที่ข้าพเจ้าประทับใจในลักษณะ รายละเอียดที่ซับซ้อนและสีสันของพืชแต่ละชนิด และเพื่อสะท้อนให้ผู้สร้างสรรค์และผู้ชมได้เกิดความละเอียดลออ พินิจพิเคราะห์ ตระหนักและรับรู้ถึงความงามในรายละเอียดจากธรรมชาติที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ผ่านการสร้างและชมผลงาน โดยเลือกพืชที่มีความสอดคล้องเหมาะสมกันทั้งในด้านลักษณะและสี มาจัดวางองค์ประกอบให้สัมพันธ์กันบนพื้นที่ว่างสะอาดตา เพื่อส่งผลต่อการรับรู้สัมผัสกับเนื้อหาของงานได้ชัดเจนมากที่สุด ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานนอกเหนือจากเป็นการแสดงความงามผ่านทักษะทางจิตรกรรมสีน้ำแล้ว ยังต้องอาศัยการรับรู้ทางสายตาการสังเกตอย่างละเอียดถี่ถ้วนจากพืชต้นแบบ การค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะที่ถูกต้องของพืชอีกด้วย

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำโดยถ่ายทอดความงามของพืชพรรณ

ขอบเขตการสร้างสรรค์

1. สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำเพื่อถ่ายทอดความงามของพืชพรรณ ขนาด 42 x 55 เซนติเมตร จำนวน 3 ชิ้นงาน
2. สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้หลักวิธีการทางการวาดภาพพฤกษศาสตร์ และหลักแนวคิดเกี่ยวกับความงามทางศิลปะ
3. วิเคราะห์ข้อความรู้ที่ได้จากผลงานสร้างสรรค์ด้านเนื้อหา รูปแบบ และการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ

การดำเนินการสร้างสรรค์

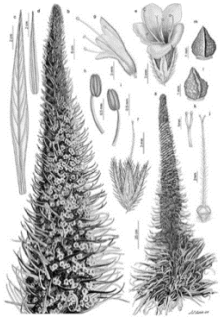
ผลงานชุด “การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ” เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจและความสนใจในกระบวนการวาดภาพพฤกษศาสตร์ ซึ่งมีความผสมผสานกันระหว่างความเป็นศิลปะและวิทยาศาสตร์ ผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลผ่านแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ทั้งหนังสือ งานวิจัย ผลงานของศิลปิน และข้อมูลทางอินเตอร์เน็ต เพื่อให้เห็นถึงลักษณะและจุดประสงค์ที่แตกต่างระหว่างผลงานศิลปะและผลงานทางวิทยาศาสตร์ (ภาพวาดพฤกษศาสตร์) โดยมีข้อมูลที่ศึกษาดังนี้

1. การศึกษาลักษณะการวาดภาพพฤกษศาสตร์

จากการค้นคว้าทางข้อมูลเอกสารและการศึกษาลักษณะของผลงานจากศิลปินทั้งในและต่างประเทศ พบว่าการวาดภาพพฤกษศาสตร์นั้นคือการวาดภาพพืชที่นำไปใช้ประโยชน์ทางวิทยาศาสตร์ ต้องวาดพืชเพียงชนิดเดียวในหนึ่งภาพ และมีการจัดวางภาพเพื่อแสดงรายละเอียดของพืชชนิดนั้นได้ครบทุกส่วน มีรูปแบบการวาดที่เป็นระบบระเบียบ เช่น การวาดพืชโดยแยกออกเป็นส่วน ๆ การวาดภาพพืชเพื่อศึกษาการเจริญเติบโตเป็นระยะ ๆ หรือ การวาดตั้งแต่ส่วนของรากจนถึงส่วนยอดโดยไม่ตัดออกขนาดเท่ากับของจริงหรือเขียนมาตราส่วนย่อไว้

จากข้อมูลที่ได้ศึกษาดังกล่าว จึงจะเห็นได้ว่าการวาดภาพพืชพรรณดอกไม้นั้น มีความแตกต่างกันในแง่วัตถุประสงค์ของการนำเสนอ ว่าจะสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประโยชน์ทางวิทยาศาสตร์ซึ่งจะนำภาพพืชนั้นไปเป็นตัวอย่างเพื่อการศึกษาลักษณะพืช หรือเพื่อนำเสนอความงามตามธรรมชาติของพืชพรรณ ซึ่งต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับการจัดวางองค์ประกอบเพื่อให้เกิดความงามตามแบบศิลปะ และยังคงสามารถคงลักษณะของพืชตามความจริงได้

ตารางที่ 1 *ประเภทและลักษณะของภาพวาดทางพฤกษศาสตร์*

ประเภท	ลักษณะ	ภาพตัวอย่าง
ภาพเหมือนทางพฤกษศาสตร์ (Botanical Illustration)	มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำมาใช้ทางวิชาการ ผลงานเน้นบ่งบอกชัดเจนถึงชนิดของพืชพรรณ ให้ความ สำคัญกับสัดส่วนที่ถูกต้องเป็นหลัก ใช้การสังเกตพินิจพิเคราะห์และมีความสวยงามพบเห็นทั่วไปตามพจนานุกรม หนังสือวิทยาศาสตร์	 (1)
ภาพวาดพฤกษศาสตร์ (Botanical Painting)	เน้นความสำคัญของความสวยงามมาก่อน แต่ยังคงมีการสังเกตพิจารณาลักษณะของพืชอย่างถี่ถ้วน และยังคงเน้นสัดส่วนที่ถูกต้องตามความเป็นจริงเช่นเดียวกัน	(2)
ภาพวาดทางธรรมชาติ (Nature Painting หรือ Flowers Painting)	คำนึงถึงความสวยงาม ใช้ความสุนทรียะทางอารมณ์ จินตนาการเป็นหลักสำคัญ โดยไม่เน้นการสังเกตพินิจพิเคราะห์และสัดส่วนที่ถูกต้อง เช่น ภาพวาดดอกไม้ในแจกัน สีสันการวาดภาพ อารมณ์ของศิลปินมาก่อนความถูกต้องของลักษณะพืช รายละเอียดของพืชจะไม่แม่นยำเสมอไป	(3)

หมายเหตุ. (1) จาก *The Shirley Sherwood collection* โดย Juan Luis Castillo, 2017, (https://shirleysherwood.com/~926). (2) จาก Fading Beauty โดย Vivienne Rew, 2017, (https://www.jacksonsart.com/blog/2017/10/27/winners-announced-plant-life-botanical-illustration/). (3) จาก Vase with Flowers โดย Rachel Ruysch, 2022, (https://finearts-music.unimelb.edu.au/research/vanitas-a-modern-reflection-on-death-and-its-depiction-in-art).

2. การศึกษาหลักแนวคิดเกี่ยวกับความงามทางศิลปะ

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาหลักการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ และการรับรู้ความงามทางศิลปะเป็นหลักสำคัญ ด้านหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ เน้นการจัดรูปทรงให้ผลงานมีเอกภาพ คือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความกลมกลืน ความเข้ากันได้ เกิดจากความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันของส่วนต่าง ๆ จัดระเบียบของรูปทรงและดุลยภาพให้แก่สิ่งที่ขัดแย้งกันเพื่อให้รวมตัวกันได้ ซึ่งในตามธรรมชาติมีความขัดแย้งกันอยู่เป็นปกติ (ชะลูด นิ่มเสมอ, 2553) ในการวาดภาพเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของพืชควรมีการจัดองค์ประกอบให้สวยงามลงตัว เน้นการถ่ายทอดอย่างที่ตาเห็นจากของจริงในแสงธรรมชาติ แม้กระทั่งรอยตำหนิ เช่น ความเหี่ยวของพืช ร่องรอยการถูกแมลงกัด ก็ถือเป็นความงามตามธรรมชาติ เป็นสัจธรรม (พันธุ์ศักดิ์ จักกะพาก, 2561) ผู้สร้างสรรค์จึงต้องจัดวางรูปทรงที่มีหลายจำนวนในภาพให้มีเอกภาพ และสอดคล้องกับพื้นที่ว่าง โดยที่ยังคงคำนึงถึงความถูกต้องตามลักษณะของพืชด้วย

ในด้านการรับรู้ความงามเป็นเรื่องของคุณค่า (Value) ทางสุนทรียะ เป็นความสุขที่ได้จากการมองเห็นมีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์ของคน ความงามเป็นพื้นฐานเบื้องต้นของงานศิลปะ งานศิลปะที่ดีจะให้ความพอใจแก่ผู้ชมในขั้นแรก และจะให้ความสะเทือนใจยิ่งขึ้นด้วยอารมณ์ทางสุนทรียภาพของศิลปะในขั้นต่อไป ความงามในงานศิลปะออกเป็น 2 ประเภท คือความงามทางกายภาพ (Physical Beauty) ซึ่งได้แก่ ความงามของรูปทรงที่กำหนดเรื่องราว หรือที่เกิดจากการประสานประกอบกันของทัศนธาตุ และความงามทางใจ (Moral Beauty) ได้แก่ ความรู้สึกหรืออารมณ์ที่แสดงออก ในงานศิลปะชิ้นหนึ่ง ๆ จึงมีความงามทั้งสองประเภทรวมอยู่ แต่จะเน้นหนักไปทางความงามด้านใดนั้น ขึ้นอยู่กับประเภทของงานและเจตนาของผู้สร้างสรรค์ (Lionello Venturi, 1956 อ้างถึงใน ชะลูด นิ่มเสมอ, 2553)

3. การศึกษาผลงานของศิลปิน

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษารูปแบบผลงานจิตรกรรมของศิลปินอันมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความงามและความประทับใจในพืชพรรณและดอกไม้ ทั้งศิลปินไทยและต่างประเทศ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Ferdinand Lucas Bauer นักวาดภาพประกอบพฤกษศาสตร์ชาวออสเตรียที่เดินทางมาอาศัยที่ออสเตรเลีย มีความรู้เกี่ยวกับพืชและธรรมชาติ เริ่มวาดภาพพฤกษศาสตร์ตอนอายุ 15 ปี ได้ร่วมทำงานกับนักพฤกษศาสตร์ในกรุงเวียนนา ได้เรียนรู้ระบบอนุกรมวิธาน สาขาวิชากล้องจุลทรรศน์และเรียนวิชาวาดภาพภูมิทัศน์ อีกทั้งได้สำรวจและวาดภาพบันทึกพืช สัตว์ นก และภูมิทัศน์มากกว่า 1,500 ภาพ ซึ่งผลงานชุดนี้ถือเป็นผลงานพฤกษศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ต่อมาได้รับเลือกให้เดินทางไปออสเตรเลียในฐานะนักวาดภาพพฤกษศาสตร์ เป็นผลงานที่มีคุณภาพสูงได้รับการยอมรับจากนักวิทยาศาสตร์และบุคคลทั่วไป

ภาพที่ 1 *ผลงานของ Ferdinand Lucas Bauer*

(ก) (ข) (ค)

หมายเหตุ. จาก *Bonhams* โดย Ferdinand Lucas Bauer, 1760–1826, (https://www.bonhams.com/auction/21602/lot/12/ferdinand-lucas-bauer).

ศันสนีย์ ดีกระจ่าง นักวาดภาพพฤกษศาสตร์ชาวไทย ผู้ได้รับรางวัลระดับนานาชาติมาหลายรางวัล ศิลปินมีพื้นฐานการเรียนด้านศิลปะ ก้าวเข้าสู่การเป็นนักวาดภาพพฤกษศาสตร์อย่างจริงจังด้วยการฝึกฝนด้วยตนเองและหาข้อมูลวิธีการวาดที่ถูกต้องตามแบบสากล จากนั้นส่งผลงานเข้าประกวดระดับนานาชาติในงาน Focus on Nature ที่นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา กับ Margaret Flockton Awards ที่ออสเตรเลีย เป็นจุดเริ่มต้นให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น และได้รับรางวัลเหรียญทองคือ The Royal Horticultural Society (RHS) ที่อังกฤษ และ The Royal Botanic Garden Edinburgh (RBGE) ที่สกอตแลนด์ ในปี 2016 ซึ่งเป็นการประกวดที่มีการแข่งขันสูง นักวาดภาพพฤกษศาสตร์จากทั่วโลกต่างมารวมตัวกันเพื่อแข่งขันในรายการนี้ ดังนั้น การได้เหรียญทองคือการได้รับการยอมรับและได้เป็นที่รู้จักในฐานะนักวาดภาพพฤกษศาสตร์ ศิลปินมักวาดพืชที่พบเห็นได้ทั่วไปหรือมีอยู่ใกล้ตัว สามารถหยิบจับขึ้นมาดูลักษณะของพืชได้ เพราะต้องใช้เวลาในการศึกษาลักษณะทางกายภาพอย่างละเอียดถี่ถ้วน นอกจากนี้ศิลปินยังศึกษาไปถึงข้อมูลอื่น ๆ เช่น แหล่งกำเนิดของพืช และให้ความสำคัญเรื่องความถูกต้องตามหลักพฤกษศาสตร์ การจัดส่วนประกอบให้ครบถ้วนภายในหน้ากระดาษ

ภาพที่ 2 *ผลงานของ ศันสนีย์ ดีกระจ่าง*

(ก) (ข)

หมายเหตุ. จาก *Aday Buleltin* โดย ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, 2562 (https://adaybulletin. com/talk-guest-geek-05-botanical-artist-sansanee-deekrajang/34685).

ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง เป็นจิตรกรที่มีชื่อเสียงในการเขียนภาพแนวเหมือนจริง โดยผลงานส่วนใหญ่ใช้เทคนิคสีอะคริลิคในถ่ายทอดผลงานที่เหมือนจริงอย่างน่าอัศจรรย์ ปัจจุบันเป็นอาจารย์ภาควิชาประยุกต์ศิลปศึกษา คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผลงานของไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง โดดเด่นในเรื่องของเทคนิคในการเขียนภาพโดยถ่ายทอดความเหมือนจริงตามธรรมชาติที่มองเห็นได้อย่างสวยงามและลงตัวด้วยสีสันของดอกไม้ประกอบเข้ากับบรรยากาศที่นุ่มนวล เรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ ผลงานที่ผู้สร้างสรรค์ศึกษาเป็นตัวอย่าง ได้แก่ ผลงานที่ศิลปินถ่ายทอดความงามของดอกไม้ในบรรยากาศและสถานที่ที่ต่างกันออกไป

ภาพที่ 3 *ผลงานของ ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง*

(ก) (ข)

หมายเหตุ. จาก *ARDEL Gallery of Modern Art* โดย ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง, 2558, facebook (https://www.facebook.com/ardelgallery).

4. เลือกพืชที่จะนำมาวาด

ผู้สร้างสรรค์เลือกวาดพืช 3 ชนิด ได้แก่ พู่เรือหงส์ เข้าพรรษา และพวงแสด โดยเลือกจากการที่พบเห็นพืชดังกล่าวในชีวิตประจำวัน ภายในบริเวณที่พักอาศัยและบริเวณใกล้เคียงซึ่งอยู่ภายในเขตพื้นที่กรุงเทพมหานคร พืชทั้งหมดเป็นพืชดอกที่มีสีดอกโทนอุ่นไปถึงโทนร้อน สีสันบ่งบอกถึงความรู้สึกสว่างสดใส และพืชทั้ง 3 ชนิด เป็นพืชที่มีข้อมูลให้ค้นคว้าเพิ่มเติมเพื่อผู้สร้างสรรค์สามารถศึกษาลักษณะพืชได้อย่างถี่ถ้วนยิ่งขึ้น นอกเหนือจากการสังเกตจากพืชจริง จากนั้นทำการศึกษาข้อมูลและบันทึกข้อมูลสำคัญของพืชนั้น ได้แก่ ชื่อพืช ลักษณะ แหล่งกำเนิด ประโยชน์ รวมถึงข้อมูลภาพทั้งที่ผู้สร้างสรรค์บันทึกเองและจากการค้นคว้าเพิ่มเติมผ่านแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยได้รวบรวมข้อมูลดังกล่าวสรุปได้ตามตารางที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 2 *การศึกษาข้อมูลของพืชที่นำมาสร้างผลงาน*

ชนิดของพืช	พู่เรือหงส์	เข้าพรรษา	พวงแสด
ชื่ออื่น	ชุมบาห้อย พู่ระหง หางหงส์	หงส์เหิน กล้วยจะก่าหลวง กล้วยเครือคำ ข่าเจ้าคุณวินิจ ว่านสาวหลง ขมิ้นผีหรือ กระทือลิง ว่านดอกเหลือง	-
ชื่อสามัญ	Fringed hibiscus Spider gumamela	dancing ladies ginger	Orange trumpet Fire cracker vine
ชื่อวิทยาศาสตร์	Hibiscus schizopetalus (Dyer) Hook.f.	Globba winitii C.H. Wright	Pyrostegia venusta (Ker Gawl.) Miers.
วงศ์	MALVACEAE	Zingiberaceae	Bignoniaceae

ตารางที่ 2 *การศึกษาข้อมูลของพืชที่นำมาสร้างผลงาน* (ต่อ)

ชนิดของพืช	พู่เรือหงส์	เข้าพรรษา	พวงแสด
ลักษณะ	ใบเดี่ยวทรงรีปลายแหลมมีติ่งหาง โคนมน ขอบใบหยักแบบฟันเลื่อย ออกดอกเดี่ยวที่ปลายกิ่ง ดอกห้อย ดอกมีหลายสี แดง ส้ม ชมพู กลีบดอก 5 กลีบ ขอบกลีบหยักเว้าลึกเป็นริ้ว ตัวกลีบโค้งงอขึ้นด้านบน ก้านชูเกสรยาวมาก	ต้นคล้ายกระชายหรือขมิ้น มีเหง้าใต้ดินเติบโตเป็นกลุ่มกอ ออกดอกเป็นช่อแทงจากยอดของลำต้น โค้งและห้อยตัวลง มีก้านดอกย่อยเรียงอยู่โดยรอบประกอบด้วยดอกจริง มีกลีบประดับที่ต่างกันหลายรูปทรงและหลายสี เช่น ขาว เหลือง สำหรับดอกสีม่วงแดงค่อนข้างหายาก ดอกมักจะบานในช่วงเทศกาลเข้าพรรษา	ไม้เถาเลื้อย ใบประกอบ ออกสลับ ใบย่อยรูปไข่ ขนาด ปลายใบแหลม โคนใบมน ดอกออกเป็นช่อกระจุกแยกแขนงตามปลายกิ่ง ช่อละ 10–30 ดอก ดอกรูปดอกเข็ม กลีบดอกสีส้มอมเหลือง โคนกลีบเชื่อมติดกันเป็นหลอดยาว ปลายแยก 5 กลีบ ยาว ม้วนงอไปด้านหลัง
แหล่งกำเนิด	เขตร้อนของทวีปแอฟริกา	แถบทวีปเอเชีย	แถบอเมริกาใต้ บราซิลและอาเจนตินา
ประโยชน์	ด้านภูมิสถาปัตย์เป็นแนวบังสายตาสีเขียวที่แข็งแรง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวพลิ้วเบา แบบสบาย ๆ	เป็นดอกไม้สำคัญในวันเข้าพรรษา ใช้ในประเพณีตักบาตรดอกไม้ ของจ.สระบุรี เหง้านำมาใช้เป็นส่วนผสมของยาสระผม สบู่ ใช้ในการรักษาอาการคันตามผิวหนัง	ใช้ประดับเป็นซุ้มหรือรั้วทั่วไปในเขตร้อน ใบมีสรรพคุณแก้โรคผิวหนัง และแผลสด
ภาพพืช			

หมายเหตุ. จาก *ไม้ดอกไม้ประดับ* โดย ศูนย์ปฏิบัติการวิจัยและเรือนปลูกพืชทดลอง, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน, (http://clgc.agri.kps.ku.ac.th/resources/ornament/hibiscus.html).
รูปภาพ โดย ฐิตา ครุฑชื่น, 2564.

5. รวบรวมสรุปข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะในรูปแบบเหมือนจริง เป็นการถ่ายทอดความงาม โดยใช้เนื้อหาจากการขยายความจากลักษณะ และรายละเอียดของพืชพรรณที่เป็นต้นแบบประกอบกับการใช้กระบวนการสร้างสรรค์ตามหลักการวาดภาพพฤกษศาสตร์ ซึ่งได้สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้เทคนิคสีน้ำบนกระดาษ ทั้งหมดจำนวน 3 ชิ้น เป็นผลงานที่มุ่งเน้นแสดงให้เห็นถึงความงามของพืชดอกที่สามารถพบเห็นได้ชินตาในชีวิตประจำวันและอาจถูกมองข้ามไปเพราะความธรรมดา จึงต้องการเน้นให้เห็นถึงความงามที่เป็นความจริงของพืช คือความงามตามธรรมชาติที่ไม่ได้ถูกบิดเบือน ดัดแปลง เน้นให้เห็นรายละเอียด สีสัน ลวดลาย การทับซ้อนของรูปทรงดอก ใบ ลักษณะการเติบโตโดยวาดให้เห็นทั้งลักษณะของดอกที่ตูม บาน หรือเริ่มร่วงโรย เพราะลักษณะและการเติบโตของพืชล้วนเป็นความจริงที่มีความสวยงามในตัวเอง โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้

5.1 การเตรียมอุปกรณ์ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ กระดาษสีน้ำแบบเรียบขนาด A2 กระดาษวาดเขียน ดินสอกด ยางลบ พู่กันสำหรับเขียนสีน้ำขนาดต่าง ๆ สีน้ำ กระดานวาดเขียน จานสี กระดาษไข แผ่นชาร์ตเทียบสี และอุปกรณ์อื่น ๆ อุปกรณ์สำคัญที่ผู้สร้างสรรค์เน้นเป็นสำคัญคือกระดาษสำหรับเขียนสีน้ำ ต้องเป็นชนิดแบบเรียบที่มีความหนา 600 แกรม (gsm) ขึ้นไป เพราะจะช่วยให้สามารถลงสีได้ดีขึ้น เนื่องจากลักษณะของผลงานที่จำเป็นต้องลงสีเพื่อเก็บรายละเอียดต้องมีการลงสีหลายชั้น หากใช้กระดาษที่มีความหนาไม่มากพอจะส่งผลให้เกิดอุปสรรคในการสร้างสรรค์ตามมา เช่น กระดาษพองกระดาษเป็นขุย สีชั้นล่างหลุดเมื่อระบายทับ และการเลือกใช้กระดาษชนิดเรียบเนื่องจากต้องการให้เห็นพื้นผิวของวัตถุที่วาดอย่างแท้จริง ไม่ต้องการให้พื้นผิวของกระดาษมีผลต่อพื้นผิวของวัตถุที่วาด

5.2 ขั้นตอนการร่างภาพ ในส่วนของขั้นตอนการร่างภาพนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักการทางการวาดภาพพฤกษศาสตร์เข้ามาใช้ประกอบด้วย คือการลอกลายลงบนกระดาษไข โดยวิธีการเริ่มจากการร่างภาพด้วยดินสอลงบนกระดาษวาดเขียนก่อน จัดวางองค์ประกอบทั้งภาพให้มีความสมบูรณ์และเหมาะสมสวยงาม ร่างภาพให้เห็นโครงสร้างและลักษณะของพืชที่ชัดเจน ลงน้ำหนักแสงเงาของพืชเล็กน้อยเพื่อสร้างภาพต้นแบบ (ภาพที่ 4 ก) เมื่อได้ภาพต้นแบบแล้วจึงนำมาลอกลาย วิธีในการลอกลายภาพที่นิยมทั่วไปคือการใช้กระดาษไขและการใช้ตู้ไฟส่องเพื่อให้เห็นภาพต้นแบบปรากฏบนกระดาษลอกลายที่ทาบอยู่ด้านบน ในที่นี้ผู้สร้างสรรค์ใช้วิธีการลอกลายโดยใช้กระดาษไขเป็นกระดาษลอกลาย ทาบกับภาพต้นแบบโดยให้ภาพต้นแบบอยู่ด้านล่างและกระดาษไขอยู่ด้านบน ใช้เทปติดเพื่อป้องกันการเลื่อน จากนั้นใช้ดินสอกดวาดลอกลายโดยลอกเฉพาะเส้นของรูปทรง และรายละเอียด แต่ไม่ลอกน้ำหนักแสงเงา เพื่อให้ได้ภาพจากต้นแบบที่ลอกลายออกมาอยู่บนกระดาษไข (ภาพที่ 4 ข ค) การลอกลายสามารถลอกลายแบบทั้งหมดลงในกระดาษไขแผ่นเดียว เพื่อให้ได้ภาพลอกลายออกมาเหมือนกับภาพต้นแบบ หรืออาจลอกลายแบบแยกส่วนของพืชออกจากกันแล้วจึงนำมาประกอบเข้าด้วยกันภายหลัง ในการสร้างผลงานครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการลอกลายโดยแยกส่วนของพืชออกจากกัน แล้วนำมาประกอบเข้าด้วยกันในภายหลังเพื่อความสะดวกในการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบให้เหมาะสมที่สุด วิธีนี้ช่วยลดความผิดพลาดในการร่างลงบนกระดาษเขียนสีน้ำ และยังสามารถเก็บแบบที่ลอกลายไว้วาดได้อีกในครั้งต่อไป หรือสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการวาดพืชชนิดอื่นได้อีก

เมื่อได้แบบที่ลอกลายลงบนกระดาษไขแล้ว นำมาลอกลงบนกระดาษเขียนสีน้ำอีกครั้งหนึ่ง โดยการเขียนซ้ำด้านหลังของกระดาษไขที่เป็นแบบลอกลายด้วยดินสอกดความเข้มขนาด 2B หรือ 4B เพราะมีความเข้มของดินสอที่พอดีในการลอกลาย จากนั้นพลิกกลับมาด้านหน้าปกติของภาพลอกลายเดิม และวางทาบลงบนกระดาษเขียนสีน้ำ ตรวจสอบตำแหน่งให้ตรงตามต้องการโดยอ้างอิงจากแบบต้นแบบ และเขียนซ้ำด้วยดินสอกด HB อีกครั้ง เนื่องจากดินสอกด HB มีความแข็งของเนื้อดินสอมากที่สุด สามารถใช้ลอกลายเพื่อให้เกิดความคมของเส้นได้ชัดเจน การลอกลายในขั้นตอนนี้ควรวางน้ำหนักมือให้เบาก่อน จึงตรวจสอบเส้นที่เกิดขึ้นบนกระดาษเขียนสีน้ำ ไม่ให้เส้นเข้มจนเกินไป จะเกิดลายของเส้นที่มีน้ำหนักพอดีตามแบบปรากฏบนกระดาษเขียนสีน้ำ เพื่อพร้อมสำหรับการลงสีในขั้นตอนต่อไปโดยไม่ต้องร่างดินสอลงบนกระดาษเขียนสีน้ำอีก วิธีการเช่นนี้ ช่วยป้องกันข้อผิดพลาดในการร่างลงบนกระดาษเขียนสีน้ำ ไม่ทำให้เกิดการบอบช้ำของกระดาษหากต้องมีการลบแก้ไข รวมถึงสามารถแก้ไขตำแหน่งการจัดวางหรือการลดเพิ่มรูปทรงตามในแบบได้อีกด้วย

ภาพที่ 4 *การร่างภาพและการลอกลาย*

(ก) (ข) (ค)

หมายเหตุ. โดย ฐิตา ครุฑชื่น, 2564.

5.3 ขั้นตอนการเตรียมลงสี ก่อนการลงสีผู้สร้างสรรค์ได้มีการเทียบสีจากพืชของจริงที่จะวาด ทั้งสีของดอก และใบ เพื่อหาสีที่มีความใกล้เคียงตามธรรมชาติมากที่สุด วิธีการเทียบสีสามารถทำได้โดยการทดลองผสมสีเทียบกับสีของดอก (ภาพที่ 5ก) และใบ (ภาพที่ 5ข) เพื่อให้ได้สีที่ต้องการ และการเทียบสีพืชกับตารางสี (ภาพที่ 5ค)

ภาพที่ 5 *ขั้นตอนการเตรียมลงสี*

(ก) ผสมสีเทียบกับสีของดอก

(ข) ผสมสีเทียบกับสีของใบ

(ค) เทียบสีพืชกับตารางสี

หมายเหตุ. โดย ฐิตา ครุฑชื่น, 2564.

5.4 ขั้นตอนในการลงสี เริ่มจากการลงสีน้ำแบบบาง ๆ ในชั้นแรก โดยเริ่มจากสีที่มีน้ำหนักอ่อน ผสมน้ำในปริมาณที่มากพอสมควรเพื่อให้ได้สีรองพื้นแบบเบา ๆ แล้วจึงลงสีโดยรวมของรูปทรงใดรูปทรงหนึ่งก่อน จากนั้นลงสีเพื่อเพิ่มน้ำหนัก และเก็บรายละเอียดเพิ่มแสงเงาเพื่อให้มีมิติสวยงามขึ้น (ขั้นตอนการลงสีจากภาพที่ 6 ก–ง ตามลำดับ) โดยสามารถตรวจสอบรายละเอียดจากภาพต้นแบบที่ร่างไว้

ภาพที่ 6 *ขั้นตอนการลงสี*

(ก) ลงสีน้ำแบบบาง ๆ

(ข) ลงสีโดยรวมของรูปทรง

(ข) ลงสีเพื่อเพิ่มน้ำหนัก

(ง) เก็บรายละเอียดเพิ่มแสงเงา

หมายเหตุ. โดย ฐิตา ครุฑชื่น, 2564.

องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

1. ที่มาและแรงบันดาลใจ

1.1 ด้านเนื้อหา ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจและความประทับใจในด้านความงามตามธรรมชาติของพืชพรรณและดอกไม้ ซึ่งตามธรรมชาติแล้วพืชพรรณต่างมีความงามในตัวเอง ด้วยสีสัน รูปทรง รายละเอียด ลวดลาย และลักษณะของพืชที่แตกต่างกันออกไป แม้จะมีบางจุดที่ทางด้านพฤกษศาสตร์มองว่าไม่สมบูรณ์ เช่น ใบที่เหี่ยว รอยแมลงกัด กลีบดอกร่วงโรย หรือการอยู่ร่วมกันของพืชต่างชนิด ลักษณะเหล่านี้จะไม่ถูกแสดงในภาพวาดทางพฤกษศาสตร์ซึ่งมุ่งเน้นประโยชน์ด้านข้อมูลทางกายภาพที่ถูกต้องของพืชเป็นหลัก ในทางพฤกษศาสตร์ถือว่าไม่ใช่ข้อมูลที่ถูกต้องทางวิทยาศาสตร์ จึงนิยมแสดงลักษณะของพืชเติบโตสมบูรณ์ และแสดงเพียงพืชหนึ่งชนิดในหนึ่งภาพ เพราะถือว่าภาพนั้นเป็นต้นแบบเพื่อเทียบเคียงและแยกพืชแต่ละชนิดออกจากกัน หากแต่ในทางด้านศิลปะนั้น สิ่งที่ดูไม่สมบูรณ์ หรือการอยู่ร่วมกันของพืชต่างชนิดคือองค์ประกอบหนึ่งตามกลไกธรรมชาติของพืชพรรณ ล้วนเป็นความงามที่ปรากฏให้เห็นตามจริงในรูปแบบปกติของธรรมชาติ แสดงให้เห็นความงามในการเปลี่ยนแปลงของช่วงเวลาเติบโตของพืช เช่น การมีลักษณะที่ต่างกัน ทั้งดอกตูม บาน และร่วงโรย ผู้สร้างสรรค์จึงใช้องค์ประกอบทั้งหมดนี้มาถ่ายทอดในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ โดยยังคงใช้หลักการและกระบวนการบางอย่างของการวาดภาพพฤกษศาสตร์เพื่อยังคงแสดงลักษณะของพืชได้ถูกต้อง

1.2 ด้านรูปแบบในการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้ปรับใช้รูปแบบวิธีการสร้างสรรค์จากการวาดภาพพฤกษศาสตร์ นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ได้แก่ การวาดภาพให้เห็นลักษณะที่แท้จริงของพืชชนิดนั้น ทั้งสี รูปทรง รายละเอียดของใบ กลีบ เกสร ลักษณะของก้าน รวมถึงแสดงให้เห็นในหลายมุมมองในภาพเดียวกัน บวกกับการจัดองค์ประกอบให้เหมาะสมสวยงามในทางศิลปะ การแสดงให้เห็นความงามของพืชตามธรรมชาติแม้จะไม่ได้สมบูรณ์แบบตามมาตรฐานทางพฤกษศาสตร์ และการจัดวางตำแหน่งของรูปทรงเพื่อให้ได้จังหวะลีลาที่สวยงามสอดคล้องไปกับพื้นที่ว่าง จะเห็นว่าผลงานสีน้ำที่เสร็จสมบูรณ์แล้วนั้นมีความกลมกลืนในด้านขนาดของรูปทรงที่เกิดจากการใช้พืชต่างชนิดมาประกอบเข้าด้วยกัน และความกลมกลืนของสีที่เกิดจากการลงสีบาง ๆ ทีละชั้นและในแต่ละชั้นมีการแทรกสีที่ต่างกันของใบ และดอกลงไปเพื่อให้เกิดความนุ่มนวลของสีที่ต่างกัน ซึ่งตามความจริงสีของวัตถุในธรรมชาติมีความต่างกัน แต่การรับรู้ทางสายตาของมนุษย์จะมีการเจือสีบรรยากาศหรือสีของแสง และสีของวัตถุที่วางใกล้กันเข้าไป จึงทำให้ภาพที่เห็นมีความกลมกลืนและสบายตามากขึ้น

2. การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

ผลงานชุด “การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ” ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ผลงานทั้งหมด 3 ชิ้น ประเด็นที่วิเคราะห์ทั้งหมดมี 3 ประเด็นคือ องค์ประกอบทางศิลปะ คุณค่าทางด้านความงาม และ คุณค่าทางด้านข้อมูลความรู้ โดยได้แสดงการวิเคราะห์ผลงานแต่ละชิ้นดังต่อไปนี้

2.1 การวิเคราะห์องค์ประกอบทางศิลปะ

ตารางที่ 3 *การวิเคราะห์องค์ประกอบทางศิลปะของผลงานทั้ง 3 ชิ้น*

ภาพผลงาน	องค์ประกอบทางศิลปะ
“พู่เรือหงส์” 	องค์ประกอบโดยรวมของผลงานเป็นรูปทรงอิสระตามแบบของพืชที่วาด ใช้รูปทรงตัดกับพื้นที่ว่างขาวสะอาดตาตามรูปแบบของการวาดภาพพฤกษศาสตร์ จัดพื้นที่ว่างให้มีความสมดุลกับรูปทรง โดยแบ่งพื้นที่ว่างให้มีขนาดใหญ่และเล็กลงตามลำดับ สีโดยรวมผลงานคือ สีแดง สีเขียว ซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามกัน ผู้สร้างสรรค์จัดวางสีแดงและเขียวให้มีส่วนกระจายสลับกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืนมากขึ้น และเลือกใช้พืชสีชมพู ที่มีขนาดเล็กมาเป็นส่วนประกอบรองเพื่อลดความรุนแรงของจุดเด่นลง ใช้สีเหลืองเจือในส่วนใบไม้กลีบดอก รวมถึงสีเหลืองตามธรรมชาติของเกสรดอกพู่เรือหงส์ ช่วยให้สีโดยรวมมีความกลมกลืนกันมากขึ้น
“เข้าพรรษา” 	องค์ประกอบโดยรวมของผลงานแสดงรูปทรงตามธรรมชาติของดอกไม้และใบไม้ โดยจัดวางในลักษณะการใช้ซ้ำหน่วยของรูปทรง เพื่อสร้างความกลมกลืน รูปทรงตัดกับพื้นที่ว่างขาวสะอาดตาตามรูปแบบของการวาดภาพพฤกษศาสตร์ ใช้โทนสีเหลืองและสีเขียวเป็นหลัก จึงทำให้มีความกลมกลืนของสีเกิดขึ้นในภาพ มีการกำหนดจุดเด่นคือรูปทรงช่อดอกไม้ที่อยู่ด้านหน้าสุด โดยเน้นน้ำหนักแสงเงาให้จุดเด่นและจุดรองคือสองช่อที่อยู่ตำแหน่งด้านข้างมีน้ำหนักที่เบาลงเพื่อให้เห็นระยะที่ไกลออกไป เป็นการเพิ่มมิติในผลงาน

ตารางที่ 3 *การวิเคราะห์องค์ประกอบทางศิลปะของผลงานทั้ง 3 ชิ้น* (ต่อ)

ภาพผลงาน	องค์ประกอบทางศิลปะ
“พวงแสด” 	องค์ประกอบโดยรวมของผลงานเป็นรูปทรงอิสระตามแบบของพืชที่วาด ใช้รูปทรงตัดกับพื้นที่ว่างขาวสะอาดตาตามรูปแบบของการวาดภาพพฤกษศาสตร์ จัดพื้นที่ว่างให้มีความสมดุลกับรูปทรง โดยพื้นที่ว่างสองข้างมีพื้นที่ขนาดใกล้เคียงกัน สีในผลงานคือสีส้มและสีเขียว ซึ่งถึงแม้จะเป็นสีที่ค่อนข้างแตกต่างกันแต่ไม่ถึงกับเป็นสีคู่ตรงข้าม ความกลมกลืนในผลงานชิ้นนี้จึงเกิดจากการจัดวางพื้นที่ว่างให้มีสัดส่วนที่สอดคล้องกัน และการวางตำแหน่งของรูปทรงให้อยู่ในจังหวะที่ค่อนข้างมีระเบียบ ใช้หน่วยซ้ำของรูปทรงที่มีทิศทางไปในแนวเดียวกัน ยกเว้นช่อดอกที่ต้องการให้เป็นจุดเด่น ได้จัดวางทิศทางของรูปทรงให้ต่างออกไป

หมายเหตุ. โดย ฐิตา ครุฑชื่น, 2564.

2.2 การวิเคราะห์อิทธิพลที่ได้รับจากศิลปิน

จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมของศิลปินที่ถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวข้องกับความงามของพืชพรรณและดอกไม้ ผู้สร้างสรรค์พบว่าผลงานของศิลปินต่างมีการแสดงออกถึงจุดมุ่งหมายในการนำเสนอผลงานที่ต่างกันไป ผลงานของ Ferdinand Lucas Bauer (ภาพที่ 1) และผลงานของ ศันสนีย์ ดีกระจ่าง (ภาพที่ 2) ซึ่งมุ่งเน้นเรื่องความถูกต้องทางกายภาพของพืชเพื่อใช้ภาพนั้นเป็นข้อมูลการศึกษาด้านพฤกษศาสตร์ การจัดภาพเน้นวาดแยกส่วนให้ครบองค์ประกอบของพืช บางส่วนมีการแผ่ออก ตัด และวางพืชในมุมตรงเพื่อให้เห็นลักษณะได้ชัดเจน ซึ่งอาจจะไม่ใช่มุมมองที่พบเห็นในธรรมชาติ ส่วนผลงานของไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง (ภาพที่ 3) มุ่งแสดงออกถึงความงามของพืชที่ประสานกับบรรยากาศในมุมมองตามธรรมชาติ อาจไม่สามารถบอกได้ว่าพืชนั้นถูกต้องตามลักษณะหรือไม่เนื่องจากอยู่ในบรรยากาศแสงเงาที่เน้นถึงอารมณ์ ความรู้สึกมากกว่ากายภาพ ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำผลการศึกษาผลงานศิลปินบางส่วนมาปรับใช้กับผลงานของตน (ตารางที่ 3) โดยผลงานของผู้สร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำที่แสดงออกถึงความงามของพืชพรรณในมุมมองและสีสันตามธรรมชาติ แต่ปรับให้เห็นความชัดเจนของลักษณะทางกายภาพ จัดองค์ประกอบเพื่อให้เห็นลักษณะการเติบโตของพืช เช่น ดอกตูม ดอกบาน ใบ

ให้อยู่ในมุมมองที่พบเห็นในธรรมชาติ ตัดพื้นหลังออกเพื่อให้เห็นลักษณะและรูปทรงของพืชที่ถูกต้องชัดเจนขึ้น จึงสามารถกล่าวได้ว่าผลงานของผู้สร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมที่ถ่ายทอดความงามตามธรรมชาติของพืช และยังสามารถนำไปใช้อ้างอิงทางกายภาพด้านพฤกษศาสตร์ได้

2.3 การวิเคราะห์คุณค่าทางด้านความงาม

การวิเคราะห์คุณค่าทางด้านความงาม ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการวิเคราะห์ผลงานโดยรวมทั้ง 3 ชิ้น เนื่องจากเป็นผลงานที่มีเนื้อหาทางการแสดงออกทางความงามที่คล้ายกัน โดยความงามของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ มีที่มาจากความงามอันเป็นความจริงตามธรรมชาติของพืชพรรณ พืชแต่ละชนิดแม้จะมีความแตกต่างกันบ้างในลักษณะ สีสัน ขนาด แต่หากพิจารณาตามลักษณะทางกายภาพดังกล่าวแล้ว จะพบความงามที่ปรากฏอยู่ในพืชเหล่านั้นทั้งสิ้น อยู่ที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานมองเห็นความงามนั้นหรือไม่ และจะนำเสนอความงามนั้นออกมาในรูปแบบใด ในส่วนของผลงานชุด “การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ” นี้ ผู้สร้างสรรค์ได้มองเห็นความงามจากพืชในแง่ของความเป็นจริงในลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของพืช เช่น ดอกที่ตูม บาน และร่วงโรย ทุกลักษณะล้วนมีความงามที่ต่างกันและคุณสมบัติความงามทางธรรมชาตินั้น มาจัดองค์ประกอบทางศิลปะ โดยปรับการจัดวางดอกไม้และใบให้อยู่ในจังหวะที่เหมาะสม มีความสมดุลของหลายรูปทรง มีจุดเด่นและจุดรอง รวมถึงส่วนประกอบในภาพโดยใช้รูปทรงซ้ำเพื่อให้เกิดความกลมกลืน บนพื้นที่สะอาดตาเพื่อเน้นให้เห็นความงามนั้นเด่นชัดขึ้น

2.3 การวิเคราะห์คุณค่าทางด้านข้อมูลความรู้

ผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 3 ชิ้น ของผู้สร้างสรรค์นอกเหนือจากคุณค่าทางศิลปะที่แสดงถึงทักษะทางด้านจิตรกรรม การจัดวางองค์ประกอบ และความงามตามธรรมชาติที่มีอยู่ในรูปทรงและลักษณะของพืชพรรณแล้ว ในขั้นตอนกระบวนการวาดภาพผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาและประยุกต์ใช้กระบวนการวาดภาพทางพฤกษศาสตร์มาใช้ในการสร้างสรรค์ ซึ่งกระบวนการดังกล่าวบางประการเป็นเรื่องของการศึกษาข้อมูลทางวิทยาศาสตร์เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ถูกต้องของพืชต่าง ๆ ทั้งชื่อสามัญ ชื่อพื้นถิ่น ชื่อวิทยาศาสตร์ รวมถึงลักษณะทางกายภาพของพืชและแหล่งกำเนิด และได้นำข้อความรู้บางส่วนมาประกอบการวาดภาพเพื่อให้ได้ลักษณะและสัดส่วนของพืชที่ถูกต้อง อีกทั้งผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลด้านสรรพคุณของพืชที่พบจากการศึกษาค้นคว้ามาใช้ในเลือกพืช เพื่อเตรียมสร้างสรรค์ผลงานเข้าร่วมแสดงระดับนานาชาติภายใต้หัวข้อ Herbal Plants หรือพืชสมุนไพร ในนิทรรศการ Botanical Art Thailand 2024 โดยเครือข่ายวิทย์สานศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (ภาควิชาพฤกษศาสตร์ คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2566) ทั้งนี้จึงกล่าวได้ว่าผลงานสร้างสรรค์ชุด “การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ” นอกเหนือจากคุณค่าความงามทางศิลปะแล้วยังมีข้อมูลความรู้ที่เป็นประโยชน์และสามารถนำไปอ้างอิงใช้เป็นข้อมูลทางด้านพฤกษศาสตร์ได้ เนื่องด้วยการสร้างสรรค์ผลงานยังคงยึดหลักที่ถูกต้องทางกายภาพทั้งสี รูปทรง ตามความเป็นจริงของพืชไว้ได้อย่างครบถ้วน

บทสรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์ผลงานชุด “การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ” ผู้สร้างสรรค์ได้ถ่ายทอดและแสดงให้เห็นถึงความงามในลักษณะความเป็นจริงทางกายภาพของพืช ซึ่งความงามนั้นคือคุณค่าที่สำคัญของงานศิลปะ และถ่ายทอดความรู้สึกประทับใจ ชื่นชม ที่มีต่อคุณค่าของความงามนี้ผ่านจิตรกรรมสีน้ำ ประโยชน์ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์นอกเหนือจากการได้แสดงให้เห็นถึงทักษะด้านจิตรกรรมและพัฒนาทางด้านเทคนิควิธีการ ในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะให้เหมาะสมสวยงาม เนื่องจากในธรรมชาติรูปทรงต่าง ๆ ล้วนพันเกี่ยวยุ่งเหยิง ในการใช้สีปรับให้มีความกลมกลืนมากขึ้นโดยการแทรกสีต่างวัตถุลงไปบาง ๆ แต่ยังคงสีเดิมตามแบบ และยังได้ประโยชน์ทางด้านแนวคิดและความรู้สึกอันลึกซึ้งต่อความงามของพืชพรรณ จากการได้สังเกตพืชจากของจริงทำให้เห็นรายละเอียดและลักษณะที่แตกต่าง ทั้งดอกตูม บาน และร่วงโรยของพืช ผู้สร้างสรรค์เลือกพืชที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน ที่ขึ้นอยู่ในบริเวณที่พักอาศัยและบริเวณใกล้เคียงซึ่งอยู่ภายในเขตพื้นที่กรุงเทพมหานคร พืชทั้งหมดเป็นพืชดอกที่มีสีดอกโทนอุ่นไปถึงโทนร้อน บ่งบอกถึงความรู้สึกสว่าง สดใส การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ก่อให้เกิดความเข้าใจในความงามทางกายภาพของพืชที่ต่างสภาพกันไป ซึ่งเป็นสิ่งเล็กน้อยและมีตามปกติในธรรมชาติ แม้ว่าในพืชธรรมดา ๆ นั้น ยังคงมีความงามในรายละเอียดมากมายซ่อนอยู่ ทั้งสี ลวดลาย การทับซ้อนของรูปทรง หากไม่พินิจให้ดีความงามนั้นจะถูกมองข้ามไป แต่หากพิจารณาให้ละเอียดจะพบความงามที่เป็นความจริงอยู่ และด้วยกระบวนการทางการวาดภาพพฤกษศาสตร์ทำให้ผู้สร้างสรรค์ต้องค้นคว้าหาข้อมูลพืชเพื่อใช้ประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้ได้ข้อมูลความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพืชเพิ่มเติมอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. ควรทำการสร้างสรรค์ต่อยอดทางความคิดและเลือกวิธีการอื่น ๆ เพื่อเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีคุณภาพสูงขึ้นต่อไป

2. ควรศึกษาวิธีการจัดองค์ประกอบให้มีความหลากหลายซับซ้อนและน่าสนใจยิ่งขึ้น

3. ควรศึกษารายละเอียดด้านความแตกต่างและความเชื่อมโยงระหว่างผลงานศิลปะเพื่อความงามและผลงานศิลปะเพื่อความรู้ หรือเพื่อข้อมูลทางวิชาการเพิ่มมากขึ้น สำหรับพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานและการวิเคราะห์ผลงานในขั้นต่อไป

4. ควรเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณะชนในวงกว้าง เพื่อสร้างแรงจูงใจให้กับผู้ที่สนใจผลงานจิตรกรรมแนวเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2553). *องค์ประกอบของศิลปะ* (พิมพ์ครั้งที่ 7). อมรินทร์.

ณรงค์ศักดิ์ สุกแก้วมณี. (2558). *ภาพวาดพฤกษศาสตร์กล้วยป่าในประเทศไทย ในมิติทางศิลปะ.* สำนักคณะกรรมการการอุดมศึกษา.

พันธุ์ศักดิ์ จักกะพาก. (2561). พันธุ์ศักดิ์ จักกะพาก บนเส้นทางที่คดเคี้ยวกว่าจะมาเป็นพฤกษศิลปินสีน้ำชั้นแนวหน้าของโลก. *BOT Magazine. 1*(6), 52-55.

ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง. (2558). *DEL Gallery of Modern Art.* Facebook. https://www.facebook.com/ardelgallery

ภาควิชาพฤกษศาสตร์ คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2564). *สานพฤกษพรรณผ่านงานพฤกษศิลป์ ครั้งที่ 6 Botanical Art Thailand 2024.* https://plantscience.sc.mahidol.ac.th/?p=11218

ลลิตา โรจนกร. (2548). *ศิลปะการวาดภาพพฤกษศาสตร์.* โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืช.

ศศิวิมล แสวงผล. (2549). *เรียนวาดเพื่อเรียนรู้.* ภาควิชาพฤกษศาสตร์ คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศันสนีย์ ดีกระจ่าง. (2562, 16 มิถุนายน). *นักวาดภาพพฤกษศาสตร์ ตื่นพร้อมแสงเช้า ทุ่มเทและเฝ้ารอจนถึงวันที่ความพยายามผลิดอกออกผล.* Aday Buleltin. https://adaybulletin. com/talk-guest-geek-05-botanical-artist-sansanee-deekrajang/34685

ศูนย์ปฏิบัติการวิจัยและเรือนปลูกพืชทดลอง. (2564). *ไม้ดอกไม้ประดับ.* http://clgc.agri.kps.ku.ac.th/resources/ornament/hibiscus.html

อนุรักษ์ อินต๊ะวงศ์. (2562). ยุคทองของศิลปะภาพวาดทางพฤกษศาสตร์. *Veridian E-Journal, Silpakorn University*, *12*(3), 1193-1209. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/173474/149399

Juan Luis Castillo. (2017, May 26). *Works by Juan Luis Castillo in the collection.* https://shirleysherwood.com/~926

Rachel Ruysch. (2022, July 19). *Vanitas: a modern reflection on death and its depiction in art.* https://finearts-music.unimelb.edu.au/research/vanitas-a-modern-reflection-on-death-and-its-depiction-in-art

Vivienne Rew. (2017, October 27). *Plant life: botanical illustration.* https://www.jacksonsart.com/blog/2017/10/27/winners-announced-plant-life-botanical-illustration/

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

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