วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์
WIPIT
Wipitpatanasilpa Journal of Arts
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Vol. 5 No. 1 January - April 2025
ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน พ.ศ. 2568
ISSN 2985 - 265X (Online)

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

วัตถุประสงค์

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

ขอบเขตเนื้อหา

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

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

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

ติดต่อวารสาร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา
อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทร. +66 (0) 02-482-176 ต่อ 345
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com

Aims

1. To encourage a wide range of advanced articles in arts, culture, and arts education
2. To share knowledge and build networks among researcl in arts, culture, and arts education
3. To provide a resource for national and international arti in arts, culture, and arts education
4. To promote Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts locally and and globally

Scopes

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

Periodical Issues: Three issues per year

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

Contact Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT)

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts,
119/19 Moo.3 Salaya, Phutthamonthon, Nakhon Pathom Province, Thailand, 73170
Tel. +66 (0) 02-482-176 # 345
Email: wipit.bpi@gmail.com

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

กองบรรณาธิการ

คณะที่ปรึกษา

ดร.นิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวชวลัน ทีคา
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

Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Director of Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Assistant Editor

Dr. Sirilak Chalongtham
Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Sawinee Wongsrisoonthon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Chavarun Teeka
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุทธจิตต์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลตะวันออก
วิทยาเขตจักรพงษ์ภูวนารถ
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

Editor Emeritus

Prof. Dr. Kumkom Pornprasit
Chulalongkorn University
Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University
Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan
National Artist of Thailand (Performing Arts: Thai Classical Dance)
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Assoc. Prof. Dr. Narutt Suttachitt
Rajamangala University of Technology Tawan-Ok
(Chakrabongse Bhuvanarth Campus)
Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
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
Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

ศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ณรุทธ์ สุทธจิตต์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลตะวันออก
วิทยาเขตจักรพงษ์ภูวนารถ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

External Editorial Committee

Prof. Dr. Kumkom Pornprasit
Chulalongkorn University
Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Assoc. Prof. Dr. Narutt Suttachitt
Rajamangala University of Technology Tawan-Ok
(ChakrabongseBhuvanarth Campus)
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
Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician

Internal Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan
National Artist of Thailand (Performing Arts: Thai Classical Dance)
Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Director of Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวชวลัน ทีคา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บวรนรรฎ อัญญะโพธิ์
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายกิตติพนธ์ สิริไวยทยางกูร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวชวลัน ทีคา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ออกแบบปก

นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิล

Dr. Sirilak Chalongtham
Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Sawinee Wongsrisoonthon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Chavarun Teeca
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Journal Production Committee

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Director of Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Sirilak Chalongtham
Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Borvornnut
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Kitiphon Siriwaitayangkoon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Sawinee Wongsrisoonthon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Chavarun Teeka
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Journal Cover Designer

Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นเพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัย ด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ ประกอบไปด้วยความรู้ที่หลากหลายของสาขาด้านศิลปะและวัฒนธรรม อาทิ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ ปัจจุบันวารสารฯ อยู่ในระบบฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 2 (พ.ศ. 2568-2572) วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ยังคงให้ความสำคัญในการคัดเลือกและประเมินคุณภาพบทความก่อนการตีพิมพ์เผยแพร่ โดยผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่านเพื่อให้ได้บทความที่มีคุณภาพ

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความวิจัย 6 เรื่อง ได้แก่ 1) รำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี 2) การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร 3) ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน 4) ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา 5) การมีส่วนร่วมเรียนรู้นิทานพญาช้างและนางผมหอมกับการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย 6) The value and development of Jingdezhen porcelain panel art in China: “A Case of Laoyatan Community” บทความวิชาการ 2 เรื่อง ได้แก่ 1) การพัฒนาสมรรถภาพทางกายสำหรับผู้เรียนโขน 2) การประสานเสียงทางเลือกโดยทฤษฎีแกนสมมาตรในดนตรีร่วมสมัย

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่าน ที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง กลั่นกรองคุณภาพของทุกบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
บรรณาธิการ

Message from the Editor–in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 5, No. 1, January – April 2025, is the electronic journal of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Bangkok, Thailand. The WIPIT Journal encourages and supports a wide range of articles by national and international authors advancing knowledge in arts and culture, including dance, music, visual arts, literature, and arts education. WIPIT is currently in Tier 2 based on the Thailand Index Citation Centre (TCI) from 2025-2029. Each article was reviewed by three reviewers to qualify the articles published.

This issue includes six research articles, including 1) *Ram Sat Na Tiang* in the *Lakhon Chatri* Performance, 2) The *Khon Sot* by Amnuaiphon Troupe, 3) Dancing in the *Krua Than* Parade, 4) *Fon Buangsuang Ku Phanna*, 5) Participation in Learning the Story of the Elephant King and Nang Phom Hom (The Fragrant-Haired Lady) Through Painting Creation by the Nong Bua Community, Phu Luang District, Loei Province, and 6) The Value and Development of Jingdezhen Porcelain Panel Art in China: “A Case of Laoyatan Community”. There are two academic articles, including 1) Physical Fitness Development for *Khon* Practitioner and 2) Alternative Harmony Using Axisymmetric Theory in Music Composition.

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

Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Editor-in-Chief

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

รำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี.....1
Ram Sat Na Tiang in the *Lakhon Chatri* Performance

กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล / Kamonluck Jantaraamornkul
จินตนา สายทองคำ /Jintana Saitongkum
ชนัย วรรณะลี / Chanai Vannalee

รูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร.....19
The *Khon Sot* by Amnuaiphon Troup

ณัฐรดี บำรุงศักดิ์ /Natradee Bumrungsak
เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ /Chailermchai Piromrak
ธีรภัทร์ ทองนิ่ม /Theeraphut Tongnim

ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน.....35
Dancing in the *Krua Than* Parade

วุฒิพงศ์ คำออน /Wuttipong Kham-on
สุรัตน์ จงดา / Surat Jongda
สุขสันติ แวงวรรณ / Suksanti Waengwan

ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา.....48
Fon Buangsuang Ku Phanna

ศุทธินี สมศรี /Soottinee Somsri

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

การมีส่วนร่วมเรียนรู้นิทานพญาช้างและนางผมหอมกับการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย.....62

Participation in Learning the Story of the Elephant King and Nang Phom Hom (The Fragrant-Haired Lady) Through Painting Creation by the Nong Bua Community, Phu Luang District, Loei Province

ณศิริ ศิริพริมา / Nasiri Siriprima
ไทยโรจน์ พวงมณี / Thairoj Phoungmanee

The Value and Development of Jingdezhen Porcelain Panel Art in China: “A Case of Laoyatan Community”.....79

Lin Huangshan
Poradee Panthupakorn
Sakesan Tanyapirom

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิชาการ (Academic Articles)

การพัฒนาสมรรถภาพทางกายสำหรับผู้ฝึกหัดโขน.....96
Physical Fitness Development for *Khon* Practitioner

ณพล สุวรรณทัต / Naphol Suwannathat
ธีรนันท์ ตันพานิชย์ / Theeranan Tanphanich
ศุภวรรณ วงศ์สร้างทรัพย์ /Suppawan Vongsrangsap

การประสานเสียงทางเลือกโดยทฤษฎีแกนสมมาตรในการประพันธ์เพลง.....112
Alternative Harmony Using Axisymmetric Theory in Music Composition

ธีรเดช แพร่คุณธรรม / Thiradet Phraekunnatha

บทความวิจัย (Research Article)

รำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี

Ram Sat Na Tiang in the *Lakorn Chatri* Performance

กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล / Kamonluck Jantaraamornkul
นักศึกษาระดับบันฑิตศึกษา สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Graduate Student, Master of Fine Arts Program in Performing Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
kamonluck.patt@gmail.com
จินตนา สายทองคำ /Jintana Saitongkum
รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Associate Professor Dr., Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
krujin@gmail.com
ชนัย วรรณะลี / Chanai Vannalee
อาจารย์ ดร., สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Dr., Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
chanai9554@gmail.com

Received: November 13, 2023v**Revised:** April 25, 2024 **Accepted:** November 2, 2024 **Published:** April 30, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง รำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ 1) โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา 2 คณะ คือ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ 2) อัตลักษณ์ กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี โดยศึกษาจากเอกสาร หนังสือ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการศึกษาภาคสนามจากการแสดง ผลวิจัยพบว่า 1) การรำซัดหน้าเตียงเป็นการรำถวายมือก่อนเริ่มการแสดง เพื่อบูชาครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นจารีตสำคัญ โครงสร้างท่ารำแบ่งออกเป็น 2 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 เป็นการนั่งรำตีบทนกสาลิกาโดยตีบทตามบทร้อง และช่วงที่ 2 เป็นการรำซัดในลักษณะการยืนรำโดยไม่มีบทร้อง จากนั้นจบด้วยการนั่งพนมมือบนเตียงดังเดิม ทั้งนี้กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงทั้ง 2 คณะ พบว่าท่ารำที่นำมาใช้ประกอบด้วย ท่ารำจากในแม่บทใหญ่ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำ ได้แก่ ท่ารำสอดสร้อยมาลา ท่ากินนรรำ ได้แก่ ท่ารำเทพนม ท่าเขาควาย ท่ารำจากซัดชาตรี และท่าปาดหน้า 2) อัตลักษณ์ในการรำซัดหน้าเตียงของครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ พบว่า การรำซัดหน้าเตียงของทั้ง 2 คณะ มีโครงสร้างในการรำเช่นเดียวกันโดยอัตลักษณ์ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นคณะละครชาตรีที่เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร จึงมีลีลาท่ารำ จังหวะทำนองดนตรี ตลอดจนท่ารำการขึ้นเตียงเหมือนอย่างละคร ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ อัตลักษณ์การรำมีความรวดเร็ว เข้มแข็ง และมีกระบวนท่ารำการขึ้นลงเตียงแบบการซอยเท้าถอยหลังขึ้นเตียงส่งผลถึงการรำซัดหน้าเตียงที่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง

คำสำคัญ: รำซัดหน้าเตียง, ละครชาตรี, การแสดง

Abstract

The objectives of this research, *Ram Sat Na Tiang* in the *lakhon chatri* to study 1) an analysis of the structure and *Ram Sat Na Tiang* in the *lakhon chatri* and 2) an analysis of the identity of the choreography of R*am Sat Na Tiang* in the *lakhon chatri* by studying documents, textbooks, interview the expert and field study.

The results showed that 1) *Ram Sat Na Tiang* in the *lakhon chatri* started with a hand dance before the beginning to pay respect to the teacher's spirits and souls. It is an important tradition. The structure of the dance is separated into two parts. The first part is the dance in a sitting position interpreted from the dramatic text. The second part is a standing dance without singing until the end of the dance and ends with hand gestures (folding two hands together) by sitting on the bench. However, the choreography of *Ram Sat Na Tiang* troupes showed that both these troupes use the choreography as follows: *sot soi mala, kin non ram,* and *pathom;* from nora dance (*thep phanom*, *khao khwai*) together with the dance figure from *Sat Chatri and pat na* dance figure. 2) The identity of the choreography of *Ram Sat Na Tiang* of Khru Thongbai Rueng-non-Troupe and Thida Promsuwan – Troupe; the results showed that *Ram Sat Na Tiang* of two troupes have a similar structure. Khru Thongbai Rueng-Non-Troupe stayed in Bangkok, so the choreography and the rhythm were similar to the royal theatre. Nevertheless, Thida Promsuwan Troupe is different; the dance style is fast and strong, similar to the Nora dance.

Keywords: *Ram Sat Na Tiang*, *lakhon chatri*, identity

บทนำ

ในสมัยโบราณละครชาตรีเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ศรีศักร วัลลิโภดม กล่าวว่า บทบาทของวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามาในไทย เมื่อได้รับศิลปะมาแล้วนั้น มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบผสมผสานให้เป็นรูปแบบของตนเอง (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2535)

ละครชาตรี เป็นนาฏกรรมอย่างหนึ่งที่สืบทอดกันมานานโดยมีพัฒนาการเป็นลำดับ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ปัจจุบันยังมีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น และยังมีการแสดงละครชาตรีอยู่ในกรุงเทพมหานครและจังหวัดเพชรบุรี ต่อมานิยมนำมาจัดเป็นการแสดงละครเพื่อใช้ในการแก้บนในสิ่งที่ขอและเกิดความสำเร็จดังใจปรารถนาที่หวังไว้ เนื่องจากคนไทยนั้นมีความเชื่อในเรื่องของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การบนบานศาลกล่าวมีอิทธิพลต่อความเชื่อ ซึ่งนำมาด้วยพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อให้พ้นทุกข์และได้รับแต่ความสุข ดังจะเห็นได้จากขนบลำดับขั้นตอนในการแสดงละครชาตรี ซึ่งจะเริ่มด้วยการทำพิธีบูชาครูเบิกโรง หัวหน้าคณะหรือนายโรงจะทำพิธีจุดธูปบูชาครูและโหมโรงด้วยวงปี่พาทย์ชาตรี ร้องประกาศหน้าบท ต่อจากนั้นตัวนายโรงจะออกนั่งเตียงร้องเชิญครู และออกรำซัดหน้าเตียงว่าคาถาเวียนซ้ายของเวทีไปรอบๆ เป็นการป้องกันเสนียดจัญไร การแสดงละครชาตรีดำเนินเรื่องบทร้องและบทเจรจาของตัวละคร โดยตัวละครจะร้องเองและมีลูกคู่ช่วยในการร้องรับ มีการบอกบท (อมรา กล่ำเจริญ, 2537) “ละครชาตรีมีผู้เล่นเป็นหลัก 3 คนคือ ตัวทำบทเป็นผู้ชาย คือนายโรง หรือยืนเครื่อง 1 ตัว ทำบทเป็นผู้หญิงหรือตัวนาง 1 ตัว และตัวตลกหรือตัวเบ็ดเตล็ด 1 ตัว” ละครประเภทนี้ เที่ยวเร่ร่อนไปตามหัวบ้านหัวเมืองต่าง ๆ จึงจำกัดตัวผู้แสดงในการเดินทาง แม้แต่เครื่องดนตรีก็ต้องมีน้อยชิ้น เครื่องดนตรีมี

เพียงปี่ 1 เลา โทน 1 คู่ กลองเล็ก 1 คู่ และฆ้อง 2 ใบ ในสมัยโบราณละครชาตรีนิยมแสดงเรื่องพระสุธนมโนห์รา จึงเรียกละครประเภทนี้ว่า “โนราชาตรี” (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2537) ซึ่งไทยเรามีอยู่ตั้งแต่สมัยสุโขทัย สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมากจาก “โนรา” ภาคใต้

รูปแบบของการแสดงละครชาตรีนั้นผู้แสดงจะร้องเองและรำเอง และมีผู้ตีกรับไม้ไผ่เป็นลูกคู่ ละครชาตรีมีรูปแบบการแสดงที่แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนพิธีกรรม และ ส่วนของการแสดง

การรำซัดหน้าเตียงเป็นการรำถวายมือ ปรากฏในส่วนของพิธีกรรม เพื่อบูชาครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นจารีตประเพณีที่ละครชาตรีทุกคณะให้ความสำคัญ และจะรำก่อนเริ่มการแสดงทุกครั้ง การรำซัดหน้าเตียงเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ของละครชาตรี ดังนั้นละครชาตรีจึงมีการรำซัดหน้าเตียงเพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าเป็นการรำซัดของทางภาคใต้มาจากโนราชาตรี คณะละครชาตรีแต่ละคณะจะมีความต่างกัน ทั้งในเรื่องของบทร้องและท่ารำ แต่การรำซัดหน้าเตียงจะมีธรรมเนียมที่ทุกคณะปฏิบัติเช่นเดียวกันคือ ผู้แสดงจะต้องเป็นตัวพระยืนเครื่อง (นายโรง) เท่านั้น และต้องได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ จากครูบาอาจารย์โดยตรง เพราะถือว่า ได้รับการเลือกสรรจากครูแล้ว การรำซัดหน้าเตียงเป็นขั้นตอนที่สำคัญ เพราะเป็นการรำถวายมือแก่ครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ฉะนั้นผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือดี มีไหวพริบปฏิภาณเข้าใจในจังหวะดนตรี และเป็นที่ยอมรับ ซึ่งโดยปกติ ในคณะละครชาตรีแต่ละคณะจะมีผู้ที่สามารถรำซัดหน้าเตียงได้เพียง 1 - 2 คน เท่านั้น

การรำซัดหน้าเตียง ถือเป็นขั้นตอนสำคัญของการแสดงละครชาตรี เพราะเป็นการรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้แสดงจะรำที่พื้นหน้าเตียง บางคนจึงเรียกว่า รำหน้าเตียง ผู้รำต้องบริกรรมคาถาอาคมขณะรำด้วย มนตรี ตราโมท (2540) ได้กล่าวถึงความสำคัญของการรำซัดหน้าเตียงไว้ว่า

> *“ในสมัยโบราณขณะที่รำ ตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วยเพื่อป้องกันเสนียดจัญไรหรือชักยันต์และการกระทำย่ำยีต่าง ๆ วิธีเดินวนรำซัดก่อนแสดงรำวนซ้ายเรียกว่า “ชักใยแมงมุมหรือชักยันต์” ต่อจากรำซัดหน้าบทเวียนซ้ายก็เริ่มจับเรื่อง”*

บทรำซัดหน้าเตียงจะใช้บทไม่ตายตัว ในแต่ละคณะอาจมีกลวิธีการรำ รวมถึงการเลือกบทร้องมารำซัดหน้าเตียงแตกต่างกันออกไปตามการสืบทอดของแต่ละคณะ

ปัจจุบันรำซัดหน้าเตียงเป็นการแสดงสำคัญอย่างหนึ่งและมีแนวโน้มที่จะสูญหาย เพราะผู้แสดงจะต้องเป็นที่ผู้มีความสามารถในการร้องและรำด้วยตนเอง ทำให้มีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดไม่มากนัก ส่วนใหญ่ในปัจจุบันนี้มีเพียงแต่การรำถวายมือแทนการรำซัดหน้าเตียง และการรำซัดหน้าเตียงของแต่ละคณะนั้น มีกลวิธีในการแสดงรวมถึงอัตลักษณ์ที่ควรค่าแก่การศึกษา จากสาเหตุที่กล่าวมาข้างต้น เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะศึกษารูปแบบการรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ซึ่งปัจจุบันนี้ บทนกสาลิกา ไม่เป็นที่นิยมในการนำมารำ เนื่องจากมีบทที่ค่อนข้างยาวและนิยมใช้บทสอนรวยเสียมากกว่า ในปัจจุบันนี้ยังคงมีเพียงคณะครูทองใบ เรืองนนท์ ละครชาตรีกรุงเทพมหานคร และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี ที่ยังคงมีการรำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกา ผู้วิจัยจึงศึกษาโครงสร้างกระบวนท่ารำ ตลอดจนอัตลักษณ์ของการรำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกา และเพื่อวิเคราะห์ อัตลักษณ์โครงสร้างกระบวนท่ารำในการรำซัดหน้าเตียง โดยศึกษาผ่านการแสดงจากทั้ง 2 คณะ และบันทึกรวบรวมไว้เป็นข้อมูล เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์และรวบรวมกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกาไว้ในรูปแบบเอกสารตำราเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์ศิลปะการแสดง เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาต่อผู้สนใจสืบไป

วัตถุประสงค์

1. วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ในการแสดงละครชาตรี
2. วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ในการแสดงละครชาตรี

ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาและวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำและอัตลักษณ์การรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา จาก 2 คณะ คือ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึงปัจจุบัน ดังนี้

3.1 คณะครูทองใบ เรืองนนท์ ศิลปินแห่งชาติปี 2540 สาขาศิลปะการแสดง โดยศึกษากระบวนท่ารำและบทร้องรำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกาจาก ครูบัวสาย เรืองนนท์ ซึ่งเป็นธิดาของครูทองใบ เรืองนนท์

3.2 คณะธิดา พรหมสุวรรณ โดยศึกษากระบวนท่ารำจาก ครูสอาด จันทรสุข หัวหน้าคณะธิดา พรหมสุวรรณ

วิธีการดำเนินการวิจัย

บทความวิจัยเรื่อง รำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลโดยการค้นคว้าจากเอกสารวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ การศึกษาภาคสนามจากการสัมภาษณ์ และการรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษาวิเคราะห์จากเอกสาร

ศึกษาวิเคราะห์เอกสารตำรา บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ สื่อวีดิทัศน์ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงในละครชาตรีและเอกสารที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

1.2 รวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ

โดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ด้วยวิธีการจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพ กับบุคคลที่มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีไทยและวรรณกรรมโดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

1.2.1 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวิชาการนาฏศิลป์ไทย

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวิชาการนาฏศิลป์ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงละครชาตรีและวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 25 ปี และเป็นที่ยอมรับในสังคม

1) ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต สาขานาฏกรรมไทย ราชบัณฑิตยสภา ผู้มีประสบการณ์ด้านการสอน การถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยในการแสดงละคร

2) นางบุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม อาจารย์ประจำหลักสูตรนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2.2 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านละครชาตรี

กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านการแสดงและด้านการถ่ายทอดละครชาตรีไม่น้อยกว่า 20 ปี ได้แก่

1) นางบัวสาย เรืองนนท์ บุตรของครูทองใบ เรืองนนท์ ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์

2) นางสอาด จันทรสุข เจ้าของคณะธิดา พรหมสุวรรณ

1.2.3 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยและการขับร้อง

กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยและการขับร้อง เป็นผู้มีความรู้ความสามารถ มีประสบการณ์ด้านการถ่ายทอด บรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงละครชาตรี ไม่น้อยกว่า 25 ปี และเป็นที่ยอมรับของสังคม

1) นายบุญสร้าง เรืองนนท์ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และเป็นหัวหน้าคณะครูทองใบ เรืองนนท์

2) นายบุญสืบ เรืองนนท์ ผู้สืบทอดการบรรเลงเพลงในการแสดงละครชาตรี ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์

3) นางสาวขนิษฐา จันทรสุข ผู้สืบทอดการบรรเลงเพลงในการแสดงละครชาตรี ของคณะธิดา พรหมสุวรรณ

1.3 การศึกษาภาคสนาม

โดยศึกษาจากการรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ โดยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูบัวสาย เรืองนนท์ ธิดาของครูทองใบ เรืองนนท์ และกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง ของคณะธิดา พรหมสุวรรรณ โดยได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำจาก ครูสอาด จันทรสุข หัวหน้าคณะธิดา พรหมสุวรรณ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แบบสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญโดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ด้วยวิธีการจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพ จากนางบัวสาย เรืองนนท์ ผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และนางสอาด จันทรสุข ผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา คณะธิดา พรหมสุวรรณ เรียบเรียงและจัดพิมพ์แล้วเสนอให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบความถูกต้อง

ข้อคำถามในการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญใช้คำถามดังต่อไปนี้

1) ท่านได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกาจากใคร

2) ขั้นตอนและวิธีการฝึกหัดรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา มีขั้นตอนอย่างไร

3) ท่านมีกลวิธีในการรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา อย่างไร

4) ในการฝึกร้องเพลง รำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ท่านมีกลวิธีในการร้องอย่างไร

2.2 แบบสังเกต

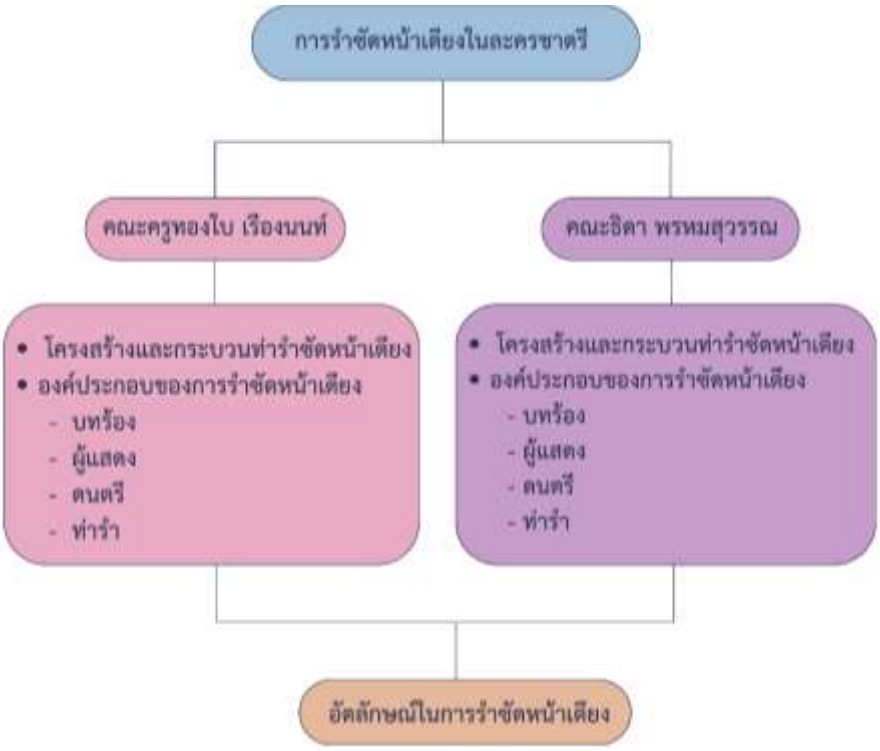
แบ่งการสังเกตออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

1) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยศึกษาจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง ทั้ง 2 คณะ คือ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ โดยศึกษาผ่านจากครูบัวสาย เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ โดยศึกษาผ่านครูสอาด จันทรสุข

2) สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษาและสังเกตรูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง ลีลากระบวนท่ารำกลวิธีการแสดง จากการชมการแสดงของครูบัวสาย เรืองนนท์ คณะครูทองใบเรืองนนท์

ในงานแก้บนจังหวัดฉะเชิงเทรา เมื่อวันที่ 16 มกราคม พ.ศ.2565 และจากการชมการแสดงของครูสอาด จันทรสุข ในงานประกวดละครชาตรี ณ วัดประยูรวงศาวาสวรวิหาร เมื่อวันที่ 22 เมษายน พ.ศ. 2565

ภาพที่ 1 *กรอบแนวคิดงานวิจัย*



หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

4. สรุปวิเคราะห์ข้อมูล

ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และการศึกษาภาคสนามโดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์ แล้วตีความ นำเสนอข้อมูลในรูปแบบพรรณาวิเคราะห์เพื่ออธิบายประวัติความเป็นมา และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบในการแสดง บุคลิกลักษณะการฝึกปฏิบัติท่ารำ รวมถึงกลวิธีในการแสดงนำเสนอข้อมูลด้วยการเขียนพรรณาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

5. การนำเสนอข้อมูล

การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราและการศึกษาลงภาคสนามโดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตีความนำเสนอข้อมูลในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ มีการนำเสนอข้อมูลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์และนำเสนอภาพประกอบ

ผลการวิจัย

กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง เป็นการรำเดี่ยวของผู้แสดงที่รับบทเป็นตัวนายโรง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถทั้งในเรื่องของการร้องและรำ นอกจากนี้ยังต้องเป็นผู้ที่ฟังจังหวะดนตรีได้อย่างแม่นยำ ซึ่งผู้วิจัยมีประเด็นการวิเคราะห์เปรียบเทียบในเรื่องของโครงสร้างกระบวนท่ารำ รำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ดังนี้

1) วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์

กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะประกอบไปด้วยท่านั่งรำตีบทและท่ายืนรำซัด แบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยกัน ดังนี้

ช่วงแรก เป็นการปฏิบัติท่ารำที่มีบทร้อง เป็นการรำตีบท โดยใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ปฏิบัติท่ารำโดยการนั่งรำจนจบบทร้อง มีจำนวน 34 ท่า

ช่วงที่สอง เป็นการปฏิบัติท่ารำโดยที่ไม่มีบทร้อง เริ่มต้นการรำซัดปฏิบัติท่ารำโดยการนั่งรำจากนั้นจึงยืนรำหน้าเตียงไปตามจังหวะโทน จนจบกระบวนท่ารำ มีจำนวน 85 ท่า

1.1 โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียง ช่วงที่ 1 การนั่งรำตีบท

โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียง ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นการรำในลักษณะของการนั่งรำ โดยใช้ภาษาท่านาฏศิลป์แทนคำพูด รำตีบทตามบทร้อง จนจบคำร้องและมีการรำรับเมื่อจบแต่ละวรรคของคำร้อง ผู้แสดงเป็นผู้ร้องและรำเอง โครงสร้างท่ารำนั่งตีบทตามคำร้อง ในการรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกาของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นการรำในลักษณะของการนั่งพับเพียบตลอดการรำในช่วงแรกที่มีบทร้องโดยผู้แสดงจะนั่งบนเตียงกลางเวที แล้วรำตีบทจนจบบทร้อง ซึ่งนอกจากการรำตีบทแล้ว มีการรำท่ารับในแต่ละวรรคของบทร้องโดยใช้ท่าทาง เช่น ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าโบก

ภาพที่ 2 *ท่ารำคำร้อง “บทนกสาลิกา”*

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

1.2 โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียง ช่วงที่ 2 การยืนรำ

โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียง จะเริ่มรำหลังจากที่ผู้แสดงรำตีบทจนจบคำร้อง เมื่อจบบทร้องผู้แสดงจะลงจากเตียงแล้วยืนรำตามจังหวะ ไม่มีบทร้อง จากการศึกษากระบวนท่ารำ ผู้วิจัยจึงทำตารางเพื่อแสดงโครงสร้างท่ารำที่ปรากฏในช่วงของการยืนรำซัดหน้าเตียง โดยแบ่งท่ารำเป็น 3 ลักษณะ คือ ท่ารำที่มีการเดิน ท่ารำยืนเดินเวียนซ้าย และการหมุนตัวเปลี่ยนทิศ โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียงในช่วงที่สองของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นการรำที่ไม่มีบทร้อง เริ่มรำหลังจากที่จบกระบวนท่ารำนั่งตีบทตามบทร้องจึงจะลงจากเตียงเพื่อเริ่มยืนรำซัดหน้าเตียง โครงสร้างการรำซัดหน้าเตียงจะรำด้วยกระบวนท่าทางการยืนรำตามจังหวะดนตรี ซึ่งโครงสร้างการยืนรำจะประกอบไปด้วย ท่ารำที่มีการเดิน ท่ารำเวียนซ้าย และการหมุนตัวเปลี่ยนทิศ จบจนกระบวนท่ารำซัด ผู้แสดงจึงจะก้าวขึ้นเตียงอย่างละครแล้วนั่งพับเพียบพนมมือดังเดิม

ภาพที่ 3 *ท่าเขาควาย*

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

1.3 วิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียงช่วงที่ 1 การนั่งรำตีบทนกสาลิกา

การวิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนท่ารำที่ปรากฏในบทก่อนหน้านี้ จึงทำการวิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียง ที่ปรากฏอยู่ในท่ารำของการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายแทนคำพูด อารมณ์ และการเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ ในช่วงของการนั่งรำตีบทตามบทร้องจะมีท่ารำที่ใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายแทนคำพูด อารมณ์ และการเลียนแบบธรรมชาติ ในการตีบทตามคำร้องจนจบคำร้อง โดยผู้แสดงจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณ มีความแม่นยำในการจดจำท่ารำ และฟังจังหวะดนตรีได้

1.4 วิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียงช่วงที่ 2 การรำซัด

ท่ารำซัดหน้าเตียงในช่วงที่สอง เป็นการยืนรำซัดตามจังหวะที่ไม่มีบทร้อง ซึ่งท่ารำที่ปรากฏในการรำซัด มีท่ารำในแม่บทใหญ่ แม่บทปฐมโนรา และท่ารำซัดชาตรี ดังตัวอย่างท่ารำดังนี้

ท่ารำซัดหน้าเตียงช่วงที่ 2 ผู้แสดงจะรำซัดหน้าเตียงตามจังหวะดนตรีดังที่กล่าวมาข้างต้น ซึ่งท่ารำในการรำซัด มีท่ารำที่ปรากฏในแม่บทใหญ่ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าช้างประสานงา ท่ากินนรรำ ท่ารำที่ปรากฏในแม่บทปฐมโนรา เช่น ท่าเขาควาย ท่าปฐม และท่ารำที่ปรากฏในท่ารำซัดชาตรี เช่น ท่าชักใยแมงมุม

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำที่ปรากฏในกระบวนรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ จากตารางข้างต้น จะมีการรำที่แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรก จะเป็นการรำตีบทตามคำร้องบทนกสาลิกา โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ประกอบไปด้วยการนั่งรำและการยืนรำซัดหน้าเตียง ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียง จึงแยกประเด็นได้ดังนี้

- การนั่งรำ เป็นการรำที่นั่งรำตีบทตามคำร้อง โดยการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ ที่สื่อความหมายแทนคำพูด อารมณ์ และการเลียนแบบธรรมชาติ จนจบบทร้องนกสาลิกา

- การยืนรำ ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำซัดโดยไม่มีบทร้อง ซึ่งโครงสร้างท่ารำ จะประกอบไปด้วยการเดินรำ การเวียนซ้าย และการหมุนตัว ซึ่งท่ารำในช่วงของการรำซัด จะมีท่ารำที่มาจาก ท่ารำแม่บทใหญ่ แม่บทปฐมโนรา และท่ารำซัดชาตรีปรากฏอยู่ ผู้แสดงจะทำการรำหน้าเตียงตามจังหวะดนตรี จนจบกระบวนท่ารำจึงจะก้าวขึ้นเตียงอย่างละคร แล้วนั่งในลักษณะท่านั่งพับเพียบพนมมือ

2) วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง ของคณะธิดา พรหมสุวรรณ

กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะประกอบไปด้วยท่านั่งรำตีบทและท่ายืนรำซัด แบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยกัน ดังนี้

ช่วงแรก เป็นการปฏิบัติท่ารำที่มีบทร้อง เป็นการรำตีบท โดยใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ ปฏิบัติท่ารำโดยการนั่งจนจบบทร้อง มีจำนวน 39 ท่า

ช่วงที่สอง เป็นการปฏิบัติท่ารำโดยที่ไม่มีบทร้อง ปฏิบัติท่ารำโดยการยืนรำไปตามจังหวะจนจบกระบวนท่ารำ มีจำนวน 102 ท่า

2.1 โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียงช่วงที่ 1 การนั่งรำตีบท

โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียง ของคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะเป็นการรำในลักษณะของการนั่งรำ โดยใช้ภาษาท่านาฏศิลป์รำตีบทตามบทร้อง และท่ารับในแต่ละวรรคของบทร้อง โดยผู้แสดงเป็นผู้ร้องและรำเอง ในการรำช่วงที่ 1 ของคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะเป็นการนั่งรำตีบท ตามบทร้องนกสาลิกา โดยนั่งในลักษณะการนั่งพับเพียบ ท่ารำที่ใช้จะเป็นท่ารำตีบทที่มาจากภาษาท่านาฏศิลป์ ในแต่ละวรรคเมื่อจบการรำในแต่ละวรรค จะมีการรำท่ารับ จนจบคำร้อง

ภาพที่ 4 *ท่ารำจีบปรกข้าง*

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

2.2 โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียง ช่วงที่ 2 การยืนรำ

โครงสร้างท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะเป็นการยืนรำซัดโดยไม่มีบทร้อง โดยเริ่มรำหลังจากการนั่งรำตีบทจนจบบทร้อง จึงลงจากเตียงแล้วยืนรำหน้าเตียง ผู้วิจัยได้ศึกษาโครงสร้างท่ารำ แล้วจึงทำตารางแสดงโครงสร้างท่ารำที่ปรากฏในช่วงของการยืนรำซัดหน้าเตียง โดยแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ ท่ารำที่มีการเดิน ท่ารำเวียนซ้าย และการหมุนตัวเปลี่ยนทิศ โครงสร้างการรำซัดหน้าเตียงในช่วงที่ 2 คือการยืนรำตามจังหวะดนตรี โดยไม่มีบทร้อง ซึ่งจะประกอบไปด้วยการรำในลักษณะการเดิน การเวียนซ้าย และการหมุนตัว ตามจังหวะเพลงไปจนจบกระบวนท่ารำ เมื่อจบกระบวนท่ารำ จึงกลับมานั่งพับเพียบในท่าพนมมือ

ภาพที่ 5 *ท่ารำการหมุนตัวเปลี่ยนทิศ*

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

ภาพที่ 6 *ท่ารำการเดิน*

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

2.3 วิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียงช่วงที่ 1 การนั่งรำตีบทนกสาลิกา

การวิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียงของคณะธิดา พรหมสุวรรณ พบว่าการรำตีบทนกสาลิกา มีท่ารำที่ใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายแทนคำพูด แทนอารมณ์ และการเลียนแบบธรรมชาติ ดังตัวอย่างเช่น คณะธิดา พรหมสุวรรณ รำตีบทโดยการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์แสดงแทนคำพูด ซึ่งท่ารำที่นำมาใช้ประกอบไปด้วย ภาษาท่าแทนคำพูด ภาษาท่าที่เลียนแบบธรรมชาติ และภาษาท่าที่สื่อสารแทนอารมณ์ ซึ่งจะรำตามความหมายของบทร้องทั้งสิ้น เช่น บทร้องที่สื่อความหมายเป็นนก ดังคำร้องที่ว่า “ชาตรีเหมือนนกสาลิกา” ผู้แสดงก็จะใช้ท่าทางเลียนแบบนก เป็นต้น

2.4 วิเคราะห์ท่ารำซัดหน้าเตียงช่วงที่ 2 การรำซัด

ท่ารำซัดหน้าเตียงในช่วงที่สอง จะเป็นการยืนรำซัดตามจังหวะที่ไม่มีบทร้อง ท่ารำในการรำซัด จะมีท่ารำที่ปรากฏในแม่บทใหญ่ แม่บทปฐมโนรา และท่ารำซัดชาตรี ดังตัวอย่างท่ารำดังนี้ การรำซัดหน้าเตียงในช่วงที่ 2 ของคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีท่ารำที่มาจาก ท่ารำแม่บทใหญ่ ท่ารำที่มาจากแม่บทปฐมโนรา และท่ารำที่มาจากรำซัดชาตรี ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำ เช่น ท่ารำสอดสร้อยมาลา มาจากท่ารำในแม่บทใหญ่ ท่ารำเทพพนม มาจากท่าพนมมือในแม่บทโนราของแม่บทปฐมโนรา และท่าปาดหน้า ในท่ารำซัดชาตรี เป็นต้น

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโครงสร้างกระบวนท่ารำ และวิเคราะห์อัตลักษณ์ การรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา จากการศึกษาการรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ จึงขอแยกเป็นประเด็น ดังนี้

1) วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา

2) วิเคราะห์อัตลักษณ์การรำซัดหน้าเตียงของ บทนกสาลิกา

รูปแบบของการแสดงรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีลำดับขั้นตอนการแสดงที่เหมือนกัน ถึงแม้จะมีต้นกำเนิดคนละสายสืบทอด มีการแบ่งออกเป็นช่วงรำซัดหน้าเตียงเป็น 2 ช่วง เหมือนกัน คือ ช่วงที่ 1 จะเป็นการนั่งรำตีบทนกสาลิกา โดยใช้ภาษาท่าในการสื่อความหมาย และในช่วงที่ 2 จะเป็นการยืนรำซัดตามจังหวะของดนตรี โดยที่ไม่มีบทร้อง ซึ่งในเรื่องของบทร้องนกสาลิกาที่นำมาใช้แสดงนั้น ทั้งสองคณะมีจำนวนบท รวมถึงความหมายของบทร้องไปในทางเดียว อาจมีความต่างในเรื่องของคำบางคำเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

1) วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง ในรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ พบว่า ทั้ง 2 คณะมีโครงสร้างในการรำซัดหน้าเตียง ที่เหมือนกัน โดยจะมีการแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรก เป็นการรำตีบทตามบทร้อง นกสาลิกา และช่วงที่ 2 เป็นการรำซัดหน้าเตียงโดยไม่มีบทร้องในการรำซัดจะรำในลักษณะของการยืนรำประกอบไปด้วย การรำในลักษณะของท่าทางการเดิน การรำเวียนซ้าย และการหมุนตัวเปลี่ยนทิศในการรำ ซึ่งสิ่งที่ชัดเจนเหมือนกันทั้ง 2 คณะ คือ การเวียนซ้าย จะมีการรำเวียนซ้ายไปรอบเวทีทั้ง 2 คณะ ต่างกันที่ท่ารำ ซึ่งตรงกับความเชื่อในการเวียนซ้ายที่ปรากฏในการแสดงละครชาตรีว่าเป็นการท่องคาถา ปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย

- โครงสร้างการนั่งรำ การนั่งรำจะเป็นการนั่งในลักษณะของท่านั่งพับเพียบ และแสดงท่ารำตีบทตามบทร้องโดยใช้ภาษาท่าจนจบบทร้อง

- โครงสร้างการยืนรำ เมื่อจบการนั่งรำตีบท ผู้แสดงจะลงจากเตียงเพื่อรำซัด ในลักษณะของการยืนรำ โดยพบว่า โครงสร้างของการยืนรำซัดหน้าเตียงทั้ง 2 คณะ ประกอบไปด้วย การเดิน การเวียนซ้าย และการหมุนตัวเปลี่ยนทิศ ซึ่งทั้งคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีโครงสร้างการรำเหมือนกัน มีความแตกต่างกันเพียงท่ารำที่นำมาใช้

กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงทั้ง 2 คณะ พบว่าท่ารำที่นำมาใช้ มีท่ารำปรากฏในแม่บทใหญ่ แม่บทปฐมโนรา และท่ารำซัดชาตรี ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำ เช่น ท่ารำสอดสร้อยมาลา มาจากท่ารำในแม่บทใหญ่ ท่ารำเทพพนม มาจากท่าพนมมือในแม่บทโนราของแม่บทปฐมโนรา และท่าปาดหน้า ในท่ารำซัดชาตรี เป็นต้น

ช่วงแรก จะเป็นการปฏิบัติท่ารำที่มีบทร้อง โดยใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยในการตีบทจนจบบทร้อง โดยคณะครูทองใบ เรืองนนท์ มีการตีบท จำนวน 34 ท่า และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีการตีบทจำนวน 39 ท่า ซึ่งท่าทางที่ใช้แสดงนั้นมีความหมายตามบทร้อง จะมีท่ารำที่ใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายแทนคำพูด อารมณ์ และการเลียนแบบธรรมชาติเหมือนกัน อาจมีความต่างเพียงในบางท่ารำ แต่ทั้งนี้ ท่ารำที่ใช้นั้นมีความหมายตามบทร้องเหมือนกัน เมื่อจบบทร้องในแต่ละวรรค ทั้ง 2 คณะจะมีท่ารำรับบทร้อง ซึ่งในส่วนของท่ารำรับนี้ พบว่า ทั้ง 2 มีการปฏิบัติท่ารำรับในแต่ละวรรคเหมือนกัน ต่างกันแต่เพียงท่ารำที่ใช้ โดยผู้แสดงเป็นผู้ร้องและรำเอง จากการศึกษาพบว่า คณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะมีการใช้ท่ารำในคำสุดท้ายของวรรคมาเป็นท่ารับเสียส่วนใหญ่ มีเพียงบางวรรคเท่านั้นที่จะใช้ท่ารำ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลา ในการทำท่ารับส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะใช้ท่ารำรับที่ไม่ใช่ท่ารำท่าสุดท้ายของวรรคอย่างคณะครูทองใบ เรืองนนท์

ดังเช่นท่ารำรับวรรคแรก “ชาตรีเหมือนนกสาลิกา” ท่ารับของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะใช้ท่ากางแขนเลียนแบบท่าทางของนก ซึ่งเป็นท่ารำสุดท้ายของวรรค 5 ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะใช้ท่ารำผาลาเพียงไหล่ ในการทำท่ารำรับ เป็นต้น

ช่วงที่สอง เป็นการปฏิบัติท่ารำโดยที่ไม่มีบทร้อง เริ่มต้นการรำซัด ปฏิบัติท่ารำโดยการนั่งรำ จากนั้นจึงยืนรำหน้าเตียง ไปตามจังหวะกลอง จนจบกระบวนท่ารำโดยคณะครูทองใบ เรืองนนท์มีจำนวน 85 ท่า และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีจำนวน 102 ท่า ซึ่งมีท่ารำที่ขาดไปไม่ได้เลย คือ ท่าจิกไก่ และท่าควักกะปิ ซึ่งเป็นท่ารำที่บรรพบุรุษของคณะธิดา พรหมสุวรรณ ใช้ในการรำซัดหน้าเตียงทุกครั้งในการรำซัดไม่มีบทร้องนี้ ทั้ง 2 คณะ มีท่ารำที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ทั้งในเรื่องของท่าทางที่ใช้ และท่าเฉพาะที่แต่ละคณะสืบทอดกันต่อมา

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าทั้ง 2 คณะ มีโครงสร้างการรำที่เหมือนกัน อาจมีความต่างในเรื่องของท่ารำที่นำมาเรียงร้อยตามที่ได้สืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ แต่ทั้งนี้ยังคงมีโครงสร้างในการรำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกา ทั้งช่วงแรกและที่ช่วงที่ 2 เหมือนกัน

2) อัตลักษณ์การรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ

จากการศึกษาโครงสร้างกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ดังท่ารำที่บันทึกในหัวข้อก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษามาวิเคราะห์เปรียบเทียบ เพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ของการรำซัดหน้าเตียงทั้ง 2 คณะ ในประเด็นบทร้อง ผู้แสดง ดนตรีประกอบการแสดง ท่ารำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกาที่มีความเหมือนและความต่าง เมื่อวิเคราะห์แล้วจึงพบความเหมือน และความต่าง ดังนี้

2.1 บทร้อง ทั้งคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ใช้บทร้องนกสาลิกาเช่นเดียวกัน มีจำนวนวรรค จำนวนบทที่เท่ากัน แต่มีบางวรรคที่มีบางคำต่างกัน เช่น คณะครูทองใบ เรืองนนท์ ร้องว่า “ตัวพี่ชาตรี เหมือนนกสาลิกา” แต่คณะธิดา พรหมสุวรรณ ร้องว่า “น้องเจ้าพี่ชาตรีเหมือนนกสาลิกา” ซึ่งมีความหมายเหมือนกัน แต่ใช้คำที่ต่างกัน และในบางวรรคอาจมีคำที่ตัดทอน เช่น คณะครูทองใบ เรืองนนท์ ร้องว่า “เป็นชะตาอาภัพให้อับหมอง มาไร้คู่อยู่ครองเฝ้าหมองศรี” คณะธิดา พรหมสุวรรณ ร้องว่า “เกณฑ์ชะตาอาภัพอับหมอง ไร้คู่อยู่ครองเฝ้าหมองศรี” จากบทร้องที่กล่าวมานี้ มีความหมายที่เหมือนกัน แต่เพียงอาจใช้คำที่ต่างกัน หรือตัดทอนคำออกไป แต่โดยรวมแล้วยังคงมีความหมายไปในทางเดียวกัน

2.2 ผู้แสดง การรำซัดหน้าเตียง ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะใช้ผู้แสดง รำซัดหน้าเตียงเป็นผู้หญิงเท่านั้น ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะใช้ผู้แสดงตัวนายโรงที่เป็นผู้ชาย หรือ ผู้หญิงก็ได้ เช่นเดียวกัน โดยผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือในเรื่องของการรำ และฟังจังหวะดนตรีได้อย่างแม่นยำ ทั้งนี้ จะต้องได้รับคัดเลือกจากครูหัวหน้าคณะเท่านั้น

2.3 ดนตรีประกอบการแสดง ทั้งคณะครูทองใบ เรืองนนท์ คณะครูธิดา พรหมสุวรรณ ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี ในการบรรเลงประกอบการแสดง ประกอบด้วย ปี่นอก 1 เลา โทน 1 คู่ กลองชาตรี 1 คู่ ฆ้องคู่ 1 ราง กรับ ฉิ่ง ส่วนจังหวะในการแสดงนั้นต่างกัน คือ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะมีจังหวะที่นุ่มนวล ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีจังหวะที่ค่อนข้างไว หนักแน่น

2.4 ท่ารำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกาของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ กับ คณะธิดา พรหมสุวรรณ จากการศึกษาพบว่า ท่ารำที่ใช้แสดงรำซัดหน้าเตียงของทั้ง 2 คณะ แบ่งเป็น 2 ช่วง โดยช่วงแรกเริ่มจากการปฏิบัติท่ารำในลักษณะการนั่งตีบทตามบทร้อง เมื่อจบบทร้อง จึงปฏิบัติท่ารำในลักษณะการยืนรำหน้าเตียงตามจังหวะกลองจนจบกระบวนท่ารำ การรำตีบท ในช่วงแรกของทั้ง 2 คณะ มีการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์

ที่สื่อความหมายในลักษณะเดียวกัน ไม่ต่างกัน ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า การตีบทภาษาท่านาฏศิลป์นั้น เป็นภาษานาฏศิลป์ที่แพร่หลายในกลุ่มของการแสดงนาฏศิลป์ ด้วยวิธีการถ่ายทอดปฏิบัติกันสืบต่อมา ซึ่งภาษาท่านาฏศิลป์นี้มีท่าทางที่สื่อสารเพื่อให้เกิดความเข้าใจ ใช้แทนคำพูด แทนอารมณ์ ด้วยภาษาท่านาฏศิลป์

ตารางที่ 1 *เปรียบเทียบตัวอย่างท่ารำซัดหน้าเตียง (นั่งรำ) ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ*

ลำดับ	คณะครูทองใบ เรืองนนท์	คณะธิดา พรหมสุวรรณ	อธิบายเปรียบเทียบ
1	 ชาตรีเหมือนนกสาลิกา	 ชาตรีเหมือนนกสาลิกา	<u>คณะครูทองใบ เรืองนนท์</u>: ท่าผาลาเพียงไหล่ <u>คณะธิดา พรหมสุวรรณ</u>: ท่าผาลาเพียงไหล่
2	 ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี	 ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี	<u>คณะครูทองใบ เรืองนนท์</u>: ท่าจีบยาว <u>คณะธิดา พรหมสุวรรณ</u>: ท่าจีบยาว

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

ท่ารำซัดหน้าเตียง ไม่มีบทร้องในช่วงที่ 2 ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์กับคณะธิดา พรหมสุวรรณ จากการศึกษาพบว่า คณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะเริ่มการนั่งซัดหน้าเตียงด้วยการนั่งรำซัดก่อน จากนั้นจึงจะลงจากเตียงเพื่อปฏิบัติท่ารำซัดในลักษณะของการยืนรำจนจบกระบวนท่ารำซัด แล้วกลับไปนั่งที่เตียง ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะเริ่มทำท่ารำซัดด้วยการยืนตั้งแต่แรก ซึ่งรูปแบบการแสดงของทั้ง 2 คณะ มีความเหมือนกัน ต่างกันแต่เพียงท่ารำที่ใช้

ตารางที่ 2 *เปรียบเทียบตัวอย่างท่ารำซัดหน้าเตียง (ยืนรำ) ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ*

ลำดับ	คณะครูทองใบ เรืองนนท์	คณะธิดา พรหมสุวรรณ	อธิบายเปรียบเทียบ
1			<u>คณะครูทองใบ เรืองนนท์</u>: เป็นการเดินก้าวเท้าไปข้างหน้า <u>คณะธิดา พรหมสุวรรณ</u>: เป็นการก้าวเท้าไปข้างหน้า

ตารางที่ 2 *เปรียบเทียบตัวอย่างท่ารำซัดหน้าเตียง (ยืนรำ) ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ (ต่อ)*

ลำดับ	คณะครูทองใบ เรืองนนท์	คณะธิดา พรหมสุวรรณ	อธิบายเปรียบเทียบ
2			<u>คณะครูทองใบ เรืองนนท์</u>: ใช้การก้าวเท้าสลับกับการยกเท้า <u>คณะธิดา พรหมสุวรรณ</u>: ใช้การก้าวเท้าแล้วก้าวข้าง

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

2.5 การก้าวขึ้นเตียง การก้าวขึ้นเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีความแตกต่างกัน ในส่วนของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะเป็นการก้าวขึ้นเตียงอย่างละคร คือ การก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียง แล้วหันหน้านั่งบนเตียง แต่ส่วนการขึ้นเตียงของคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะเป็นการซอยเท้าถอยหลังแล้วนั่งบนเตียง ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าทั้ง 2 คณะละคร มีที่มาของการส่งผ่านวัฒนธรรมไทยคนละพื้นที่ กล่าวคือ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นคณะที่ตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ จึงซึมซับความเป็นละครของทางภาคกลาง จึงมีการขึ้นเตียงอย่างละคร ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ เป็นละครชาตรีดั้งเดิมของเมืองเพชรบุรี จึงยังคงความเป็นละครชาตรีแบบดั้งเดิม ดังปรากฏการขึ้นเตียงในลักษณะซอยเท้าถอยหลังแล้วนั่งพับเพียบลงที่เตียง

ตารางที่ 3 *เปรียบเทียบท่ารำการก้าวขึ้นเตียง ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ*

ลำดับ	คณะครูทองใบ เรืองนนท์	คณะธิดา พรหมสุวรรณ	อธิบายเปรียบเทียบ
1			<u>คณะครูทองใบ เรืองนนท์</u>: ก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียงเหมือนอย่างละคร <u>คณะธิดา พรหมสุวรรณ</u>: ซอยเท้าถอยหลัง แล้วนั่งลงบนเตียง นั่งพับเพียบเหมือนอย่างละคร
2			
3			

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

อัตลักษณ์ในการรำซัดหน้าเตียงของคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีโครงสร้างในการรำที่เหมือนกัน แต่มีความแตกต่างกันในเรื่องของท่ารำ ซึ่งต่างมีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง อาจมีบางท่ารำที่เป็นท่ารำเฉพาะของคณะที่บรรพบุรุษได้ถ่ายทอดไว้ เช่น ท่าจิกไก่ และท่าควักกะปิของคณะธิดา พรหมสุวรรณ ถึงแม้ทั้ง 2 คณะจะมีการสืบทอดมาต่างสายละครกัน แต่โครงสร้างและจารีตของการซัดหน้าเตียง ยังคงมีรูปแบบเดียวกันกับคณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นคณะละครชาตรีที่เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร จึงมีลักษณะลีลาท่ารำ ตลอดจนกระบวนท่ารำการขึ้นเตียงเหมือนอย่างละคร แต่คณะธิดา พรหมสุวรรณ เป็นคณะละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรี ซึ่งเป็นจังหวัดแรกของการเข้าสู่ภาคใต้ จึงมีรูปแบบการรำที่ไปในทางเข้มแข็ง รวดเร็ว และมีกระบวนท่ารำการก้าวขึ้นเตียง โดยการซอยเท้าถอยหลังไปที่เตียงแล้วนั่งพับเพียบพนมมือ

ตารางที่ 4 *ตารางแสดงอัตลักษณ์เดี่ยว และอัตลักษณ์ร่วมของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ*

ลำดับที่	คณะครูทองใบ เรืองนนท์	คณะธิดา พรหมสุวรรณ	อัตลักษณ์ร่วม	อัตลักษณ์เดี่ยว
1	บทร้องนกสาลิกามีคำร้องจำนวน 20 วรรค	บทร้องนกสาลิกามีคำร้องจำนวน 20 วรรค	/	
2	ผู้แสดงรำซัดหน้าเตียงจะใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดง	ผู้แสดงรำซัดหน้าเตียงจะใช้ผู้หญิงหรือผู้ชายแสดงก็ได้		/
3	ใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ชาตรีในการบรรเลง มีผู้ร้องรับ	ใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ชาตรีในการบรรเลง มีผู้ร้องรับ	/	
4	การแสดงแบ่งเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 นั่งรำตีบท ตามบทร้องนกสาลิกา และช่วงที่ 2 เป็นการรำซัดหน้าเตียงในลักษณะของการยืนรำตามจังหวะดนตรีโดยไม่มีบทร้อง	การแสดงแบ่งเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 นั่งรำตีบท ตามบทร้องนกสาลิกา และช่วงที่ 2 เป็นการรำซัดหน้าเตียงในลักษณะของการยืนรำตามจังหวะดนตรี โดยไม่มีบทร้อง	/	
5	การก้าวขึ้นเตียง ใช้วิธีการก้าวเท้าขึ้นเตียงเหมือนอย่างละคร คือ การก้าวด้วยเท้าซ้ายขึ้นเตียง แล้วหันมานั่งคุกเข่าบนเตียง	การก้าวเท้าขึ้นเตียงของคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะใช้วิธีการซอยเท้าถอยหลังแล้วนั่งบนเตียง เหมือนอย่างโนรา		/

หมายเหตุ. โดย กมลลักษณ์ จันทรอมรกุล, 2566.

จากตารางที่ 4 จึงเห็นได้ว่า การรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีความเหมือนและความต่าง ซึ่งต่างมีอัตลักษณ์ในการรำเป็นของตนเอง ตามที่ได้รับสืบทอดมา ดังตารางที่กล่าวข้างต้นมานี้

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

จากการศึกษารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ สรุปได้ว่า

1. โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา

ในการรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ พบว่า ทั้ง 2 คณะ มีโครงสร้างเหมือนกัน โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรก เป็นการรำตีบทตามบทร้องนกสาลิกา และช่วงที่ 2 เป็นการรำซัดหน้าเตียงโดยไม่มีบทร้อง โดยรำในลักษณะของการยืนรำ ประกอบด้วย ท่าทางการเดิน การรำเวียนซ้าย และการหมุนตัวเปลี่ยนทิศ สิ่งที่ทั้ง 2 คณะ มีความเหมือนกัน คือ การเวียนซ้าย ซึ่งตรงกับความเชื่อที่ปรากฏในการแสดงละครชาตรีว่าเป็นการท่องคาถา ปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย

2. อัตลักษณ์ กระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ในการแสดงละครชาตรี

จากการศึกษาโครงสร้างกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ พบอัตลักษณ์กระบวนการรำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกา ของทั้ง 2 คณะ ในประเด็นบทร้อง ผู้แสดง ดนตรีประกอบการแสดง ท่ารำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกา ดังนี้

บทร้อง ทั้งคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ใช้บทร้องนกสาลิกาเช่นเดียวกัน มีจำนวนวรรค จำนวนบทเท่ากัน บางวรรคมีคำต่างกัน และในบางวรรคมีคำที่ตัดคำออกไป แต่โดยรวมแล้วยังคงมีความหมายไปในทางเดียวกัน

ผู้แสดงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ จะใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงเท่านั้น ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ จะใช้ผู้แสดงตัวนายโรงที่เป็นผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้ ทั้งนี้ ครูหัวหน้าคณะ ทั้ง 2 คณะ จะเป็นผู้คัดเลือกผู้แสดงจากผู้ที่มีฝีมือในการรำ และมีจังหวะแม่นยำเท่านั้น

ดนตรีประกอบการแสดง ทั้ง 2 คณะ ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี ประกอบด้วย ปี่นอก 1 เลา โทน 1 คู่ กลองชาตรี 1 คู่ ฆ้องคู่ 1 ราง กรับ ฉิ่ง ทั้งนี้ พบว่าจังหวะในการประกอบแสดงมีความแตกต่างกัน คือ คณะครูทองใบ เรืองนนท์ มีจังหวะที่นุ่มนวล ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีจังหวะที่กระชับ หนักแน่น

ท่ารำซัดหน้าเตียงบทนกสาลิกาของทั้ง 2 คณะ พบว่าการรำแบ่งเป็น 2 ช่วง โดยเริ่มจากการนั่งรำตีบทตามบทร้อง และเมื่อจบบทร้องจะยืนรำหน้าเตียงตามจังหวะกลองจนจบกระบวนท่ารำ การรำตีบทของทั้ง 2 คณะ มีการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายในลักษณะเดียวกัน ตามภาษานาฏศิลป์ที่แพร่หลายในกลุ่มของการแสดงนาฏศิลป์ ที่มีการถ่ายทอดปฏิบัติกันสืบมา โดยใช้เพื่อการสื่อสารให้เกิดความเข้าใจ ใช้แทนคำพูดแทนอารมณ์ ด้วยภาษาท่านาฏศิลป์

อภิปรายผล

การศึกษารำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี มีประเด็นอภิปราย ดังนี้

1) โครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียง บทนกสาลิกาของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ จากการวิจัยพบว่า การรำซัดหน้าเตียง เป็นขั้นตอนหนึ่งที่สำคัญของการแสดงละครชาตรี ซึ่งการรำซัดหน้าเตียง เป็นการรำเบิกโรง ที่มีจุดมุ่งหมายในเรื่องของความเชื่อ แต่ละคณะจะมีการรำก่อนเริ่มเรื่องแสดงทุกครั้ง เพื่อขอขมาลาโทษและขอความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย ซึ่งสอดคล้องกับ จันทิมา แสงเจริญ (2539) ที่ศึกษางานวิจัยเรื่อง ละครชาตรีเมืองเพชร การแสดงละครชาตรีนั้น ยังคงรูปแบบเดิมตั้งแต่สมัยอยุธยา มีพิธีทำโรงที่มีเสากลางเวที เป็นความเชื่อของการแสดงละครชาตรีที่มีมาแต่โบราณ มีการรำซัดชาตรี ในส่วนของพิธีกรรม และการแสดงเข้าเรื่อง ซึ่งตรงกับแนวคิดคติชนวิทยา มัลลิกา คณานุรักษ์ (2550) กล่าวว่า คติชนวิทยาเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในสังคมที่มีวัฒนธรรมของคนกลุ่มนั้นปรากฏให้เห็นเด่นชัด ผู้ศึกษาด้านคติชน จึงมุ่งความสนใจไปที่กลุ่มคนพื้นบ้านที่ความเจริญทางเทคโนโลยียังเข้าไม่ถึง จึงทำให้เกิดการให้ความสำคัญต่อสิ่งที่เป็นที่พึ่งทางใจมากกว่า ดังปรากฏในเรื่องของการแก้บน การขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์

โครงสร้างการรำซัดหน้าเตียงของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ ประกอบไปด้วย การนั่งรำตีบท และการยืนรำซัด ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรก เป็นการนั่งรำตีบท โดยใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยแทนคำพูด ท่าทางเลียนแบบธรรมชาติ และท่าทางการสื่ออารมณ์ ซึ่งคณะครูทองใบ เรืองนนท์ มีท่ารำตีบทจำนวน 34 ท่ารำ ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีจำนวน 39 ท่ารำ ซึ่งในแต่ละวรรค มีท่ารำรับในทุกวรรค โดยผู้แสดงเป็นผู้ร้องและรำเอง ช่วงที่สอง การยืนรำซัด เป็นการรำซัดตามจังหวะดนตรี ประกอบไปด้วยการเดินรำ การรำเวียนซ้าย และการหมุนตัว โดยการรำเวียนซ้ายจนครบทั้ง 4 ทิศ จะมีความเกี่ยวข้องในเรื่องของพิธีกรรม โดยรำเพื่อความเป็นสิริมงคล

2) อัตลักษณ์ของการรำซัดหน้าเตียง ของคณะครูทองใบ เรืองนนท์ และคณะธิดา พรหมสุวรรณ มีความเหมือนในเรื่องของขั้นตอนของการรำซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ด้วยกัน คือการนั่งรำตีบท และการรำซัด แตกต่างกันในเรื่องของท่ารำ ซึ่งทั้ง 2 คณะ ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูอาจารย์ที่ต่างกัน โดยคณะครูทองใบ เรืองนนท์ เป็นคณะละครชาตรี ที่มาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพมหานครตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษจึงมีลักษณะลีลาท่ารำที่นุ่มนวล เหมือนละครของภาคกลาง ส่วนคณะธิดา พรหมสุวรรณ เป็นคณะละครชาตรีที่อยู่จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จึงมีลีลาท่าที่รวดเร็วว่องไว มีการผสมผสานระหว่างละครชาตรีภาคใต้และละครในซึ่งสอดคล้องกับ ตรีรัตน์ วิสุทธิพันธ์ (2559) ที่ศึกษางานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เปรียบเทียบละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรีและละครชาตรีจังหวัดสมุทรปราการ ที่ศึกษาพบว่า ละครชาตรีเมืองเพชรบุรีและละครชาตรีจังหวัดสมุทรปราการ (ภาคกลาง) มีความแตกต่างกัน ซึ่งต่างมีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง ละครชาตรีจังหวัดสมุทรปราการ ได้รับแบบแผนการแสดงจากอิทธิพลละครชาตรีเมืองเพชรบุรี โดยบุคลากรละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี มิใช่แบบแผนของละครชาตรีดั้งเดิม ผสมผสานกับการพัฒนาตนเอง ในมีรูปแบบที่เข้ากับสังคมในสมัยปัจจุบัน องค์ประกอบของการรำซัดหน้าเตียงของทั้ง 2 คณะ มีความแตกต่างกันในเรื่อง ของคำที่ใช้ในบทร้องนกสาลิกา ทั้ง 2 คณะมีบทร้องที่มีความหมายเหมือนกัน ต่างกันเพียงคำที่นำมาใช้ รวมถึงลีลาท่ารำที่คงความเป็นอัตลักษณ์ที่ต่างกันของผู้แสดง ตลอดจนองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงไม่ว่าจะเป็น บทร้อง ดนตรี ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ฉาก และสถานที่แสดง ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีนาฏศิลป์ อาคม สายาคม (2525) กล่าวว่า การร่ายรำที่มนุษย์เราได้ปรุงแต่งจากธรรมชาติให้สวยงามขึ้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายถึงการร่ายรำเพียงอย่างเดียวจะต้องมีดนตรีเป็นองค์ประกอบไปด้วย จึงจะช่วยให้สมบูรณ์ขึ้น จากทฤษฎีข้างต้น จะเห็นได้ว่า สิ่งที่ชี้ให้เห็นในเรื่องของอัตลักษณ์การรำแล้วนั้น องค์ประกอบของการแสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญ สามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ได้อย่างชัดเจน

ข้อเสนอแนะ

1. **ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปใช้**

เนื่องจากละครชาตรีมีขั้นตอนการแสดงในช่วงก่อนการเริ่มรำซัดหน้าเตียงที่ประกอบด้วยการร้องไหว้ครู การร้องบทสอนรำ สอนรวย และบทรำซัดหน้าเตียงอื่นๆ ที่ละครชาตรีแต่ละคณะนำมาใช้ มีบทร้องแตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถศึกษาและนำงานวิจัยไปเป็นแนวทางในการศึกษาต่อไป

2. **ข้อเสนอแนะในการทำงานวิจัยครั้งต่อไป**

ควรศึกษาเปรียบเทียบโครงสร้างและกระบวนท่ารำซัดหน้าเตียงในบทร้องบทอื่น ที่แตกต่างจากบทนกสาลิกา โดยศึกษาอัตลักษณ์ของการรำซัดหน้าเตียงในการแสดงละครชาตรี อันเป็นขั้นตอนสำคัญในการแสดงเพื่อการสืบสานละครชาตรีอันเป็นศิลปะสำคัญของชาติสืบไป

รายการอ้างอิง

จันทิมา แสงเจริญ. (2539). *ละครชาตรีเมืองเพชร* [วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/16568

ตรีรัตน์ วิสุทธิพันธ์. (2559). *วิเคราะห์เปรียบเทียบละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรีกับละครชาตรีจังหวัดสมุทรปราการ* [วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์].

มนตรี ตราโมท. (2540). *การละเล่นของไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). มติชน.

มัลลิกา คนานุรักษ์. (2550). *คติชนวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โอเดียนสโตร์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). ดนตรีนาฏศิลป์ของชาววัดและชาววัง. ใน *คนและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมชาวสยาม*. ธนาคารกรุงเทพ.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2537). *การละครไทย*. ไทยวัฒนาพานิช.

อมรา กล่ำเจริญ. (2537). *ละครชาตรีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา* [วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

อาคม สายาคม. (2525). *รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม*. กรมศิลปากร.

บทความวิจัย (Research Article)

รูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร

Performing Pattern of the *Khon Sot* by Amnuaiphon Troupe

ณัฐรดี บำรุงศักดิ์ /Natradee Bumrungsak
นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา, หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Graduate Student, Master of Fine Arts Program in Performing Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Natradee1992@Gmail.com
เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ /Chailermchai Piromrak
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Assistant Professor Dr., Angthong College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
chalermchai.p@cdaat.bpi.ac.th
lekthehero@gmail.com
chalermchai.p@bpi.ac.th
ธีรภัทร์ ทองนิ่ม /Theeraphut Tongnim
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Assistant Professor Dr., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
thee_tong@hotmail.com

Received: October 16, 2023 **Revised:** March 8, 2024 **Accepted:** August 3, 2024 **Published:** April 30, 2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร จังหวัดลพบุรี โดยรวบรวมข้อมูลเอกสาร และข้อมูลภาคสนามของโขนสดคณะอำนวยพร เครื่องมือที่ใช้ ได้แก่ แบบสัมภาษณ์และการสังเกตแบบไม่เป็นทางการ

จากการศึกษาพบว่า โขนสดคณะอำนวยพร มีการถ่ายทอดกันมาตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษเป็นระยะเวลา 80 ปี ในปัจจุบัน มีนายอำนาจ โพธิ์อ่อน เป็นผู้สืบทอดและเป็นเจ้าของคณะ โขนสดคณะอำนวยพรจึงเป็นโขนสดคณะเดียวที่ยังมีการแสดงอย่างแพร่หลายในพื้นที่จังหวัดลพบุรี การสร้างสรรค์บทโขนสดของคณะอำนวยพร เน้นพูดอธิบายมากกว่าการใช้บทกลอน เพื่อผู้ชมเข้าใจมากขึ้น ส่วนบทกลอนโขนสดร้องไม่ยืดยาวฟังกระชับ รวดเร็ว ซึ่งแตกต่างจากโขนกรมศิลปากรจะเป็นลักษณะการพากย์ – เจรจาที่ใช้คำไวพจน์เพื่อให้บทพากย์มีความไพเราะมากขึ้นแต่ทำให้การดำเนินเรื่องยืดยาวออกไป ลักษณะการใช้คำในบทกลอนของโขนทั้งสองมีลักษณะที่ต่างกันแต่มีความหมายเดียวกัน เพื่อมิให้บิดเบือนเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์ในตอนที่ทำการแสดง ในบางครั้งมีการสร้างตัวละครเพิ่มเข้ามา ซึ่งโขนไม่ได้มีตัวละครนี้อยู่ในตอนนั้น ทำให้เกิดความ

แตกต่างระหว่างโขนสดและโขนกรมศิลปากร เช่น ในตอนถวายลิง หรือ ตอนหนุมานสืบข่าว จะมีนางมณโฑและนางกาลอัคคี ซึ่งเป็นมเหสีของทศกัณฐ์ปรากฏอยู่ในโขนสด

คำสำคัญ: รูปแบบการแสดง, โขน, โขนสดคณะอำนวยพร

Abstract

The article's purpose is to analyse the performing format of the *khon sot* performed by the Amnuaiphon troupe in the Lopburi province of Thailand. Research data was collected from fieldwork, interviews, and informal observation.

The result showed that the Amnuaiphon troupe had been transmitting for about 80 years. Currently, the troupe is run by Amnat Phoon, the leader. The Amnuaiphon troupe was found to be the only one still performing popularly in the Lopburi province of Thailand. The dramatic text creation focuses more on the spoken script than the poetic part so the audience can better understand the narrative. However, the poetic lyrics are compact and fast, which is different to the style of the *khon* of the Department of Fine Arts, which uses a lot of *phak* and *cheracha* (narration) to extend the length of the performance. However, both *khon* performing types have different styles but still maintain the same structural narrative of the original Ramakian. There were added characters who were not the main characters in that episode to make the two types of *khon* performances different. For example, the Ramakian in the episode of Thawai Ling, Hanuman Suep Khao in which there is Nang Montho and Nang Kalla Akkhi, who are the wifes of Thotsakan; these additional characters appeared in the *khon sot* version.

Keywords: Performing pattern, the *khon sot,* the *khon sot* of Amnuaiphon troup

บทนำ

โขนสด เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง เป็นการแสดงที่ปรับปรุงจากการผสมผสานการแสดง 3 ชนิด คือ ได้รูปแบบการแสดงมาจากลิเก ได้เรื่องที่ใช้ในการแสดงมาจากโขน สำเนียงการร้องและลักษณะการเต้นได้มาจากหนังตะลุง ผู้แสดงแต่งกายคล้ายการแสดงโขน สวมหัวโขนในระดับหน้าผากเปิดหน้า แต่งหน้าคล้ายการแสดงลิเก ผู้แสดงร้องและเจรจาเอง เพลงร้องจะคล้ายลิเกและละครชาตรี มีสำเนียงคล้ายหนังตะลุง มีการใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้นและนำวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์มาแสดง เป็นการแสดงที่นิยมและเล่นกันอย่างแพร่หลายในระดับชาวบ้าน ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 7 - 9

การแสดงโขนสด เป็นการแสดงแบบชาวบ้านเน้นความบันเทิง ซึ่งแต่เดิมเรียกกันว่า “หนังสด” โดยการนำศิลปะการแสดง 3 ชนิดมาประกอบกันขึ้น คือ 1) แสดงโขน โดยนำเรื่องราวบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์มาใช้แสดงและการแต่งกายตามลักษณะของตัวละคร 2) การแสดงหนังตะลุง โดยนำวิธีการเชิดของตัวหนังมาเป็นท่าเต้นและวิธีการร้องประกอบเพลง 3) การแสดงลิเก โดยนำท่ารำ วิธีร้อง ด้นกลอนสด การดำเนินเรื่องและวิธีการแสดงตลอดจน ฉาก แสง สี เสียง มาเป็นองค์ประกอบ ลักษณะการแสดงโขนสดสามารถแบ่งตัวละครเป็นตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนาง ตัวลิง และตัวตลก ผู้แสดงจะต้องเจรจาและขับร้องด้วยตนเอง

พร้อมกับเต้นไปมาตามจังหวะของกลองและทำนองเพลง ใช้ดนตรีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545)

โขนสดนั้น เป็นการแสดงในเวทีระดับชาวบ้าน เช่น ในงานวัด งานศพ งานขึ้นบ้านใหม่ งานศาลเจ้า งานแก้บน และงานพิธีต่าง ๆ อีกทั้งเพื่อการเผยแพร่วัฒนธรรมท้องถิ่น โดยมีการนำโขนมาเป็นต้นแบบแต่ลดทอน เพิ่มเติมให้มีลักษณะเฉพาะตน ทำให้มีบางส่วนที่ยังคงเป็นองค์ประกอบของโขนอยู่ เช่น การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ มีตัวละคร พระ นาง ยักษ์ ลิง เช่นเดียวกับ โขน มีการสวมหน้ากากโขน (แต่เปิดหน้าเพื่อให้สามารถร้องได้ในระหว่างแสดง) มีการฝึกพื้นฐานแบบโขน โดยเริ่มจากการถีบเหลี่ยม ตบเข่า เต้นเสา ถองสะเอว ยักตัว ตบอกและมีการสอนแม่ท่าบางท่า สอนตีบทตามแบบโขนมีการหกคะเมนตีลังกาของตัวลิง และการขึ้นลอยแบบโขน นาฏลักษณ์บางส่วนของตัวยักษ์ ลิง (การลงเหลี่ยม วงมือลิง) เช่นเดียวกับโขน ส่วนวงมือนั้น มีความแตกต่างจากโขนอยู่บ้างในกรณีของวงมือยักษ์ ที่จะไม่ใช่วงมือยักษ์แบบโขนแต่ใช้เหมือนตัวพระ ส่วนวงมือลิงจะใช้รูปแบบเดียวกันกับโขน ใช้เพลงหน้าพาทย์ระดับพื้นฐาน เช่น เชิด เสมอ รัว อย่างไรก็ตามโขนสดก็มีอิทธิพลของการแสดงอื่นเข้ามามีส่วนร่วมด้วย เช่น ทำนองหนังตะลุง รำแบบละครชาตรี หรือเพลงลิเกมาผสมผสานกัน (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2549) ได้กล่าวถึงโขนสดไว้ว่า เดิมเรียกว่า หนังสด เป็นการแสดงที่ใช้คนแสดงเลียนแบบหนังตะลุง เกิดประมาณปลายรัชกาลที่ 7 ที่จังหวัดระยอง ตอนแรก ๆ เป็นเพียงการแสดงกันในวงเหล้า ต่อมามีคนชอบดูและติดต่อให้ไปแสดงจึงค่อย ๆ พัฒนาขึ้น เมื่อมีผู้แสดงย้ายมาอยู่สมุทรปราการได้มีการเผยแพร่จนเป็นที่นิยม และมีเครื่องแต่งกายหรูหราอย่างโขน ในที่สุดบรรดาศิลปินโขนสดทั้งหลายก็มาตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณเดียวกันคือ บริเวณที่เป็นตลาดพระโขนงในปัจจุบัน และฝึกหัดเด็กแถวนั้นให้แสดงมาจนทุกวันนี้ ในปี พ.ศ. 2485 เมื่อรัฐบาลออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม พ.ศ. 2485 หนังสดจึงเปลี่ยนชื่อเป็นโขนสด ให้สอดคล้องกับกฎหมาย และใช้เรียกกันมาจนถึงปัจจุบัน

ปัจจุบันการแสดงโขนสดเริ่มไม่ค่อยได้รับความนิยม เนื่องด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงทำให้โขนสดในประเทศไทยเริ่มสูญหาย แต่ยังมีบางพื้นที่ในภาคกลางของประเทศ ที่ยังมีการแสดงโขนสดเหลืออยู่บ้าง รวมถึงในพื้นที่ จ. ลพบุรี มีคณะโขนสดที่โดดเด่นและเป็นที่นิยมของคนในพื้นที่และจังหวัดใกล้เคียง มีการถ่ายทอดกันมาตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษ คือ โขนสดคณะอำนวยพร เป็นโขนสดหนึ่งเดียวในจังหวัดลพบุรี ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 26/1 หมู่ 4 ตำบลโพธิ์เก้าต้น อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี ที่ยังมีการแสดงตามงานต่าง ๆ ในพื้นที่ใกล้เคียง มีการถ่ายทอดการแสดงโขนสดให้กับเยาวชนและผู้ที่สนใจ

โขนสดคณะอำนวยพร มีการถ่ายทอดกันมาตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษเป็นระยะเวลา 80 ปี ปัจจุบัน นายอำนาจ โพธิ์อ่อน เป็นเจ้าของคณะ โดยสืบทอดมาจากครูเฉลิม ศรีลาย ซึ่งเป็นลุง และนายอำนวย โพธิ์อ่อน ซึ่งเป็นพ่อ เดิมใช้ชื่อ คณะเฉลิมศิลป์ไทย ต่อมาครูเฉลิม ศรีลาย ได้เสียชีวิตลง จึงมอบคณะโขนสดและอุปกรณ์การแสดงให้นายอำนาจ โพธิ์อ่อน เป็นผู้สืบทอดต่อ นายอำนาจ โพธิ์อ่อน จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็นคณะอำนวยพร ซึ่งตั้งชื่อตามชื่อพ่ออำนวยและแม่พร

นายอำนาจ โพธิ์อ่อน ได้ถ่ายทอดการแสดงโขนสดให้กับนักเรียนโรงเรียนวัดโพธิ์เก้าต้น จังหวัดลพบุรี จนได้รางวัลรองชนะเลิศการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงท้องถิ่นจังหวัดลพบุรี พ.ศ. 2556 ต่อมาโขนสดคณะอำนวยพร ได้รับรางวัลชนะเลิศ Thai Folk Show Popular View ประจำเดือนตุลาคม 2564 เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2564 จากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ดังนั้น การแสดงโขนสดคณะอำนวยพร จังหวัดลพบุรี นายอำนาจ โพธิ์อ่อน มีการสร้างสรรค์และลดทอนบทจากเรื่องรามเกียรติ์ เน้นการพูดมากกว่าการร้องบทกลอน เพื่อให้การดำเนินเรื่องมีความ

กระชับ ผู้ชมฟังเข้าใจง่าย รวดเร็ว ซึ่งยังคงรักษาโครงเรื่องรามเกียรติ์ในตอนที่ทำการแสดงนั้นมิให้บิดเบือนไปจากเดิม ซึ่งโขนสดคณะอำนวยพรเป็นโขนสดคณะเดียวที่ยังมีการแสดงอย่างแพร่หลายในพื้นที่จังหวัดลพบุรี

ภาพที่ 1 *นายอำนาจ โพธิ์อ่อน หัวหน้าคณะได้รับรางวัลชนะเลิศ Thai Folk Show Popular View*

หมายเหตุ. จาก โขนสด อำนวยพร อำนาจ โพธิ์อ่อน, โดย อำนาจ โพธิ์อ่อน, 2564. (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1514616872228999&set=pb.100010421021249.-2207520000&type=3&locale=th_TH).

วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์รูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร จังหวัดลพบุรี

ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการวิจัยเพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการแสดงโขนสดในเขตพื้นที่ภาคกลาง ที่ทำการแสดงอยู่ในปัจจุบัน ปี พ.ศ. 2565 ได้แก่ โขนสดคณะอำนวยพร จังหวัดลพบุรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยในการศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งศึกษารูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลของงานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ ดังนี้

1.1 แบบสังเกต ได้สร้างขึ้นจากกรอบวัตถุประสงค์โดยการกำหนดประเด็นเกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของโขนสด รูปแบบการแสดง และการสืบทอด รวมถึงองค์ประกอบ กระบวนท่ารำและการร้องกลอนโขน โดยใช้ 2 วิธี คือ

1.1.1 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้สังเกตการแสดงโขนสดคณะอำนวยพรจากสื่อออนไลน์ต่าง ๆ เช่น YouTube Facebook และเดินทางเพื่อรับชมการแสดงสด เพื่อสังเกตรูปแบบการแสดงองค์ประกอบการแสดง และเอกลักษณ์ของคณะ

1.1.2 การสังแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยเดินทางลงพื้นที่ เพื่อฝึกปฏิบัติและรับการถ่ายทอดการแสดงโขนสดจากคณะอำนวยพร รวมถึงองค์ประกอบการแสดง

1.2 แบบสัมภาษณ์ สัมภาษณ์บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวกับการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติประวัติความเป็นมาของคณะ รูปแบบการแสดง และการสืบทอด รวมถึงองค์ประกอบกระบวนท่ารำและการร้องกลอนโขน

2. การเก็บรวบรวมและจัดกระทำข้อมูล

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลได้ดำเนินการ 2 ส่วน คือ การศึกษาข้อมูลเอกสาร การศึกษาข้อมูลภาคสนาม รายละเอียดดังนี้

2.1 ศึกษาข้อมูลเอกสาร เป็นการศึกษา ค้นคว้าเอกสาร ทั้งที่เป็นหลักฐานในชั้นปฐมภูมิ และทุติยภูมิที่มีการตีพิมพ์ ได้แก่ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่อสิ่งพิมพ์ และบทความที่เกี่ยวข้องจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ และศึกษาจากแหล่งศึกษาความรู้ต่าง ๆ

2.2 การสัมภาษณ์ เป็นการเก็บข้อมูลวิจัยด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นศึกษา ทั้งที่เป็นแบบสัมภาษณ์มีโครงสร้าง และแบบสัมภาษณ์ไม่มีโครงสร้าง โดยอาศัยแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เป็นเครื่องมือสำคัญในการเก็บข้อมูล

2.3 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยการลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง พร้อมทั้งศึกษากระบวนท่ารำ รูปแบบการแสดงเอกลักษณ์ของแต่ละคณะ

3. การตรวจสอบข้อมูล

ตรวจสอบประวัติความเป็นมาของคณะ รูปแบบการแสดง และการสืบทอด รวมถึงองค์ประกอบกระบวนท่ารำและการร้องกลอนโขน ของโขนสดคณะอำนวยพร โดยศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ การสังเกต การสัมภาษณ์ การลงภาคสนาม และสื่อเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ใช้ในการบันทึกภาพและเสียง จากนั้นจึงนำข้อมูลทุกแหล่งมารวบรวม เรียบเรียง และจัดหมวดหมู่เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

4. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้ศึกษาเอกสาร และเก็บเอกสารข้อมูลภาคสนาม โดยแบ่งเป็น วิเคราะห์ประวัติความเป็นมาของคณะ รูปแบบการแสดง และการสืบทอด รวมถึงองค์ประกอบ กระบวนท่ารำ และการร้องกลอนโขน ของโขนสดคณะอำนวยพร โดยศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ การสังเกต การสัมภาษณ์ การลงภาคสนาม และสื่อเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ใช้ในการบันทึกภาพและเสียง เพื่อให้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้

ผลการวิจัย

การแสดงโขนสดคณะอำนวยพร เป็นการแสดงแบบชาวบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดง 4 ประเภท คือ

1. การแสดงโขน มีการนำเรื่องรามเกียรติ์มาใช้เค้าโครงเรื่องในการแสดง การคัดเลือกตัวนักแสดง การฝึกหัด เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า

2. การแสดงหนังตะลุง ส่งอิทธิพลในด้านท่ารำท่าเต้น ลักษณะการโยกตัว สำเนียงการร้องของตัวละครยักษ์และลิง

3. การแสดงลิเก ส่งอิทธิพลในด้านบทร้องให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น การรำถวายมือ เวที ฉาก แสงสี

4. การแสดงละครชาตรี ส่งอิทธิพลในด้านเครื่องดนตรีประกอบการแสดง การบูชาครู

องค์ประกอบการแสดงโขนสด มีองค์ประกอบในหลาย ๆ ด้าน เช่น เรื่องที่แสดง ตัวละคร บทพากย์เจรจา เครื่องแต่งกาย ดนตรี และฉากประกอบการแสดง ซึ่งการแสดงโขนสดในแต่คณะจะมีเอกลักษณ์เฉพาะ มีการฝึกหัดของตัวนักแสดงที่แตกต่างกัน

โขนสดคณะอำนวยพร เป็นโขนสดที่ได้รับความนิยมมากในจังหวัดลพบุรีและพื้นที่ใกล้เคียง ยังมีการรับงานแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยมีอัตลักษณ์ ดังนี้

1. การคัดเลือกนักแสดง

ตัวละครในการแสดงโขนสดคณะอำนวยพรจะมีตัวละครคล้ายกับโขนกรมศิลปากร ประกอบด้วย ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง แต่จะมีตัวละครที่เพิ่มเติมเข้าเพื่อสร้างความสนุกสนานกับการแสดง คือ ตัวละครตลก ตัวตลกจะสามารถมีได้มากกว่า 1 ตัว จะเป็นฝ่ายพลับพลาหรือฝ่ายลงกาก็ได้

ในการคัดเลือกตัวละครในแต่ตัวจะมีการคัดเลือกจากลักษณะบุคลิกท่าทางของนักแสดงให้คล้ายคลึงกับบุคลิกของตัวละครประเภทนั้น ๆ โดยตัวละครบ้างตัวอาจจะต้องกำหนดเพศและอายุ เพื่อให้การแสดงดูน่าสนใจมากขึ้น ดังนี้

ตัวพระ เป็นตัวละครเพศชาย เช่น พระราม พระลักษณ์ การคัดเลือกส่วนใหญ่จะใช้เป็นผู้ชาย รูปร่างสูงผอม ไม่อวบอ้วน ผิวพรรณดูสะอาด หน้าตาดี รำสวย เสียงร้องไพเราะ มีไหวพริบ บุคลิกในตอนแสดงจะต้องสุขุม ดูสง่างามไม่โลดโผด อายุจะอยู่ประมาณ 15 - 30 ปี ในการคัดเลือกในแต่ละครั้งพระลักษณ์ หรือ พระรองมีลักษณะไม่สูงกว่าพระรามสามารถเลือกให้เท่ากับพระรามได้แต่ไม่ควรสูงกว่า เพราะทำให้ดูเด่นกว่าตัวพระราม ในบางครั้งสามารถให้ผู้หญิงแสดงได้แต่ไม่สมจริง โขนสดคณะอำนวยพร จึงนิยมใช้ผู้ชายแสดงเกือบทุกครั้ง

ภาพที่ 2 *ลักษณะตัวพระราม - พระลักษณ์ ในโขนสดคณะอำนวยพร*

หมายเหตุ. จาก โขนสด อำนวยพร อำนาจ โพธิ์อ่อน, โดย อำนาจ โพธิ์อ่อน, 2565. (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1631477890542896&set=pb.100010421021249.-2207520000&type=3&locale=th_TH).

ตัวนาง เป็นตัวละครเพศหญิง เช่น นางสีดา นางมณโฑ นางเบญกาย เป็นต้น การคัดเลือกจะใช้ผู้หญิงแท้แสดง รูปร่างไม่อวบอ้วนมากจนเกินไป ผิวพรรณดูสะอาด หน้าตาดี รำสวย เสียงร้องไพเราะ มีไหวพริบ บุคลิกของตัวละครจะแตกต่างกันตามบทบาท ถ้าผู้แสดงรับบทเป็นนางสีดา ต้องสุขุม ดูอ่อนช้อย ใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล ไม่ทำกิริยาที่รวดเร็วจนเกินไป ถ้าบทรับเป็นนางมณโฑ มีความสุภาพแต่สามารถใช้จริตและน้ำเสียงตัดพ้อได้ ถ้ารับบทเป็นนางผีเสื้อสมุทร นักแสดงไม่จำเป็นต้องสุขุม สามารถแสดงกิริยาของนางตลาดที่ไม่เรียบร้อยได้อย่างเต็มที่ ตัวละครนางบางตัวไม่จำเป็นต้องแสดงโดยผู้หญิงแท้เสมอไป สามารถใช้ผู้ชายแสดงเป็นผู้หญิงได้ เช่น นางมณโฑ นางเบญจกาย นางผีเสื้อสมุทร เป็นต้น แต่ไม่นิยมเล่นในบทนางสีดา ทั้งนี้ ใช้นักแสดงอายุระหว่าง 15 - 40 ปี

ภาพที่ 3 *ลักษณะตัวนางในโขนสดคณะอำนวยพร จ. ลพบุรี ด้านซ้ายใช้ผู้หญิงแท้แสดง ด้านขวาใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนาง*

หมายเหตุ. จาก โขนสด อำนวยพร อำนาจ โพธิ์อ่อน, โดย อำนาจ โพธิ์อ่อน, 2565. (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1523102668047086&set=pb.100010421021249.-2207520000&type=3&locale=th_TH)

ตัวยักษ์ เป็นตัวละครเพศชาย เช่น ทศกัณฐ์ อินทรชิต กุมภกรรณ พิเภก เป็นต้น การคัดเลือกจะใช้เป็นผู้ชาย ที่มีรูปร่างสูงใหญ่หรืออวบอ้วน เพื่อให้ผู้ชมเห็นว่ายักษ์ที่ตัวใหญ่ กำยำ ผิวพรรณดูสะอาด รำสวย แต่อาจจะรำไม่งามเท่าตัวพระ ลักษณะท่าทางจะไม่หยุดนิ่งมีการเต้นตลอด เสียงร้องไพเราะ มีไหวพริบ บุคลิกของตัวละครในตอนแสดงจะต้องดูสง่างาม แข็งแรง ดุดัน ใช้น้ำเสียงที่หนักแน่น บางครั้งโวยวายเสียงดัง เพื่อให้ผู้ชมเห็นว่ายักษ์จะดุดัน นักแสดงที่รับบทเป็นตัวยักษ์จะไม่ควรเล็กกว่าตัวพระ เพราะจะเป็นข้อเปรียบเทียบถึงความแข็งแรงในตอนรบอย่างเห็นได้ชัด เลือกใช้นักแสดงที่อายุประมาณ 18-40 ปี แต่บางครั้งถ้าเป็นตัวนางยักษ์ เช่น สำมนักขา ผีเสื้อสมุทร สามารถใช้ตัวละครที่เป็นผู้หญิงหรือผู้ชายแสดงได้

ภาพที่ 4 *ลักษณะตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์) ที่ใช้ผู้ชายแสดงใน โขนสดคณะอำนวยพร*

หมายเหตุ. โดย ประกาศิต หัตถศาสตร์, 2565. (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1480894625710460&set=pb.100013698096372.-2207520000&type=3&locale=th_TH)

ตัวลิง เป็นตัวละครเพศชาย เช่น หนุมาน สุครีพ องคต เหล่าเสนา เป็นต้น การคัดเลือกจะใช้เป็นผู้ชายที่มีรูปร่างสันทัด ปราดเปรียว คล่องแคล่วว่องไว ไม่จำเป็นต้องสูงมาก ร่างกายแข็งแรง สามารถตีลังกาได้ ผิวพรรณดูสะอาด ไม่จำเป็นต้องรำสวยแต่เข้าใจและสามารถทำท่าทางของลิงได้ ลักษณะท่าทางจะไม่หยุดนิ่งมีการเต้น กระโดด ตีลังกาตลอด เสียงร้องไพเราะ มีไหวพริบ อายุประมาณ 10 - 50 ปี ตัวละครประเภทตัวลิงไม่นิยมใช้ผู้หญิงแสดง นิยมเป็นผู้ชายล้วน เนื่องด้วยมีท่าทางที่ต้องโลดโผนอยู่ตลอดเวลา ผู้ชายจะแสดงได้ดีกว่านักแสดงหญิง

ภาพที่ 5 *ตัวลิงในคณะโขนสดอำนวยพร ใช้เพศชายที่มีรูปร่างสันทัดแสดง*

หมายเหตุ. จาก โขนสดอำนวยพร, โดย อำนาจ โพธิ์อ่อน, 2565, (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1631478353876183&set=pb.100010421021249.-2207520000&type=3&locale=th_TH).

นอกจากมีตัวละคร 4 ประเภท ที่ดำเนินเรื่องเป็นหลักแล้ว โขนสดคณะอำนวยพรมีการเสริมตัวละครเพื่อสร้างความสนุกสนาน ดูตลกขบขันถ้าเป็นตัวละครฝ่ายพลับพลา เป็นผู้ช่วยของหนุมานชื่อหนุมวย ส่วนใหญ่ใช้ผู้ชายแสดง ถ้าเป็นฝ่ายลงกา เป็นเสนาของทศกัณฐ์ ใช้ชื่อที่ตั้งขึ้นเอง เช่น ไอ้ไข่ เป็นต้น ในบางครั้งก็ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นนางกำนัลคอยติดตามนางสีดา ใช้ชื่อว่า นางเล็ก ๆ การคัดเลือกนักแสดงตัวตลก ไม่จำเป็นต้องรำได้ แต่ต้องมีไหวพริบดี มีความกล้าแสดงออก ไม่เขินอาย พูดจาฉะฉาน สามารถสร้างเสียงหัวเราะให้ผู้ชมได้

2. กระบวนท่าเต้นและการตีบท

ลักษณะกระบวนท่าเต้นของโขนสดคณะอำนวยพร มีต้นแบบคล้ายคลึงมาจากโขนกรมศิลปากร มีการฝึกถีบเหลี่ยม ตบเข่า เต้นเสา ถองสะเอว ยักตัว มีการฝึกตีบท ฝึกภาษาท่า

ตัวพระ - ตัวนาง ลักษณะท่ารำใช้นาฏยศัพท์ จีบ ตั้งวง เหมือนกันกับโขนกรมศิลปากร มีการตีบทและแสดงอากัปกิริยา เช่น เดิน ร้องไห้ แม้กระทั่งกระบวนท่ารบบางท่าคล้ายกับโขนกรมศิลปากร มีลดถอนท่าลงเพื่อให้ง่ายต่อการแสดง ไม่มีท่าเต้นล้อโทนเหมือนตัวลิงและยักษ์

ตัวยักษ์ จะมีลักษณะเด่นเฉพาะตัวยักษ์ คือ การเต้นล้อโทน ในช่วงที่ร้องกลอนโขน จะยักไหล่ และตัวซ้าย - ขวา ทีละข้างอย่างต่อเนื่อง ช่วงเท้าจะลงเหลี่ยมเหมือนโขนกรมศิลปากร ยักไหล่และตัวซ้าย – ขวา ช่วงเท้าจะลงเหลี่ยมเหมือนโขนกรมศิลปากร นอกจากการเต้นล้อโทนแล้วยังมีการตีบทและใช้นาฏยศัพท์ เช่น จีบ ตั้งวง เป็นบางท่า

ตัวลิง มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว มีการเต้นล้อโทนเหมือนกับตัวยักษ์ ยกแขนขึ้นเสมอไหล่ซ้าย – ขวา โยกตัวตามจังหวะ ช่วงเท้าจะลงเหลี่ยมเหมือนโขนกรมศิลปากร มีการเต้นขย่มเข่าทั้ง 2 ข้างตามจังหวะ ลักษณะมือจะทำมือลิง มีท่าตีลังกาหกคะเมน ตามท่าทางความซุกซนของลิง มีการตีบท ยิ้ม หัวเราะ และเกาคล้ายกับโขนกรมศิลปากร

โขนสดคณะอำนวยพร มีการแสดงในเพลงต้นวรเชษฐ์ลิง ซึ่งเป็นการแสดงกิริยาท่าไป - มาของเหล่าไพร่พลลิง จะมีการตรวจพลลิงก่อนเข้าเฝ้าพระราม มีท่าเดินจับหางต่อเป็นแถวเรียงยาว ท่าขย่มเข่า ทั้ง 2 ข้าง มือข้างหนึ่งจีบ ส่วนมืออีกข้างเท้าสะเอว ท่านั่งยอง มือทำท่ามือ ขย่มเข่าไปเรื่อย ๆ ท่าปัดแมลงวัน เป็นต้น ในการรำวรเชษฐ์จะมีแค่เหล่าเสนาหรือ 18 มงกุฎรวมถึงหนุมานที่รำ ส่วนสุครีพ จะเป็นผู้ตรวจตรากองทัพอยู่ตรงกลางเวที

ภาพที่ 6 *การแสดงในเพลงต้นวรเชษฐ์ลิงของตัวลิงฝ่ายพระราม มีท่าเดินจับหางต่อเป็นแถว*

หมายเหตุ. โดย เหน่อสุพรรณ,2565. (https://www.youtube.com/watch?v=zTQ4mbcSwSE)

3. การดำเนินเรื่องและบทร้องและเจรจา

โขนสดคณะอำนวยพรจะนำเรื่อง รามเกียรติ์ จากการแสดงโขนกรมศิลปากร มาดัดแปลง และสืบทอดเป็นมุขปาฐะแบบชาวบ้านต่อกันมาเป็นการบอกเล่าปากต่อปากโดยไม่มีการจดเป็นลายลักษณ์อักษร จะลดทอนบทลง เพื่อให้การดำเนินมีความกระชับเข้าใจได้ง่ายไม่ยืดเยื้อเหมือนโขนกรมศิลปากร ไม่มีกระบวนรำที่เป็นแบบแผน ไม่ใช่เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางและชั้นสูง ตามจารีตหรือธรรมเนียมของโขนสด เชื่อว่าในใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง และชั้นสูงถือว่าเป็นของในวัง สามัญชนไม่สามารถนำมาแสดงได้จะใช้ได้แต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้น เช่น รัว เชิด เท่านั้น

3.1 การดำเนินเรื่อง ในการแสดงแต่ละครั้ง นายอำนาจ โพธิ์อ่อน หัวหน้าคณะจะปรึกษาหารือกับนักแสดงในคณะก่อน เพื่อเลือกตอนที่ใช้ในการแสดง ซึ่งจะมีหลักอยู่ว่า พื้นที่ที่ทำการแสดงคณะเคยจัดการแสดงตอนนี้แล้วหรือไม่ เนื่องจากนายอำนาจไม่อยากแสดงในตอนที่ซ้ำกันเพราะกลัวคนดูจะเบื่อเสียก่อน ตอนที่ใช้ในการแสดงส่วนใหญ่ได้แก่ ศึกทศกัณฐ์ ศึกวิรุญจำบัง ศึกไมยราพ สุครีพตอนถอนต้นรัง หนุมานสืบข่าว-เผากรุงลงกา นางลอย เป็นต้น เมื่อได้ตอนที่แสดงแล้วนายอำนาจ โพธิ์อ่อน จะเล่าเรื่องตอนนั้นให้นักแสดงในคณะฟัง นักแสดงจะต้องจดจำเรื่องเล่าของตอนนั้นให้แม่นยำ

ลำดับขั้นตอนในการแสดงโขนสด เริ่มต้นในเวลาประมาณ 20.00 น. โดยเริ่มตามลำดับดังนี้

3.1.1 โหมโรง นายอำนาจ โพธิ์อ่อน จะจุดธูป 3 ดอก เพื่อบูชาครูด้านหลังเวที เป็นสัญญาณบอกนักแสดง ผู้ชมว่าการแสดงจะกำลังจะเริ่ม ขณะนั้นนักแสดงจะหันหน้าไปทางเศียรครูแล้วพนมมือ ตั้งจิตอธิษฐานขอให้การแสดงราบรื่น ไม่มีอุปสรรคใด ๆ โดยปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรงเพลงสาธุการ

3.2.2 รำถวายมือ เป็นการบูชาครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยจะใช้นักแสดงตัวพระ - ตัวนาง จำนวน 4 - 8 คน โดยจะมีนักแสดงรำนำอยู่ด้านซ้ายสุดและขวาสุดของเวที นักแสดงจะแบ่งเป็น 2 ฝั่ง ตัวนางอยู่ด้านซ้ายของเวที ตัวพระอยู่ด้านขวาของเวที จะรำประมาณ 5 นาที บางครั้งจะใช้เป็นการแสดงประเภทระบำแทนการรำถวายมือ

ภาพที่ 7 *การรำถวายมือ โดยนักแสดงตัวพระ-นาง จำนวน 8 คน แสดงที่วัดหนองอ่างทอง*

หมายเหตุ. โดย เหน่อสุพรรณ, 2565. (https://www.youtube.com/watch?v=_zU4D6kZEKk)

3.2.3 ไหว้ครูฤาษี หรือ เบิกหน้าพระ ขั้นตอนนี้จะให้นักแสดงอาวุโสหรือผู้ที่นักแสดงนับถือแต่งเป็นฤาษี ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเสมอ นักแสดงจะร้อง “เอา เฮ” 3 ครั้ง ฤาษีเดินถือไม้เท้าออกมานั่งเตียง ปี่พาทย์หยุดบรรเลง ฤาษีกล่าวบทไหว้ครู โดยเริ่มจากตั้งมะโน 3 จบ ท่องคาถาเชิญเทวดา แล้วท่องโคลงไหว้ครู เมื่อท่องเสร็จนักแสดงจะโห่ 3 ครั้ง ปี่พาทย์บรรเลงกราวตะลุง จากนั้นประกาศเรื่องที่จะทำการแสดง ฤาษีเดินลงมาหน้าเตียงแล้วท่องบทไหว้ครูในทำนองกราวตะลุง แล้วเดินเข้าโรง

ภาพที่ 8 *การไหว้ฤาษีหรือการเบิกหน้าพระ จะใช้ผู้แสดงอาวุโสแต่งกายเป็นฤาษี ทำการแสดงโดยนายพร พิษณุ*

หมายเหตุ. โดย ไทยทิพออนทีวี, 2564. (https://www.youtube.com/watch?v=JbsDuMHGDFU).

3.2.4 เริ่มการแสดง จะเปิดฉากแรกเป็นฉากลงกา นักแสดงเป็นตัวยักษ์จะเปิดเรื่องโดยการพากย์เมือง แล้วดำเนินเรื่องไปเรื่อย ๆ จบการแสดง

3.2 บทร้อง การแสดงโขนสด ลักษณะคำกลอนที่ใช้ร้องเพื่อการแสดงนั้นจะเรียกว่า กลอนหัวเดียว ถ้านักแสดงโขนจะเรียกว่า กลอนโขน ซึ่งจะมีสัมผัสที่ตัวสระลงท้ายบทเดียวกัน เช่น ไร-ไป มา-ยา ซึ่งนักแสดงจะเรียกกลอนลักษณะตามสระที่ลงท้าย กลอนไร คือ ลงสระ ไอ กลอนลา คือ ลงสระ อา เป็นต้น

คำกลอนในแต่ละวรรคนั้นจะมี 6-8 คำ แล้วแต่ผู้นักแสดงจะร้อง การสัมผัสระหว่างวรรคยังคงเหมือนกับกลอนทั่วไป คือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 การร้องจะร้องกี่วรรคก็ได้ ไม่จำกัดไม่มีการแบ่งบทเหมือนกลอนสุภาพ ไม่จำเป็นต้องมีสัมผัสใน สัมผัสนอก เน้นคำลงท้ายของวรรคให้สระเดียวกัน ดังตัวอย่าง

มาจะกล่าวถึง คำแหงหนุมาน
หนุมานชาญสมร เจ้าวานรพักผ่อนกายา
ขอพระพายพ่อฉัน ทุกทุกวันไม่เคยพบหน้า
สวาหะทรามวัย อรทัยมารดา

สวามิภักดิ์รับใช้ เจ้าทรงชัยราชา
ออกติดตามอรทัย ว่าแม่ทรามวัยสีดา
ถูกยักษ์ลักไป มันพาไปไว้ลงกา
หากแม้ชีวิตผมยังไม่ตาย จะไปทำลายให้หมดสิ้นลงกา
ได้เวลาขึ้นเฝ้า ผู้เป็นจอมราชา
ท่านจะตรัสประการไฉน ได้แต่ใจขุนวา

การร้องกลอนของโขนสดในแต่ละครั้งจะมีการร้องเอื้อน คำว่า เออ เอ่ย เงอ ในช่วงวรรคแรก เพื่อให้นักดนตรีเตรียมตีโทน ในขณะที่ตีโทนนักแสดงจะไม่ร้องจะใช้ลักษณะการเต้นล้อโทนแทน เมื่อนักแสดงร้องจบจะร้อง ออ ออ เอย เพื่อให้นักดนตรีรู้ว่า นักแสดงได้ร้องจบบทแล้ว ดังตัวอย่าง

องคตขุนกบิล (เออ เอ่ย เงอ) บุตรขีดขินแห่งเมืองพลับพลา
สวามิภักดิ์กับองค์นารายณ์ ติมตามทรามวัยแม่กัลยา
ว่าเจ็บใจหนักไอ้ทศกัณฐ์ มาลักจอมขวัญแม่สีดา (ออ ออ เอย)

การร้องกลอนโขนหรือกลอนหัวเดียว จะมีจังหวะการร้อง สั้น-ยาว ของตัวละครไม่เท่ากัน ถ้าเป็นตัวลิง-ยักษ์ จะร้องรวดเร็ว กระชับ หนักแน่น ถ้าเป็นตัวนาง-ตัวพระ จะร้องค่อนข้างช้า ใช้น้ำเสียงที่นิ่มนวล ไม่ดุดัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงบุคลิกของตัวละครแต่ละตัว

การแสดงโขนสดในบางครั้ง มิจำเป็นต้องกลอนหัวเดียวหรือกลอนโขนตลอดการแสดง อาจจะมีการร้องอื่นเข้ามาผสมบ้าง เช่น ราชนิเกลิง ลิงโลด สองไม้ กราวนอก เป็นต้น ดังตัวอย่าง

ร้องราชนิเกลิง

เลยน้อมคำนับรับคำทำนาย ไม่มัวรำไรรอเวลา
คำสั่งราชันองค์ราชา ไม่ช้าไย

ร้อง กราวนอก

ครั้นพอได้ฤกษ์ได้เบิกทัพ รีบพลจงจับอาวุธอาวุธมั่น
หอก ดาบ เหล่ากองพัน ปืนสั้น หน้าไม้ หอกยาเอย
พลหอกถือหอกควงกรอกกลับ ยามขยับยามเยาะดูเหมาะเหม่
พลกระบี่ถือกระบี่ทีนักเลง ครื้นเครงโห่ลั่นสนั่นกรุง

ร้อง ลิงโลด

ชี้หน้า ว่าเวย ไอ้ใจพาล ทั้งหยาบช้าสามารหนักหนา
ไปลอบลักพระอดิวงศ์ลงมา อหังการ์ชั่วชาติอนาถใจ
นี่อะไรในมือกูมึงดูก่อน วันนี้ละวานรจะฆ่ายักษ์
ทศกัณฐ์เห็นดวงใจเคยผูกพัน น้ำตาองค์ทศกัณฐ์ไหลริน

(อำนาจ โพธิ์อ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 สิงหาคม 2565)

3.3 เจรจา นอกจากการแสดงจะมีการร้องด้วยกลอนหรือเพลงต่าง ๆ แล้ว การแสดงโขนสดยังมีการพากย์ - เจรจาประกอบด้วย การพากย์จะมีเฉพาะฉากเปิดเรื่อง โดยผู้พากย์ส่วนใหญ่จะเป็นตัวยักษ์เป็นผู้ร้องพากย์ ซึ่งนักแสดงจะเรียกว่า การร้องท้าตะโพน คล้ายโขนกรมศิลปากร บทพากย์จะมีลักษณะคล้ายการพากย์เมือง ส่วนตัวละครอื่นไม่ร้องพากย์ เช่นนี้ การร้องพากย์ของคณะอำนวยพรในแต่ละครั้งจะแตกต่างกันไปตามท้องเรื่อง ดังตัวอย่าง

...ครั้นรุ่งแจ้งแสงสุริยา ทศกัณฐ์ราชาประทับนั่งบัลลังก์ทอง (เพ้ย) ขุนนางพร้อมหน้าคอยสนองพระดำริติตรอง เรื่องอนงค์องค์สีดา (เพ้ย)

...จำนงค์เนียนกราบก้มประนมกร ไหว้องค์พระภูมินทรรัชกาลที่ 10 ปกเกศา (เพ้ย) พระเกียรติก้องกำจาย ทั่วสาอีกทั้งชาวประชาสำนึกในพระกรุณาธิคุณ (เพ้ย)

...เสด็จยังปรางมารประทับอาจอสุรา สถิตแท่นมุกดาทั้งพร้อมมณโฑเทวี (เพ้ย) ปรึกษาเรื่องณรงค์สงครามสองลักษณ์รามราวี คะนึงนึกทุกนาทีจะปราบกระบี่และรามา (เพ้ย)
(ประกาศิต หัตถศาสตร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 สิงหาคม 2565)

การเจรจา ในการแสดงโขนสดมักเป็นการด้นสดเช่นกัน ไม่มีการจดบันทึกไว้อย่างแน่นอนว่าจะต้องเป็นแบบใดอยู่ที่ไหวพริบของผู้แสดง โดยส่วนมากการเจรจาจะมีลักษณะแบบการพูดร้อยกรองไม่มีการแต่งฉันทลักษณ์ไว้แน่นอน ผู้แสดงจะต้องจำเรื่องแม่นและใช้ถ้อยคำที่สละสวย อาจจะใช้สัมผัสคำคล้องจอง เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกไพเราะมากขึ้น

“ดูก่อนเถอะกำแหงหนุมานเมื่อสักครู่เจ้าว่า ไม่มีอสุริยักษ์ตนนึงตนใด ย่างกรายเข้ามาในสุวรรณราชพลับพลาของเรารองค์ราม แต่เหตุไฉนไยเล่า บัดเดี๋ยวนี้ มีเสียงโยธาโห่ร้อง กัมปนาทวาดสะหวั่นมาในครั้งนี้เล่าหนุมาน”

“ขอเดชะ องค์สมเด็จพระรามพระเจ้าค่ะ จะเป็นอันใดไหม หากกระหม่อมฉันกำแหงหนุมานจะออกว่าคิดเห็นสักหนึ่งอย่าง ซึ่งบัดเดี๋ยวนี้องค์สมเด็จพระราม ก็มีพวกเกล้ากระหม่อมฉันเหล่าสวาวานรในสุวรรณราชพลับพลา ทั้ง 18 มงกุฎ ซึ่งเป็นบริวารร่วมกันเข้าไปทำจตุรงค์สงครามตะลุงไล่ยังเกาะแก้วพระนครกรุงลงกาจะดีไหม พระเจ้าค่ะ” (อำนาจ โพธิ์อ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 สิงหาคม 2565)

ภาพที่ 9 *การพากย์หรือการร้องท้าตะโพนผู้พากย์จะเป็นตัวยักษ์*

หมายเหตุ. โดย เหน่อสุพรรณ, 2565, (https://www.youtube.com/watch?v=DLgLlcXFgh0)

4. การสร้างสรรค์บทโขนสดของคณะอำนวยพร

โขนสด จะนิยมแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงโขนกรมศิลปากร แต่มีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันโขนสดเป็นมหรสพของชาวบ้านจะร้องเองรำเอง การดำเนินเรื่องรวดเร็ว และไม่มีกระบวนท่ารำที่ยุ่งยาก

ลักษณะของบท จะเป็นมุขปาฐะไม่มีการจดบันทึกที่แน่ชัด เป็นการบอกเล่าปากต่อปาก ผู้ชมฟังง่าย ซึ่งต่างจากโขนกรมศิลปากร ที่มีการจดบันทึกบทมีรูปแบบคำประพันธ์ตามโครงสร้างฉันทลักษณ์ ใช้คำไวพจน์เกือบทุกคำเพื่อให้บทไพเราะมากขึ้น ดังตัวอย่าง โขนสดคณะอำนวยพร ตอนศึกทศกัณฐ์หนุมานชูกล่องดวงใจ กับ โขนกรมศิลปากร ตอน ถวายลิง

ตารางที่ 1 *การเปรียบเทียบบทโขนสดคณะอำนวยพร ตอน ศึกทศกัณฐ์หนุมานชูกล่องดวงใจ กับ โขนกรมศิลปากร ตอน ถวายลิง*

โขนสด	โขนกรมศิลปากร
ฉะนั้นแล้วอย่างช้าไย ราชร้ายจะไปยุทธนา ให้มณโฑและกาลอัคคี แม่เทวีอยู่วังดังว่า จัดเตรียมพิชัยมงกุฎ ให้ลูกนุชหนุมานลูกจ๋า พี่จะไปปราบรามลักษณ์ ที่มันยึกยักมาลงกา ขอบเอย ขอบใจ พ่อบุตรพระพายแสนดีอุรา ว่าพลาไม่ช้าพลัน จอมกุมภัณฑ์ก็ยานตรา	ทศกัณฐ์ - เห้ย มโหทรเสนายักษ์ อย่าชักช้า พาลูกกูไปเปลี่ยนเครื่องทรงอลงกา ให้งานวิจิตร ล้วนแต่เครื่องทรง อินทรชิตอสุรา จงรีบไปอย่าได้ช้า ณ เสนี ทศกัณฐ์ – เจ้าลงกาพิษดูพลัน ว่าเอย ลูกกูดูงานสม ทุกสิ่งสิ้น เจ้าชนะอัมรินทร์คืนกลับมา พ่อจะมอบกรุงลงกาให้ครอบครอง พ่อจะได้อยู่กับแม่สีดาเพียงสองต่อสอง กลางสวนศรี พลางพระกรอสุรี จับศรศาสตร์ เร่งยานตรา นำหนุมานชาญศักดา มุ่งสู่สมรภูมิชัย

หมายเหตุ. โดย ณัฐรดี บำรุงศักดิ์, 2567.

จากการเปรียบตัวอย่างบทโขนทั้งสอง เห็นได้ชัดเจนว่า โขนสดจะเน้นพูดอธิบายมากกว่า ส่วนบทกลอนโขนจะร้องไม่ยืดยาวฟังกระชับ รวดเร็ว ส่วนโขนกรมศิลปากรนั้นจะเป็นลักษณะการพากย์ - เจรจา ใช้คำไวยพจน์เพื่อพากย์ให้ไพเราะมากขึ้น แต่ทำให้การดำเนินเรื่องยืดยาวออกไป การเล่นคำของโขนทั้งสองมีลักษณะที่ต่างกันแต่ความหมายเดียวกัน เช่น พิชัยมงกุฎกับเครื่องทรง หมายถึง เครื่องแต่งกายของอินทรชิต เป็นต้น แต่ทั้งสองยังรักษาโครงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ถวายลิง หรือศึกทศกัณฐ์หนุมานชูกล่องดวงใจไว้ได้

การเล่นคำในบทเจรจาของการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร จะไม่มีปรากฏในการแสดงโขนกรมศิลปากรมากนัก แต่สามารถสื่อความหมายออกมาไปในทางเดียวกัน

ตารางที่ 2 *การเปรียบเทียบคำที่ใช้ในการแสดงโขนสดและโขนกรมศิลปากร*

โขนสด	โขนกรมศิลปากร
กำแหงหนุมาน	หนุมาน
สุวรรณราชพลับพลา	พลับพลา
จตุรงค์สงคราม	ทำสงคราม
เกาะแก้วพระนครกรุงลงกา	กรุงลงกา
องค์อัคราวาดีสีดา	นางสีดา
มหาราชทศกัณฐ์	ทศกัณฐ์
เหล่าสวาวานร	ลิง

หมายเหตุ. โดย ณัฐรดี บำรุงศักดิ์, 2565.

นอกจาก จะมีบทที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดแล้วโขนสด ยังมีการเพิ่มตัวละครนางมณโฑ และนางกาลอัคคีเข้ามาแทนตัวละครมโหทรของโขนกรมศิลปากรอีกด้วย

ภาพที่ 10 *การแสดงโขนตอน ชุดถวายลิง-หนุมานชูกล่องดวงใจ โดยศิษย์กรมศิลปากร*

หมายเหตุ. โดย น้อย โขนยักษ์, 2563, (https://www.youtube.com/watch?v=TRJ_BXxglQo)

ภาพที่ 11 *การแสดงโขนสดคณะอำนวยพร ตอน ศึกทศกัณฐ์หนุมานชูกล่องดวงใจ ในงานวัดบางขัน ตำบลคลองหนึ่ง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี*

หมายเหตุ. โดย เหน่อสุพรรณ,2564. (https://www.youtube.com/watch?v=mIOlaxrTRLc&t=10011s)

การสร้างสรรค์บทของโขนสดคณะอำนวยพร จะเน้นการพูด-เจรจาในการดำเนินเรื่องมากกว่าการใช้กลอนโขน มีการเล่นคำในบทเจรจาเพื่อให้ฟังไพเราะมากขึ้น ในด้านบทกลอนโขนจะใช้ฉันทลักษณ์คล้ายกลอนสุภาพแต่ไม่มีแบ่งเป็นบท ไม่เน้นร้องยืดยาวเพื่อให้การดำเนินเรื่องรวดเร็ว ทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายมากขึ้น ลักษณะการเล่นใช้คำในบทกลอนของโขนและบทเจรจามีการสร้างสรรค์บทใหม่ขึ้นได้เสมอแต่ยังต้องคงความหมายเดิมเพื่อมิให้บิดเบือนเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์ในตอนที่ทำการแสดง

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

จากการศึกษารูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร พบว่าโขนสดคณะอำนวยพร มีองค์ประกอบจากการแสดงทั้ง 4 ประเภท รวมกันเป็นโขนสด ได้แก่ การแสดงโขน นำเรื่องรามเกียรติ์มาใช้ การแสดงหนังตะลุง ส่งอิทธิพลในด้านท่ารำท่าเต้น ลักษณะการโยกตัว สำเนียงการร้องของตัวละครยักษ์และลิงการแสดงลิเก ส่งอิทธิพลในด้านบทร้องให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น การรำถวายมือ เวที ฉาก แสงสี และการแสดงละครชาตรี ส่งอิทธิพลในด้านเครื่องดนตรีประกอบการแสดง การบูชาครู

การคัดเลือกนักแสดง มีตัวละครคล้ายกับโขนกรมศิลปากร ประกอบด้วย ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง แต่จะมีตัวละครที่เพิ่มเติมเข้าเพื่อสร้างความสนุกสนานกับการแสดงคือตัวละครตลก ตัวตลกจะสามารถมีได้มากกว่า 1 ตัว จะเป็นฝ่ายพลับพลาหรือฝ่ายลงกาก็ได้

ลักษณะท่ารำ ท่าเต้น ตัวพระ - ตัวนาง จะใช้นาฏยศัพท์คล้ายโขนกรมศิลปากร แต่ความสวยงามอ่อนช้อย อาจไม่เท่าโขนกรมศิลปากร ส่วนตัวยักษ์และตัวลิง จะเป็นลักษณะการเต้นลงเหลี่ยมขย่มเข่าทั้ง 2 ข้าง ไหล่ทั้งสองจะยักไหล่ โขนสดคณะอำนวยพร จะมีการแสดงวรเชษฐ์ลิง ซึ่งเป็นการแสดงกิริยาท่าไป-มาของเหล่าไพร่พลลิง จะการตรวจพลลิงก่อนเข้าเฝ้าพระราม มีท่าเดินจับหางต่อเป็นแถวเรียงยาว ท่าขย่มเข่าทั้ง 2 ข้าง มือขาวจีบ มือซ้ายเท้าสะเอว ท่านั่งยอง มือทำท่ามือขย่มเข่าไปเรื่อย ๆ ท่าปัดแมลงวัน เป็นต้น ในการรำวรเชษฐ์จะมีแค่เหล่าเสนาหรือ 18 มงกุฎรวมถึงหนุมานที่รำ ส่วนสุครีพ จะเป็นผู้ตรวจตรากองทัพอยู่ตรงกลางเวที

การดำเนินเรื่อง นำเรื่องรามเกียรติ์มาแสดง มีการดัดแปลงและสืบทอดเป็นมุขปาฐะแบบชาวบ้านต่อกันมาปากต่อปากโดยไม่มีการจดเป็นลายลักษณ์อักษร จะลดทอนบทลง เพื่อให้การดำเนินรวดเร็วกระชับเข้าใจง่าย ไม่ยึดเยื้อเหมือนโขนกรมศิลปากร ไม่มีกระบวนรำที่เป็นแบบแผน ไม่ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางและชั้นสูง

บทร้อง มีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียวหรือกลอนโขน การร้องกลอนของโขนสดในแต่ละครั้งจะมีการร้องเอื้อน คำว่า เออ เอ่ย เงอ ในช่วงวรรคแรก เมื่อนักแสดงร้องจบจะร้อง ออ ออ เอย เพื่อให้นักดนตรีรู้ว่านักแสดง

ได้ร้องจบบทแล้ว นอกจากจะร้องกลอนโขนแล้วยังมีเพลงอื่นร้องประกอบ เช่น เพลงราชนิเกลิง สองไม้ ลิงโลดกราวนอก เป็นต้น

เจรจา การแสดงโขนสดยังมีการพากย์ - เจรจาประกอบด้วย การพากย์จะมีเฉพาะฉากเปิดเรื่องผู้พากย์ส่วนใหญ่จะเป็นตัวยักษ์เป็นผู้ร้องพากย์ ซึ่งนักแสดงจะเรียกว่า การร้องท้าตะโพน การพูดเจรจา ส่วนมากจะมีลักษณะแบบการพูดร้อยกรอง ไม่มีการแต่งฉันทลักษณ์ไว้แน่นอน ผู้แสดงจะต้องจำเรื่องแม่นและใช้ถ้อยคำที่สละสวย อาจจะใช้สัมผัสคำคล้องจอง เพื่อให้ผู้ฟังไพเราะมากขึ้น เช่นคำว่า กำแหงหนุมาน สุวรรณราชพลับพลจตุรงค์สงคราม เกาะแก้วพระนครกรุงลงกา องค์อัคราวาดีสีดา เหล่าสวาวานรพญาโหราพิเภก เป็นต้น

การสร้างสรรค์บทโขนสดคณะอำนวยพร ลักษณะของบทจะเป็นมุขปาฐะไม่มีการจดบันทึกที่แน่ชัด เป็นการบอกเล่าปากต่อ ผู้ชมฟังง่าย ซึ่งต่างจากโขนกรมศิลปากรที่มีการกำหนดโครงสร้างตามฉันทลักษณ์ตัวบทที่ค่อนข้างยุ่งยาก ใช้คำไวยพจน์เกือบทุก ๆ คำเพื่อให้บทดูไพเราะมากขึ้น การสร้างสรรค์บทของโขนสดคณะอำนวยพร เน้นพูดอธิบายมากกว่าการใช้บทกลอน เพื่อผู้ชมเข้าใจมากขึ้น ส่วนบทกลอนโขนสดร้องไม่ยืดยาวฟังกระชับ รวดเร็ว ซึ่งแตกต่างจากโขนกรมศิลปากรเป็นลักษณะการพากย์ – เจรจาที่ใช้คำไวยพจน์เพื่อให้บทพากย์มีความไพเราะมากขึ้นแต่ทำให้การดำเนินเรื่องยืดยาวออกไป ลักษณะการใช้คำในบทกลอนของโขนทั้งสองมีลักษณะที่ต่างกันแต่มีความหมายเดียวกัน เพื่อมิให้บิดเบือนเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์ในตอนที่ทำการแสดง ในบางครั้งมีการสร้างละครเพิ่มเข้ามา ซึ่งโขนไม่ได้มีตัวละครนี้อยู่ในตอนนั้น ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างโขนสดและโขนกรมศิลปากร เช่น ในตอนถวายลิง หรือ ตอนหนุมานสืบข่าวมีนางมณโฑและนางกาลอัคคี ซึ่งเป็นมเหสีของทศกัณฐ์ปรากฏอยู่ในโขนสด

อภิปรายผล

จากการศึกษา เรื่อง รูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพรผู้วิจัยค้นพบประเด็นที่น่าสนใจอันเป็นประโยชน์การศึกษาการแสดงโขนสด ดังประเด็นอภิปรายต่อไปนี้

ผลการวิจัยการแพร่กระจายรูปแบบการแสดงโขนสดในจังหวัดลพบุรีและพื้นที่ใกล้เคียง ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (The Diffusion Theory of Culture) ของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) เป็นนักมานุษยวิทยาชาวเยอรมัน ผู้บุกเบิกมานุษยวิทยา ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า การแพร่กระจายวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่ ซึ่งการแพร่กระจายรูปแบบการแสดงโขนสดมีการแพร่กระจายจากการถ่ายทอดการเผยแพร่ผ่านทางการศึกษาตามโรงเรียนในเขตชุมชน ทำให้การแสดงเผยแพร่ออกไปสู่ชุมชนหรือตามท้องถิ่นอื่น ไม่ได้หยุดการแพร่กระจายหรือสืบทอดแต่ในคณะของตนเองเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีปัจจัยอื่นอีก เช่น การว่าจ้างตัวนักแสดงจากคณะอื่น การว่าจ้างนักแสดงที่ประกอบอาชีพอื่นที่มีความใกล้เคียงกัน การว่าจ้างแสดงในพื้นที่จังหวัดต่าง ๆ และการโยกย้ายถิ่นฐาน การเผยแพร่การแสดงผ่าน Social Media ต่าง ๆ ก็เป็นการแพร่กระจายรูปแบบการแสดงสู่ท้องถิ่นอื่นได้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่องรูปแบบการแสดงโขนสดคณะอำนวยพร ทำให้ผู้วิจัยพบว่ายังมีการแสดงโขนสดในภาคตะวันออก เช่น จังหวัดจันทบุรี จังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งมีรูปแบบการแสดงโขนสดที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเหมาะสมที่จะทำการศึกษาต่อไป

รายการอ้างอิง

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. (2558). *ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลงพัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน)* [วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. Thammasat University. https://ci.tu.ac.th/uploads/ci/academic-work/phd-thesis/phd-thesis-10.pdf

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. (2545). *โขนสดคณะสังวาลเจริญยิ่ง* [วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/10899

น้อย โขนยักษ์. (2563, 14 มีนาคม). *การแสดงโขน ชุดถวายลิง – หนุมานชูกล่องดวงใจ* [วิดีโอ]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TRJ_BXxglOo&t=3961s

ไทยทิพออนทีวี. (2564, 19 เมษายน). *การแสดงโขนสด คณะอำนวยพร [เต็มเรื่อง]* [วิดีโอ]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JbsDuMHGDFU

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เหน่อสุพรรณ. (2564, 22 พฤษภาคม). *โขนสดอำนวยพรตอนศึกทศกัณฐ์หนุมานชูกล่องดวงใจ* [วิดีโอ]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mIOlaxrTRLc&t=9628s

เหน่อสุพรรณ. (2565, 28 พฤษภาคม). *โขนสดอำนวยพร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสัทธาสูร วิฬุรจำบัง (FULL HD)* [วิดีโอ]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_zU4D6kZEKk

บทความวิจัย (Research Article)

ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน

Northern Thai Dance in The Krua Than Parade

วุฒิพงศ์ คำออน /Wuttipong Kham-on
นักศึกษาหลักสูตร ศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
Wuttipong9492@gmail.com

สุรัตน์ จงดา / Surat Jongda
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ดร. สาขานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
surat_jongda@hotmail.com

สุขสันติ แวงวรรณ / Suksanti Waengwan
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขานาฏศิลป์ไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
kruoor.w@gmail.com

Received: September 20, 2023 **Revised:** May 6, 2024 **Accepted:** August 3, 2024 **Published:** April 30, 2025

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนในขบวนแห่ครัวทานของประเพณีปอยหลวง ตลอดจนรูปแบบขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดท่าฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์แบบเจาะจงจากผู้ให้ข้อมูล 2 คณะ ประกอบไปด้วย 1) คณะแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และ 2) คณะแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา และนำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า ฟ้อนที่ปรากฏในขบวนแห่ครัวทานของประเพณีปอยหลวง มี 3 ประเภท คือ 1) ฟ้อนเล็บ 2) ฟ้อนแห่ครัวทาน 3) ฟ้อนเมือง ซึ่งขึ้นอยู่กับบริบทของแต่ละพื้นที่ที่เลือกประเภทใดประเภทหนึ่งประกอบในขบวนแห่ครัวทาน มักจะแสดงเพื่อสมโภชงานเฉลิมฉลอง มีช่างฟ้อนหัววัด และช่างฟ้อนรับ ครัวทานที่แห่ขบวนมาเพื่อร่วมเฉลิมฉลอง โดยผู้วิจัยได้ศึกษา จำนวน 2 เขตพื้นที่ประกอบด้วย ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย ตามรูปแบบของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ท่านได้รับการถ่ายทอดจากพ่อครูโม ใจสม และพ่อครูกุ๋ย สุภาวสิทธิ์ มีกระบวนท่ารำ จำนวน 16 ท่า และท่าเชื่อม อีก 1 ท่า ใช้วงป๊าดก๊อง (ปี่พาทย์ล้านนา) บทเพลงแห่เมือง หรือเชียงแสนหลวง ประกอบการฟ้อน และฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ ตามรูปแบบของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ คือ

ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนแห่ครัวทาน จังหวัดแพร่จะเรียกฟ้อนกลองอืด ตามวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง โดยได้รับการถ่ายทอดท่ารำจาก แม่ครูประมวล ฤทธิสินธุ์ มีกระบวนท่าฟ้อนทั้งหมด 10 แม่ท่า 15 กระบวนฟ้อน
คำสำคัญ: ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน, ปอยหลวง, ฟ้อนเล็บ, ฟ้อนเมือง, ฟ้อนกลองอืด

Abstract

The objectives of the article include 1) studying the history of dance elements of the Fon Khrua Than on the Poi Luang tradition from the north of Thailand and the transmission of the dance. Research data were collected from two dance troupes: 1) Mae Khru Bua Riao troupe and 2) Mae Khru Kritsana Kanchanasurakit. The data was analysed using content analysis methods and presented as descriptive research.

The result has shown that there were three types of the Fon in the Poi Luang tradition as follows: 1) Fon Lep, 2) Fon Hae Khru Than, and 3) Fon Muang performing based on depending on the regional contexts. The khrua was then performed to make merit based on Buddhist belief; there were the following Fon: *Chang Fon Hua Wat*, *Chang Fon Rap.* The area study contained two different parts, including *Fon Lep Chiang Rai* by Mae Khru Bua Riao derived from Pho Khru Som and Pho Khru Kui Suphawasit, which have 16 dance figures connecting one dance figure; the dance is accompanied by *pat kong* (northern style music ensemble) playing *Hae Muang* or *Chiang San Luang.* On the other hand, the *Fon Klong Uet* in Pare province by Mae Khru Kritsana Kanchanasura; there are the following Fon: *Fon Lep* or *Fon Hae Khrua Than* derived from Mae Khru Pramuan Ritthisin that contain 10 standardised dance figures and 15 dance moves.
Keywords: Northern Thai Dance in the khrua than parade, *poi luang, fon muang, fon lep*, *fon klong uet*

บทนำ

ปอยหลวง งานฉลองถาวรวัตถุของวัดหรือการฉลองสิ่งก่อสร้างที่ประชาชนช่วยกันทำขึ้นเพื่อเป็นประโยชน์แก่สาธารณชน มีโรงเรียน หอประชุม เป็นต้น ประชาชนในล้านนาไทยนิยมทำการฉลองครั้งใหญ่หลังจากก่อสร้างสำเร็จแล้ว ทำเป็นการใหญ่โต เรียกว่า ปอยหลวง อุทิศสิ่งก่อสร้างเป็นของสงฆ์ และอุทิศบุญกุศลให้แก่บรรพชนด้วย ถ้าทำส่วนตัวเรียกอุทิศกุศลไว้ภายหน้า หากอุทิศให้แก่คนที่ตายเรียกว่า อุทิศกุศลไปหา (มณี พยอมยงค์, 2548) มักจะจัดงานเฉลิมฉลองหรือการสมโภช มีการแสดงที่หลากหลาย แต่ที่มักนิยมกันมากในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนา คือ ฟ้อนแห่ครัวทาน

ฟ้อนแห่ครัวทานเป็นที่นิยมฝึกหัดสืบทอดกันมา หลังจากเสร็จภารกิจประจำวันเพื่อฝึกซ้อมให้เป็นตัวแทนของหมู่บ้าน หรือหัววัดของตน โดยถือเป็นประเพณีว่า หญิงสาวพึงฝึกหัดไว้ทุกคน ฉะนั้นเมื่อเด็กหญิงอายุได้ 14 - 16 ปี มารดาจะนำบุตรของตนไปยังวัดที่ตนทำบุญเพื่อฝึกหัดการฟ้อน เวลาคืนเดือนหงายจะได้ยินเสียงกลองทั่วบริเวณวัด หญิงสาวจะหัดฟ้อนและอยู่ในสายตาผู้ใหญ่ทั้งสิ้น มีการคัดเลือกให้เป็น ช่างฟ้อนประจำวัด (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540) สำหรับฟ้อนในเวลาที่มีงานปอยหลวง กระบวนการแห่ครัวทานเข้าวัดในแต่ละครั้ง มีช่างฟ้อนอยู่ 2 กลุ่ม คือ

1. ช่างฟ้อนหัววัด หรือช่างฟ้อนหัวบ้าน เป็นคณะช่างฟ้อนของวัดต่าง ๆ หรือหมู่บ้านที่มาร่วมงานจะมากันกี่วัด กี่หมู่บ้านก็ได้ เมื่อนำขบวนปัจจัยไทยทานมา ก็มักจะมีช่างฟ้อนนำขบวนมาด้วยแทบทุกขบวน

2. ช่างฟ้อนของวัดเจ้าภาพงานปอยหลวง ช่างฟ้อนกลุ่มนี้ไม่ต้องเดินแห่ แต่มีหน้าที่รออยู่ที่วัด เมื่อขบวนแห่ครัวทานของคณะอื่นเข้าเขตวัดมา ก็จะตั้งขบวนฟ้อนรับครัวทานนั้นหมายความถึงการรับรู้กัน และเป็นการแสดงความร่วมแรงร่วมใจกันทำบุญอย่างเต็มเปี่ยม (สายสวรรค์ ขยันยิ่ง, 2543) ซึ่งในพื้นที่ทางวัฒนธรรมของทางภาคเหนือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจังหวัดเชียงราย ที่นิยมการสมโภช หรือเฉลิมฉลองการฟ้อนแห่ครัวทาน หรือฟ้อนเล็บ มีผู้เชี่ยวชาญที่มีลักษณะการฟ้อนที่โดดเด่น มีเอกลักษณ์ เฉพาะตัว คือ แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ที่นิยมการฟ้อนอย่างแพร่หลายในจังหวัดเชียงราย และจังหวัดใกล้เคียง

แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ช่างฟ้อน) ประจำปี พ.ศ. 2559 เป็นผู้มีประสบการณ์ในการทำงานกว่า 50 ปี ในการทุ่มเทกำลังกาย กำลังใจในการอนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา ให้ความสำคัญในการศึกษาวิจัยและการอนุรักษ์ลีลาการฟ้อนแบบดั้งเดิม นอกจากนี้แม่ครูบัวเรียวยังทำหน้าที่สอน ประกอบพิธีไหว้ครู และสาธิตการฟ้อนพื้นเมืองต่าง ๆ ให้แก่กลุ่มสตรีและเยาวชนในจังหวัดเชียงรายและจังหวัดใกล้เคียงอยู่เสมอ พร้อมทั้งทำหน้าที่วิทยากรถ่ายทอดความรู้ในสถาบันการศึกษาหลายแห่ง แม่ครูบัวเรียวจะฟ้อนสาวไหมทุกครั้งที่มีงานสำคัญ ๆ ของจังหวัดเชียงรายและจังหวัดใกล้เคียง จนได้รับการยกย่องว่า เป็น “แม่ครู ของชาวล้านนา” ปัจจุบันมีลูกศิษย์นับร้อยรุ่น จำนวนหลายพันคนซึ่งกระจายอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

ฟ้อนเล็บพื้นเมืองจังหวัดเชียงราย มีลักษณะที่โดดเด่น คือจะฟ้อนเป็นลักษณะแบบวงกลม หรือแบบเลข 8 จำนวน 2 วง การก้าวเท้า จำนวน 10 จังหวะ โดยต้นกำเนิดของฟ้อนเล็บเชียงรายมาจากคณะ ช่างฟ้อนศรีทรายมูล จังหวัดเชียงราย นำโดยพ่อครูโม ใจสม ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2495 ซึ่งเป็นคนเชื้อชาติมอญ มีรกรากมาจากอำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ได้ย้ายถิ่นฐานมาอยู่ ณ จังหวัดเชียงใหม่ และจากนั้นย้ายมาที่จังหวัดเชียงราย ในเวลาต่อมา โดยพ่อครูโม ใจสม ย้ายมาอยู่ที่วัดศรีทรายมูลได้ช่วยพื้นฟูดนตรีพื้นเมืองให้กับวัดและชาวเชียงราย และฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงรายใช้วงป้าดก๊อง ประกอบการแสดง ใช้บทเพลงเฉพาะเรียกว่าเพลงแห่เมือง (รัตนะ ตาแปง, 2555) นอกจากจังหวัดเชียงรายที่มีการฟ้อนแห่ครัวทาน หรือฟ้อนเล็บเชียงรายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว ยังมีพื้นที่ในเขตวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ ที่มีการฟ้อนรูปแบบเดียวกัน แต่เรียกตามชื่อตามวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คือการฟ้อนกลองอืด โดยมีผู้เชี่ยวชาญที่โดดเด่น และเป็นต้นแบบของการฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ในประเพณีแห่ครัวทาน คือแม่ครูบัวตอง หรือแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ

แม่ครูบัวตอง หรือแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนา ข้าราชการบำนาญ โรงเรียนนารีรัตน์ จังหวัดแพร่ ผู้เชี่ยวชาญและมีบทบาทในด้านนาฏศิลป์ล้านนาจังหวัดแพร่ โดยเฉพาะฟ้อนกลองอืด ทั้งยังเป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดการฟ้อนกลองอืดมาโดยตรงคือ จากแม่ครูประมวณ ฤทธิศิลป์ เมื่อปี พ.ศ. 2536 ช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวงเมืองแพร่ ครูผู้สืบสาน และถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนา ที่เป็นยอมรับ มีผลงานมากมาย โดยฟ้อนกลองอืดเมืองแพร่ คือการฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ นิยมแสดงเรียก

กันว่า ฟ้อนแห่ครัวทาน แต่ทางจังหวัดแพร่นั้น จะเรียกฟ้อนชนิดนี้ว่า ฟ้อนกลองอืด ท่าทางจำนวน 15 ท่า และเพลงประกอบ ก็จะเป็นเอกลักษณ์ ไม่มีการสวมเล็บ มีการย้ำเท้า 5 จังหวะ ที่โดดเด่นเฉพาะตัว แตกต่างกับฟ้อนเล็บเชียงใหม่ โดยมีรูปแบบการถ่ายทอดกันอย่างยาวนาน

ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ ทำให้ผู้วิจัยมีแรงจูงใจที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาองค์ประกอบต่าง ๆ โครงสร้างและอัตลักษณ์กระบวนท่ารำที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนเล็บพื้นเมือง ตลอดจนรูปแบบขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดท่าฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน จากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ (ฟ้อนเล็บ) จำนวน 2 จังหวัดในภาคเหนือของประเทศไทย ได้แก่ จังหวัดเชียงราย และจังหวัดแพร่ ซึ่งเป็นมรดกทางภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในด้านองค์ความรู้ รูปแบบการแสดง รวมทั้งดนตรีประกอบ โดยการรวบรวมเรียบเรียงเป็นเอกสารหลักฐานทางวิชาการ เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ให้กับนักศึกษาและบุคคลที่สนใจได้ศึกษาค้นคว้าต่อไป อีกทั้งยังได้เรียนรู้เอกลักษณ์วัฒนธรรมพื้นเมืองอย่างถูกต้อง จากการวิจัยในครั้งนี้ด้วย

วัตถุประสงค์

ศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน ตลอดจนรูปแบบขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดท่าฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาประวัติความเป็นมาองค์ประกอบต่าง ๆ โครงสร้างและอัตลักษณ์กระบวนท่ารำที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน ตลอดจนรูปแบบขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดท่าฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน โดยยึดตามบริบทพื้นที่ทางวัฒนธรรม ที่มีลักษณะท่าฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน (ฟ้อนเล็บ) จำนวน 2 จังหวัด คือ จังหวัดเชียงราย (ฟ้อนเล็บเชียงราย) จาก แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2559 และ ฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ จากแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์พื้นเมือง ข้าราชการบำนาญ โรงเรียนนารีรัตน์ จังหวัดแพร่

วิธีการดำเนินการวิจัย

- เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และการหาคุณภาพของเครื่องมือ

1. แบบสัมภาษณ์

ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยเลือก ผู้สัมภาษณ์ ด้วยวิธีสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จดบันทึก และบันทึกเสียงข้อมูลที่ได้จากการ สัมภาษณ์เป็นการเก็บข้อมูลวิจัยด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นศึกษา ทั้งที่เป็นแบบสัมภาษณ์มีโครงสร้าง

2. แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม เป็นเครื่องมือสำคัญในการเก็บข้อมูลผู้วิจัยได้มีการนัดพบเพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลกับผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำและองค์การแสดง ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย และฟ้อนกลองอืดจังหวัดแพร่ แล้วนำมาบันทึกข้อมูล วิเคราะห์เอกลักษณ์ และอัตลักษณ์ของฟ้อน

- วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาวิจัย เรื่อง ฟ้อนเล็บพื้นเมือง ผู้ศึกษาจะทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบเจาะจง (Focused Interview) โดยมีการแบ่งกลุ่มเป้าหมายออกเป็น 2 คณะดังนี้

- คณะที่ 1 ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย ตามรูปแบบของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

- คณะที่ 2 ฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ ตามรูปแบบของแม่ครู กฤษณา กาญจนสุระกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์พื้นเมือง

- วิธีวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

1. วิเคราะห์ขั้นตอน และรูปแบบของประเพณีปอยหลวง วิเคราะห์ฟ้อนที่ปรากฏในขบวนแห่ครัวทานของประเพณีปอยหลวง

2. วิเคราะห์องค์ประกอบของฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย และฟ้อนกลองอืดจังหวัดแพร่

3.วิเคราะห์เอกลักษณ์ และอัตลักษณ์ของ ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงรายและฟ้อนกลองอืดจังหวัดแพร่

4. นำมาเขียนบรรยายในรูปแบบพรรณนา

ผลการวิจัย

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน และรูปแบบขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดท่าฟ้อนในขบวนแห่ครัวทานของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2559 จังหวัดเชียงราย และแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์พื้นเมือง จังหวัดแพร่ ผลการวิจัยพบว่า

ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน มักจะใช้แสดงในงานเฉลิมฉลองหรือการสมโภช มักนิยมใช้กันในงานประเพณีปอยหลวง ซึ่งเป็นงานฉลองถาวรวัตถุของวัดหรือการฉลองสิ่งก่อสร้างที่ประชาชนช่วยกันทำขึ้นเพื่อเป็นประโยชน์แก่สาธารณชน มีโรงเรียน หอประชุม เป็นต้น ประชาชนในล้านนาไทยนิยมทำการฉลองครั้งใหญ่ หลังจากก่อสร้างสำเร็จแล้วทำเป็นการใหญ่โต เรียกว่า ปอยหลวง อุทิศสิ่งก่อสร้างเป็นของสงฆ์ และอุทิศบุญกุศลให้แก่บรรพชนด้วย ถ้าทำส่วนตัวเรียกอุทิศกุศลไว้ภายหน้า หากอุทิศให้แก่คนที่ตายเรียกว่า อุทิศกุศลไปหา โดยแยกปฏิบัติเป็นประเพณีแต่ละอย่างประจำเดือน ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ทำระหว่างเดือน 4 – 5 – 6 คือ ช่วงเดือนกุมภาพันธ์ - มีนาคม ของทุกปี มีการนำครัวทานต่าง ๆ ไปถวายในวันงาน โดยมีการฟ้อนแห่ครัวทานนำขบวน (มณี พยอมยงค์, 2547) ซึ่งฟ้อนที่ปรากฏในประเพณีนี้คือ ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนแห่ครัวทาน แต่ในจังหวัดแพร่จะเรียกว่าฟ้อนกลองอืด ซึ่งจะมีลักษณะท่าฟ้อนที่มีลักษณะคล้ายกัน คือมีท่าฟ้อนในลักษณะคล้ายกัน แต่เรียกชื่อตามบริบทพื้นที่ มีการยืดยุบจังหวะ ที่คล้ายกัน

ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย กรณีศึกษา แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ช่างฟ้อน) ประจำปี พ.ศ. 2559

ภาพที่ 1 *แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์*

หมายเหตุ. บัวเรียว รัตนมณีภรณ์, 2566

1. ประวัติความเป็นมาของฟ้อนเล็บเชียงราย เดิมเป็นฟ้อนแห่ครัวทาน ส่วนใหญ่แล้วมักจะใช้ประกอบในขบวนแห่ครัวทาน (ไทยทาน) การฟ้อนดังกล่าวจะเปรียบเสมือนเหล่านางฟ้าผู้มีศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา แสดงออกถึงความปิติยินดีในการทำบุญ ถวายต่อองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า หากเป็นงานปอยหลวงและงานตานก๋วยสลาก จะมีช่างฟ้อน 2 ฝ่าย คือ ช่างฟ้อนหัววัดที่เข้าร่วมงาน ฟ้อนนำเครื่องครัวทานเข้าไปยังบริเวณวัดเจ้าภาพ และอีกฝ่ายหนึ่ง คือ ช่างฟ้อนฝ่ายเจ้าภาพการจัดงาน โดยจะฟ้อนต้อนรับอยู่บริเวณซุ้มประตูวัด (รัตนะ ตาแปง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 มิถุนายน 2566)

2. การแต่งกายฟ้อนเล็บ จังหวัดเชียงราย ได้รับอิทธิพลการฟ้อนมาจากราชสำนักทางภาคกลาง โดยนำเอาท่าฟ้อนพื้นถิ่นดั้งเดิมเข้ามาปรับปรุง จัดระเบียบ และบรรจุชื่อท่า โดยพ่อครูโม ใจสม ช่างฟ้อนในกรมมหรสพ ซึ่งอพยพมาอาศัย ณ วัดศรีทรายมูล แต่ก่อนนั้นจะนิยมใส่เสื้อผ้าไหมแบบพอดีตัวไม่หลวม หรือคับจนเกินไป และนุ่งผ้าซิ่นเชียงแสนหงส์ดำ ห่มสไบ แต่ไม่ได้จำกัดสีของเครื่องแต่งกายขึ้นอยู่กับลักษณะของงานและความเหมาะสม สวมเครื่องประดับกำไลข้อมือ และติดเครื่องประดับศีรษะ เช่น ดอกไม้ไหว ดอกเอื้องผึ้ง หรือปิ่น เป็นต้น การแต่งหน้าและทำผมให้ดูสวยงามตามสมัยนิยม

จากการสัมภาษณ์ แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวไว้ว่า การแต่งกายฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงรายนั้น จะนิยมแต่งกายตามยุคสมัยให้มีความสวยงาม ในสมัยก่อนนั้นนิยมแต่งกายเลียนแบบผู้ที่มีชื่อเสียง คือ คุณอาภัสรา หงสกุล นางงามจักรวาล ปี พ.ศ.2507 โดยได้นำรูปแบบการแต่งกายมาประยุกต์ใช้แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงรายไว้อย่างเหมาะสม (บัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 มิถุนายน 2566)

ภาพที่ 2 *การแต่งกายฟ้อนเล็บ จังหวัดเชียงราย*

หมายเหตุ. โดย วุฒิพงศ์ คำออน, 2567.

3. กระบวนท่าฟ้อนเล็บ จังหวัดเชียงราย ของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ได้รับการถ่ายทอดมาจากพ่อครูโม ใจสม และได้ถ่ายทอดกระบวนท่าให้กับศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดเชียงราย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จนกลายเป็นเอกลักษณ์การฟ้อนเล็บของจังหวัดเชียงราย ซึ่งการฟ้อนเล็บของจังหวัดเชียงรายนั้น ใช้วงปี่พาทย์พื้นเมืองประกอบการฟ้อน เพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนคือเพลงแห่เมือง หรือเพลงเชียงแสนหลวง ด้านท่วงท่าลีลาการฟ้อนมีความนิ่มนวล อ่อนช้อย และก้าวเท้า 10 จังหวะ

ฟ้อนเล็บตามแบบของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ มีกระบวนท่าการฟ้อนทั้งหมด 16 ท่า และท่าเชื่อม อีก 1 ท่า โดยแบ่งเป็นกลุ่มกระบวนท่าฟ้อน เป็น 5 กลุ่ม เพื่อให้ง่ายต่อการจดจำ และง่ายต่อการจัดรูปแบบการแสดงโดยมีระยะเวลาในการแสดงเป็นตัวกำหนด โดยจะมีการเรียงลำดับกระบวนท่าฟ้อนดังนี้

ตารางที่ 1 กระบวนท่าฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย

กระบวนท่าฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย					
กลุ่มที่ 1	**กลุ่มที่ 2**	**กลุ่มที่ 3**	**กลุ่มที่ 4**	**กลุ่มที่ 5**	**ท่าฟ้อนท่าจบ**
ท่าไหว้	ท่าผาลาเพียงไหล่	ท่าแมงดาล่องแก้ว	ท่าหงส์กางปีก	ท่า กินนรเลียบถ้ำ	ท่าชะเง้อ
ท่าบิดบัวบาน	ท่านางละเวง	ท่ารามสูรขว้างขวาน	ท่าหงส์ร่อน	ท่าพญาครุฑบิน	ท่าเชื่อม จีบส่งหลัง
ท่าพรหมสี่หน้า	ท่าพิศมัยเรียงหมอน	ท่าแบกขันตักบาตร	ท่าสอดสร้อยมาลา	ท่าบุษบาแผลงฤทธิ์	ไหว้ชิดเท้า
ท่าเชื่อม จีบส่งหลัง (จะเป็นท่าเชื่อมเพื่อไปกลุ่มต่อไป และจบการแสดง)					

หมายเหตุ. โดย วุฒิพงศ์ คำออน, 2567.

4. จังหวะการก้าวเท้า ของจังหวัดเชียงราย มีอยู่ 10 จังหวะ ลักษณะเด่นคือ จังหวะที่ 3 จังหวะที่ 8 ท่าจะสมบูรณ์ โดยผู้แสดงจะหันข้าง จังหวะที่ 4 หน้าตรง และจังหวะที่ 5 จะชิดเท้า โดยจะเริ่มจากการก้าวเท้าซ้ายก่อนเสมอ โดยก้าวที่ 6 คือการเปลี่ยนท่าฟ้อนสลับจากท่าซ้ายไปท่าขวา หรือการวนกลับของท่าฟ้อน ลักษณะเด่นคือการยกเท้า และหันฝ่าเท้าไปทางด้านหลัง และวางเท้าโดยวางจากส้นเท้าก่อนไปจนถึงปลายเท้า

5. วงดนตรีประกอบฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย นิยมใช้วงดนตรีปี่พาทย์ล้านนา (ป้าดก๊อง) โดยเพลงที่ใช้คือเพลงแห่เมือง หรือเพลงเชียงแสนหลวง ซึ่งเป็นเพลง 2 ท่อน และใช้อัตราจังหวะหน้าทับของกลองเต่งถิ้งในการประกอบจังหวะ ช่างฟ้อนจะฟังเสียงฉว่า หรือฉาบ ในการยืดยุบจังหวะ โดยเครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ปี่แนหลวง ปี่แนหน้อย ฉิ่ง (สิ้ง) สว่า (ฉาบ) ป้าดก๊องหน้อย ป้าดก๊องใหญ่ กลองเต่งถิ้ง กลองโป่งปัง ป้าดเอก และป้าดทุ้ม

ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย มีลักษณะเด่นคือ การก้าวเท้า 10 จังหวะ ใช้วงปี่พาทย์พื้นเมืองประกอบการฟ้อน เพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนคือเพลงแห่เมือง หรือเพลงเชียงแสนหลวง ด้านท่วงท่าลีลาการฟ้อนมีความนิ่มนวล อ่อนช้อย ท่ารำจะเน้นร่างกายของผู้รำเป็นศูนย์กลาง มีชื่อท่าที่ลักษณะคล้ายท่ารำของทางภาคกลาง อาทิ ท่าเมขลาล่อแก้ว ท่ารามสูรขว้างขวาน

ฟ้อนกลองอืดจังหวัดแพร่ ของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ จังหวัดแพร่

ภาพที่ 3 *แม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ*

หมายเหตุ. โดย กฤษณา กาญจนสุระกิจ, 2565

1. ประวัติความเป็นมาของฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่

ฟ้อนกลองอืด คือ ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนแห่ครัวทาน ซึ่งทางจังหวัดแพร่จะเรียกว่าฟ้อนกลองอืด ตามรูปแบบของวงดนตรีประกอบการแสดง โดยมีลักษณะท่าทาง และ เพลงประกอบ อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญถือว่าเป็นต้นแบบของฟ้อนกลองอืด คือ แม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ

(แม่ครูบัวตอง) ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนกลองอืดจาก แม่ครูประมวล ฤทธิสินธุ์ ช่างฟ้อนในคุ้มหลวงวงบุรี จังหวัดแพร่ (กฤษณา กาญจนสุระกิจ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 มิถุนายน 2566)

2. การแต่งกายในการฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่

การแต่งกายของช่างฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ จะนิยมแต่งกายตามแบบพื้นบ้าน โดยมีเอกลักษณ์ คือ เสื้อหม้อฮ้อม และซิ่นก่านคอควาย ซึ่งตัวซิ่นเป็นซิ่นพื้นบ้านชนิดหนึ่งของทางจังหวัดแพร่ มีลักษณะ สีดำ คาดขวางด้วยสีแดง และสวมเครื่องประดับตามฐานะของตัวเอง โดยเครื่องประดับจะเป็นเครื่องเงิน หรือทองคำก็ได้ แต่จะไม่ใส่สังวาลย์ โดยการแต่งกายจะมีหลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดง ในกรณีงานปอยหลวง ที่จัดขบวนแห่ครัวทาน (ครัวตาน) ช่างฟ้อนชาวจังหวัดแพร่จะนิยมแต่งกายลักษณะตามภาพดังกล่าว ทั้งนี้การทำผมจะทำในรูปแบบเกล้ามวยผมบริเวณกลางศีรษะ ประดับศีรษะด้วยดอกไม้ ซึ่งจะนิยมประดับด้วยดอกเอื้องผึ้ง ทั้งนี้ช่างฟ้อนจะไม่สวมเล็บทองเหลือง ขณะทำการแสดง

ภาพที่ 4 *การแต่งกายในการฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่*

หมายเหตุ. โดย วุฒิพงศ์ คำออน, 2567.

3. กระบวนท่าฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ ของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ

ท่าฟ้อนกลองอืดของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ (แม่ครูบัวตอง) ที่เป็นลูกศิษย์ของแม่ครูประมวล มีท่าฟ้อนกลองอืด ทั้งหมด 10 แม่ท่า 15 กระบวนฟ้อน โดยมีการเคลื่อนจังหวะเท้าช้างละ 5 รวมเป็น 10 จังหวะ ต่อ 1 กระบวนท่า ใช้เวลาทั้งหมดต่อ 1 รอบ กระบวนท่าฟ้อนโดยประมาณ 6 นาที 20 วินาที ท่าฟ้อนจำนวน 10 แม่ท่า 15 กระบวนท่า

ตารางที่ 2 *กระบวนท่าฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่*

กระบวนท่าฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่		
ท่าที่ 1 ท่าเสือลากหาง	ท่าที่ 6. ท่าพายเรือ	ท่าที่ 11 ท่าบังสุริยา
ท่าที่ 2 ท่าบังสุริยา	ท่าที่ 7 ท่าสอดสร้อยมาลา	ท่าที่ 12 ท่าโบกสะบัด
ท่าที่ 3 ท่าม้วนจีบสะบัดไหว้	ท่าที่ 8 ท่าผาลาเพียงไหล่	ท่าที่ 13 ท่าเสือลากหาง
ท่าที่ 4 ท่าบิดบัวบาน	ท่าที่ 9 ท่าจีบควง	ท่าที่ 14 ท่าบิดบัวบาน
ท่าที่ 5 ท่ากังหันร่อน	ท่า 10 ท่าเสือลากหาง	ท่าที่ 15 ท่าจบไหว้ขอบคุณ

หมายเหตุ. หมายเหตุ. โดย วุฒิพงศ์ คำออน, 2567.

4. จังหวะการก้าวเท้า ของจังหวัดแพร่

ลักษณะการฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ จะมีลักษณะการก้าวเท้า 5 จังหวะ โดยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือการก้าวเท้าเริ่มต้น และการก้าวเท้า กลับ ลักษณะเด่น คือ จะผสมเท้าจังหวะที่ 3 ทุกท่า และลักษณะท่าฟ้อนในแต่ละท่า หน้าตรง ลักษณะการยืดยุบ ตามจังหวะฉว่า (ฉาบ) โดยรวมแล้วหากนับจังหวะการก้าว ของหนึ่งท่าฟ้อน คือ 10 จังหวะ

5. วงดนตรีประกอบฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่

“กลองอืด” เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ที่นิยมเรียกกันในจังหวัดแพร่ และจังหวัดน่านบางส่วน ลักษณะของกลองอืด ภายนอก มีขนาดใบใหญ่ ยาว คล้ายกลองหลวง และกลองปู่เจ่ แต่มีคุณลักษณะเสียง คือ เสียงอืด หรือ ก้องกังวาล (Resonance) ทั้งนี้วงกลองอืดใช้ประกอบการฟ้อนเล็บหรือแห่ขบวนต่าง ๆ ซึ่งมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฆ้องใหญ่ ฆ้องกลาง ฉาบใหญ่ 1 คู่ และ “ผ่าง” หรือ “พาน” (ฆ้องไม่มีปุ่ม) โดยมีระเบียบการบรรเลง คือกลองจะใช้ตัวโน้ตไทย ลงจังหวะ 2 4 ที่นิยมพูดเป็นทำนองร้องโน้ต คือ ต๊ก ฉว่า ต๊ก อุย ต๊ก ฉว่า ติ่ง อุย และนิยมการบรรเลงตามท่าฟ้อน ไม่มีระเบียบหลักการบรรเลงที่ชัดเจน เนื่องจากยึดท่าฟ้อนเป็นหลัก (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 มิถุนายน 2566)

ฟ้อนกลองอืด เป็นการฟ้อนในประเพณีแห่ครัวทาน มีแม่ท่าฟ้อน 10 แม่ท่า 15 กระบวนฟ้อน ลักษณะท่าฟ้อนเน้นความเรียบง่าย โดยเน้นให้ทุกช่วงวัยสามารถเข้าถึงฟ้อนกลองอืดได้ มีการแต่งกายที่โดดเด่น คือจะสวมซิ่นก่านคอควาย มีการก้าวเท้า 5 จังหวะ และไม่สวมเล็บในการฟ้อน

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

สรุปผลการวิจัยฟ้อนที่ปรากฏในขบวนแห่ครัวทาน คือฟ้อนเล็บ ฟ้อนแห่ครัวตาน ฟ้อนเมือง ขึ้นอยู่ตามบริบทพื้นที่ มักจะพบเห็นฟ้อนชนิดนี้ในประเพณีแห่ปอยหลวง โดยผู้วิจัยได้ศึกษา จำนวน 2 เขตพื้นที่ ประกอบไปด้วย ฟ้อนเล็บจังหวัดเชียงราย ตามรูปแบบของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ท่านได้รับการถ่ายทอดจากพ่อครูโม ใจสม และพ่อครูกุ๋ย สุภาวสิทธิ์ มีกระบวนท่ารำ จำนวน 16 ท่า และท่าเชื่อม อีก 1 ท่าใช้วงป้าดก๊อง (ปี่พาทย์ล้านนา) บทเพลงแห่เมือง หรือเชียงแสนหลวง ประกอบการฟ้อน

ฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ ตามรูปแบบของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ คือ ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนแห่ครัวตาน จังหวัดแพร่จะเรียกฟ้อนกลองอืด ตามวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง โดยได้รับการถ่ายทอดท่ารำจาก แม่ครูประมวล ฤทธิสินธุ์ มีกระบวนท่าฟ้อนทั้งหมด 10 แม่ท่า 15 กระบวนฟ้อน

อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่อง “ฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน” จำนวน 2 จังหวัด คือ ฟ้อนเล็บ จังหวัดเชียงราย ตามรูปแบบของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2559 และฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ ตามรูปแบบของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์พื้นเมือง ข้าราชการบำนาญ โรงเรียนนารีรัตน์ จังหวัดแพร่ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา โครงสร้าง อัตลักษณ์กระบวนท่ารำและองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนในขบวนแห่ครัวทานของประเพณีปอยหลวง ตลอดจนรูปแบบขั้นตอนของกระบวนการถ่ายทอดท่าฟ้อน โดยสามารถอภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูลได้ ดังนี้

1. ฟ้อนที่ปรากฏในขบวนแห่ครัวทาน ส่วนใหญ่ในบริเวณเขตพื้นที่ส่วนของภาคเหนือ จะนิยมมีการแสดงหนึ่งที่ปรากฏ คือ ฟ้อนเมือง หรือฟ้อนเล็บ โดยการเรียกชื่อขึ้นอยู่กับภาษาท้องถิ่น อย่างเช่น จังหวัดแพร่ที่เรียกว่า ฟ้อนกลองอืด โดยเรียกตามชื่อ และเสียงของกลองอืดที่ใช้ประกอบการฟ้อน โดยนิยมแสดงตามโอกาสสำคัญต่าง ๆ แต่ที่เห็นได้เด่นชัด คือจะพบในประเพณีแห่ปอยหลวง ที่จัดขึ้นเพื่อสมโภชการก่อสร้างถาวรวัตถุที่ได้รับอนุญาต เช่น โบสถ์ วิหาร เจดีย์ศาลาการเปรียญ กุฏิขนาดใหญ่ กำแพงหอระฆัง ครัวไฟ และหอพระไตรปิฎก หรือ หอธรรม เป็นต้น

ถาวรวัตถุสอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างทางวัฒนธรรม (Structuralism) โดย นิยพรรณ วรรณศิริ (2550) กล่าวไว้ว่ามนุษย์ มีระบบคิด และสร้าง จากสิ่งที่ธรรมชาติให้มา เพราะฉะนั้นระบบเหตุผลโดยธรรมชาติในความคิดของมนุษย์นี้ จะแสดงออกมาเป็นรูปธรรม เช่น ศิลปะ ศาสนา ภาษา มักมีการสนองความสุขของผลการสร้างขึ้นมา จึงปรากฏในลักษณะของโครงสร้างที่เป็นเหตุเป็นผล

2. ฟ้อนเล็บเชียงราย เดิมเป็นฟ้อนแห่ครัวทาน หรือ ฟ้อนเล็บท้องถิ่นของเชียงราย ส่วนใหญ่แล้วมักจะใช้ประกอบในขบวนแห่ครัวทาน (ไทยทาน) การฟ้อนดังกล่าวเปรียบเสมือนเหล่านางฟ้าผู้มีศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา ที่แสดงออกถึงความปีติยินดีในการทำบุญ ถวายต่อองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า หากเป็นงานปอยหลวงและงานตานก๋วยสลาก จะมีช่างฟ้อน 2 ฝ่าย คือ ช่างฟ้อนหัววัดที่เข้าร่วมงาน ฟ้อนนำเครื่องครัวทานเข้าไปยังบริเวณวัด อีกฝ่ายคือ ช่างฟ้อนฝ่ายเจ้าภาพการจัดงานจะฟ้อนต้อนรับอยู่บริเวณประตู หรือ ซุ้มประตูวัด

การฟ้อนเล็บของเชียงรายได้รับอิทธิพลการจัดระเบียบร่างกายมาจากราชสำนักทางภาคกลาง โดยนำเอาท่าฟ้อนท้องถิ่นดั้งเดิมเข้ามาปรับปรุง และบรรจุชื่อท่า โดยพ่อครูโม ใจสม ซึ่งอพยพมาอาศัย ณ วัดศรีทรายมูล ได้ถ่ายทอดการฟ้อนไทยประยุกต์ให้กับชาวบ้านศรีทรายมูล และแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดและรักษากระบวนท่าฟ้อนเล็บเชียงราย สืบต่อเนื่องจนมาถึงปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีนาฏยลักษณ์ โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) โดยให้ความหมายของนาฏยลักษณ์ไว้ว่า ลักษณ์ของนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะนาฏยลักษณ์เป็นเครื่องบ่งชี้ รูปแบบโครงสร้างเนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่างๆ จึงสามารถแยก และนำเอาเอกลักษณ์เฉพาะออกมาให้

ปรากฏชัดเจน การฟ้อนรำเป็นการแสดงประเภทที่ใช้การรำ การเต้นเป็นหลัก ไม่มีการดำเนินเรื่องย่ออย่างละคร ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร แต่ผู้แสดงจะใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการรำการเต้นให้ดีที่สุด

การแต่งกายฟ้อนเล็บเชียงราย จะนิยมแต่งกายตามยุคสมัยให้มีความสวยงาม ซึ่งในสมัยก่อนนั้นนิยมแต่งกายเลียนแบบผู้ที่มีชื่อเสียง คือ คุณอาภัสรา หงสกุล นางงามจักรวาล ปี พ.ศ. 2507 โดยได้นำรูปแบบการแต่งกายนำมาประยุกต์ใช้และปรับให้เข้ากับความเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงรายให้ได้มากที่สุด ทั้งนี้การฟ้อนเล็บของจังหวัดเชียงราย ใช้วงปี่พาทย์พื้นเมืองประกอบในการฟ้อน เพลงที่ใช้บรรเลงได้แก่ เพลงแห่เมือง หรือ เพลงเชียงแสนหลวง

3. ฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่การฟ้อนพื้นเมือง ฟ้อนกลองอืดก็คือ ฟ้อนเมือง หรือ ฟ้อนเล็บ หรือเรียกกันว่าฟ้อนแห่ครัวตานบ้าง ฟ้อนเมืองบ้าง แต่ทางแพร่จะเรียกฟ้อนกลองอืด ตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการฟ้อนท่าทาง และเพลงประกอบก็จะเป็นเอกลักษณ์ ทั้ง 3 ชื่อนี้เป็นการฟ้อนชนิดเดียวกัน แต่เรียกไปตามสถานการณ์ของการฟ้อน เช่น การฟ้อนครัวทาน คือการฟ้อนนำขบวนแห่ของชาวบ้านที่จัดขึ้นเรียกว่า “ครัวทาน” ซึ่งประกอบด้วยเครื่องอัฐบริขาร (ตั้งแต่ไม้กวาด หม้อน้ำ ยา และ เงินทอง) โดยกระบวนท่าฟ้อนกลองอืด จังหวัดแพร่ ของแม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ได้ท่าฟ้อนกลองอืดสำนักแม่ครูประมวล ฤทธิสินธุ์ ถ่ายทอดโดยคุณครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ (แม่ครูบัวตอง) ที่เป็นลูกศิษย์ของแม่ครูประมวล มีท่าฟ้อนกลองอืดทั้งหมด 10 แม่ท่า 15 กระบวนฟ้อน โดยมีการเคลื่อนจังหวะเท้าช้างละ 5 รวมเป็น 10 จังหวะ ต่อ 1 กระบวนท่า ใช้เวลาทั้งหมดต่อ 1 รอบ กระบวนท่าฟ้อนโดยประมาณ 6 นาที 20 วินาที ท่าฟ้อน จำนวน 10 แม่ท่า 15 สอดคล้องกับ ทฤษฎีการแพร่กระจาย งามพิศ สัตย์สงวน (2547) อธิบายถึง การนำมาใช้ประกอบการสังเกตเกี่ยวกับการแพร่กระจายของการแสดงศิลปะพื้นบ้านล้านนาในสังคมล้านนาเองและแพร่หลายไปยังสังคมอื่น โดยเจ้าของศิลปะเป็นผู้นำไปเผยแพร่หรือคนล้านนาย้ายถิ่นฐานไปอยู่ถิ่นอื่นแล้วนำศิลปะเดิมของตนไปแสดง หรือคนในท้องถิ่นอื่นได้มาเห็นแล้วเกิดความประทับใจจึงนำศิลปะพื้นบ้านล้านนา ไปแสดงให้ชนในสังคมของตนได้เห็นด้วยวิธีการต่าง ๆ ฉะนั้นจึงทำให้ศิลปะพื้นบ้านล้านนาไปปรากฏอยู่ในท้องถิ่นอื่นวัฒนธรรมนั้นจึงไม่อยู่นิ่ง แต่จะค่อยๆเปลี่ยนแปลงไป เมื่อผู้อำนาจในสังคม บอกว่า “ให้พยายามรักษาวัฒนธรรมของเราไว้” นั้น พวกเขาใช้คำว่าวัฒนธรรมอย่างหลวม ๆ ซึ่งพวกเขาหมายถึงค่านิยมที่พอใจในความชำนาญ และคุณลักษณะอื่น ๆ ของวัฒนธรรมอย่างไร ก็ตามพวกนี้มักสมมติหรือคิดว่าวัฒนธรรมนั้นอยู่นิ่งและถ้ามนุษย์ไม่ตั้งใจจะเปลี่ยนมันก็ยังเหมือนเดิม ไม่เปลี่ยนแปลง

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาฟ้อนในขบวนแห่ครัวทานพบว่า

1. การฟ้อนในขบวนแห่ครัวทาน มีหลากหลายการแสดงตามบริบทพื้นถิ่น พบมากในเขตวัฒนธรรมล้านนา มักพบเห็นกันบ่อย เกิดความเข้าใจว่าฟ้อนแห่ครัวทาน ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ ฟ้อนกลองอืด มีลักษณะและรูปแบบ เดียวกัน ทำให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้องถึงรูปแบบการแสดงในขบวนแห่ครัวทานในประเพณีปอยหลวง ของภาคเหนือ ประเทศไทย

2. วิธีการดำเนินการวิจัยแบบการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยเลือก ผู้สัมภาษณ์ด้วยวิธีสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ทำให้สามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลเชิงลึกได้อย่างทั่วถึง ทั้งนี้ แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์และ แม่ครูกฤษณา กาญจนสุระกิจ ยังมีองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ ควรค่าสำหรับผู้ที่ใคร่ศึกษาค้นคว้า สืบสาน อนุรักษ์ และต่อยอดรูปแบบการแสดงตามรูปแบบผู้เชี่ยวชาญทั้งสองท่าน

3. ฟ้อนที่พบในขบวนแห่ครัวทาน ของประเพณีปอยหลวง ยังมีหลากหลายการแสดง อาทิ ฟ้อนนกกิ่งก่าหล่ากล้าโต ฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้า เพื่อให้ผู้ศึกษาได้เข้าใจและเข้าถึงบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีปอยหลวงของทางภาคเหนือ ประเทศไทย ได้อย่างลึกซึ้งมากขึ้น

รายการอ้างอิง

งามพิศ สัตย์สงวน. (2547). *การวิจัยทางมานุษยวิทยา*. โรงพิมพ์ธรรมสภา.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). *การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา*. มิ่งเมืองนวรัตน์.

มณี พยอมยงค์. (2548). *ประเพณี 12 เดือนล้านนาไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 5, ฉบับปรับปรุงเพิ่มเติม). ส. ทรัพย์การพิมพ์.

รัตนะ ตาแปง. (2555). *การศึกษาชีวิตและผลงานบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ช่างฟ้อนล้านนา* [วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง].

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. (2543). *พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา* [ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *ทฤษฎีนาฏยลักษณ์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บทความวิจัย (Research Article)

ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา

Fon Buangsuang Ku Phanna

ศุทธินี สมศรี /Soottinee Somsri
อาจารย์, มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
Lecturer, Udon Thani Rajabhat university
Somsri2813@hotmail.com

Received: March 15, 2025 **Revised**: April 4, 2025. **Accepted**: April 22, 2025. **Published**: April 30, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา 2) สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนสำหรับใช้ในการบวงสรวงปราสาทขอมกู่พันนาโดยศึกษารูปแบบและลักษณะของการสร้างสรรค์งานฟ้อนสักการะในการวิจัยเชิงคุณภาพ จากเอกสาร ตำรา วรรณกรรมพื้นถิ่น เพื่อนำมาใช้การวิเคราะห์และเป็นแนวคิดสำคัญในการประดิษฐ์ท่ารำเป็นเอกลักษณ์ของผลงานและผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดจากกระบวนประดิษฐ์ท่าการฟ้อนแม่บทอีสานของฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ประจำปี 2536 มาประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำและนำข้อมูลทั้งหมดนำเสนอเป็นรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานโดยใช้นักแสดงทั้งหมด 2 คน ชาย 1 คน หญิง 1 คน เพื่อเป็นต้นแบบการฟ้อนรำทั้งชายและหญิง ในด้านการแต่งกาย ผู้วิจัยได้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากลักษณะการแต่งกายของผู้ชายและผู้หญิงชาวอีสานของท้องถิ่นซึ่งได้แต่งกายด้วยผ้าครามพื้นเมืองและเสื้อแขนกระบอกสีขาว ได้แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1) สื่อให้เห็นถึงการกราบไหว้บูชาขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ดูแลปกปักรักษาปราสาทขอมกู่พันนาและชาวบ้านพันนาช่วงที่ 2) สื่อให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนาช่วงที่ 3) สื่อให้เห็นถึงความร่วมแรงร่วมใจจัดงานบุญข้าวจี่ยักษ์ เพื่อบวงสรวงองค์ปราสาทขอมกู่พันนา

ผลการวิจัยพบว่า ปราสาทขอมกู่พันนาเป็นแหล่งโบราณคดีที่สำคัญเป็นแหล่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้านตำบลพันนาและพื้นที่ใกล้เคียง ผู้วิจัยได้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำหลักซึ่งได้นำกระบวนท่ารำจากท่ารำฟ้อนแม่บทอีสานจำนวน 7 ท่า จากกระบวนฟ้อนทั้งหมด 78 ท่า ตามจังหวะห้องดนตรี ได้แก่ ท่าพระพรหมสี่หน้า ท่าช้างเทียมแม่ ท่าคนขาแหย่ง ท่าพิเภกถวายครู ท่ากินรีชมดอกไม้ ท่าหนุมานถวายแหวนและท่าอุ่นมโนราห์ เพื่อเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ทรงคุณค่าต่องานศิลปะการแสดงในโอกาสต่อไป

คำสำคัญ: ฟ้อน, บวงสรวง, กู่พันนา

Abstract

This research aims to 1) study the history of the Khmer sanctuary, *Ku Phanna* and 2) create a unique dance repertoire for the worship ceremony of the sanctuary. A qualitative research approach was employed, drawing upon documents, texts, and local literature to analyze and conceptualize the development of distinctive dance movements. The creative process was guided by the traditional Esan dance framework established by Chaweewan Damnoen (Phanthu), National Artist in Folk Performing Arts (*Mor Lam*) in 1993. This repertoire

features two performers—one male and one female—and serves as a prototype for both male and female dancers. The costume design was inspired by traditional Esan attire, with performers dressed in indigo-dyed fabric and white long-sleeved blouses, reflecting the cultural heritage of the region. The performance is divided into three segments: 1) paying homage and seeking forgiveness from the sacred entities protecting the Khmer sanctuary Ku Phanna and the local community, 2) illustrating the historical background of the sanctuary, and 3) showcasing the unity of the local people in organizing the "*Boon Khao Jee Yak*" festival to worship the sanctuary.

The results reveal that the Khmer sanctuary Ku Phanna is a significant archaeological site and a spiritual anchor for the residents of Phanna Subdistrict and nearby areas. The researcher developed a creative dance repertoire that incorporates seven principal movements selected from the 78 traditional Esan dance movements. These include *Phra Phrom Si Na*, *Chang Tiam Mae*, *Kon Kha Yaeng*, *Phiphek Thawai Khru*, Kinnari Chom Dok Mai, *Hanuman Thawai Waen*, and *Un Manora*. These movements contribute to valuable creative work in traditional performing arts and offer a significant cultural resource for future events.
Keywords: *fon*, worship ceremony, Ku Phanna

บทนำ

พื้นที่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน มีประเพณีสืบทอดกันมาของคนในท้องถิ่นตั้งแต่สมัยโบราณหลายประเพณี ก่อนจะทำการมงคลใด ๆ ก็จะต้องมีการประกอบพิธีบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การกราบไหว้สักการะบวงสรวงตามความเชื่อที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล โดยมีพื้นฐานทางอุดมการณ์ของชาวอีสานเกิดจากการผสมผสานแนวความเชื่อทางด้าน พุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์ และการนับถือผี แสดงออกผ่านการดำเนินชีวิต พิธีกรรมและจารีตชุมชนและวิธีกระทำสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนการประกอบพิธีบวงสรวงในโอกาสต่าง ๆ (สุทัศน์ ประทุมแก้ว และคณะ. 2563 : 68)

จากหลักฐานทางโบราณคดีปราสาทขอมกู่พันนา ตั้งอยู่บ้านพันนา ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร เป็นโบราณสถานที่ถูกสร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 18 สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แห่งอาณาจักรขอม เพื่อใช้เป็นศาสนสถานประจำสถานพยาบาล หรือที่เรียกว่า "อโรคยาศาล" ปราสาทบ้านพันนาประกอบด้วย ปราสาทประธาน ทรงสี่เหลี่ยมก่อมุข มียอดเดียว ก่อด้วยศิลาแลง ตั้งอยู่ทางด้านหน้า หรือทางทิศตะวันออก และมีวิหารตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ รอบปราสาทล้อมด้วยกำแพงศิลาแลง มีโคปุระหรือ ซุ้มประตูขนาดใหญ่ทางด้านทิศตะวันออก นอกกำแพงด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้มีสระน้ำขนาดเล็กรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กรุด้วยศิลาแลงเป็นชั้นๆ มีน้ำขังตลอดทั้งปี จากการขุดค้นโบราณสถานเมื่อปี พ.ศ. 2542 พบโบราณวัตถุที่สำคัญ ได้แก่ เศียรพระวัชรธร ชิ้นส่วนพระโพธิสัตว์วัชรปราณีทรงครุฑ พระยมทรงกระบือ และชิ้นส่วนพระกรพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ประติมากรรมเหล่านี้เป็นรูปเคารพในพุทธศาสนานิกายมหายาน ซึ่งมีรูปแบบศิลปะเขมรแบบบายน ราว พ.ศ. 1720 - 1780 กรมศิลปากรได้ประกาศ "กู่พันนา" เป็นโบราณสถานของชาติเมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2478 และประกาศขอบเขตเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2525 พื้นที่ 4 ไร่ 1 งาน 33 ตารางวา นับเป็นปราสาทขอมโบราณที่ยังคงสภาพสมบูรณ์และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า ของชุมชนบ้านพันนา ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร (ชูพงศ์ คำจวง และคณะ. 2565. ออนไลน์)

ปราสาทขอมกู่พันนาจึงเป็นแหล่งโบราณคดีที่สำคัญเป็นแหล่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้าน ตำบลพันนาและพื้นที่ใกล้เคียง นอกจากนี้ในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 3 ของทุกปี ชาวบ้านพันนาก็จะจัดงานประเพณี “บุญข้าวจี่ยักษ์” ซึ่งถือเป็นข้าวจี่ยักษ์ที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลก ชาวบ้านจัดงานนี้ขึ้นมาเพื่อเป็นการบวงสรวงองค์ปราสาทขอมกู่พันนา เป็นงานที่ชาวตำบลพันนาได้ปฏิบัติสืบทอดกันมานานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การจัดพิธีบวงสรวงและได้อนุรักษ์สืบสานพัฒนายกระดับให้เป็นงานประเพณีที่สำคัญของอำเภอสว่างแดนดิน โดยประชาชนจะร่วมกันทำบุญตักบาตร พร้อมถวายข้าวจี่แด่พระภิกษุสงฆ์ที่วัด (จารุบุตร เรืองสุวรรณ. 2549: 12) ซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีทั่วไปของคนอีสาน และยังเป็นประเพณีบุญข้าวจี่ของชาวตำบลพันนาอีกด้วย

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดในการนำเสนอการฟ้อนบวงสรวงสักการะบูชาปราสาทขอมกู่พันนา โดยเป็นการออกแบบกระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงการฟ้อนบวงสรวงปราสาทขอมกู่พันนาให้มีแบบแผน เป็นไปในทิศทางเดียวกัน และมีการถ่ายท่ารำลงในสื่อโซเชียลมีเดีย เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมของผู้ที่มีจิตศรัทธาที่จะมารำถวายปราสาทขอมกู่พันนา และเป็นการยกระดับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของกู่พันนาในเขตพื้นที่ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา
2. เพื่อสร้างสรรค์ท่าฟ้อนสำหรับใช้ในการรำบวงสรวงปราสาทขอมกู่พันนา ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร

ขอบเขตของการวิจัย

ประดิษฐ์กระบวนท่าฟ้อนบวงสรวงปราสาทขอมกู่พันนา ตามประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา บ้านพันนา ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ในการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอีกทั้งเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยกำหนดกรอบและขั้นตอนของระเบียบวิจัย ดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.1 แบบบันทึกรูปแบบลักษณะเพลงและท่าฟ้อน การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยมีเครื่องมือการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1.1.1 เครื่องบันทึกเสียง สำหรับบันทึกการสัมภาษณ์

1.1.2 กล้องถ่ายภาพ สำหรับบันทึกภาพนิ่ง

1.1.3 กล้องถ่ายวิดีโอสำหรับบันทึกภาพเคลื่อนไหวท่ารำ

1.2 แบบสัมภาษณ์แนวคิดการประดิษฐ์กระบวนท่าฟ้อนในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา แบบไม่มีโครงสร้างตามกรอบแนวคิดการวิจัยในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง โดยมีเครื่องมือการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1.2.1 แบบสัมภาษณ์ ในการใช้สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

1.2.2 สมุดบันทึก สำหรับจดบันทึกการสัมภาษณ์และข้อคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ

1.2.3 แบบสอบถามความคิดเห็นและข้อเสนอแนะประเมินคุณภาพผลงาน

2. การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1 การศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ศึกษาแนวคิดและหลักการหรือทฤษฎีในการสร้างสรรค์ จากหนังสือ และตำรา

2.1.2 ศึกษาหลักและวิธีการสร้างสรรค์เพลง จากหนังสือและตำรา

2.1.3 ศึกษาความเป็นมา ความสำคัญและลักษณะของการฟ้อน

2.1.4 ศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากผลงานการแสดงชุดอื่นที่มีความคล้ายคลึงกัน

2.2 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้คัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อการสัมภาษณ์ โดยกำหนดเกณฑ์การเลือกผู้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์คือ ต้องเป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ และผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับชุมชน งานด้านนาฏศิลป์ไทย และดนตรีไทยที่เป็นทั้งศิลปินหรือนักวิชาการ นักดนตรีที่มีความรู้ และประสบการณ์ที่เกี่ยวข้อง จำนวน 5 ท่าน ได้แก่

2.2.1 นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2554 (ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์)

2.2.2 นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2536 (ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงหมอลำ)

2.2.3 ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต (ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์)

2.2.4 รศ.นาวา วงษ์พรม ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะวัฒนธรรมอีสาน

2.2.5 ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์พื้นเมืองอีสาน

2.3 การสัมมนา ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในโครงการต่าง ๆ ที่จัดขึ้นโดยมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี โดยการร่วมมือกับผู้วิจัยและชุมชน ในประเด็นความรู้ที่ เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อเพิ่มพูนความรู้ถือเป็นการเก็บข้อมูลแบบกลุ่มจากบุคลากรที่มีความรู้ และความเชี่ยวชาญ

2.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์ การสนทนากลุ่ม สัมภาษณ์ มีทั้งแบบสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม จากผู้แสดง ทีมงาน บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา รวมไปถึงกลุ่มชุมชน นักเรียน นักศึกษา เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามกระบวนการวิจัย

2.5 ประสบการณ์ของผู้วิจัย การมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ในบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันออกไป อาทิ ผู้ออกแบบการแสดง นักแสดง ฝ่ายเสื้อผ้า ฝ่ายแต่งหน้า ทำผม และบทบาทในฐานะผู้ชมการแสดง เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือในการวิจัยที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สรุป และอภิปรายผล ผลการศึกษา โดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย นำเสนอเป็นงานวิจัย

2.6 การเผยแพร่ผลงานสู่ชุมชน ได้มีการบันทึกวีดีทัศน์และเผยแพร่สู่สาธารณะชนในช่องทาง YouTube ควบคู่กับการลงพื้นที่สอนปฏิบัติท่ารำ เพื่อเป็นต้นแบบในการฝึกซ้อมและนำไปใช้ต่อไป

3. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่รวบรวมจากการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ และการลงพื้นที่ในชุมชน ที่เก็บรวบรวมและทำการจดบันทึกไว้ มาตรวจสอบความสมบูรณ์ของข้อมูลจากเครื่องมือทุกประเภทที่ใช้ว่ามีข้อมูล

เครื่องมือใดมีคำตอบที่ชัดเจนถูกต้อง เหมาะสมหรือไม่ หากมีส่วนใดที่ยังไม่สมบูรณ์จะทำการเก็บรวบรวมเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้น และนำข้อมูลที่สมบูรณ์มาจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้แนวคิดจากประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร และกระบวนท่าการฟ้อนแม่บทอีสานของนางฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ประจำปี 2536 ที่ถือว่าเป็นแม่ท่าของการฟ้อนอีสานในปัจจุบันมาสร้างสรรค์เป็นโครงสร้างท่ารำหลัก โดยได้แยกหัวข้อการศึกษาเป็น 2 ส่วน คือ

4.1 วิเคราะห์ท่ารำหลัก ชุด ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา

กระบวนท่าหลักฟ้อนแม่บทอีสาน จำนวน 7 ท่า อยู่ในการแสดง 3 ช่วงดังนี้

4.1.1 การแสดงช่วงที่ 1ใช้ท่ารำหลัก 3 ท่า ได้แก่ ท่าพิเภกถวยครู ท่าพระพรหมสี่หน้า หนุมานถวายแหน

4.1.2 การแสดงช่วงที่ 2 ใช้ท่ารำหลัก 3 ท่า ได้แก่ ท่าช้างเทียมแม่ ท่าคนขาแหย่ง ท่ากินรีชมดอกไม้

4.1.3 การแสดงช่วงที่ 3 ใช้ท่ารำหลัก 1 ท่า ได้แก่ ท่าอุ่นมโนราห์

4.2 กระบวนท่าฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา

กระบวนท่ารำทั้งหมดสร้างสรรค์มาจากแม่บทอีสาน จำนวน 72 ท่า

5. กรอบแนวคิดการวิจัย

เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา
- ประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา
- ประเพณีบุญเดือนสาม บุญข้าวจี่ยักษ์ ของชุมชนบ้านพันนา

การแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา
- ลักษณะการฟ้อนพื้นบ้านอีสานแบบสร้างสรรค์
- นาฏยประดิษฐ์ท่ามือและท่าเท้าของการฟ้อนพื้นบ้านอีสาน
- แนวคิดในการประดิษฐ์กระบวนท่าฟ้อน ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา

⇩

วิจัยเชิงคุณภาพ
- สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างกำหนดวัตถุประสงค์โดยผ่านผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบข้อมูลความถูกต้องในการใช้ภาษาและครอบคลุมเนื้อหาจากแบบสัมภาษณ์
- ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

รวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ทั้งที่เป็นตำราบทความ วิทยานิพนธ์ ศิลปนิพนธ์ จาห้องสมุดและหอสมุดต่าง ๆ

-บันทึกรายงานการวิจัย ผู้วิจัยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำข้อมูลที่รวบรวมได้ทั้งหมดมาวิเคราะห์ ตีความ และสรุปผลการวิจัยด้วยการพรรณนาความ (Content Analysis)

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

ผลการวิจัยและการสร้างสรรค์

การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา โบราณสถานที่ถูกสร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 18 สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แห่งอาณาจักรขอม เพื่อใช้เป็นศาสนสถานประจำสถานพยาบาล หรือที่เรียกว่า

“อโรคยาศาล” ปราสาทขอมโบราณที่ยังคงสภาพสมบูรณ์และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของชุมชนบ้านพันนา ปราสาทขอมกู่พันนาจึงเป็นแหล่งโบราณคดีที่สำคัญเป็นแหล่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้านตำบลพันนาและพื้นที่ใกล้เคียง และในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 3 ของทุกปี ชาวบ้านพันนาก็จะจัดงานประเพณี “บุญข้าวจี่ยักษ์” ชาวบ้านจัดงานนี้ขึ้นมาเพื่อเป็นการบวงสรวงองค์ปราสาทขอมกู่พันนา เป็นงานที่ชาวตำบลพันนาได้ปฏิบัติสืบทอดกันมานานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการจัดพิธีบวงสรวงจะมีการแสดงฟ้อนบวงสรวงที่ชาวบ้านได้จัดเตรียมโดยใช้เพลงลูกทุ่งหมอลำในการแสดง ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนเพื่อให้ชาวบ้านมีเพลง มีการแสดงสำหรับบวงสรวงเป็นของชาวบ้าน และผู้มีจิตศรัทธากู่พันนามาฟ้อนรำเพื่อสร้างแบบแผน และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้กับชาวบ้านในชุมชน ผู้วิจัยจึงได้หยิบยกประวัติความเป็นมาของกู่พันนา และประเพณีบุญข้าวจี่นำมาสร้างสรรค์การแสดง โดยใช้เนื้อร้อง ท่ารำสื่อความหมายเพื่อบ่งบอกอัตลักษณ์ของ ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา โดยนำเสนอรูปแบบการแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สักการะปราสาทขอมกู่พันนา

- สื่อถึงการกราบไหว้บูชาขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ดูแลปกปักรักษา กู่พันนา และชาวบ้านพันนา โดยผ่านทำนองเพลงอีสานจังหวะช้า กระบวนท่ารำเป็นการใช้ภาษาท่า และนาฏยศัพท์แม่บทอีสานตามคำร้อง

ช่วงที่ 2 เล่าขานตำนานกู่พันนา

- สื่อถึงประวัติความเป็นมาของกู่พันนา ปราสาทขอมโบราณที่เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้านพันนาผ่านทำนองเพลง ทำนองอีสาน สื่อถึงวัฒนธรรมพื้นถิ่นอีสานที่ชัดเจน กระบวนท่ารำใช้ท่ารำภาษาท่านาฏยศัพท์แม่บทอีสานในการตีตามคำร้อง

ช่วงที่ 3 ร่วมแรงร่วมใจทำบุญใหญ่เดือนสามบ้านพันนา

- สื่อถึงความร่วมแรงร่วมใจจัดงานบุญข้าวจี่ยักษ์ เพื่อบวงสรวงองค์ปราสาทบ้านพันนา ผ่านทำนองลำเพลิน มีจังหวะเร็วขึ้นเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองงานประจำปีบุญข้าวจี่ยักษ์ กระบวนท่ารำใช้ท่ารำตามห้องทำนองเพลง มีลักษณะการย่ำเท้า และแตะเท้าตามทำนองใช้ภาษาท่า และนาฏยศัพท์แม่บทอีสานในการตีบทตามคำร้อง

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา กระบวนท่าฟ้อนบวงสรวงกู่พันนามีกระบวนท่าที่งดงาม สื่อให้เห็นถึงการตีความหมายตามคำร้องที่มีการเล่าในส่วนของประวัติความเป็นมา และประเพณีบุญเดือนสามบุญข้าวจี่ยักษ์ของชุมชนบ้านพันนา เพื่อทำให้ทุกคนเล็งเห็นถึงความเชื่อและความศรัทธาของชาวบ้านพันนาจังหวัดสกลนคร จึงได้ประดิษฐ์เป็นท่ารำนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ โดยแนวคิดสำคัญในการประดิษฐ์ท่ารำผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดจากกระบวนประดิษฐ์ท่าการฟ้อนแม่บทอีสานของฉวีวรรณ ดำเนิน(พันธุ) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ประจำปี 2536 มาประดิษฐ์ท่าฟ้อนและนำข้อมูลทั้งหมดนำเสนอเป็นรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์โดยใช้นักแสดงทั้งหมด 2 คน ชาย 1 คน หญิง 1 คน กระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน จึงทำให้มีท่าย่ำเท้าตามจังหวะเพลงเป็นส่วนมาก ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนาเป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์เพื่อให้ประชาชนชาวบ้านที่มีจิตศรัทธานำไปรำบวงสรวงในประเพณีงานประจำปีในโอกาสต่าง ๆ

การแสดงชุดนี้เป็นการสร้างสรรค์การแสดงการฟ้อนบวงสรวงกู่พันนาให้มีแบบแผนเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และเอกลักษณ์ประจำชุมชนโดยมีการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนให้กับชาวบ้านในชุมชน และถ่ายกระบวนท่ารำลงในสื่อสังคมออนไลน์ เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมของผู้ที่มีจิตศรัทธาที่จะมาฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา และเป็นการยกระดับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมปราสาทขอมกู่พันนาในเขตพื้นที่เทศบาลตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ชุมชนมีส่วนร่วมและสร้างค่านิยมในการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น

ในเรื่องของกระบวนท่ารำ ยึดคำร้องเป็นหลักในการปฏิบัติท่ารำ ในกระบวนท่าต่อไป ผู้วิจัยได้กำหนดทิศทางการแสดง จำนวน 1 ทิศทางได้แก่ ทิศทางที่ 1 ด้านหน้าปราสาทกู่พันนา การคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา ได้แนวความคิดจากการประดิษฐ์สร้างสรรค์ ท่ารำ คือ คิดค้นกระบวนท่ารำขึ้นใหม่ โดยคำนึงถึงการสื่อเรื่องราวของการแสดงผ่านกระบวนการทางด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ โดยใช้หลักการ นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) คือ หลักการและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการฟ้อนรำ การหาข้อมูล แรงบันดาลใจ นวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้าง การกำหนดแนวคิดของเนื้อหาและ รูปแบบ การพัฒนาการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว แนวทางและการวิเคราะห์ดนตรี ความสัมพันธ์ ของการแสดงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสีเสียง อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง และการฝึกซ้อม (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2557 : 105)

การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา มีแม่ท่าและกระบวนท่าทั้งหมด 78 ท่า 1 แถวรูปแบบหน้ากระดาน มีกระบวนท่ารำหลักที่สร้างสรรค์จากท่ารำฟ้อนแม่บทอีสานจำนวน 7 ท่า ได้แก่ ท่าพระพรหมสี่หน้า ท่าช้างเทียมแม่ ท่าคนขาแหย่ง ท่าพิเภกถวยครู ท่ากินรีชมดอกไม้ ท่าหนุมานถวายแหวน และท่าอุ่นมโนราห์ และมีกระบวนฟ้อนทั้งหมด 78 ท่า ตามจังหวะห้องดนตรี กำหนดทิศทาง 1 ทิศทาง ตามรูปแบบของปราสาทกู่พันนา ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้เป็นเอกลักษณ์ของการแสดง ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา เพื่อเป็นผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ที่ทรงคุณค่าต่องานศิลปะการแสดงในโอกาสต่อไป

เครื่องแต่งการโดยใช้แนวคิดจากการฟื้นฟูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านผ้าทอครามธรรมชาติ และพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งกระบวนการผลิตผ้าทอย้อมครามธรรมชาติมีเสน่ห์ที่น่าหลงใหล ด้วยกระบวนการผลิตน้ำครามจากพืชที่เรียกว่า“ต้นคราม” การทำน้ำครามนั้นต้องทำด้วยจิตวิญญาณ ใส่ใจดูแลอย่างเต็มที่ตามวิถีภูมิปัญญาที่สืบทอดกันมาเป็นภูมิปัญญาแห่งชุมชน ผ้าทอย้อมครามธรรมชาติจึงสร้างคุณค่าทางจิตใจให้กับผู้ผลิต ผู้ให้ และผู้ครอบครองยากจะเปรียบมูลค่าได้ ทำให้ผ้าย้อมครามมีคุณค่ายังประโยชน์ต่อการคง อัตลักษณ์วิถีครามไทสกลได้อย่างงดงาม (อนุรัตน์ สายทอง และคณะ, 2554: 16)

ผ้าทอย้อมครามธรรมชาติ นอกจากจะนำมาใช้เป็นเครื่องนุ่งห่ม ยังได้ถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมตั้งแต่เกิดจนตายเพราะการแต่งกายเป็นเรื่องของวิถีชีวิตและเป็นวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงความรู้สึกและภูมิปัญญา อัตลักษณ์ของการแต่งกาย และผ้าทอย้อมครามธรรมชาติที่งดงามจะแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและความเจริญของสังคมนั้น ๆ ได้ ลวดลาย สี และรูปแบบของการตัดเย็บจะสื่อถึงความสุนทรีของกลุ่มชนและหมายถึงคุณภาพทางสังคมของบุคคลด้วย ดังนั้นเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายจึงไม่ใช่เพียงเครื่องปกปิดร่างกายจากความร้อนความหนาวของอากาศ หรือ จากฝุ่นละออง และอันตรายต่าง ๆ แต่จะเป็นรากฐานส่วนหนึ่งของชีวิตผู้คนในสังคม และถ่ายทอดจินตนาการความเป็นมาของสังคม ผ้าทอย้อมครามธรรมชาติจึงมีบทบาทที่สำคัญต่อการดำรงชีวิตของคนในชุมชน และสภาพสังคมในปัจจุบัน นอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดสินค้าที่เกิดจากภูมิปัญญาท้องถิ่นของกลุ่มผ้าทอย้อมครามธรรมชาติให้คงอยู่ต่อไป (จิรภัทร เริ่มศรี, 2566: 4-5)

ผ้าทอสำหรับที่ใช้ในชีวิตประจำวันส่วนใหญ่เป็นผ้าพื้นไม่มีลวดลายเพราะต้องการความทนทาน จึงทอด้วยฝ้าย กลุ่มหญิงสาว หรือ ชาวบ้านในชุมชนเมื่อมีการรวมตัวกัน หรือมีงานสำคัญของชุมชนก็จะนิยม

สวมเสื้อผ้าทอสีขาวเป็นการแสดงลักษณะทางพระพุทธศาสนาที่เป็นที่ยอมรับความเป็นสากลมาจนถึงปัจจุบัน (นาวา วงษ์พรม, สัมภาษณ์ 22 มีนาคม 2567)

จากข้อความข้างต้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำเพื่อใช้ในการแสดง ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา โดยสอดแทรกประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา และประเพณีบุญข้าวจี่ยักษ์ของชุมชนบ้านพันนา และหยิบยกลักษณะการแต่งกายของผู้ชายและผู้หญิงชาวอีสานมาสร้างเครื่องแต่งกายให้เข้ากับผลงานสร้างสรรค์ที่ถูกต้อง ผู้วิจัยยึดหลักดังนี้ คำนึงถึงความสวยงามเหมาะสมกับเนื้อหาการแสดงลักษณะการแต่งกายท้องถิ่นวัฒนธรรมในเรื่องเครื่องแต่งกายพื้นเมืองอีสานที่ใช้สำหรับการแต่งกายในการแสดง และนิยมใช้ผ้าทอมือด้วยฝ้าย ทั้งชนิดเป็นสีพื้น เป็นผ้าย้อมครามประจำท้องถิ่นที่นำมาเป็นเครื่องแต่งกายในงานพิธีประจำหมู่บ้านพันนา ซึ่งมีสีผ้าทอย้อมครามธรรมชาติ และลวดลายต่างๆ สวยงาม ดังนี้

ผู้ชายสวมเสื้อแขนกระบอกสีขาว เพื่อสื่อให้เห็นถึงการเข้าวัดทำบุญของพุทธศาสนิกชน นุ่งผ้าย้อมคราม และคาดเอวด้วยมัดหมี่ย้อมคราม ตามลักษณะการแต่งกายของผู้ชายชาวบ้านภาคอีสานที่เป็นผ้าพื้นถิ่นของชาวจังหวัดสกลนคร ทำให้เกิดความคล่องตัวในการแสดงสวมเสื้อผ้าฝ้ายแขนกระบอกสีขาวสื่อให้เห็นถึงสีแทนของศาสนาพุทธ สวมเครื่องประดับเงิน ตามลักษณะเครื่องประดับพื้นถิ่นอีสาน

ภาพที่ 1 *เครื่องแต่งกายผู้แสดงผู้ชาย*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

ผู้หญิงสวมเสื้อแขนกระบอกสีขาว เพื่อสื่อให้เห็นถึงการเข้าวัดทำบุญของพุทธศาสนิกชน นุ่งผ้ามัดหมี่ย้อมคราม สีกรมหรือสีเข้มตามลักษณะการแต่งกายของผู้หญิงชาวบ้านแถบ บ้านพันนา ตำบลพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร ภาคอีสาน ทำให้เกิดความคล่องตัวในการแสดง ห่มสไบด้วยผ้ามัดหมี่ย้อมคราม ที่เป็นผ้าพื้นถิ่นของชาวจังหวัดสกลนคร เสื้อแขนกระบอกสีขาวสื่อให้เห็นถึงสีแทนของศาสนาพุทธ สวมเครื่องประดับเงิน ตามลักษณะเครื่องประดับพื้นถิ่นอีสาน

ภาพที่ 2 *เครื่องแต่งกายผู้แสดงผู้หญิง*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

ส่วนกระบวนท่ารำการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้แนวคิดจากกระบวนท่าการฟ้อนแม่บทอีสาน ที่ถือว่าเป็นแม่ท่าของการฟ้อนอีสานในปัจจุบัน มาสร้างสรรค์เป็นโครงสร้างท่ารำหลัก โดยการฟ้อนแม่บทอีสานฉวีวรรณ ดำเนิน(พันธุ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ประจำปี 2536 ได้ประดิษฐ์คิดค้นขึ้น โดยได้รับการถ่ายทอดแม่ท่าฟ้อนมาจาก หมอลำชาลี ดำเนิน ผู้เป็นบิดา นอกจากนั้น ก็ได้มาจากหมอลำอาวุโสที่มีชื่อเสียงซึ่งมีท่าฟ้อนสวยงามแปลกตา จึงได้มารวมกับท่าฟ้อนของตนที่มีอยู่แล้ว เขียนลำดับกลอนลำแม่บทอีสาน โดยได้แยกหัวข้อการศึกษาเป็น 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนหลัก ชุด ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา

กระบวนท่าหลักฟ้อนแม่บทอีสาน จำนวน 7 ท่า อยู่ในการแสดง 3 ช่วงดังนี้

การแสดงช่วงที่ 1 ใช้ท่ารำหลัก 3 ท่า ได้แก่ ท่าพิเภกถวยครู ท่าพรมสี่หน้า และท่าหนุมานถวายแหวน

1. ท่าพิเภกถวยครู ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงพนมมือพร้อมเดาะข้อมือไปทางด้านหน้า โดยวาดมือจากด้านขวาข้างลำตัวไปทางด้านซ้าย โดยย่ำเท้าซ้ายสลับกับเท้าขวา ดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3 *ท่าพิเภกถวยครู*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

2. ท่าพระพรหมสี่หน้า ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงตั้งแขนเป็นฉากในลักษณะวงบัวบานข้างลำตัว หงายฝ่ามือทั้ง 2 ข้างออก กดปลายมือลงระดับศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะเพลง ดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4 *ท่าพระพรหมสี่หน้า*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

3. ท่าหนุมานถวายแหวน ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงมือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาจีบล่อแก้วหักข้อมือเข้าหาลำตัว ย่ำเท้าตามจังหวะเพลง ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 *ท่าหนุมานถวายแหวน*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

การแสดงช่วงที่ 2 ใช้ท่ารำหลัก 3 ท่า ได้แก่ ท่าช้างเทียมแม่ ท่าคนขาแหย่ง และท่ากินรีชมดอกไม้

4. ท่าช้างเทียมแม่ ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงตั้งวงล่าง หักข้อมือขึ้นพร้อมกับวาดมือไปมา ข้างลำตัว แตะเท้าซ้ายตามจังหวะเพลง ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 *ท่าช้างเทียมแม่*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

5. ท่าคนขาแหย่ง ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงมือซ้ายจีบตะแคงบิดมือเข้าลำตัวระดับบนศีรษะ มือขวาตั้งวงล้น แตะปลายเท้าซ้ายพร้อมทั้งสลับจีบไปมาตามจังหวะเพลง ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 *ท่าคนขาแหย่ง*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

6. ท่ากินรีชมดอกไม้ ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงตั้งวงกลางและวงล่างด้านข้างลำตัวโดยมือขวาสูงพร้อมทั้งเดาะข้อมือสลับไปมาซ้ายขวา แตะเท้าและย่ำเท้าตามจังหวะเพลง ดังภาพที่ 8

ภาพที่ 8 *ท่ากินรีชมดอกไม้*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

การแสดงช่วงที่ 3 ใช้ท่ารำหลัก 1 ท่า ได้แก่ ท่าอุ่นมโนราห์

7. ท่าอุ่นมโนราห์ ลักษณะท่ารำ ผู้แสดงตั้งวงกลางระดับไหล่พร้อมวาดมือลงมาเป็นท่าจีบคว่ำบริเวณเอว ย่ำเท้าตามจังหวะเพลงดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 *ท่าอุ่นมโนราห์*

หมายเหตุ. โดย ศุทธินี สมศรี, 2567.

ส่วนที่ 2 กระบวนท่าฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา

กระบวนท่าที่สร้างสรรค์มาจากท่าฟ้อนแม่บทอีสาน จำนวน 78 ท่า โดยทั้ง 78 ท่ามีท่าหลักจำนวน 7 ท่า ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์โดยใช้ท่าฟ้อนสลับกันตามจำนวนคำร้องและห้องเพลง ซึ่งนับตามห้องเพลงได้ 4 ถึง 8 ห้อง โดยแต่ละห้องใช้การย่ำเท้าและการวาดมือเป็นวงเป็นกระบวนท่าเชื่อม

อภิปรายผล

งานวิจัยการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา นำไปสู่การอภิปรายผลในประเด็นสำคัญดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนา พบว่า ปราสาทขอมกู่พันนาถูกสร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 18 เพื่อใช้เป็นศาสนสถานประจำสถานพยาบาล หรือที่เรียกว่า “อโรคยาศาล” จากการขุดค้นโบราณสถานเมื่อปี พ.ศ. 2542 พบโบราณวัตถุที่สำคัญ ได้แก่ เศียรพระวัชรธร ชิ้นส่วนพระโพธิสัตว์วัชรปราณี ทรงครุฑ พระยมทรงกระบือ และชิ้นส่วนพระกรพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ประติมากรรมเหล่านี้เป็นรูปเคารพในพุทธศาสนานิกายมหายาน กรมศิลปากรได้ประกาศ “กู่พันนา” เป็นโบราณสถานของชาติเมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2478 นับเป็นปราสาทขอมโบราณที่ยังคงสภาพสมบูรณ์และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า ของชุมชนบ้านพันนามาจนถึงปัจจุบัน ชาวบ้านพันนาจึงได้ร่วมกันจัดงานบุญพิธีบวงสรวงปราสาทขอมกู่พันนา และบุญข้าวจี่ ในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 3 ของทุกปี ซึ่งเป็นพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ของชาวบ้านพันนา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนคร สะท้อนถึงความเชื่อความเคารพ ความศรัทธาของชาวบ้านพันนาที่มีต่อปราสาทขอมกู่พันนา เป็นการสร้างเสริมพลังใจความเชื่อมั่น ก่อนที่จะเริ่มทำกิจกรรมมงคลใดๆหรือกิจกรรมสำคัญๆมักจะเริ่มด้วยพิธีบวงสรวงเสมอ ทั้งนี้เพื่อหนุนใจให้มีพลังที่จะสามารถขับเคลื่อนความก้าวหน้าให้แก่ชีวิตและการประกอบสัมมาอาชีพอย่างสุจริต สอดคล้องกับ พระครูใบฎีกาหัสดี กิตตินนฺโท (2563. น. 58) กล่าวว่า สังคมไทยนับถือพุทธศาสนาเป็นศาสนาหลักที่คนไทยโดยมากยอมรับนับถือ เมื่อพิจารณาดูตามหลักฐานต่างๆ เช่น ตำนานก็จะเห็นการปรับเปลี่ยนทางความเชื่อ จากความเชื่อดั้งเดิมเพื่อรับพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เข้ามาจนกลายเป็นหลักของความเชื่อ เมื่อมีศาสนาอื่นความเชื่อและศาสนายังเป็นบ่อเกิดของศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่นประติมากรรมมีทั้งรูปสลัก ลายเส้น รูปปั้น เรื่องราวทางพุทธศาสนามักปรากฏเป็นจิตรกรรมฝาผนังอันเป็นเสมือนบทเรียนทางศาสนาและเกิดปรากฏการณ์หนึ่งของชาวพุทธที่มีความเชื่อเหล่านี้นำไปสู่พิธีกรรมตามบริบทของความเชื่อนั้นๆและสอดคล้องกับ พระชลญาณมุนี (2565. น.184-185) กล่าวว่า วิวัฒนาการของความเชื่อ และการยึดถือปฏิบัติเกี่ยวกับพฤติกรรมความเชื่อของคนไทย จนกลายเป็นความเชื่อทางศาสนาก็เช่นเดียวกัน มีการนับถือธรรมชาติ นับถือผีสางเทวดา นับถือบรรพบุรุษ นับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ นับถือเทพเจ้ามาก่อน ดังนั้น คนไทยส่วนใหญ่ในปัจจุบันแม้จะนับถือพุทธศาสนา แต่ความเชื่อพื้นฐานดั้งเดิมก็ยังฝังรากลึกส่งผลมาถึงความเชื่อของคนไทยในปัจจุบันดังปรากฏอยู่ ซึ่งเราจะพบเห็นได้จากการประกอบพิธีกรรมใด ๆ ก็ตามจะต้องมีการบวงสรวงการบูชากราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำถิ่นที่นับถือสืบต่อกันมา

2. สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนสำหรับใช้ในการบวงสรวงปราสาทขอมกู่พันนาโดยศึกษารูปแบบและลักษณะของการสร้างสรรค์งานฟ้อนสักการะในการวิจัยเชิงคุณภาพ จากเอกสาร ตำรา วรรณกรรมพื้นถิ่น เพื่อนำมาใช้การวิเคราะห์และเป็นแนวคิดสำคัญในการประดิษฐ์ท่ารำเป็นเอกลักษณ์ของผลงานและผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดจากกระบวนประดิษฐ์ท่าการฟ้อนแม่บทอีสานของฉวีวรรณ ดำเนิน(พันธุ) ศิลปินแห่งชาติเพื่อเป็นท่ารำหลักในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา โดยเกิดขึ้นจากพิธีกรรม บวงสรวง งานบุญประเพณีและความเชื่อของชุมชน มีอัตลักษณ์ด้านการแต่งกายประจำท้องถิ่นที่มีการสืบทอดต่อกันมา

และสอดคล้องกับธันธวัช ปิ่นทอง (2566. น. 99) กล่าวถึงบทบาทสำคัญของการฟ้อนบวงสรวงโดยสื่อถึงความศรัทธา การบนบาน การสร้างความรักความสามัคคี การเผยแพร่และสืบทอด และการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรม และสอดคล้องกับ สารภี ขาวดี (2563. น.980) กล่าวว่าการจัดงานบุญหรือประเพณีที่อยู่คู่ชุมชน มีบทบาทรับใช้ชุมชนหลายประการ ช่วยควบคุมคนในชุมชนให้เป็นระเบียบ ช่วยรักษาวัฒนธรรมให้คงอยู่ ช่วยสร้างขวัญและกำลังใจ ช่วยให้ความบันเทิงและช่วยสร้างให้ชุมชนเกิดความรักความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ซึ่งกันและกัน ล้วนแล้วแต่เกิดจากความสำคัญของประเพณี พิธีกรรมในชุมชนยังมีส่วนช่วยให้ชุมชนตระหนักในคุณค่าของประเพณี และช่วยกันธำรงรักษาให้คงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. องค์กรและหน่วยงานทางการศึกษา ได้แก่ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ วัฒนธรรมจังหวัด และสถานศึกษา สามารถนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์ได้ องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของปราสาทขอมกู่พันนาและการแสดงพื้นบ้านสร้างสรรค์ชุดฟ้อนบวงสรวงกู่พันนา เป็นการประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ที่สมบูรณ์แบบ สามารถนำไปถ่ายทอดให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ และความหวงแหนไปสู่การอนุรักษ์ที่ยั่งยืน

2. ควรมีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เพื่อชุมชนมากขึ้น เป็นการปลูกฝังความเป็นไทยให้แก่เยาวชนรุ่นใหม่ เป็นการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมอันดีให้คงอยู่คู่ชาติไทยสืบไป

เอกสารอ้างอิง

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (2549). ของดีอีสาน (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางอรนุช เรืองสุวรรณ ท.ช. ณ วัดพระศรีมหาธาตุวรมหาวิหาร เขตบางเขน กรุงเทพฯ วันจันทร์ที่ 27 มีนาคม). ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

จิรภัทร เริ่มศรี. (2566). การสื่อสารอัตลักษณ์จังหวัดสกลนครผ่านผ้าทอย้อมครามธรรมชาติ. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี, 12(1), มกราคม–มิถุนายน.

ชูพงศ์ คำจวง และคณะ. (2565). ยลโฉมสกลนคร. วารสารยลโฉมสกลนคร, 1(1). สืบค้นเมื่อ 17 สิงหาคม 2567, จาก https://file:///C:Users/My%๒Document/Downloads/28-6-65.pdf

ธันธวัช ปิ่นทอง. (2566). บทบาทการฟ้อนผู้ไทกาฬสินธุ์ในพิธีบวงสรวงพระยาชัยสุนทร (เจ้าโสมพะมิตร). วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ, 7(2), กรกฎาคม–ธันวาคม.

พระครูใบฎีกาหัสดี กิตตินฺนโท. (2563). วิถีแห่งความเชื่อของชาวพุทธในสังคมไทย. วารสารมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยเลย ปริทัศน์, 1(2), พฤษภาคม–สิงหาคม.

พระชลญาณมุนี. (2565). ปรากฏการณ์ทางความเชื่อของคนไทยในยุคปัจจุบัน. วารสารมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย บาฬีศึกษาพุทธโฆสปริทรรศน์, 8(1), มกราคม–เมษายน.

พระอธิการสมาน สนฺติกโร และคณะ. (2564). แนวทางการส่งเสริมประเพณีบุญข้าวจี่ของชุมชนตำบลทุ่งกุลา อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด. วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย บุรีรัมย์, 6(1), มกราคม–มิถุนายน.

สารภี ขาวดี. (2563). บทบาทของประเพณีบุญเดือนสามในชุมชนไทกะเลิงบ้านม่วง จังหวัดนครพนม. งานประชุมวิชาการระดับชาติ มหาวิทยาลัยรังสิต, 1 พฤษภาคม. (เผยแพร่ออนไลน์)

สุทัศน์ ประทุมแก้ว และคณะ. (2563). อัตลักษณ์และคุณค่าทางความเชื่อของลาวกับพิธีกรรม “ลงข่วง” ในจังหวัดศรีสะเกษ. วารสารพุทธปรัชญาวิวัฒน์, 4(2), กรกฎาคม–ธันวาคม.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2557). นาฏยทฤษฎี. วารสารราชบัณฑิตยสถาน, 39(3), กรกฎาคม–กันยายน. สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน.

อนุรัตน์ สายทอง และคณะ. (2554). รายงานวิจัยครามและผลิตภัณฑ์คราม. มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร.

บทความวิจัย (Research Article)

การมีส่วนร่วมเรียนรู้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมกับการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย

Participation in Learning the Story of the Elephant King and Nang Phom Hom (The Fragrant-Haired Lady) Through Painting Creation by the Nong Bua Community, Phu Luang District, Loei Province

ณศิริ ศิริพริมา / Nasiri Siriprima
อาจารย์ สาขาวิชาภาษาอังกฤษธุรกิจ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
Lecturer, English Business Program, Loei Rajabhat University
Sky_surin@hotmail.com
ไทยโรจน์ พวงมณี / Thairoj Phoungmanee
รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
Associate Professor, Visual Arts Program, Loei Rajabhat University
thai-roj@hotmail.com

Received: January 24, 2025 **Revised:** April 17, 2025 **Accepted:** April 28, 2025 **Published:** April 30, 2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อ 1) ศึกษานิทานพญาช้างและนางผมหอมพื้นที่อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย และ 2) ศึกษาการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย ใช้รูปแบบการวิจัยแบบผสมผสาน กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ศึกษาจำนวน 45 คน ได้แก่ ปราชญ์ท้องถิ่น นักวัฒนธรรมตำบล นักวิชาการศิลปะ กลุ่มการจัดการท่องเที่ยวชุมชน เด็กและเยาวชน ใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง การสนทนากลุ่ม การประชุม แบบประเมินความพึงพอใจต่อการวาดภาพระบายสี และแบบประเมินการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมวาดภาพระบายสี เป็นเครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา ส่วนข้อมูลเชิงปริมาณวิเคราะห์หาค่าสถิติเชิงบรรยาย ได้แก่ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการศึกษา พบว่า 1) นิทานพญาช้างและนางผมหอมเป็นวรรณกรรมแสดงธรรมที่สอดแทรกคำสอนและคติสอนใจเรื่องความกตัญญู ชาวบ้านเชื่อว่า “จิตวิญญาณของพญาช้างและนางผมหอมยังสถิตอยู่ในชุมชน” จึงได้สร้างศาลสำหรับการสักการะบูชา และจัดงานประจำปี และ 2) การมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสี มีขั้นตอนดังนี้ (1) การแลกเปลี่ยนเรียนรู้นิทานพญาช้างและนางผมหอมกับแนวคิดการวาดภาพระบายสี (2) การวางแผนการเรียนรู้และสร้างสรรค์ (3) การดำเนินกิจกรรมสร้างสรรค์ (4) การวิพากษ์วิจารณ์ (5) การประเมินความพึงพอใจในการสร้างสรรค์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.71) และ (6) การประเมินการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสร้างสรรค์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.64)

คำสำคัญ: การมีส่วนร่วมเรียนรู้, นิทานพญาช้างและนางผมหอม, การวาดภาพระบายสี, ชุมชนบ้านหนองบัว

Abstract

This research aimed to 1) study the story of the King of Elephants and Nang Phom Hom in Phu Luang District, Loei Province, and 2) investigate the participation of the Nong Bua community in using the story of the King of Elephants and Nang Phom Hom to create paintings in Phu Luang District, Loei Province. A mixed-methods research approach was employed. The study's target group consisted of 45 informants, including local scholars, sub-district cultural experts, art scholars, community tourism management groups, as well as children and youth. Data collection tools included semi-structured interviews, focus group discussions, meetings, satisfaction assessment forms for colouring pictures, and participation assessment forms related to the story of the Elephant King and Nang Phom Hom. Qualitative data were analyzed using content analysis, while quantitative data were analyzed using descriptive statistics, including means and standard deviations.

The study found that: 1) the story of the Elephant King and Nang Phom Hom is a moral tale that teaches values such as gratitude. Villagers believe that "the spirits of the Elephant King and Nang Phom Hom still reside in the community," which led them to build a shrine for worship and hold an annual festival. 2) Participation in using the story of the Elephant King and Nang Phom Hom to create paintings involves the following steps: (1) Exchanging knowledge about the story of the Elephant King and Nang Phom Hom, along with the concepts of drawing and painting; (2) Planning for learning and creativity; (3) Engaging in creative activities; (4) Critiquing; (5) Evaluating satisfaction with creativity. Overall, the evaluation of satisfaction with creativity was found to be at the highest level (= 4.71). Additionally, (6) the evaluation of participation in the creative use of the story was also at the highest level (= 4.64).

Keywords: participation in learning, the tale of the Elephant King and the fragrant-haired Lady, drawing and painting, Baan Nong Bua community

บทนำ

นิทานพื้นบ้านในอดีตมีบทบาทสำคัญต่อสังคมไทยในฐานะสื่อสังคมที่ช่วยสร้างความเพลิดเพลินบันเทิงใจ ให้การศึกษาเรียนรู้ และสร้างเข้าใจถึงวิธีการคิดของภูมิปัญญาท้องถิ่นที่คิดสร้างสรรค์เรื่องราวที่เป็นกุศโลบายในการดำเนินชีวิตขึ้นมา ผลของการมีสื่อนิทานพื้นบ้านส่งผลให้วัฒนธรรมไทยมั่นคง คนในสังคมมีความรักสามัคคีในหมู่คณะจากการฟังการเล่าร่วมกันได้แง่คิดเชิงปรัชญาการดำเนินชีวิต และคติสอนใจแฝงอยู่ (อรัญญา แสนสระ, 2561) สำหรับนิทานพญาช้าง และนางผมหอมถูกเล่าต่อกันมาอย่างต่อเนื่องในพื้นที่ภาคอีสานและจังหวัดเลย จนชุมชนมีความเชื่อความศรัทธานำมาใช้เป็นเครื่องมือรวมจิตใจของชุมชนเข้าด้วยกัน ผ่านการจัดงานประเพณีบวงสรวงศาลพญาช้าง และนางผมหอมขึ้น การที่นิทานพญาช้าง และนางผมหอมได้ถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น จึงทำให้ความเชื่อความศรัทธาจากเรื่องราวยังคงอยู่อย่างเหนียวแน่น ได้แก่ การตระหนักรู้ถึงผืนป่าภูหลวงและภูหอ แม่น้ำเลย และห้วยหอมที่เป็นถิ่นที่อยู่ของจิตวิญญาณของพญาช้างและบริวาร ซึ่งฉากสำคัญของเรื่องราว คือ พญาช้างอาศัยอยู่ในป่าที่อุดมสมบูรณ์ มีสัตว์ป่านานาชนิดอาศัยอยู่ร่วมกันอย่าง

มีความสุข ดังนั้นการเป็นพื้นที่เฉพาะที่กล่าวถึงพญาช้าง และบริวารส่งผลทำให้ชุมชนไม่กล้าที่จะก้าวล่วงด้วยการบุกรุกผืนป่า ซึ่งนิทานดังกล่าวได้ถูกสื่อสารถึงความยิ่งใหญ่ และศักดิ์สิทธิ์ได้ทำให้ชุมชนเกิดสำนึกร่วมในการปกปักษ์รักษาผืนป่า และตระหนักรู้ถึงบทบาทของตนเองต่อพญาช้างด้วยการร่วมกันจัดงานประเพณีเพื่อสักการะบูชา และระลึกถึงบุญคุณที่มีต่อชุมชนที่ศาลพญาช้าง และนางผมหอม ดังสถานการณ์หนึ่งในนิทานที่ปรากฏภาพพื้นที่ป่าภูหอ พื้นที่ป่าภูหลวง และการตัวตนของพญาช้าง ความว่า “พญาช้างเมื่อรับทราบความจริงที่นางผมหอมอยู่กินกับท้าววรจิต จนมีลูกทำให้พญาช้างเสียใจมาก จึงโกรธพร้อมกับแสดงพฤติกรรมเกรี้ยวกราด ใช้งวงฟาดทำลายภูเขาจนสลายลงมาเป็นภูหอ” ชาวบ้านจึงเชื่อว่า มีจิตวิญญาณแห่งป่าภูหลวงและภูหอของพญาช้าง และบริวารแฝงเร้นอยู่จริง ชาวบ้านจึงกลัวการเข้าไปในบริเวณดังกล่าว ส่งผลทำให้ผืนป่าอุดมสมบูรณ์ และมีสัตว์ป่าอาศัยจำนวนมาก (นัยนา อรรจนาทร, 2566)

นิทานพญาช้าง และนางผมหอมเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่ปรากฏอยู่ในหลายพื้นที่ของประเทศไทย แต่จะมีโครงเรื่องที่คล้ายกันบางพื้นที่ปรับเปลี่ยนฉาก ตัวละคร สถานการณ์ไปตามบริบทของสังคม เช่น ภาคใต้ ภาคกลาง และภาคเหนือ แต่ทุกเรื่องมีจุดร่วมเดียวกัน คือ ความยิ่งใหญ่ และความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่ง วรางคณา ทวีธรรม และปัจจรี ศรีโชค (2565) กล่าวว่า นิทานพญาช้าง และนางผมหอมนั้นมีลักษณะเป็นเรื่องเล่ามหัศจรรย์ และเหนือธรรมชาติ (Fairy tale) จึงทำให้ผู้ฟังส่วนใหญ่เป็นเด็กและเยาวชนให้ความสนใจและชื่นชอบการฟังจึงได้รับความเพลิดเพลิน ข้อคิดนำไปใช้ในการดำเนินชีวิต ได้แก่ การทำดีย่อมได้ดี และการกตัญญูรู้คุณย่อมทำให้ชีวิตประสบความสำเร็จ สำหรับการดำเนินเรื่องในนิทานพญาช้าง และนางผมหอมของอีสานนั้น พญาช้างเป็นตัวละครหลักที่เป็นปมเรื่อง ได้ทำให้เรื่องราวพลิกผันตามมา แตกต่างจากวรรณกรรมเรื่องนางผมหอมฉบับล้านนา ดังที่ เกสร สว่างวงศ์ (2531) กล่าวว่า นางผมหอมเป็นตัวละครหลักที่สร้างความพลิกผันของเรื่องราวแม้ว่านิทานพญาช้าง และนางผมหอมได้ถูกบอกเล่าสืบต่อจนเป็นวัฒนธรรมฝังแน่นในจิตวิญญาณของชุมชนอำเภอภูหลวง โดยอ้างอิงพื้นที่ที่มีอยู่จริง ได้แก่ พื้นที่ป่าภูหลวง แม่น้ำเลย เมืองเชไล และห้วยห้อม จึงถูกเชื่อมโยงเข้ากับภูมินามของพื้นที่ ซึ่ง คมกฤษณ์ วรเดชนัยนา และปฐม หงษ์สุวรรณ (2563) กล่าวว่า ภูมินาม “ภูหอ” นั้นมาจากเรื่องราวในนิทานที่ว่า ภูหอเป็นที่ตั้งปราสาทที่พญาช้างได้สั่งไพร่พลช้างสร้างให้แก่นางผมหอม ดังนั้นการเชื่อมโยงดังกล่าวถึงการมีตัวตน จึงศรัทธาต่อพญาช้าง และนางผมหอมมาก ชาวบ้านเรียกพญาช้างว่า “พ่อพญาช้าง” เรียกนางผมหอมว่า “ย่าหอม” เพื่อแสดงถึงการเคารพ และนอบน้อม ซึ่งการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน จึงไม่กล้าย่างกรายเข้าไปในพื้นที่ต้องห้าม การไม่ลบหลู่ดูหมิ่น หรือ การกล่าวให้ร้ายต่อพญาช้าง และบริวาร อย่างไรก็ดีบ้านหนองบัวนั้นมีนางเทียม ซึ่งเป็นร่างทรงของย่าผมหอมที่เป็นจิตวิญญาณชุมชน การจัดงานต่าง ๆ จึงต้องใช้นางเทียมเป็นสื่อบุคคลเชื่อมโยงกับพญาช้างในฐานะจิตวิญญาณของชุมชน จึงสะท้อนถึงวิธีการคิดของชาวบ้านต่อการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ที่ลบหลู่ไม่ได้ จึงต้องร่วมกันจัดงานสักการะบูชาพญาช้าง และนางผมหอมจนเป็นประเพณีทุกปี มีการประดิษฐ์ธุงและการทำพานบายศรีสู่ขวัญพร้อมกับผลไม้ เช่น กล้วย อ้อย หรือ ผลไม้ป่า เพื่อแสดงความเคารพ การนอบน้อม และการยึดมั่นของชุมชนร่วมกัน (คมกฤษณ์ วรเดชนัยนา และปฐม หงส์สุวรรณ, 2563)

นิทานพญาช้าง และนางผมหอมได้ถูกนำมาเป็นสื่อการเรียนรู้ให้กับกลุ่มบุคคล เพื่อร่วมกันทำความเข้าใจสู่การตีความหมาย จนเข้าใจเหตุ และผลของเรื่องราวสามารถสร้างรูปทรงที่มีนัยความหมายผ่านกิจกรรมการคิดสร้างสรรค์ด้วยการวาดภาพระบายสีจากสมาชิกของชุมชนร่วมกัน จากการลงพื้นที่พบว่า คนในชุมชนขาดการมีส่วนร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และสะท้อนความคิดเกี่ยวกับนิทานพญาช้าง และนางผมหอม จึงทำให้ขาดการสร้างองค์ความรู้ใหม่ร่วมกันขึ้นมา ดังนั้นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ที่เน้นการมีส่วนร่วมคิดสะท้อน วางแผนตัดสินใจ ประเมิน และรับผลประโยชน์ร่วมกันด้วยกิจกรรมการวาดภาพระบายสีเพื่อให้เกิดผลงานที่เป็นรูปธรรม

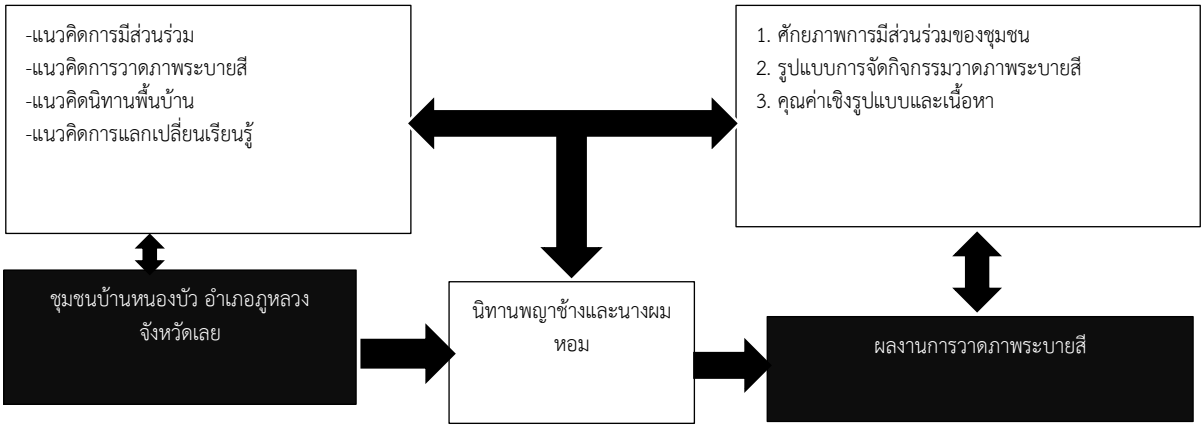
จึงเป็นตัวชี้วัดความร่วมมือร่วมใจของคนในชุมชนได้ เช่น จากการแสดงความรู้ความเข้าใจ ความคิดเห็น เพื่อนำไปกำหนดวัตถุประสงค์ และเป้าหมายร่วมกัน อย่างไรก็ดี กิจกรรมการวาดภาพระบายสีร่วมกัน ย่อมสร้างความสัมพันธ์ที่ดี สร้างความสามัคคี เกิดความไว้วางใจกัน และพร้อมนำวิธีการที่ได้เรียนรู้จากกิจกรรมไปใช้ขับเคลื่อนสังคมให้คิดสร้างสรรค์ และการพัฒนาด้วยการสร้างข้อตกลงการเปลี่ยนแปลงร่วมกันอย่างสร้างสรรค์ และการกำหนดแนวทางการพัฒนาชุมชนไปในทิศทางที่ดีขึ้น (สุพัตรา ยอดสุรางค์, 2562; Skidmore et al., 2005) อย่างไรก็ดีเทคนิควิธีการมีส่วนร่วมได้ถูกนำมาใช้ผสมผสานร่วมกับศาสตร์ศิลปกรรมเพื่อการพัฒนาศักยภาพการทำงานร่วมกันของบุคคลทุกกลุ่มอายุของชุมชนบ้านหนองบัว เนื่องจากเป็นวิธีการที่สมาชิกกลุ่มจะได้ร่วมกันสร้างความรู้และแนวคิดในการกำหนดเรื่องราวและรูปแบบภาพวาดระบายสีขึ้นมาก่อนที่พัฒนาไปสู่การสร้างสรรค์ด้วยทักษะฝีมือและความเข้าใจในหลักการทางศิลปะ เช่น จุด เส้น สี แสงเงา รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว และบริเวณว่างมาใช้หลอมรวมเป็นผลงานที่สื่อความหมายได้ ซึ่งผลของกิจกรรมมีส่วนร่วมได้พัฒนาระบบการคิด การวิเคราะห์ และการสังเคราะห์ที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์เดิมเพื่อสร้างเรื่องราว และรูปแบบภาพวาดระบายสีจากการใช้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมด้วยความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการที่มีระบบ ท้ายสุดเมื่อเกิดเป็นผลงานย่อมสะท้อนมุมมองของกลุ่มผู้สร้างสรรค์จนสามารถส่งต่อความคิดไปสู่ผู้ชมให้เข้าใจถึงสาระที่ถูกส่งต่อมาว่าหมายถึงอะไร และอย่างไร ฐานชน จันทร์เรือง และภัทรธิรา ผลงาม (2562) กล่าวว่า การนำนิทานพื้นบ้านมาสร้างเรื่องราวผ่านงานศิลปะที่แปลกใหม่นั้น ผู้สร้างสรรค์ต้องเข้าใจถึงความต้องการของผู้ชมที่จะชื่นชมความงาม เช่น จากรูปแบบและเนื้อหาซึ่งเมื่อรับรู้แล้วจะถ่ายโยงความคิดสู่การรู้คุณค่าของวัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่นร่วมกันได้ สำหรับการวาดภาพระบายสีจากการใช้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมจะช่วยให้กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ตระหนักรู้คุณค่าของรากเหง้าทางวัฒนธรรม เปิดใจเรียนรู้ร่วมกันผ่านการบอกเล่า การอธิบาย และการถกเถียงเพื่อสร้างประสบการณ์ร่วมกัน โดยเฉพาะด้านสุนทรียศาสตร์ที่มนุษย์แต่ละคนรับรู้ จึงส่งผลต่อการมีรสนิยมที่ไม่เหมือนกัน (Douglass & Badham, 2022) ดังนั้นการมีส่วนร่วมวาดภาพระบายสีของสมาชิกในชุมชนด้วยการใช้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมมาเป็นสื่อเรียนรู้ร่วมกัน ย่อมช่วยพัฒนาศักยภาพทางสุนทรียะ ความคิดสร้างสรรค์ ความเชิงระบบ ทักษะการวางแผน และวิธีการแก้ปัญหาร่วมกันของบุคลากรในชุมชนได้ ดังที่ ธัญญาลักษณ์ ใจเที่ยง (2563) กล่าวว่า การมีส่วนร่วมแสวงหาวิธีการแก้ไขปัญหาชุมชนร่วมกันย่อมแสดงถึงศักยภาพการบริหารจัดการ การพัฒนาตนเองในบทบาทผู้นำและผู้ตาม เพื่อนำไปพัฒนาการดำเนินชีวิตในอนาคตให้มีประสิทธิภาพและยั่งยืน

จากที่กล่าวมาเกี่ยวกับนิทานพญาช้างและนางผมหอมที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าทั้งจากความงดงามของเรื่องราว การให้ปรัชญาและคติสอนใจในการดำเนินชีวิตแฝงอยู่ แต่ถ้านำนิทานพญาช้างและนางผมหอมมาผ่านกระบวนการทางศิลปะสร้างสรรค์ที่ใช้กระบวนการมีส่วนรวมของชุมชนเพื่อถ่ายทอดรูปแบบ และเนื้อหาเรื่องราวออกมาเป็นผลงานที่สื่อสารสุนทรียภาพของกลุ่มบุคคล โดยผลที่เกิดขึ้นย่อมสะท้อนคุณภาพของชุมชนที่ให้คุณค่านิทานในฐานะที่เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านให้ปรากฏเป็นรูปลักษณ์ของภาพที่มีความหมายผ่านการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่คุณค่า คุณธรรม ความดีและความงามของความเชื่อของชุมชนที่มีต่อสิ่งที่เคารพศรัทธา ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาเรื่องการมีส่วนร่วมเรียนรู้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมกับการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษานิทานพญาช้างและนางผมหอมพื้นที่อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย
2. เพื่อศึกษาการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย

ภาพที่ 1 *กรอบแนวคิดในการวิจัย*



วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้คณะผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Method) เก็บข้อมูลทั้งเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ มีรายละเอียดดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล จำนวน 45 คน ได้แก่ ปราชญ์ท้องถิ่น นักวัฒนธรรมตำบล นักวิชาการศิลปะ กลุ่มการจัดการท่องเที่ยวชุมชนบ้านหนองบัว เด็ก และเยาวชน ได้มาโดยวิธีการเจาะจง โดยมีเกณฑ์การพิจารณาดังนี้ 1) เป็นบุคลากรของชุมชนบ้านหนองบัว 2) มีประสบการณ์การเรียนรู้นิทานพญาช้างและนางผมหอม 3) ต้องการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เรื่องนิทาน และการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสี และ 4) ต้องการมีส่วนร่วมถ่ายทอดเรื่องราวไปสู่การสร้างสรรค์ภาพวาดระบายสี

2. เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลตามวัตถุประสงค์การวิจัยดังนี้ 1) แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง แบ่งเป็น 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 สภาพทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ ตอนที่ 2 ประเด็นการสัมภาษณ์นิทานพญาช้างและนางผมหอม และตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม 2) ประเด็นการสนทนากลุ่ม มี 2 ประเด็น คือ ความสำคัญและคุณค่าของนิทานพญาช้าง และนางผมหอม 3) ประเด็นการประชุม มี 2 ประเด็น คือ การทบทวนข้อมูลจากการคืนข้อมูล และการหาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสี 4) แบบประเมินความพึงพอใจต่อการวาดภาพระบายสี มี 2 ตอนคือ ตอนที่ 1 สภาพทั่วไปของผู้ตอบแบบสัมภาษณ์ ตอนที่ 2 ประเด็นการสร้างสรรค์แบ่งเป็น 5 ด้าน ดังนี้ ด้านเนื้อหาเรื่องราว ด้านรูปแบบ ด้านเทคนิควิธีการ และด้านความคิดสร้างสรรค์ 5) แบบประเมินการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมวาดภาพระบายสี แบ่งออกเป็น 3 ตอนคือ ตอนที่ 1 สภาพทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม ตอนที่ 2การประเมินด้านการมีส่วนร่วมวางแผนสร้างสรรค์ ด้านการมีส่วนร่วมเรียนรู้ และสะท้อน ด้านการมีส่วนร่วมประเมินผลการเรียนรู้ ด้านการมีส่วนร่วมสร้างสรรค์ และตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะ โดยเครื่องมือเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ ได้ตรวจสอบค่าความเชื่อมั่น

และค่าความเที่ยงของเครื่องมือ ซึ่งผู้วิจัยได้ประสานงานกับผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 ท่าน สำหรับเครื่องมือเชิงคุณภาพ ได้ปรับการใช้ภาษาเขียนให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยและความกระชับ เพื่อให้สื่อความหมายง่าย ส่วนเครื่องมือเชิงปริมาณ ได้หาค่าดัชนีความเที่ยงของแบบประเมิน (Index of Item Objective Congruence: IOC) พบว่า แบบประเมินมีค่า IOC ระหว่าง 0.80-1.00 และค่า IOC ของแบบสอบถามทั้งฉบับเท่ากับ .978 ซึ่งยอมรับได้

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง 2 ส่วนดังนี้ ส่วนที่ 1 เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำรางานวิจัย บทความวิชาการหรือบทความวิจัยจากสำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลยและฐานข้อมูลออนไลน์ ส่วนที่ 2 การลงพื้นที่เก็บรวบรวมข้อมูล จำนวน 5 ครั้ง ดังนี้ ครั้งที่ 1 การลงพื้นที่สัมภาษณ์ประสานไปยังกลุ่มเป้าหมาย จำนวน 8 คน คือ ปราชญ์ท้องถิ่น ชาวบ้านและกลุ่มการจัดการท่องเที่ยว ครั้งที่ 2 การสนทนากลุ่มประเด็นคุณค่า ความสำคัญของ นิทานพญาช้าง และนางผมหอม มีผู้เข้าร่วมจำนวน 5 คน คือ ปราชญ์ท้องถิ่น ตัวแทนกลุ่มการจัดการท่องเที่ยว วัฒนธรรมตำบล ครั้งที่ 3 การจัดประชุมคืนข้อมูล และแลกเปลี่ยนเรียนรู้หาแนวทางการใช้นิทานพื้นบ้านสร้างสรรค์ภาพวาดภาพระบายสี มีผู้เข้าร่วมจำนวน 12 คน คือ ตัวแทนชาวบ้าน กลุ่มการจัดการท่องเที่ยว วัฒนธรรมตำบล ปราชญ์ท้องถิ่น ครั้งที่ 4 จัดกิจกรรมการวาดภาพระบายสี เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการใช้แบบประเมินความพึงพอใจในการวาดภาพระบายสี ครั้งที่ 5 การประชุมคืนข้อมูลและสะท้อนความคิดเห็น มีผู้เข้าร่วม จำนวน 12 คน คือ ตัวแทนชาวบ้าน กลุ่มการจัดการท่องเที่ยว วัฒนธรรมตำบล ปราชญ์ท้องถิ่น และเก็บข้อมูลด้วยแบบประเมินการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมวาดภาพระบายสี สำหรับการจัดกิจกรรมการวิจัยแต่ละครั้งนั้นผู้วิจัยใช้พื้นที่กลุ่มการจัดการท่องเที่ยวชุมชนบ้านหนองบัว ซึ่งได้ประสานงานไปก่อนล่วงหน้า จากนั้นจึงนำหนังสือเชิญเข้าร่วมสัมภาษณ์ ประชุม และสนทนากลุ่มมอบให้ผู้เข้าร่วมในวันจัดกิจกรรม

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร การลงพื้นที่ภาคสนามเก็บรวบรวมข้อมูลนิทานพญาช้างและนางผมหอม และข้อมูลการสร้างสรรค์ผลงานภาพวาดระบายสีมาจัดระเบียบข้อมูลให้เป็นหมวดหมู่ตามประเด็นคำถามของเครื่องมือวิจัย และวัตถุประสงค์การวิจัย จากนั้นจึงใช้ตารางการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่สร้างขึ้นทำการแยกแยะข้อมูลเบื้องต้น จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ส่วนข้อมูลเชิงปริมาณนั้นวิเคราะห์โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูปวิเคราะห์หาค่าสถิติเชิงบรรยาย ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (Mean: $\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation: S.D.)

ผลการวิจัย

1. นิทานพญาช้างและนางผมหอมพื้นที่อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย

นิทานพญาช้างและนางหอมมีการเล่าสืบต่อกันมาอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน เป็นวรรณกรรมชาดกที่รับอิทธิพลทางความคิดมาจากวรรณกรรมล้านนา มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงชาดกและธรรมะสอนใจเรื่องความกตัญญูต่อบิดามารดา แม้ว่าพ่อจะเป็นพญาช้างที่เป็นสัตว์ที่อยู่ในป่าภูหอก็พยายามที่จะตอบแทนบุญคุณซึ่งกว่านางผมหอมจะเดินทางไปพบก็ต้องประสบกับความทุกข์ยาก และความเสี่ยงกับชีวิต แต่ท้ายสุดของเรื่องราวนางผมหอมได้รับความสุขสมหวังจากผลของการกระทำนั้น สอดคล้องกับ เกษราภรณ์ สุพรรณฝ่าย (2566) ที่พบว่า ความซื่อสัตย์ และการกตัญญูเป็นคุณสมบัติเฉพาะของคนดี นอกจากนี้นิทานนางผมหอมฉบับภาคอีสาน ในบางจังหวัดยังได้นำมาใช้เล่าเรื่องในงานศพ เพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินด้วยเช่นกัน

(เกสร สว่างวงศ์, 2531) สำหรับนิทานพญาช้างและนางผมหอมของภาคอีสานนั้น มีรายละเอียดดังนี้ ในอดีตมีเมืองชื่อนครศรี เจ้าเมืองมีธิดาพระองค์หนึ่งชื่อสีดา เมื่ออายุ 16 ปีได้ออกเที่ยวป่ากับนางสนมและบริวาร และได้ผลัดหลงกัน นางสีดาจึงเดินระเหเร่ร่อนไปตามลำพัง หลังจากนั้นได้เดินไปพบกับแอ่งน้ำขังจากรอยเท้าช้าง ด้วยความหิวกระหายนางจึงรีบดื่ม หลังจากนั้นได้หาทางกลับเข้าเมืองได้ อยู่มาไม่นานนางสีดาได้ตั้งครรภ์ และได้ประสูติพระราชธิดาออกมา จึงตั้งชื่อว่านางผมหอม และยังได้คลอดพระราชธิดาอีก 1 พระองค์ชื่อนางลุน เมื่อทั้งสองโตขึ้น ได้ถูกเพื่อนล้อถึงการไม่มีพ่อว่าเป็นลูกผีสางและสัตว์ป่า เมื่อกลับไปถามมารดาก็ได้รู้ความจริง ดังนั้นนางผมหอมและนางลุนจึงออกตามหาพ่อที่เป็นพญาช้างที่อยู่ในป่า เมื่อถึงกลางป่าได้พบกับพญาช้างเชือกหนึ่ง จึงบอกว่าตนเองเป็นลูก พญาช้างจึงพิสูจน์ด้วยการให้ปีนงาช้างขึ้นไปนั่งบนหลัง นางผมหอมสามารถปีนขึ้นไปได้ ส่วนนางลุนได้ใช้ความพยายามแต่ปีนขึ้นไม่ได้ พญาช้างจึงฆ่านางเสีย ซึ่งนางผมหอมห้ามไว้ไม่ทัน หลังจากนั้นพญาช้างได้ให้บริวารสร้างปราสาทไว้ให้นางผมหอมได้อยู่อาศัย อยู่ต่อมาระยะหนึ่งนางหอมเกิดความเหงาต้องการมีคู่ จึงนำเส้นผมใส่ลงไปในผอบให้ลอยน้ำไปพร้อมกับการอธิษฐาน โดยผอบได้ลอยน้ำไปติดที่ท่าน้ำที่เมืองหนึ่ง เหล่าขุนนางได้พยายามว่ายน้ำไปเก็บ แต่ก็เก็บไม่ได้ จึงทูลเชิญเจ้าชายให้ไปที่ท่าน้ำ และเจ้าชายสามารถเก็บได้อย่างง่ายดาย เมื่อเปิดดู จึงพบเส้นผมที่มีกลิ่นหอมและมีจดหมายอยู่ด้านใน จึงกราบทูลลาพระบิดาและมารดาออกตามหานางผมหอม ได้เดินทางไปหลายวันจนพบกับปราสาท และนางผมหอมทั้งคู่ได้อยู่ร่วมกันจนมีพระโอรส และพระธิดา โดยที่พ่อพญาช้างไม่รู้เรื่องหลังจากนั้นนางผมหอมได้หลบหนีเพื่อเดินทางไปเมืองของเจ้าชาย เมื่อพญาช้างทราบได้ตามไปอ้อนวอนขอให้นางผมหอมกลับไปยังปราสาท แต่นางผมหอมไม่กลับ พญาช้างจึงเสียใจ และตรอมใจตาย โดยสั่งเสียให้นางผมหอมเอางาของตนเองไปใช้งาน โดยงาด้านซ้ายให้ทำเรือ สำหรับพายกลับบ้านเมือง ส่วนงาด้านขวาให้ทำอาวุธต่อสู้กับข้าศึกศัตรู เมื่อจัดการศพพญาช้างเรียบร้อยแล้ว จึงเดินทางกลับเมืองระหว่างทางพบกับนางผีโพรง ซึ่งได้ผลักนางผมหอมตกน้ำ จากนั้นจึงแปลงกายเป็นนางผมหอมนั่งเรือไปด้วย โดยที่เจ้าชายไม่รู้ เมื่อถึงบ้านเมืองได้มีการรับขวัญลูกหลานอยู่ต่อมาลูกชายได้บอกความจริงกับบิดาเกี่ยวกับแม่ เจ้าชายจึงคิดอุบายให้อำมาตย์ฆ่านางผีโพรงเสีย และรับนางผมหอมกลับเข้าเมือง จากนั้นชาวเมืองได้ร่วมจัดงานเฉลิมฉลอง และอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขตราบสิ้นอายุขัย (เกษราภรณ์ สุพรรณฝ่าย 2566; เกสร สว่างวงศ์, 2531)

ส่วนพื้นที่อำเภอภูหลวง จังหวัดเลยได้มีการเล่านิทานพญาช้าง และนางผมหอมที่มีการระบุถึงบุคคลและพื้นที่อย่างชัดเจน มีรายละเอียดดังนี้ มีสองสามีภรรยาตำบลภูหอ อำเภอภูหลวง จังหวัดเลยอยู่ด้วยกันมานานไม่มีบุตรสืบสกุล จึงได้บนบาลศาลกล่าวกับเทวาอารักษ์เพื่อขอลูกสาว หลังจากนั้นไม่นานก็ได้ตั้งท้องและคลอดลูกสาวออกมาชื่อเทวี เมื่อโตขึ้นนางเทวีมีหน้าตาสะสวย อยู่มาวันหนึ่งนางเทวีและเพื่อนได้เข้าไปเล่นในป่าอย่างเพลิดเพลิน จึงกระหายน้ำจึงได้ดื่มน้ำจากรอยเท้าช้าง อยู่มาวันหนึ่งนางได้ตั้งครรภ์โดยไม่ทราบสาเหตุและได้คลอดลูกออกมาเป็นผู้หญิงที่มีผมหอม จึงตั้งชื่อว่านางผมหอม หลังจากนั้นนางเทวีได้เข้าป่าไปหาของป่าและได้ดื่มน้ำจากรอยเท้าโค ทำให้นางตั้งครรภ์และคลอดออกมา จึงตั้งชื่อว่านางลุน นางผมหอมและนางลุนใช้ชีวิตวัยเด็กอย่างสนุกสนาน แต่ได้ถูกล้อเลียนเรื่องไม่มีพ่อ ก่อนนอนนางจึงอธิษฐานขอให้เห็นพ่อในฝัน เมื่อตื่นขึ้นมาจึงเล่าความฝันให้แม่ฟังและขออนุญาตเข้าป่าตามหาพ่อ เมื่อเข้าป่าได้พบกับพญาช้างรูปร่างใหญ่โต งายาว เมื่อพญาช้างเห็นก็วิ่งเข้าใส่ทำร้าย นางทั้งสองจึงได้ไหว้ขอชีวิตและบอกกล่าวถึงความเป็นพ่อให้กับพญาช้างฟัง พญาช้างจึงตั้งจิตอธิษฐานว่าถ้าเป็นลูกจริง ๆ ก็ขอให้เหยียบงาและปีนขึ้นบนหลังตนเองได้ปรากฏว่านางผมหอมปีนขึ้นได้ ส่วนนางลุนปีนขึ้นไม่ได้ เมื่อรู้ว่านางลุนไม่ใช่ลูกของตน จึงทำให้พญาช้างโกรธยกเท้ากระทืบนางจนเสียชีวิต ทำให้นางผมหอมเสียใจ พญาช้างได้ปลอบอยู่นาน และขอให้ไปอยู่ในป่าภูหอ และนางผมหอมก็ยอมไปอยู่ด้วย หลังจากนั้นพญาช้างได้ให้ช้างบริวารสร้างปราสาทที่สวยงามให้ กับ นางผม

หอมอยู่ และดูแลนางเป็นอย่างดี เมื่ออยู่นานหลายปี นางผมหอมรู้สึกเหงา วันหนึ่งเมื่อไปอาบน้ำ จึงได้นำเส้นผมสามเส้น และใส่ข้อความลงไปในผอบทองคำลอยไปกับสายน้ำ เมื่อท้าววรจิต โอรสของเจ้าฟ้าฮ่มขาว เจ้าเมืองเชไลพร้อมข้าราชบริพารไปอาบน้ำที่ท่าน้ำ ได้เห็นผอบลอยวนไปวนมา จึงว่ายน้ำไปนำมาเปิดได้เห็นเส้นผมและจดหมาย ทำให้มีความหวั่นไหวในจิตใจ จึงเขียนข้อความตอบกลับใส่ผอบและอธิษฐานให้ลอยไปยังต้นน้ำ หลังจากกลับเมืองได้กราบลาพ่อแม่ออกตามหานางผมหอม เมื่อครบเจ็ดวันนางผมหอมได้กลับมาอาบน้ำที่เดิม ได้พบกับผอบของตนเอง หลังจากนั้นนางผมหอมได้พบกับท้าววรจิตที่ออกตามหา ได้เกิดความรักต่อกันและอยู่ครองรักกันในปราสาทหลายสิบปี จนมีบุตรด้วยกัน เมื่อพญาช้างทราบความจริงจึงโกรธและเสียใจมาก จึงใช้งาขัดภูเขาให้ทลายลง และร้องไห้จนเกิดหนองน้ำ จนนางผมหอมได้ปลอบประโลมใจ ก่อนที่พญาช้างพญาช้างจะเสียชีวิตได้สั่งเสียว่า เมื่อพ่อเสียชีวิตให้นำงาและกระดูกทำเรือนำพาลูกและสามีกลับเมือง เมื่อกล่าวเสร็จก็ได้สิ้นใจตาย หลังจากนั้นท้าววรจิตรได้นำนางผมหอมและลูกกลับเมืองเชไล ต่อมาได้ขึ้นครองเมืองแทนพระบิดาที่ได้อนิจกรรมลง โดยปกครองเมืองอย่างมีความสุขเมื่อวิเคราะห์นิทานพญาช้างกับนางผมหอมกับความสัมพันธ์ทางสังคม พบว่า 1) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในครอบครัว ได้แก่ นางเทวีและนางผมหอมที่เลี้ยงดูกันมาอย่างดี นางผมหอมกับพญาช้างที่เป็นความผูกพันในสายเลือดและการถูกคนในสังคมล้อเลียนถึงการไม่มีพ่อ จึงตระหนักรู้ที่จะออกตามหาเพื่อแสดงถึงความกตัญญู เมื่อนำมาเล่ากันในครอบครัวย่อมช่วยสร้างความตระหนักถึงบทบาทของลูกที่มีต่อบุพการี 2) บทบาทผู้นำทางสังคม ได้แก่ พญาช้างเป็นผู้นำที่แข็งแกร่งมีบริวารมากมาย จึงมีหน้าที่ดูแลและปกป้องบริวารและผืนป่าให้สงบสุข การเล่าสืบทอดต่อกันมาจึงทำให้ชาวบ้านเชื่อในอำนาจ บารมีและความยิ่งใหญ่จึงไม่ลบหลู่ดูหมิ่น ทำการสักการะขอพรให้ชีวิตประสบความสำเร็จและมีความสุขได้ด้วยถวาย เช่น ดอกไม้ ธูป เทียน ธุง กล้วย อ้อยและผลไม้อื่น ๆ ในท้องถิ่น

2. การมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย มีขั้นตอนดังนี้

2.1 ขั้นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เนื้อหาเรื่องราวนิทานพญาช้างและนางผมหอมของตัวแทนชุมชนกับแนวคิดการวาดภาพระบายสี พบว่าตัวตนของพญาช้างและภูหอถือว่าเป็นสัญลักษณ์สำคัญของเรื่องราวที่ถูกเลือกนำมาเป็นองค์ประกอบของภาพวาดระบายสี โดยพญาช้าง หมายถึง ผู้พิทักษ์รักษาป่าให้อุดมสมบูรณ์ ส่วนภูหอเป็นพื้นที่ธรรมชาติเป็นผืนป่าที่อุดมสมบูรณ์ที่มีพืชพันธุ์ธัญญาหารอยู่มากมาย จึงมีนัยหมายถึง พื้นที่แห่งความสุขและความสมบูรณ์แบบ นอกจากนี้ยังนำเนื้อหาตอนที่นางผมหอมต้องการเข้าป่าเพื่อตามหาพ่อพญาช้าง จึงทำให้สมาชิกกลุ่มพูดคุยเรื่องความกตัญญูกตเวทีต่อพ่อแม่ผู้มีพระคุณ อย่างไรก็ดีตัวแทนชุมชนบางส่วนต้องการนำประเพณีท้องถิ่นมาผสมผสานกับวิถีชีวิตเกษตรกรรมของชาวบ้านหนองบัว แทรกลงไปในภาพวาดระบายสีด้วย ส่วนการจัดองค์ประกอบศิลป์นั้น รูปทรงพญาช้างและรูปทรงภูหอให้เป็นจุดเด่น ใช้สีสดใส และสีสว่างเพื่อสื่อสารถึงความอุดมสมบูรณ์ และมีรูปทรงช้างบริวารร่วมอยู่ในผลงาน ใช้กลวิธีการระบายสีเรียบ และการตัดเส้นให้ภาพคมชัดสวยงาม ดังคำกล่าวที่ว่า “...เรื่องราวพญาช้างและนางผมหอมถูกใช้เล่าเรื่องให้กับนักท่องเที่ยวได้ฟังเพื่อสักการะศาลพญาช้าง เมื่อได้ร่วมกันแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทำให้ทุกคนได้เข้าใจที่ชัดเจน โดยประเด็นหลักที่ต้องการนำเสนอคือภาพลักษณ์ของบ้านหนองบัวที่มีภูหอ ที่เป็นภูเขาสูงหน้าตัดมองระยะไกลเป็นสีเขียว มีฉากด้านหน้าเป็นหมู่บ้าน มีทุ่งหน้าที่ชาวบ้านทำเกษตรกรรม และมีภาพพญาช้างและบริวารสอดแทรกในตำแหน่งต่าง ๆ ของภาพ...” (เสริมสุข ธรรมโสม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2567)

2.2 ขั้นการวางแผนการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสี พบว่า ตัวแทนชุมชนที่เข้าร่วมเรียนรู้นั้นต้องเข้าใจบริบทเรื่องราวเป็นอย่างดี จึงเป็นการแสดงถึงการมีสุนทรียภาพของท้องถิ่นพื้นฐานโดยผู้เล่าถือเป็นกุศโลบายบอกเล่าเรื่องราวความรัก และอำนาจที่ยิ่งใหญ่ของผืนป่ากว้างใหญ่ที่มีเหล่าสรรพสัตว์

พืชพันธุ์ธัญญาหารที่อุดมสมบูรณ์ และการอยู่ร่วมกันอย่างเข้าใจกัน โดยมีพญาช้างเป็นตัวเดินเรื่องร่วมกับบริบทแวดล้อมของพื้นที่ เช่น ภูหอ นางผมหอม แม่น้ำเลย และคนนอกอย่างชาวบ้านไม่ควรเข้าไปในพื้นที่เฉพาะหรือทำสิ่งล่วงเกินในป่าภูหอ ส่วนการเรียนรู้เรื่องวัสดุอุปกรณ์การวาดภาพระบายสี เช่น เฟรมเขียนภาพ สีมาร์คเกอร์ สีอะคริลิก รวมถึงวิธีการร่างภาพและการระบายสีเพื่อให้สื่อความหมายเรื่องราวออกมาเป็นรูปธรรม โดยสมาชิกกลุ่มได้เลือกสีสดใส ใช้เทคนิคการระบายสีและการตัดเส้น มีการสร้างสัญลักษณ์ผ่านรูปทรงที่มีนัยต่าง ๆ เช่น ภูหอ ทุ่งนา และช้าง เพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ของสมาชิกกลุ่มผู้วาดภาพได้ ส่วนการวางแผนขั้นตอนการสร้างสรรค์ภาพวาดระบายสี มีดังนี้ 1) การระดมความคิดโครงสร้างเนื้อหาจากการใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอม 2) การเลือกรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์สำหรับการสื่อความหมาย 3) การร่างภาพ การวางตำแหน่งรูปทรง การผสมผสานองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองให้ชัดเจน 4) การหาข้อตกลงความเหมาะสมและความสวยงามจากการจัดองค์ประกอบศิลป์ 5) การดำเนินกิจกรรมวาดภาพระบายสีตามร่างแบบไว้ และการแก้ปัญหาวัสดุ วิธีการระบายสี เทคนิคการจัดองค์ประกอบศิลป์ให้ประสานสัมพันธ์กัน 6) การวิพากษ์วิจารณ์ถึงความสวยงามและความเหมาะสม และ 7) การประเมินความพึงพอใจการวาดภาพระบายสี ซึ่งมีคำกล่าวของสมาชิกกลุ่มที่ว่า “..ได้เรียนรู้เกี่ยวกับการวาดภาพระบายสีทำให้เห็นถึงขั้นตอนการทำงาน จึงระดมความคิดเห็นสมาชิกกลุ่มให้วางแผนการดำเนินการอย่างเป็นขั้นตอน โดยสมาชิกกลุ่มเห็นว่าแต่ละขั้นตอนที่ร่วมกันกำหนดมีความสำคัญแตกต่างกันไป เช่น ขั้นการกำหนดเรื่องราวที่จะส่งผลต่อการเลือกรูปทรง รูปแบบ สัญลักษณ์ที่จะนำมาใช้ในการจัดองค์ประกอบศิลป์ เพื่อให้เรื่องที่นำมาวาดสื่อสารได้สอดคล้องกับความต้องการของสมาชิกกลุ่มและภาพวาดระบายสีมีความสวยงาม....” (ทองคำ ขันดี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2567)

2.3 ขั้นการดำเนินกิจกรรมการวาดภาพระบายสี พบว่า สมาชิกกลุ่มใช้กระบวนการทำงานเป็นทีมสร้างสรรค์ เน้นความร่วมมือร่วมใจกันคิด วางแผน การปฏิบัติการถ่ายทอดนิทานพญาช้าง และนางผมหอมออกมา โดยใช้เวลา 1 วันในการสร้างสรรค์ต้นแบบผลงาน โดยมีกลุ่มเด็ก และเยาวชนเป็นผู้ร่างแบบส่วนกลุ่มผู้ใหญ่ได้กำหนดตำแหน่งของภาพ โดยมีพี่เลี้ยงที่มีทักษะให้ความช่วยเหลือแนะนำจนสมาชิกกลุ่มมั่นใจในการถ่ายทอด และแสดงออกอย่างมีอิสระ อย่างไรก็ดีสมาชิกกลุ่มได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ในมิติการร่างภาพ มิติการจัดองค์ประกอบศิลป์ มิติการระบายสี มิติการเก็บรายละเอียด มิติการสื่อสารและมิติคุณค่าดังคำกล่าวที่ว่า “...ได้แบ่งบทบาทหน้าที่การทำงานของสมาชิกกลุ่ม โดยมอบหมายให้เด็กที่เป็นสมาชิกกลุ่มเป็นผู้ร่างภาพให้อยู่ในขอบเขตของนิทานพญาช้างและนางผมหอม ได้แก่ การวาดภาพพญาช้างและบริวาร โดยมองค์ประกอบของต้นไม้ ภูหอและทุ่งนา บางตำแหน่งของพื้นที่สอดแทรกวิถีชีวิตของคนในชุมชน ส่วนการระบายสีจะระบายแบบเรียบ ตัดเส้นรอบรูปทรงให้เกิดความเด่น ใช้สีสดใสที่มีโครงสร้างสรรค์หลักเป็นสีฟ้าและสีเขียว เมื่อวาดภาพเสร็จแล้วจะช่วยกันดูและต่อเติมองค์ประกอบของภาพวาดระบายสีให้สวยงามมากยิ่งขึ้น... ” (ไพวัลย์ แสนบุ่งค้อ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2567)

2.4 ขั้นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และการวิพากษ์วิจารณ์ผลงาน พบว่า นิทานพญาช้าง และนางผมหอมถูกสะท้อน และสื่อสารออกมาในมุมมอง วิธีการคิดที่แตกต่างกัน โดยสมาชิกกลุ่มบางส่วนเห็นความงามของภูหอในฐานะภูเขาสูงใหญ่ที่เต็มไปด้วยความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธุ์ เพื่อสื่อสารและสะท้อนถึงการอยู่ร่วมกันอย่างถ้อยทีถ้อยอาศัยระหว่างสิ่งมีชีวิตกับสิ่งมีชีวิต และสิ่งมีชีวิตกับสิ่งไม่มีชีวิต เช่นเดียวกับการสื่อสารให้เห็นว่า นิทานพื้นบ้านนั้นได้ถูกจินตนาการให้สัตว์สื่อสารกับมนุษย์ได้ ทั้งนี้การสร้างเรื่องราวอยู่บนฐานของการมีอยู่จริงของตัวละครที่อยู่ในนิทานพญาช้างและนางผมหอม และองค์ประกอบที่ถูกนำมาประกอบสร้างฉากและบรรยากาศเพื่อให้เรื่องราวมีความสมจริง ด้วยความเชื่อที่ว่า “วิญญาณของพญาช้างและนางผมหอม

บริวารยังคงสถิตอยู่บริเวณภูหอ ภูหลวง พื้นที่อำเภอภูหลวงและอำเภอใกล้เคียง เช่น อำเภอภูเรือ อำเภอภูกระดึง และอำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ที่เป็นพื้นที่ป่ารอยต่อ จึงประสงค์ให้ชุมชนได้ระลึกถึงบุญคุณช้างที่อยู่คู่ป่าภูหลวง” ดังคำกล่าวที่ว่า “...สมาชิกกลุ่มได้ร่วมกันแสดงความคิดโดยร่วมกันมองภาพรวมของเรื่องราว การระบายสีและการตัดเส้นเพื่อให้สวยงาม นอกจากนี้ยังร่วมกันวิเคราะห์ความหมายของรูปทรงที่นำมาถ่ายทอดว่ามีความหมายอะไรและอย่างไร โดยร่วมกันค้นหาเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่อย่างกว้างขวาง... ” (นำศิริ อุตมัง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2567)

ภาพที่ 2 *(ขวา-ซ้าย) ผลการวาดภาพระบายสีจากแรงบันดาลใจในนิทานพญาช้างและป่าภูหลวง ใช้สีอะคริลิกและตัดเส้นด้วยปากกาเคมีสีดำของสมาชิกกลุ่มเด็กและเยาวชน*

ภาพที่ 3 *(ขวา-ซ้าย) ภาพวาดภาพระบายสีจากการใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอม ใช้สื่อสีอะคริลิกและเทคนิควิธีการตัดเส้นด้วยสีดำ มีการสร้างจุดเด่นด้วยรูปทรงช้าง โดยใช้กระบวนการมีส่วนร่วมสมาชิกกลุ่มผู้เข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้*

ส่วนการวิเคราะห์ภาพวาดภาพระบายสี จำนวน 3 ภาพ พบว่า ด้านเนื้อหาเรื่องราว ทั้ง 3 ภาพนำเสนอเรื่องราวพญาช้างเป็นองค์ประกอบหลักของภาพ ที่แสดงความสัมพันธ์กับชีวิตของผู้คนในพื้นที่บ้านหนองบัว การจัดองค์ประกอบภาพมีลักษณะกระจายเต็มพื้นที่ทั้ง 3 ภาพ เขียนภาพช้างขนาดใหญ่ในลักษณะเอ็กเรย์ (X-ray) มีองค์ประกอบสนับสนุน ได้แก่ ภูหอ ทุ่งนา ต้นกล้วย ดอกไม้ ธุง และคน ส่วนด้านรูปแบบการจัดองค์ประกอบศิลป์นั้น ทุกภาพสร้างเอกภาพด้วยสีฟ้าเป็นสีส่วนรวมของภาพ และสีแดงชมพูครอบคลุมบรรยากาศของภาพที่

ให้ความรู้สึกสดใสของการใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ส่วนการตัดเส้นรูปทรงช้างนั้นใช้สีดำ 1 ภาพ และใช้สีขาวตัดเส้น 1 ภาพ และอีก 1 ภาพใช้สีหลากหลาย มีการเขียนภาพให้ช้างกำลังก้าวขา และภาพคนกำลังยกมือทำให้เห็นความเคลื่อนไหว สำหรับฉากหลังของภาพนั้น 1 ภาพใช้ปราสาทฟางข้าว และท้องฟ้าสีน้ำเงินเข้ม ส่วนอีก 2 ภาพใช้สีฟ้าเป็นฉากหลัง โดย 1 ภาพได้แทรกสีชมพูและเส้นขดกระจายทั่วทั้งภาพ (ภาพที่ 2-3)

2.5 ขั้นการประเมินความพึงพอใจต่อการสร้างสรรค์ผลงานการวาดภาพระบายสี พบว่าโดยภาพรวมการสร้างสรรค์ภาพวาดระบายสีจากแนวคิดเรื่องพญาช้างและนางผมหอมมีความพึงพอใจระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ =4.71; S.D. = 0.44) เมื่อพิจารณารายด้าน พบว่า พึงพอใจในระดับมากที่สุดทุกด้านมีรายละเอียดแต่ละด้านดังนี้

2.5.1 ด้านเนื้อหาเรื่องราว พบว่า โดยภาพรวมพึงพอใจระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.76; S.D. = 0.37) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า พึงพอใจระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ การเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบผลงาน เช่น สี รูปทรง และสัญลักษณ์ ที่ทำให้เนื้อหาสมบูรณ์ ($\bar{X}$ = 4.92; S.D. = 0.29) การสื่อสารอารมณ์ที่ต้องการถ่ายทอด เช่น ความเศร้า ความสุข ความเชื่อความศรัทธา ($\bar{X}$ = 4.50; S.D. = 0.52) เนื้อหามีหลายมิติลึกซึ้ง กระตุ้นให้ผู้ชมคิดและรู้สึกต่อเรื่องราว ($\bar{X}$ = 4.92; S.D. = 0.29) เชื่อมโยงเนื้อหากับบริบททางสังคมวัฒนธรรม หรือประวัติศาสตร์ ($\bar{X}$ = 4.66; S.D. = 0.49) เนื้อหาแสดงเอกลักษณ์และแนวคิดสร้างสรรค์ ($\bar{X}$ = 4.66 ; S.D. = 0.49) ใช้สัญลักษณ์สื่อความหมายและสร้างการรับรู้สู่การตีความได้ ($\bar{X}$ = 4.66; S.D. = 0.49) และ การถ่ายทอดเนื้อหาชัดเจนและเข้าใจง่าย ($\bar{X}$ = 5.00; S.D. = 0.00)

2.5.2 ด้านความคิดสร้างสรรค์ พบว่า โดยภาพรวมพึงพอใจระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.71; S.D. = 0.46) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า พึงพอใจระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ การจัดโครงสร้างเนื้อหาแปลกใหม่ไม่ซ้ำกับผลงานอื่น ($\bar{X}$ = 4.83; S.D. = 0.38) ไม่ลอกเลียนแบบภาพที่มีอยู่แล้ว ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.45) เลือกใช้วัสดุและเทคนิคเหมาะสมทำให้โดดเด่นและสื่ออารมณ์ได้ ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.45) ใช้หลักองค์ประกอบศิลป์ เช่น สี รูปร่าง และขนาดมาจัดวางพื้นที่ได้เหมาะสม เป็นระเบียบ และมีความหมาย ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) แสดงความคิดและทักษะที่ต้องการสื่อสารได้ชัดเจน ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.45) และ ผลงานมีอัตลักษณ์จากรูปแบบและเนื้อหาที่แตกต่าง ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51)

2.5.3 ด้านเทคนิควิธีการ พบว่า โดยภาพรวมพึงพอใจระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.69; S.D. = 0.46) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า พึงพอใจระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ สามารถปรับเปลี่ยนวิธีการใหม่เมื่อมีปัญหา ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) ได้ศึกษาและทดลองสร้างสรรค์แบบใหม่ ($\bar{X}$ = 4.66; S.D. = 0.49) วางแผนการสร้างงานเป็นระบบ ($\bar{X}$ = 4.66; S.D. = 0.49) เลือกสรรวัสดุที่เหมาะสมมาใช้อย่างเข้าใจ ($\bar{X}$ = 4.83; S.D. = 0.38) เลือกเทคนิคสร้างสรรค์หลากหลาย เช่น วาด ขีด เขียน ระบายและแต้ม ($\bar{X}$ = 4.66; S.D. = 0.49) การใช้อุปกรณ์และเครื่องมือศิลปะคล่องแคล่ว ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.45)

2.5.4 ด้านรูปแบบ พบว่า โดยภาพรวมพึงพอใจระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.68; S.D. = 0.47) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า พึงพอใจระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ ผลงานละเอียดและประณีตตามหลักการสร้างงานศิลปะ ($\bar{X}$ = 4.66 ; S.D. = 0.49) รูปแบบการวาดภาพระบายสีมีลักษณะจินตนาการ ($\bar{X}$ = 4.66; S.D. = 0.49) บอกเล่าความคิดผ่านองค์ประกอบศิลป์ เช่น รูปทรง สีสัน ผิวสัมผัสและแสงเงา ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) ใช้เทคนิคสร้างภาพหลากหลายรูปแบบ เช่น การตัดเส้น การจุด และการแต้ม ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) เลือกใช้สีที่ให้ผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของผู้ชม ($\bar{X}$ = 4.83; S.D. = 0.39) และ การจัดองค์ประกอบศิลป์เป็นระบบ ระเบียบและสวยงาม ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.45)

2.6 ผลการประเมินการใช้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย พบว่า โดยภาพรวมมีผลการประเมินอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.64; S.D. = 0.48) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า อยู่ในระดับมากที่สุดทุกด้าน มีรายละเอียดแต่ละด้านดังนี้ดังนี้

2.6.1 ด้านการมีส่วนร่วมวางแผนการสร้างสรรค์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.68; S.D. = 0.46) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า อยู่ในระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ กำหนดเป้าหมายหรือแนวทางการสร้างสรรค์ผลงาน สะท้อนการคิดวิเคราะห์และการตัดสินใจร่วมกัน ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.45) เรียนรู้การสร้างสรรค์ตามข้อเสนอแนะการสร้างสรรค์ผลงาน ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.49) การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้อื่น ($\bar{X}$ = 4.83; S.D. = 0.39) การทดลองแนวคิดใหม่ด้านรูปแบบ เทคนิคและความคิดสร้างสรรค์ ($\bar{X}$ = 4.67 ; S.D. = 0.49) การวางแผนสร้างสรรค์เนื้อหา เทคนิค และองค์ประกอบของภาพ ($\bar{X}$ = 4.50; S.D. = 0.46)

2.6.2 ด้านการมีส่วนร่วมเรียนรู้และสะท้อน พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.47) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า อยู่ในระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ รับฟังข้อเสนอแนะจากผู้อื่นนำพัฒนาผลงาน ($\bar{X}$ = 4.42 ; S.D. = 0.51) นำประสบการณ์มาสร้างแนวคิดและเทคนิคใหม่ ($\bar{X}$ = 4.58 ; S.D. = 0.51) การสะท้อนวิธีการสร้างสรรค์ของตนเอง ($\bar{X}$ = 4.83; S.D. = 0.39) การนำความรู้เดิมมาพัฒนาผลงาน ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.50) การค้นหามุมมองการพัฒนาด้วยการถาม ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.50) และ การนำผลจากการเรียนรู้มาใช้สร้างสรรค์ ($\bar{X}$ = 4.83; S.D. = 0.39)

2.6.3 ด้านการมีส่วนร่วมประเมินผลการเรียนรู้ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.63; S.D. = 0.50) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า อยู่ในระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ ร่วมคิดและกำหนดเกณฑ์การประเมินการวาดภาพระบายสีแบบง่าย ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.49) สามารถคิดประเด็นการประเมินการวาดภาพระบายสีได้ ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.49) การรับฟังและให้ข้อเสนอแนะจากการประเมินผลเพื่อปรับปรุงการเรียนรู้ ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) การตั้งเป้าหมายการพัฒนาทักษะความรู้และเสริมสร้างสิ่งที่เรียนรู้ ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) การสะท้อนผลการเรียนรู้อย่างมีวิจารณญาณ ทั้งจุดแข็งและจุดอ่อน ($\bar{X}$ = 4.50; S.D. = 0.52) และ สามารถระบุความสำเร็จ ปัญหาและการหาทางแก้ไข ($\bar{X}$ =4.75; S.D. = 0.45)

2.6.4 ด้านการมีส่วนร่วมสร้างสรรค์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.60; S.D. = 0.51) เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า อยู่ในระดับมากที่สุดทุกข้อ ดังนี้ การรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอแนะมาพัฒนาผลงาน ($\bar{X}$ =4.67; S.D. = 0.49) การเชื่อมโยงแนวคิดและองค์ประกอบที่หลากหลายเข้าด้วยกัน ($\bar{X}$ =4.42; S.D. = 0.51) การใช้แนวทางและเทคนิคใหม่ ๆ สร้างสรรค์ ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51) การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างการทำงานกลุ่ม ($\bar{X}$ = 4.75; S.D. = 0.62) การแสดงแนวคิดสร้างสรรค์ใหม่ ($\bar{X}$ = 4.67; S.D. = 0.49) การสะท้อนความคิดและวิจารณ์ภายในกลุ่ม ($\bar{X}$ = 4.50; S.D. = 0.45) และ การแสดงเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ทำให้ผลงานโดดเด่น ($\bar{X}$ = 4.58; S.D. = 0.51)

สรุปและอภิปรายผล

1. นิทานพญาช้าง และนางผมหอมพื้นที่อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย เป็นนิทานพื้นบ้านถูกสร้างขึ้นบนฐานของภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ต้องการสร้างการรับรู้ความสนุกสนานเพลิดเพลินกับการฟังแล้วยังให้ปรัชญาและคติสอนใจเรื่องความรักความผูกพันธ์ของสายเลือด ความกตัญญูกตเวที และการทำความดีย่อมได้รับผลดีและความสุขในอนาคต โดยนิทานพญาช้าง และนางผมหอมมีหลายสำนวน จากการศึกษา พบว่ามี 2 รูปแบบ

คือ นิทานที่ถูกเล่าเป็นภาพรวม และนิทานที่ระบุพื้นที่ชัดเจน ดังที่ได้เล่าต่อกันมาว่า “มีคู่สามีภรรยาชาวอำเภอภูหลวงที่ต้องการมีลูก ได้ไปบนบานศาลกล่าวกับเทวดาอารักษ์จนมีลูกเป็นนางผมหอม” จึงทำให้เห็นว่านิทานมีการปรับเปลี่ยน และประยุกต์ให้เหมาะสมกับแต่ละพื้นที่ ทั้งนี้การสร้างฉากของเรื่องราวต้องสร้างความคุ้นเคยและความตื่นเต้นเร้าใจให้กับกลุ่มผู้ฟัง และผู้ฟังสามารถเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น เมื่อกลัวจึงไม่กล้าเข้าไปในพื้นที่พิเศษนั้น หรือสงสัยใคร่รู้จึงถามเพื่อแสวงหาคำตอบ สอดคล้องกับ วัชราภรณ์ ดิษฐป้าน (2566) ที่กล่าวว่า นิทานพื้นบ้านส่วนใหญ่รับอิทธิพลมาจากการได้รับฟังการเล่ามาจากผู้มีความรู้ จากนั้นจึงนำมาปรับเปลี่ยนรายละเอียดให้เหมาะสมกับพื้นที่ หรือพัฒนาจากโครงเรื่องเดิมมาสู่การสร้างสรรค์เรื่องราวใหม่ หรือเปลี่ยนรายละเอียด เพิ่มเหตุการณ์ และเพิ่มตัวละครที่น่าสนใจเข้าไปในนิทาน หรือใช้วิธีการผนวกโครงเรื่องเดิมกับโครงเรื่องใหม่เข้าด้วยกันจนเกิดเป็นนิทานแบบใหม่ที่น่าสนใจกว่าเดิม ส่วน นัยนา อรรจนาทร (2566) กล่าวว่า การเล่านิทานพื้นบ้านสืบต่อกันมานั้น ผู้เล่านิทานสามารถพัฒนาด้วยการดัดแปลงให้เหมาะสมกับพื้นที่ที่เผยแพร่และพฤติกรรมของผู้ฟัง ซึ่งมีผลต่อการกระตุ้นความสนใจได้ อย่างไรก็ดีนิทานพญาช้างและนางผมหอม มีฉาก และสถานที่จริง ดังเช่น พื้นที่ป่าภูหลวงที่เต็มไปด้วยต้นไม้ ช้าง และสัตว์ป่าจำนวนมาก ด้วยความลึกลับของป่า ทำให้ชาวบ้านเชื่อว่า มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์แฝงเร้นอยู่ จึงมีหน้าที่ป้องกันคนไม่ให้เข้าไปรุกล้ำพื้นที่ป่าได้ ซึ่งที่ผ่านมามักมีชาวบ้านแอบเข้าไปหาของป่าบ่อยครั้ง และบางคนก็มีอันเป็นไป ดังคำกล่าวที่ว่า มีชายพลัดหลงป่า สามารถหาของกินในป่าระหว่างที่พลัดหลงและหาทางออกจากป่าได้ แต่ก็ไม่สามารถนำของออกมาจากป่าได้

อย่างไรก็ดีนิทานพญาช้าง และนางผมหอมได้ถูกบอกเล่าผ่านจากความทรงจำ และตามความเข้าใจ จึงนำเสนอรายละเอียดของเรื่องราวตามที่รู้ และทัศนะของตนเอง อย่างไรก็ดีนิทานพญาช้าง และนางผมหอม ฉบับอีสานได้ถูกบันทึกผ่านเอกสารที่ชัดเจนขึ้น ส่วนนิทานพญาช้าง และนางผมหอม ฉบับจังหวัดเลยได้มีผู้รวบรวม และเผยแพร่ไว้ในสื่อออนไลน์ ทั้งนี้นิทานได้เชื่อมโยงกับเรื่องเดิมแต่นำมาสร้างตัวละครขึ้นมาให้สอดคล้องกับพื้นที่มากขึ้น ส่วนสิ่งที่ต้องการสื่อสารคือปรัชญาชีวิตที่สัมพันธ์กับหลักพุทธศาสนาที่เชื่อว่า ความดีจะชนะความชั่วได้ ดังที่ เกสร สว่างวงศ์ (2531) กล่าวว่า นิทานพญาช้างและนางผมหอมได้แฝงปรัชญาเรื่องบาปบุญคุณโทษ ใครทำชั่วย่อมได้รับความทุกข์ยาก และความลำบาก ใครทำดีจะได้รับความสงบสุข เมื่อตายไปจะเกิดในสวรรค์ นอกจากนี้ยังแฝงปรัชญาเรื่องความรัก และความกตัญญูรู้คุณจากความสัมพันธ์ในสายเลือดที่มีต่อกัน จะเห็นได้จากการที่นางผมหอมออกจากบ้านสู่ป่าเพื่อค้นหาคุณค่าและความหมายของคำว่าพ่อที่ขาดหายไป ดังที่มีการสะท้อนผ่านเพื่อนวัยเด็กว่า “นางผมหอมมีพ่อเป็นสัตว์ป่าจึงต้องออกจากบ้านไปแสวงหา” จึงเป็นมโนสำนึกของตัวละครที่ถูกสะท้อนออกมาให้คนฟังรับรู้คุณค่าของพ่อและความผูกพันในสายเลือด ความเชื่อดังกล่าวในฐานะวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ จึงถูกปลูกฝังให้รับรู้แบบฝังลึกอยู่ในใจจากรุ่นสู่รุ่น พร้อมกับยกระดับการสร้างศาลและประติมากรรมพญาช้าง และนางผมหอมในพื้นที่วัดโนนสว่าง เพื่อเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับสักการะบูชา (วรางคณา ทวีธรรม และ ปัจจรี ศรีโชค, 2565) อย่างไรก็ดีนิทานพญาช้าง และนางผมหอมได้สร้างพลังแห่งความรัก ความผูกพัน ความศรัทธา และความเข้มแข็งให้กับชุมชนในฐานะเป็นศูนย์รวมใจของชาวบ้านอำเภอภูหลวง ดังที่ ฐานชน จันทร์เรือง และ ภัทรธิรา ผลงาม (2562) กล่าวว่า นิทานพื้นบ้านมีคุณค่าจากการเล่าเรื่องทำให้สมาชิกในครอบครัวมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ให้ข้อคิดเชิงปรัชญา และคติสอนใจที่นำเสนอไว้ในช่วงท้ายเรื่อง

2. การมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย พบว่า กลุ่มตัวแทนชุมชนต้องวางแผนการดำเนินแบบมีส่วนร่วมอย่างเป็นขั้นตอนและชัดเจน โดยเปิดโอกาสให้ชาวบ้านในชุมชนทุกคนได้เข้าร่วมวาดภาพระบายสี เพื่อเสริมสร้างทักษะ

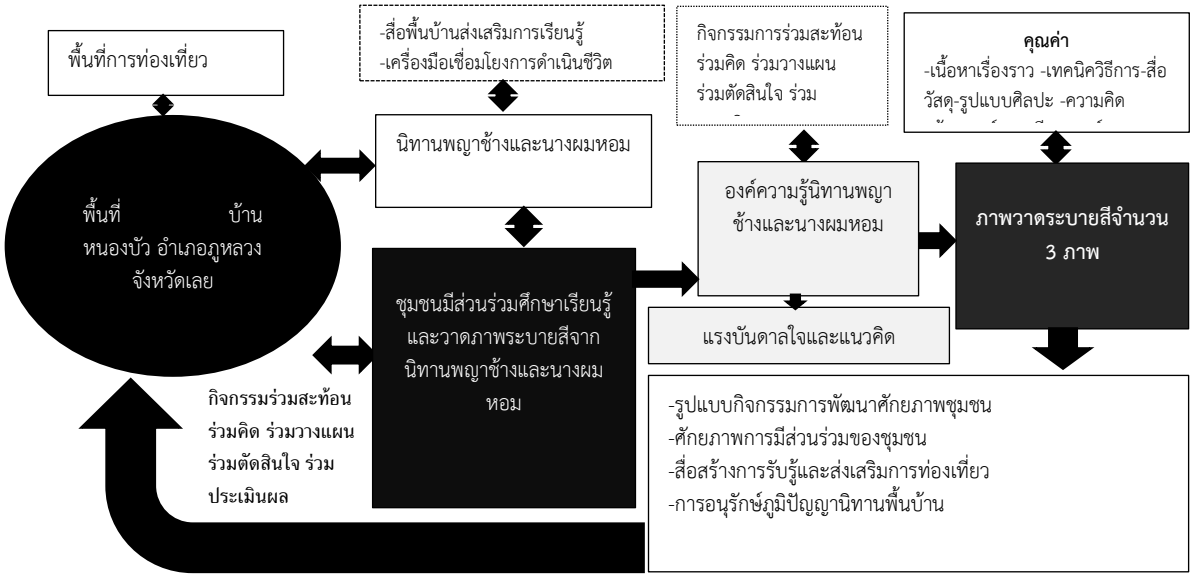
และประสบการณ์ ความรู้สึกที่ดี และความเชื่อมั่นในตนเอง สำหรับขั้นตอนหลักที่สำคัญคือ 1) การระดมความคิดเห็นเรื่องราวของนิทานพญาช้างและนางผมหอมและเทคนิควิธีการวาดภาพระบายสี 2) การร่วมคิดวิเคราะห์และตีความหมายไปสู่การสร้างสรรค์ 3) การค้นหาแนวทางการจัดองค์ประกอบศิลป์ 4) การสร้างเนื้อหาใหม่ด้วยผสมผสานเรื่องราว โดยเน้นการมีส่วนร่วมคิด ร่วมวางแผน ร่วมตัดสินใจและร่วมดำเนินการอย่างเป็นขั้นตอน สอดคล้องกับ ไทยโรจน์ พวงมณี และคณะ (2567) กล่าวว่า การมีส่วนร่วมของสมาชิกกลุ่มจะช่วยให้กระบวนการทำงานเชิงสร้างสรรค์มีระบบขึ้น ผลงานมีความหมายสามารถสะท้อนศักยภาพการคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ และประสบการณ์สุนทรียภาพของบุคคลได้ และ เทรน่าและคณะ (2566) (Thrana et al. 2023) กล่าวว่า กิจกรรมการมีส่วนร่วมวาดภาพระบายสีจากการนำคนหลายกลุ่มอายุ จะช่วยพัฒนาศักยภาพบุคคลการอยู่ร่วมกันของคนในสังคมได้ โดยกิจกรรมการวาดภาพระบายสีจะประสานความร่วมมือร่วมใจของกลุ่มผู้สร้างสรรค์ ส่วนการออกแบบกิจกรรมจะต้องเปิดโอกาสให้สมาชิกกลุ่มได้ร่วมคิดและร่วมสรุปผลการเรียนรู้ออกมา ซึ่งจะช่วยสร้างความมั่นใจ การเข้าใจระบบ การรับรู้บทบาทผู้นำและผู้ตาม และรับรู้ทัศนคติของคนอื่น ๆ เพื่อให้ทำงานร่วมกันได้อย่างมีความสุข อันจะก้าวไปสู่การมีส่วนร่วมเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้อย่างมีคุณภาพ

ส่วนผลการมีส่วนร่วมใช้นิทานพญาช้าง และนางผมหอมสร้างสรรค์ผลงานวาดภาพระบายสีของชุมชนบ้านหนองบัว พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.64) เมื่อพิจรณารายด้านพบว่า ด้านการมีส่วนร่วมเรียนรู้และสะท้อน อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.67) ด้านการมีส่วนร่วมวางแผนการสร้างสรรค์ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.68) ด้านการมีส่วนร่วมประเมินผลการเรียนรู้ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.63) และด้านการมีส่วนร่วมสร้างสรรค์ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.60) ทั้งนี้กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ร่วมแสวงหาความคิดและความรู้เนื้อหาในนิทานพญาช้างและนางผมหอมร่วมกันมาอย่างต่อเนื่อง ทำให้นำธรรมชาติและสภาพแวดล้อมของบ้านหนองบัวมาเป็นองค์ประกอบของภาพ ส่วนนภาพพญาช้างนั้นได้วาดให้มีขนาดใหญ่และเป็นจุดเด่นร่วมกับภูหอ ไร่นาและวัฒนธรรม ซึ่งกลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้มองเห็น และรับรู้ถึงคุณค่านิทานที่สัมพันธ์กับชุมชน ได้แก่ ความศักดิ์สิทธิ์ และการมีอยู่ของจิตวิญญาณชุมชนในฐานะผู้ปกป้องคุ้มครองชุมชนให้มีความสุข และคุ้มครองผืนป่าภูหลวงให้อุดมสมบูรณ์ เกสร สว่างวงศ์ (2531) กล่าวว่า นิทานเรื่องนางหอมได้บันทึกว่า พญาช้างซึ่งเป็นบิดาของนางผมหอม เป็นช้างรูปร่างสูงใหญ่ บริเวณงาทั้งสองข้าง มีความยาวข้างละ 3 วา ตาแดงดั่งแสงไฟ จึงถือว่าเป็นช้างที่มีบุญญาธิการมาก ผู้ไม่มีบุญจะไม่สามารถปีน หรือไต่ขึ้นไปบนหลังได้ ดังนั้นการสร้างภาพลักษณ์พญาช้างให้มีรูปทรงขนาดใหญ่ ย่อมสื่อสารสุนทรียภาพจากพลังของเรื่องราวและการจัดองค์ประกอบศิลป์ ส่วนการใช้สีเน้นความเหมือนจริงตามที่กลุ่มผู้สร้างสรรค์รับรู้ ได้แก่ การเชื่อว่าตัวตนของพญาช้างต้องเป็นสีดำทะมึน จะสื่อสารอำนาจแห่งความยิ่งใหญ่ได้ดี สอดคล้องกับ ฐิตา ครุฑชื่น (2567) ที่กล่าวว่า การถ่ายทอดเรื่องราวผ่านการวาดภาพระบายสี ย่อมสะท้อนความรู้ ความเข้าใจ ส่งเสริมให้ตีความหมายค้นหาความงามจากการจัดองค์ประกอบศิลป์ที่แปลกใหม่ จนภาพรวมของผลงานลงตัว เมื่อผู้ชมสัมผัสจะรับรู้ถึงคุณค่าและความงามเชิงลึก เช่น รสนิยม ทัศนคติ ความเชื่อที่แฝงอยู่ได้อย่างสมบูรณ์ ส่วน พิมพ์ญาดา ธิติกุลธัญโรจน์ (2559) กล่าวว่า การรับรู้ความงามจากนิทานพื้นบ้านจะสัมพันธ์กับความชอบและความหลงใหลมาอย่างต่อเนื่อง จึงจดจำภาพความประทับใจ และนำไปสู่การประยุกต์เรื่องราวเชิงสร้างสรรค์ด้วยจุดขายในผลงานและจินตนาการ เพื่อให้ภาพเป็นตัวแทนบอกเล่าความรู้สึกโหยหา และความทรงจำในอดีต

สำหรับผลการประเมินความพึงพอใจต่อการสร้างสรรค์ผลงานการวาดภาพระบายสีของกลุ่มผู้เข้าร่วมการสร้างสรรค์ พบว่า โดยภาพรวมมีความพึงพอใจระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.71) เมื่อพิจารณารายด้าน พบว่าพึง

พอใจในระดับมากที่สุดทุกด้านตามลำดับ ดังนี้ ด้านเนื้อหาเรื่องราว ($\bar{X}$ = 4.76) ด้านความคิดสร้างสรรค์ ($\bar{X}$ = 4.71) ด้านเทคนิควิธีการ ($\bar{X}$ = 4.69) และด้านรูปแบบ ระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.68) แสดงให้เห็นว่ากลุ่มผู้สร้างสรรค์มีความเข้าใจต่อกระบวนการวาดภาพระบายสี โดยให้ความสำคัญกับเนื้อหา ทั้งนี้เพื่อสื่อสารจิตวิญญาณของชุมชน ผ่านรูปแบบศิลปะจินตนาการ การจัดองค์ประกอบศิลป์ การใช้เทคนิควิธีการตัดเส้น การสร้างบรรยากาศให้กับผลงาน ซึ่งผลงานภาพวาดระบายสีได้สร้างการรับรู้ของสมาชิกกลุ่มและผู้ชมถึงความงามที่แปลกตาด้วย ดังนั้นวิธีการคิดสร้างสรรค์จากนิทานพญาช้าง และนางผมหอมจึงสะท้อนถึงความรักและเคารพผ่านรูปทรงของพญาช้าง คน และวิถีชีวิตชุมชน ดังที่ วรรณวิสา พัฒนศิลป์ (2567) กล่าวว่าการที่ผู้สร้างสรรค์มีแรงบันดาลใจจากเรื่องราวที่สนใจนั้น ย่อมส่งผลต่อการสะท้อนเรื่องราวที่สื่อถึงการชื่นชม การตระหนักรู้ และความปรารถนาส่วนตนด้วย โดยกลุ่มผู้สร้างสรรค์ยังได้เชื่อมโยงอดีตจากความเชื่อสู่ปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลงร่วมกับการใช้หลักการทางศิลปะ เช่น การจัดองค์ประกอบศิลป์ ความคิดสร้างสรรค์ เทคนิควิธีการใช้สื่อสร้างสรรค์ เพื่อให้ผลงานสร้างสุนทรียภาพให้กับผู้ชม ส่วนเทรน่า และคณะ (2566) (Thrana et al. 2023) และ ดักลาสและแบดแฮม (2565) (Douglass & Badham, 2022) กล่าวว่าการมีกิจกรรมการวาดภาพระบายสีร่วมกันของคนในสังคม จะช่วยพัฒนาศักยภาพความเป็นมนุษย์ด้านสุนทรียภาพและด้านประสบการณ์สร้างสรรค์ ได้สร้างวิธีการคิดแบบใหม่ที่นำไปประยุกต์ใช้กับกิจกรรมอื่น ๆ ได้ ซึ่งความพึงพอใจต่อการวาดระบายสีของสมาชิกย่อมแสดงถึงการมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นทางศิลปะ ทำให้มีปัญญาญาณ สามารถวิเคราะห์คุณค่าความงามจากความรู้สึกสัมผัสไปยังผู้ชมคนอื่น ๆ

ภาพที่ 5 *แผนภาพการมีส่วนร่วมเรียนรู้นิทานพญาช้างและนางผมหอมสู่การวาดภาพระบายสี*



หมายเหตุ. โดย ไทยโรจน์ พวงมณี และ ณศิริ ศิริพรมา, 2567.

ข้อเสนอแนะ

1.ข้อเสนอแนะการนำผลการวิจัยไปใช้

ภาครัฐและสถาบันการศึกษาจะต้องร่วมมือกันศึกษาค้นคว้า วิจัย รวบรวม จัดเก็บและเผยแพร่เพื่อสร้างองค์ความรู้สำหรับการเรียนรู้ให้กับนักเรียนและผู้สนใจ รวมทั้งต้องจัดกิจกรรมเรียนรู้นิทานพื้นบ้านผ่านการเสวนา การประชุม หรือการสร้างสรรค์ โดยมีหน่วยงานวัฒนธรรมและสถาบันการศึกษาเป็นผู้ดำเนินการขับเคลื่อน โดยร่วมมือกับผู้เชี่ยวชาญจากภาครัฐ และเอกชนด้านศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ เช่น ศิลปิน นักออกแบบ

นักแต่งเพลง นักแสดง นักเขียน และนักสร้างสรรค์มาร่วมกับอนุรักษ์และสร้างสรรค์เรื่องราวจากนิทานสู่การสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ และคุณค่าทางสุนทรียภาพต่อไป อย่างไรก็ดีนิทานพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของทุกชุมชนมที่มีอัตลักษณ์ที่ทุกคนในชาติเป็นเจ้าของร่วมกัน ซึ่งการศึกษาเรียนรู้ด้วยวิธีการต่าง ๆ ย่อมสร้างทักษะการคิด การวิเคราะห์ การตีความหมายที่อยู่ในนิทานพื้นบ้าน จึงย่อมสะท้อนคุณภาพของคนในประเทศจากการรับรู้และการคิดสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัย

2.1 ควรศึกษาวิจัยเรื่องการใช้นิทานพื้นบ้านสำหรับการพัฒนาศักยภาพความเข้มแข็งของชุมชนด้วยกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์

2.2 ควรศึกษาวิจัยเรื่องการมีส่วนร่วมของชุมชนในการใช้นิทาน ตำนานและวรรณกรรมพื้นบ้านจังหวัดเลยพัฒนาพื้นที่ชุมชนบ้านหนองบัว จังหวัดเลยให้เป็นพื้นที่ทางการท่องเที่ยวเชิงสุนทรียภาพ

รายการอ้างอิง

เกสร สว่างวงศ์. (2531). การศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่องนางผมหอมฉบับล้านนา อีสานและไทลื้อ [วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/1737?attempt=2&

เกษราภรณ์ สุพรรณฝ่าย. (2566). นิทานพื้นบ้าน. วารสารศิลปะและวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำมูล, 7 (ฉบับปฐมฤกษ์), 114–117.

คมกฤษณ์ วรเดชนัยนา, & ปฐม หงส์สุวรรณ. (2563). ช้างในวรรณกรรมนิทานอีสาน: การสร้างอัตลักษณ์สัตว์และความหมายทางวัฒนธรรม. วารสารสันติศึกษาปริทรรศน์ มจร, 8(1), 233–246.

ฐานชน จันทร์เรือง, & ภัทรธิรา ผลงาม. (2562). จากนิทานพื้นบ้านในจังหวัดเลยสู่ภาพยนตร์เชิงสร้างสรรค์. กระแสวัฒนธรรม, 21(40), 40–59.

ฐิตา ครุฑชื่น. (2567). การถ่ายทอดความงามของพืชพรรณผ่านจิตรกรรมสีน้ำ. วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ บัณฑิตศึกษา, 4(2), 115–167.

ธัญญาลักษณ์ ใจเที่ยง. (2563). การมีส่วนร่วมของประชาชนในชุมชนเขตพระนคร กรุงเทพมหานครต่อการพัฒนาทักษะเยาวชนไทย 4.0. สถาบันพัฒนศิลป์.

นัยนา อรรจนาทร. (2566). คุณค่าและบทบาทของนิทานเรื่องพญาช้างนางผมหอมของบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย. วารสารศรีล้านช้างปริทรรศน์, 9(1), 135–150.

พิมพ์ญาดา ธิติกุลธัญโรจน์. (2559). การตีความหมายใหม่ของนิทานจากภาวะสังคมปัจจุบัน [วิทยานิพนธ์ศิลปบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. https://sure.su.ac.th/xmlui/bitstream/handle/123456789/5622/fulltext.pdf?sequence=1&isAllowed=y

วรรณวิสา พัฒนศิลป์. (2567). ลายรดน้ำร่วมสมัยการเตรียมพื้นรักใสบนวัสดุพื้นถิ่น แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้. วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ บัณฑิตศึกษา, 4(2), 104–119.

วรางคณา ทวีธรรม, & ปัญจรี ศรีโชค. (2565). การวิเคราะห์นิทานและสื่อพื้นบ้านจังหวัดเลย. วารสารวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย, 17(60), 75–83.

วัชราภรณ์ ดิษฐป้าน. (2566). จาก “อีสป” ถึง “อีสัส”: นิทานกับการสร้างสรรค์วรรณกรรมแนวสาระบันเทิงชุดนิทานอีสัส. วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 23(1), 31–68.

สุพัตรา ยอดสุรางค์. (2562). แนวคิดว่าด้วยการมีส่วนร่วมของประชาชนในการพัฒนาชุมชน. วารสารวิจัยและพัฒนา วไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์, 14(1), 122–132.

อรัญญา แสนสระ. (2561). นิทานพื้นบ้านกับการสืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่น อำเภอเกษตรสมบูรณ์ จังหวัดชัยภูมิ [วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยบูรพา]. https://buuir.buu.ac.th/bitstream/1234567890/7538/1/Fulltext.pdf

ไทยโรจน์ พวงมณี, ณศิริ ศิริพริมา, & พชรมณ ใจงามดี. (2567). รูปแบบกิจกรรมศิลปะสำหรับการเสริมสร้างการรู้รักสามัคคีของกลุ่มการจัดการท่องเที่ยวโดยชุมชนบ้านหนองบัว อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย. วารสารสังคมศาสตร์บูรณาการ มหาวิทยาลัยมหิดล, 11(1), 115–143.

Douglass, A., & Badham, M. (2022). Aesthetic systems of participatory painting: Playing with paint, dialogic art, and the innovative collective. Public Art Dialogue, 12(1), 52–73. https://doi.org/10.1080/21502552.2021.1991572 (เพิ่ม DOI หากทราบ)

Thrana, H. M., Gjeitnes, K., & Iversen, E. H. (2023). Painting workshop: A tool for improving communication and social interaction. European Social Work Research, 1(3), 312–328. https://doi.org/10.xxxx (เพิ่ม DOI หากทราบ)

The Value and Development of Jingdezhen Porcelain Panel Art in China: “A Case Study of the Laoyatan Community”

Lin Huangshan

PhD of Philosophy Program, Art and Culture Administration, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University

E-mail: 258307530@qq.com

Poradee Panthupakorn

Professor of Doctor of Philosophy Program Department of Visual Arts, Art and Cultural Administration, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University.

E-mail: poradee@buu.ac.th

Sakesan Tanyapirom

Asst. Prof. Dr. Professor of Doctor of Philosophy Program Department of Visual Arts, Art and Cultural Administration, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University.

E-mail: sakesan@go.buu.ac.th

Received: January 9, 2024 **Revised:** May 10, 2024 **Accepted:** August 3, 2024 **Published:** April 30, 2025

Abstract

Jingdezhen's porcelain panel art has a long history and is famous worldwide. Nowadays, the Laoyatan community provides creativity for porcelain panel art in Jingdezhen. Since then, the legend of Laoyatan has been left in the history of Chinese ceramics. In recent years, with the development of globalization and market economy, as well as the country's emphasis on protecting intangible cultural heritage, the Laoyatan community has faced new development opportunities and challenges. This topic, "The value and development of Laoyatan porcelain panel art", mainly uses document analysis and field investigation methods to study the porcelain panel craftsman, the development process, the current situation, porcelain panel production craftsmanship and inheritance of Laotian community porcelain panel art. Porcelain panel art has a long history through the Tang, Ming, Qing, and contemporary folk crafts; handcrafts have been passed down from generation to generation and constantly innovated to produce large and flat white porcelain panels. The interdependence of the formation of

porcelain panels and porcelain panel paintings formed the art of Laoyatan porcelain panels. It has developed the characteristics of Laoyatan and created a porcelain panel cultural landscape. According to the history and humanities of porcelain art, the humanitarian value has analyzed the culture, spiritual value, human resources and tourism economy produced by Laoyatan porcelain arts. The current development faces value and inheritance dilemmas, and through case analysis, it could relate to the development model of porcelain panel art suitable for Laoyatan, aiming to promote the sustainable development of porcelain panel art culture.

Keywords: Laoyatan community, porcelain panel art, value, development strategy

Introduction

Jingdezhen is the only city in China named after the name of emperor. After Emperor Song Zhenzong gave the name Jingde to Jingdezhen, Jing porcelain became famous all over the world. It is one of the earliest ancient cities in the world to go global. Jingdezhen went through the Yuan, Ming and Qing Dynasties, and through the establishment of the floating beam Porcelain Bureau and the imperial kiln factory, Jingdezhen gradually became the national porcelain-making centre of "the world kiln ware gathering", reaching its peak. Especially in the three generations of Qingkang, Yong and Qian, the porcelain industry developed to the peak of history (Ye, 2011). In the late Qing Dynasty and the early Republic of China, Jingdezhen Ceramics suffered heavy losses during the Industrial Revolution. During the founding of the People's Republic of China, the development was relatively slow due to the influence of political turmoil and other factors. However, even with some turbulence, Jingdezhen ceramics still stand firm in the overall historical process, and the country has paid much attention to the development of Jingdezhen ceramic culture.

In 2006, Jingdezhen handmade porcelain technology was included in the first batch of the national intangible cultural heritage list, which is of great practical significance to promote further the protection and inheritance of Jingdezhen intangible cultural heritage in the porcelain capital, as well as the international cultural exchange and cooperation of the thousand-old town (Jingdezhen Yearbook, 2020). Since then, the city has attracted artists, college students and scholars from all over the country and even the world to live here and carry out entrepreneurial, living and research activities related to ceramics, promoting the prosperity of Jingdezhen's ceramic industry.

In June 2020, with the approval of the Ministry of Culture and Tourism of China, Jingdezhen set up the "Jingdezhen Ceramic Culture Ecological Protection Experimental Zone" (Ministry of Culture and Tourism, 2020), which laid a new starting point for the comprehensive construction of socialist modernization international porcelain capital. Jingdezhen city people's government issued the national Jingdezhen ceramic culture ecological protection experimental zone management method that fully embodies the "people-oriented" tenet, adhering to the "protection, rescue first, rational utilization, inheritance development" protection policy, protecting the intangible cultural heritage and cultural and natural environment. The policy efforts to achieve a cultural heritage-rich atmosphere, cultural characteristics, and cultural characteristics and people benefits as the overall goal (Jingdezhen City People's Government, 2021).

Tourism development conference in Jiangxi province in Jingdezhen, 2021, Jingdezhen cultural scenic flower areas, Jingdezhen Imperial Kiln Factory National Archaeological Site park, the Museum of the Imperial Kiln, peng home neighbourhood, ancient kiln, folk scenic spot, sanbao porcelain valley, TaoXiChuan ceramic garden and other representative scenic spots, the Jingdezhen ceramic culture and development of vivid, fully embodies the urban development of new achievements and new characteristics.

There is no doubt that the country's emphasis on cultural soft power has made the splendid local culture, and there are many "ceramic culture mainstays" behind it. Like a fine piece of porcelain, its billet is his mainstay, and a beautiful porcelain panel painting and white porcelain panel are its mainstays. The makers of billet and porcelain panels are neglected groups; they are a person, a workshop, and a group in the community. —— is such a "mainstay of ceramic culture", and the community porcelain culture they produce deserves attention.

Laoyatan community is by outsiders stationed here for a long time, and spontaneously formed a porcelain panel village to make a living in the course of 30 years of development that formed a mature porcelain panel art production process and a relatively completed industrial chain (from mud, porcelain production, to the porcelain panel painting creation, spray glaze, kiln, finished products, to sales), so attracted many artists at home and abroad. To some extent, the convenience of making porcelain panels in the Laoyatan Community is indispensable for artists. Its development has promoted the prosperity of Jingdezhen ceramic art and is an important part of the Jingdezhen ceramic handicraft industry. However, at the same time, it is also faced with development crises such as the low status of porcelain workers,

lack of identity, reduction of survival and development space, lack of successors of handicraft skills and fragmentation of cultural memory. Once in the past, there were many similar communities in Jingdezhen: Lao Factory, Fenghuangshan, Wangwangda, and other porcelain-making communities, which are all familiar names of the ceramic handicraft industry in the porcelain-making population of Jingdezhen, but Fenghuang Mountain and Wangwangda porcelain making area have been eliminated from the urban planning in recent years. In the future, the next similar community will inevitably be removed or falsely retained (meaning that the place names will be retained, but all the buildings will be destroyed), which will seriously affect the protection and development of the local porcelain culture.

Therefore, it is particularly critical to attach importance to and support the sustainable development of culture and art in Jingdezhen and the Laoyatan Community and to study the value and development of porcelain panel art in the Laoyatan Community. On the one hand, it is conducive to preserving the city's cultural heritage and traditional handicrafts, promoting economic growth, ensuring the continuous inheritance of culture and history, enhancing the sense of identity and social status of porcelain workers, improving their working and living conditions, and encouraging the young generation to learn and pass on this ancient handicraft to maintain Jingdezhen's status as a global ceramic cultural centre.

Purpose of Study

1. To study the development process of porcelain making, the historical evolution and technological development of porcelain panel art, and the inheritance mode.

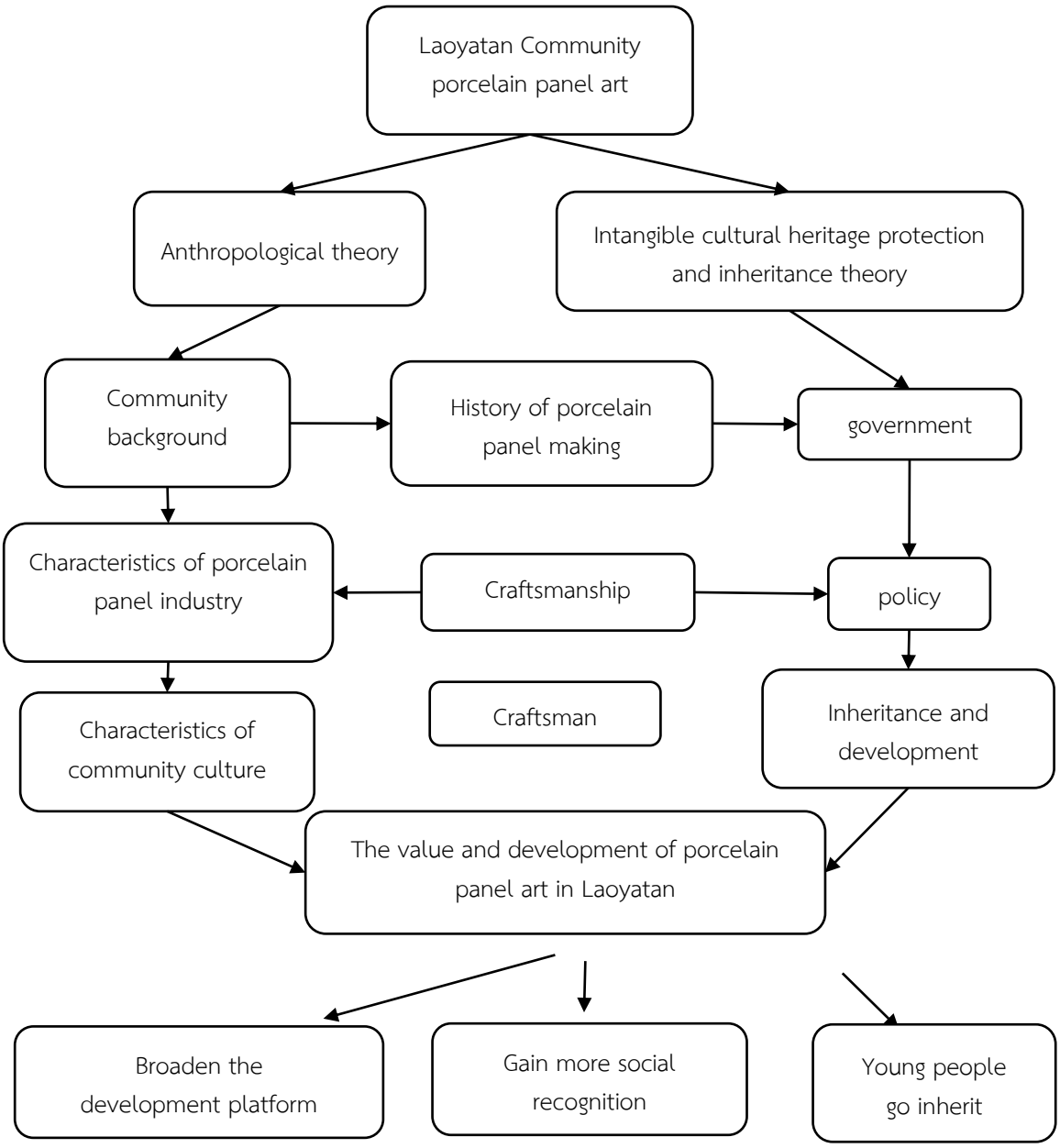
2. To analyse the value and influence of the "porcelain making cultural landscape" in the Laoyatan community, the sustainable development strategies are discussed.

Scope of Research

This study takes the Laoyatan community as an example; in research on the value and development of Jingdezhen porcelain panel art, researchers use various approaches as follows: anthropological theories and principles, community sociology theories and principles, theories and principles of intangible cultural heritage protection and inheritance to study the historical background of the community, the characteristics of porcelain making industry, porcelain panel making craft skills, artisans, to obtain porcelain panel making skills, artisans and community cultural characteristics and their value. Then, the government policies were examined to obtain the following details: policy support conditions for the inheritance and development of the Laoyatan community handicrafts, further analysis of the development direction suitable for

Laoyatan porcelain panel art in order to broaden the development platform of porcelain panel handcrafts, gain more social recognition, promote the inheritance and sustainable development of this handicraft. The specific framework is as follows (Figure 1):

Figure 1 *A Conceptual Framework Guide Map*



Noted. By Lin Huangshan, 2023.

On this basis, the specific contents are determined as follows:

1. Research objectives: The scope of this study includes the evolution and current situation of the Laoyatan community, the historical development and value embodiment of

porcelain panel art, and the craftsmen of the Laoyatan community (porcelain panel-making craftsmen, artists, etc.).

2. Regional scope: The Laoyatan community of Jingdezhen city, located in the village in the city, is the largest porcelain panel-making community in Jingdezhen, located in the south of Jingdezhen city. The researchers conducted a selective survey of the porcelain panel handicraft workshops in the Laoyatan Community and understand the history and culture of porcelain making in the Laoyatan Community through representative workshops.

3. Time range: From 1988 to now, the time node of the first generation of porcelain panel-making craftsmen of the Laoyatan community entering the community was around 1988, so the time range is set from 1988 to now.

Research Methodology

The research used literature analysis; researchers collected, sorted out, summarised, and summarised Jingdezhen porcelain-making culture, porcelain panel-making handicraft, and academic papers through CNKI, library, and other functional channels to constitute the theoretical basis.

Field investigation methods are as follows:

1. Field investigation--Conducted a six-month in-depth investigation in Laoyatan. Through observation and communication with local people, the researcher gained a detailed understanding of the porcelain-making culture, community environment, and development status of the Laoyatan community and obtained the real development status of Laoyatan.

2. Interview: Conducted interviews with community porcelain panel arts and crafts, intangible cultural heritage protection experts, and relevant government personnel, etc., obtained detailed information related to porcelain panel technology, the development history of porcelain panels in the community and the government's policy of protecting intangible cultural heritage and porcelain making community, and analyzed the inheritance value of community handicraft and the drawbacks exposed in the development process and the reasons.

Result

1. History and Craft of Porcelain Panel Art in the Laoyatan Community

1.1 Development and Change of the Laoyatan Community

Laoyatan community was called "sweet pond" (figure 2). It is located in Jingdezhen south river. The earliest residents were the late Qing dynasty refugees from Anhui. Here, every year, farmland floods, forming a village before a mudflat. This attracted many crows, so to express the flood, so to "gold out and water back," gold crows were named here, so the name Laoyatan was born (Qiu & Jiang, 2022).

After the founding of the People's Republic of China, there were only nearly 20 local families in the Laoyatan Community, all living by farming and growing vegetables without any industry. After 1978, China entered a period of comprehensive economic development, and many private porcelain factories opened in the towns of Jingdezhen. Since 1988, some craftsmen have set up workshops in Laoyatan, most of which are from Duchang (Guo, 2016). Since then, the community has changed the appearance of thatched houses, and residents' living standards have begun to improve.

Figure 2 *The appearance of the main street of Laoyatan*

Noted. By Lin Huangshan, 2023

In 1995, the top ten porcelain factories in Jingdezhen closed down, and ten thousand craftsmen were laid off and began to find their way. Thousands of private ceramic handicraft workshops appeared in Jingdezhen (Zhan, 2020); these changes have provided favourable conditions for developing porcelain board workshops in the Laoyatan Community. The porcelain board industry has begun to grow. Now, the handmade workshops and stores in Laoyatan cover the whole area, and the participation of artists from all over the country has added vitality and creativity to developing porcelain boards in the Laoyatan Community. Subsequently, the auxiliary industry also began to flourish. The combination of porcelain

panels, porcelain panel painting and auxiliary industry formed a set of perfect ecological industry chains of porcelain panel art, which improved the economic benefits of the community. Significant changes had taken place in the community and promoted the development of the ceramic cultural industry in Jingdezhen.

1.2 Development History of Porcelain Panel Art

Porcelain panel, first found in our country in the Tang dynasty "kiln" and "epitaph" unearthed in the Ming dynasty in Jingdezhen epitaph inscriptions, late Ming dynasty porcelain panel production has improved, and from the "epitaph" to "ceramic tile" and "porcelain panel painting", used for inlaid furniture, plaques and some life appliance (figure 3), and slowly formed the form of independent painting porcelain panel, laid a foundation for the development of porcelain panel art (Zheng & Liu, 2003).

Figure 3 *Ming Dynasty baby play picture porcelain panel-large lacquer box*

Noted. Zheng & Liu, 2003, P.16

In the Qing Dynasty, hollow "ceramic tiles" appeared in Jingdezhen. Double-sided porcelain panels were like square boxes, and the firing process was improved. The existing plaque of You Tao Ling Temple (Figure 4) of the China Ceramic Museum in Jingdezhen is composed of four hollow square bricks with a total length of 136 cm, 44 cm high and 15 cm thick, with fine texture and smooth surface (Zheng & Liu, 2003), and the edge is painted with patterns, reflecting the super high technical level and artistic aesthetic of the porcelain panel in the middle of the Qing Dynasty loved by the public. Consequently, the porcelain panel handicraft began to enter the public view.

Figure 4 *Plaque of You Tao Ling Temple in the Qing Dynasty*

Noted. By Lin Huangshan, 2023.

In the early years of the Republic of China, the "pearl mountain eight friends" community (court imperial kiln factory stopped burning, part of the folk pastel and porcelain prints of painting group, bead mountain eight friends are ten people) established the painting art—porcelain panel, profound, their descendants will porcelain painting art heritage, to promote the development of porcelain panel handicraft has played a crucial role.

In 1959, "bead mountain eight friends" posterity Wang Xiliang created a more than 1 meter high, 3 meters wide large porcelain panel ". The cradle of the Jinggangshan" was selected for the great hall of the Chinese People "hall" (Figure 5). It became the Laoyatan community porcelain panel of historical advancement and a new opportunity for porcelain panel art (Wang Mingxuan, personal communication, 2023.09.05).

Figure 5 *Wang Xiliang porcelain panel drawing —— " Jinggangshan, Cradle of Revolution*

Noted. Wang Mingxuan, 2023.

Nowadays, the older generation of the Laoyatan is still innovating, expanding various shapes of porcelain panels and overcoming technical problems. They made large porcelain panels 4.91 meters long and 2.28 meters wide, which won the Guinness World Record and

brought more social attention to the porcelain panel-making skills of the Laoyatan community (Jiang Guoyong, personal communication, 2023.06.10).

1.3 Production Technology and Process of Porcelain Panel in the Laoyatan Community

As the core driving force of the development of the Laoyatan Community, the production method of porcelain panels is exquisite and involves multiple stages. The following is the production process of Liutongyin, the inheritor of antique porcelain panel making, as revealed through field investigation.

1. Make mud: Pour the mud powder into a little fine material, add water on the side wall, stir into the mud and place it in a bucket.

2. Next, prepare mud strips, spare long wooden strips, a large wooden board, a piece of cotton cloth to cover the wooden board, and a long warehouse.

3. Knead the mud: Prepare the mud strips, knead the mud on the wooden board, knead out the water vapour bubbles in the mud, and knead it into powerful mud strips.

4. Blank pressing: Use a stack to press the clay blank into a flat plate.

5. Trim the blank: Use a cutter to smooth the four sides and a scraper to smooth the surface. Spread the kaolin bed: Spread the kaolin bed evenly on the kaolin clay powder. Spread kaolin clay bed: Sprinkle kaolin clay powder evenly on the kaolin bed (Figure 6).

Figure 6 *Spread kaolin clay bed*

Noted. By Lin Huangshan, 2023.

7. The first drying: move the blank porcelain plate to the outdoor sorghum bed to dry, wait until it is half dry, and then move it back to the house to continue making.

8. Make support strips: Lay a semi-dry porcelain blank flat, and then cut it into three trapezoidal blanks, the length of which should be shorter than the porcelain slab.

9. Apply mud: Clamp the trapezoidal support bar with two wooden bars and apply mud evenly on the edge of the blank.

10. Glue the support strips: Glue the mud-coated support strips horizontally to the initially flat porcelain blank, and glue four pieces evenly (Figure 7).

11. Glue the second porcelain blank: Carefully stick the other porcelain blank to the Supporter bar.

Figure 7 *The porcelain panel is being made*

Noted. By Lin Huangshan, 2023.

12. Back cover: Glue a cut rectangular blank to the bottom as a bottom support.

13. Top sealing: Cut a small rectangular blank and stick it to the top opening.

14. Second drying: Place the finished product on a wooden frame and dry outdoors for 3 to 6 days.

15. Polishing: After drying, use fine sandpaper to smooth the porcelain blank.

16. Moisturising: After the porcelain blank is dry, a brush is needed to rehydrate the surface. Just brush a layer lightly.

17. Underglaze painting: It is painting on the blank. Most people paint blue and white. Artists or painters will try colour glaze (painting with glaze or splashing glaze).

18. Glaze spraying: The finished porcelain blank is then transported to the glaze spraying room for spraying. Generally, it is sprayed with white glaze, but customised models are also sprayed with shadow celadon glaze and pattern glaze.

Figure 8 *Drying product on a wooden*

Noted. By Lin Huangshan, 2023.

19. Kiln burning: In the industry, this is also called a full kiln. Place the porcelain blank vertically on the boron plate, fill the entire kiln, adjust the firing temperature to 1350 degrees, and continue firing for 30-35 hours (Figure 8).

20. Coming out of the kiln: After turning off the kiln fire, wait until the kiln's temperature naturally cools down, and then slowly remove the porcelain panel.

21. Remove the porcelain panels: Use a hammer to smash the support strips to get two porcelain panels gently. The backs of the porcelain panels will have white traces of the support strips' adhesion. This trace represents a style of antique porcelain (Figure 9).

Figure 9 *Fallen porcelain panel*

Noted. By Lin Huangshan, 2023.

22. Porcelain panel painting: Antique porcelain painters paint on white porcelain panels, usually imitating the paintings of "Eight Friends of Zhushan." After the painting is completed, they place it in the kiln and bake it at 800-900 degrees for 20 hours. There are also artists who perform secondary painting and kiln firing for artistic effect, using pastels, ancient

colours, and coloured glazes. Professor Ning Gang, the famous Chinese ceramic master, leads Jingdezhen's underglaze-coloured glazed porcelain.

23. Coming out of the kiln: Wait for the kiln's temperature to cool down naturally, and then slowly remove the porcelain plate.

Since then, the production of a fine porcelain panel has been completed. Porcelain panels and paintings interact and merge, forming Laoyatan porcelain panel art. This achievement reflects collective creativity and is formed by several generations' exploration of skills and accumulation of labour.

2. Research on the Artistic Value of Porcelain Panel and Sustainable Development Strategy

2.1 Value of Porcelain Panel Art in Laoyatan Community

Laoyatan community porcelain handicraft is a “skill” to “device” manufacturing process. It is not only a simple creation process; it is more involved in the natural, social, cultural, and art. It is the fusion of material value and spiritual value (Li, 2004), embodied in cultural and artistic value, spiritual value, cultural resources value, and tourism economic value from four aspects.

Regarding cultural and artistic value, the characteristics of culture and art are history, content, and art. It is the product of long-term creation by human beings, which is universally recognized by human beings and can be passed on to future generations. The development of porcelain panel handicrafts has gone through the cultural changes of the five times of Tang, Ming, Qing, Republic of China and New China, and itself has profound historical and cultural value. In porcelain panel painting as a handicraft, craftsmen strive to break through smooth porcelain panels and white colour in porcelain panel art; the artists pursue beauty, from picture composition to line outline, from grain to colour design. Each piece is carefully designed, and porcelain artists, in the Chinese traditional culture artistic innovation, undertake the culture and artistic aesthetic as one of the double missions, forming a unique community culture and art with a strong cultural and artistic value.

Spiritual value: In Jingdezhen, “buy porcelain panel to Laoyatan” is passed down from generation to generation of the Laoyatan community panel craftsmen who stick the glory of the struggle; they wrote the Laoyatan panel art legend, which contains a “Laoyatan spirit.” This spirit is the traditional spirit of the Chinese nation: the arduous struggle, the spirit of great craftsmen.

These inherited porcelain panel handicrafts and valuable experiences of the Laoyatan Community are not only precious intangible cultural heritage but also help to carry forward the local people's cultural confidence and enhance the residents' cultural cohesion. Therefore, the significance of handicrafts today has gone far beyond the object itself and has become the symbol of spiritual value, which is of great significance for promoting the inheritance and development of Chinese traditional culture.

Human resources value: From survival to development, the Laoyatan community, after labour to create formed a set of porcelain panel art ecology, porcelain panel, art, auxiliary, art fusion, provides people with an understanding of porcelain panel art education of living space, dynamic cooperation, the resources formed the Laoyatan living, real porcelain cultural landscape, like a miniature version “Qingming river figure”, constantly attracted people from all over the world to experience here, become the Jingdezhen indispensable cultural resources, promote the different cultural fusion, to create again.

Tourism economic value: Porcelain panel art promotes the development of diversified industries in the community and also improves the life of residents in the Laoyatan Community. The formation of the ecological industry chain of the porcelain panel art complements each other. It has contributed to the protection and regeneration of traditional porcelain panel culture (re-creation). The external inclusiveness of the Laoyatan community has attracted the gathering of art groups and promoted the rapid growth of artists' studios, porcelain board workshops, and shops for various life needs, providing residents with more employment and entrepreneurial opportunities. As the mainstay economy of the community is stable,the multilateral economy begins to develop, the service of each workshop is more humanized, and the research activities gradually increase, which lays a foundation for cultural tourism and has the economic value of tourism.

2.2 Inheritance and Development of the Laoyatan Porcelain Panel Art

The porcelain panel art in the Laoyatan community has lacked effective management for a long time and is faced with the dilemma of inheritance, all factors restricting its development. To avoid the same development model, the community can find a new model suitable for its development.

Fujian Three Lane and Seven Lane Community Museum in China was once a rich cultural heritage and has been an ageing decline community since 2011 under national

policy support; our country's cultural city community adheres to the "regional, traditional, memory, and residents" management mode, to the community itself for the museum hall, make the traditional culture live (Sun, 2018, pp.108-123). The Three Lane and Seven Lane Community Museum have become a hot cultural tourism attraction in China.

The porcelain panel art in the Laoyatan community is alive and vigorous, similar to the three lane and seven lane community museum. In the face of "living" heritage, protection should be dynamic and continuous rather than treating cultural heritage in isolation. The management mode of a community museum differs from a traditional museum's fixed display mode. It pays attention to the active display and participation of cultural forms. Its combination with the porcelain panel art and culture of the Laoyatan community may promote the arrival of a new era of the development of Jingdezhen community culture.

The core concept management mode of the community museum is as follows: the construction of Laoyatan community museum, development of culture studies, cultural tourism, cultural night market, implementation: the museum is the community, the community is the concept of the museum, “people-oriented” as the core, set up porcelain-panel art centre pavilion, live display experience area, porcelain panel art and many more. Comprehensive propaganda to Laoyatan community museum, the Laoyatan community porcelain culture and cultural landscape living, the community museum into the household porcelain workshop, community residents actively participate in community museum construction management, let every Laoyatan porcelain craftsmen have an identity to their skills, to the community has a sense of belonging, encourage more young people to stay in Laoyatan to learn porcelain panel making crafts, and start businesses with this technology to create more social value, cultural and artistic value, eventually promote the sustainable development of porcelain panel art and culture.

Discussion and Conclusions

Based on the investigation and analysis, the following conclusions and research findings are as follows:

1. This study reveals the profound historical background and rich cultural inheritance of the porcelain panel art in The Laoyatan community. The study found that the Laoyatan Community has experienced significant development and change. Since 1988, the community has gradually developed into an important base of porcelain panel art (Guo, 2016). Especially in the second half of the 20th century, with the rise of private porcelain factories and the increase of porcelain panel workshops, the Laoyatan Community gradually formed a perfect

ecological industry chain of porcelain panel art. It shows the technological innovation and the evolution of artistic style from ancient times to the present and reflects the profound heritage and innovative ability of the Laoyatan Community in the aspect of porcelain panel art production.

2. The porcelain panel art and handicraft is a traditional Chinese folk handicraft. It has experienced the trauma of industrial civilization, benefited from the promotion of the market economy, survived the setbacks of major epidemics and natural disasters, and is about to develop in a new era of cultural tourism under the protection of intangible cultural heritage. This study puts forward the Laoyatan community porcelain panel art sustainable development strategy, emphasizes the community museum model and the importance of the Laoyatan porcelain panel art, community museum model can bring the Laoyatan community broader development space, can be good retain Laoyatan residents and young people, in the original space of developing porcelain panel art, promote the development of a new era of Jingdezhen community culture.

Suggestions

This study can further promote the protection, inheritance, and development of porcelain panel art. Now, the following suggestions are:

1. Strengthen the protection and dissemination of cultural heritage: GovernmentTnt and relevant cultural institutions strengthen the protection of the Laoyatan porcelain panel art, formulate corresponding cultural heritage protection policies and provide financial support. At the same time, historical and cultural values can be popular through the media and educational projects to the public and by increasing social awareness and attention to art.

2. Promote technological innovation and process improvement: Encourage and support porcelain panel artists and craftsmen to implement technological innovation and process improvement to meet the needs of the modern market. At the same time, technical seminars and process training courses are suggested to explore the combination of modern design concepts and traditional techniques while preserving traditional skills.

3. Develop community cultural tourism and publicity and exchange: Use the porcelain panel art resources of the Laoyatan community to develop cultural tourism projects, such as porcelain panel art workshops, exhibitions, and interactive experience activities. Attract tourists to participate in and experience the porcelain panel production process, creating more employment and exhibition opportunities for artists and craftsmen.

Acknowledgments

While completing this study, I received the help and support from many people. First, I thank my blog, Professor. Poradee Panthupakorn, for his professional and patient guidance. I thanked my associate supervisor, Associate Professor Sakesan Tanyapirom, for coming to Laoyatan, Jingdezhen, China and giving me many valuable suggestions. In addition, I also want to thank the Laoyatan community, craftsmen (residents), artists and community workers; they provided valuable information and insights, warmly invited me to visit their workshop, and allowed me to observe and experience the porcelain panel art process, enrich my research content, and thank the intangible protection expert professor Ning Gang and Jingdezhen archives curator Linmaosheng research supportand Suggestions, their knowledge andexperience has important value in this research.

References

Guo, J. (2016). *The revival and cultural reconstruction of traditional handicrafts — Jingdezhen Laoyatan Ceramic Art Area* (Doctoral dissertation, The Chinese National Academy of the Arts).

Jingdezhen City Local Chronicles Compilation Committee. (2020). *Jingdezhen yearbook*. Jiangxi University Press.

Jingdezhen Municipal People's Government. (2021). *Notice of Jingdezhen Culture, Radio, Film, Press, Publication and Tourism Administration on printing and distributing the Administrative Measures of National Jingdezhen Ceramic Cultural Ecological Protection Experimental Zone (trial)*. https://www.jdz.gov.cn/zwgk/zfgb/2021n/d1q/bmwj/t731941.shtml

Qiu, H., & Jiang, Q. M. (2022). *Laoyatan legend*. Jingdezhen City Houjie Village Committee.

The Chinese Ministry of Culture and Tourism. (2020). *On the approval of the establishment of Jingdezhen ceramic cultural ecological protection experimental area*. http://zwgk.mct.gov.cn/zfxxgkml/fwzwhyc/202012/t20201206_916893.html

Ye, Z. (2011). *History of Chinese ceramics*. Sanlian Bookstore Press.

Zhan, W. (2020). On the historical significance of the establishment of the state-owned Jingdezhen “top ten porcelain factories”. *Ceramic Research*.

Zheng, N., & Liu, Y. (2003). *Jingdezhen porcelain printmaking fine mirror*. Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การพัฒนาสมรรถภาพทางกายสำหรับผู้ฝึกหัดโขน

Physical Fitness Development for Khon Practitioner

ณพล สุวรรณทัต / Naphol Suwannathat
อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลป
Lecture, The College of Dramatic Arts
Naphol.s@cda.bpi.ac.th
ธีรนันท์ ตันพานิชย์ / Theeranan Tanphanich
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
Assistant Professor Dr., Kasetsart University
famtnt@ku.ac.th
ศุภวรรณ วงศ์สร้างทรัพย์ /Suppawan Vongsrangsap
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
Assistant Professor Dr., Kasetsart University
Suppawan.v@ku.th

Received: March 22, 2025 **Revised:** April 20, 2025 **Accepted:** April 28, 2025 **Published:** April 30, 2025

บทคัดย่อ

โขนเป็นศิลปะการแสดงที่มีการเคลื่อนไหวร่างกายหลากหลายรูปแบบ แตกต่างกันไปตามบุคลิกของแต่ละตัวละคร พระ นาง ยักษ์ ลิง ผู้เรียนโขนจึงจำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายที่ดีเพื่อการฝึกซ้อมให้เกิดทักษะ ความชำนาญ และเพื่อการแสดงที่สวยงามและสมบูรณ์ตามแบบแผนของการแสดงโขน จากการศึกษาพบว่า พระและนาง เป็นตัวละครที่เน้นการแสดงออกที่อ่อนช้อยซึ่งต้องอาศัยความยืดหยุ่น มีสัดส่วนสวยงาม มีการทรงตัวที่ดี หากนำกิจกรรมโยคะมาฝึกควบคู่ไปกับการฝึกทักษะนาฏศิลป์จะช่วยพัฒนาความยืดหยุ่นและความแข็งแรงของกล้ามเนื้อแกนกลางลำตัวของผู้แสดงพระและนาง ได้อย่างดี ยักษ์ เป็นตัวละครที่ต้องการความอดทน และความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ความอดทนของระบบหัวใจ และไหลเวียนเลือด การฝึกด้วยแรงต้าน ทั้งแบบฝึกโดยใช้น้ำหนักตัว หรือ แบบใช้อุปกรณ์ จะช่วยเพิ่มความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ และกระดูก ลิง เป็นตัวละครที่ต้องการสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับทักษะหลายด้าน เช่น ความเร็ว ควรฝึกด้วยการวิ่งระยะสั้นด้วยความเร็วสูงสุด เช่น การวิ่ง 50 เมตร กำลังของกล้ามเนื้อ คือการฝึกที่ให้กล้ามเนื้อออกแรงสูงสุดในระยะเวลาที่สั้น เช่น การทุ่ม พุ่ง ขว้าง กระโดด ตีลังกา ความคล่องแคล่วว่องไว คือการเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวในเวลาที่รวดเร็ว ควรฝึกด้วยการวิ่งซิกแซก วิ่งกลับตัว ดังนั้นผู้เรียนโขนและครูฝึกโขนจึงควรมีความรู้เรื่องการสร้างเสริมสมรรถภาพทางกายที่จำเป็นต่อการฝึกซ้อมและการแสดง เพื่อประสิทธิภาพป้องกันการบาดเจ็บ มีกิจกรรมที่หลากหลายในการฝึกซ้อม และเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดง

คำสำคัญ: สมรรถภาพทางกาย, ผู้ฝึกหัดโขน,การฝึกโขน

Abstract

Khon is a performing art that involves various forms of body movement. These vary depending on the personality of each character: *Phra* (the male character), *Nang* (the female character), *Yak* (the demon character) and *Ling* (the monkey character). Therefore, *khon* students or practitioners need good physical fitness to develop their skills and competence and perform best according to the traditional Khon dance patterns. From the study, *Phra* and *Nang* were characters that emphasized the deliciated expressions.; they required the flexibility of their body. Hence, to settle a beautiful posture with good balance, yoga activities could be practised along with practising dance skills to develop physical fitness and improve and increase the core muscle strength of the *Phra* and *Nang* performers.

On the other hand, *Yak* was a character that required endurance and muscular strength. The endurance of the cardiovascular system and resistance training would enhance muscle and bone strength, whereas *Ling* was a character that required physical fitness related to many skills, such as speed, that the *Ling* performer should practice by running short distances at maximum speed, such as running a 50-meter sprint. Moreover, *Ling* performer needs to develop muscle power, the training that allows the muscles to exert maximum force in a short period of time, such as throwing, jumping, and somersaulting. Further is the development of agility, which is the skill of changing the direction of movement in a short period, such as practising zigzag, turning, and running. As a result, *khon* learners and *khon* teachers should know about building physical fitness, which is necessary for practising and performing, efficiently performing, and preventing injuries. Providing many training activities affects performance thoroughly.

Keywords: physical fitness, k*hon* practitioner, *khon* training

บทนำ

สมรรถภาพทางกาย คือ ความสามารถของร่างกายในการปฏิบัติกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน การเคลื่อนไหวร่างกายไม่ว่าจะเป็น การเดิน การวิ่ง การกระโดด การขว้าง การปา การยืด การเหยียด การเตะ ล้วนต้องอาศัยสมรรถภาพทางกาย ผู้ที่มีสมรรถภาพทางกายที่ดีย่อมส่งผลต่อคุณภาพของการเคลื่อนไหวร่างกาย การฟื้นตัว และการป้องกันการบาดเจ็บที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะผู้ที่มีกิจกรรมในชีวิตประจำวันที่ต้องมีการเคลื่อนไหวร่างกายมากกว่าคนทั่วไป เช่น ผู้เรียนโขนหรือผู้ฝึกหัดโขน บุคคลเหล่านี้ จึงควรมีสมรรถภาพทางกายที่ดี และเหมาะสมกับกิจกรรมทางกายของตน เพราะการฝึกหัดโขน ผู้เรียนจะต้องใช้ร่างกายในการปฏิบัติตามแบบฝึกของครูผู้ฝึกหัด เพื่อให้เกิดทักษะที่ดีที่จะนำไปใช้ในการแสดง ซึ่งการฝึกในแต่ละช่วงก็มีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันไป เช่น การดัดมือ การตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หรือหกคะเมน ผู้เรียนจะได้พัฒนาทักษะโขนและสมรรถภาพทางกายไปพร้อมกัน ผลจากการศึกษางานวิจัย การสังเกต และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านพลศึกษาและสาขานาฏศิลป์ พบว่าแบบฝึกหรือแบบเรียนโขนนั้นมีความคล้ายคลึงกับการฝึกกีฬาหรือการออกกำลังกาย คือมีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาสมรรถภาพทางกายควบคู่กับการพัฒนาทักษะ ซึ่งถ้าหากผู้ฝึกมีร่างกายที่ไม่พร้อมต่อการฝึกจะส่งผลให้ผู้ฝึก

ไม่เกิดทักษะที่ต้องการและเกิดการบาดเจ็บ จึงจะเห็นได้ว่าการเรียนโขนให้ประสบความสำเร็จ นอกจากการฝึกทักษะโขนแล้วนั้น การฝึกเพื่อพัฒนาสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนก็มีความสำคัญและเกี่ยวข้องกัน

ปัจจุบันผู้เขียนพบว่ายังมีครูโขน และผู้เรียนหรือผู้ฝึกหัดโขนจำนวนมาก ขาดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสมรรถภาพทางกายและการพัฒนาสมรรถภาพทางกายที่ถูกต้องตามหลักวิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหว ไม่ทราบวิธีการและเกณฑ์การวัดประเมินผลสมรรถภาพทางกายด้านต่าง ๆ หรือไม่มีประสบการณ์ในการประยุกต์กิจกรรมการเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาสมรรถภาพทางกาย

ดังนั้นหากครูผู้ฝึกหัดและผู้เรียนโขนมีความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับสมรรถภาพทางกาย การพัฒนาสมรรถภาพทางกาย การวัดและการประเมินสมรรถภาพทางกาย รวมถึงการประยุกต์กิจกรรมการเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาสมรรถภาพทางกาย ย่อมส่งผลให้การฝึกโขนเกิดประสิทธิภาพและประสิทธิผลที่ดีต่อการแสดงและต่อสุขภาพของผู้เรียน

สมรรถภาพทางกาย

สมรรถภาพทางกาย (Physical Fitness) หมายถึง สภาวะของร่างกายที่อยู่ในสภาพที่ดีเพื่อช่วยให้บุคคลสามารถเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีประสิทธิภาพลดอัตราเสี่ยงของปัญหาสุขภาพที่เป็นสาเหตุจากการใช้ชีวิตประจำวัน บุคคลที่มีสมรรถภาพทางกายดีจะสามารถปฏิบัติกิจต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน เช่น การออกกำลังกาย การเล่นกีฬา และการแก้ไขสถานการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างดี สมรรถภาพทางกาย แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ สมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพ(Health-Related Physical Fitness) และสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับทักษะ (Skill–Related Physical Fitness) (กรมพลศึกษา, 2562)

1. สมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพ (Health-Related Physical Fitness)

สมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพ หมายถึง สมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาสุขภาพและเพิ่มความสามารถในการทำงานของร่างกาย ซึ่งจะมีส่วนช่วยในการลดปัจจัยเสี่ยงในการเกิดโรคต่าง ๆ ได้ เช่น โรคหลอดเลือดหัวใจ โรคความดันโลหิตสูง โรคปวดหลังตลอดจนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดจากการขาดการออกกำลังกาย (สุพิตร สมาหิโต, 2549) ซึ่งประกอบด้วย

1.1 ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength)

ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อเป็นความสามารถของกล้ามเนื้อหรือกลุ่มกล้ามเนื้อที่ออกแรงด้วยความพยายามในครั้งหนึ่ง ๆ เพื่อต้านกับแรงต้านทาน ด้วยการหดตัวเพียงครั้งเดียวของกล้ามเนื้อ เช่น การยกน้ำหนัก เป็นความสามารถของกล้ามเนื้อ หรือกลุ่มกล้ามเนื้อที่ออกแรง เพื่อต้านกับแรงต้านทาน ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ทำให้เกิดความตึงตัว เพื่อใช้แรงในการดึง หรือ ยกของต่าง ๆ ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อจะช่วยทำให้ร่างกายเกิดความแข็งแรง เพื่อรักษาให้ร่างกายทรงตัวต้านกับแรงโน้มถ่วง เช่น การวิ่ง การออกกำลังกาย การเล่นกีฬาต่าง ๆ ที่ใช้การเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อ เช่น การเคลื่อนไหวแขนและขา

1.2 ความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Endurance)

ความอดทนของกล้ามเนื้อเป็นความสามารถของกล้ามเนื้อที่จะรักษาระดับการใช้แรงเพื่อทำให้วัตถุเคลื่อนที่ได้ติดต่อกันเป็นเวลานาน ๆ หรือหลายครั้งติดต่อกัน ความอดทนของกล้ามเนื้อสามารถเพิ่มมากขึ้นได้โดยการเพิ่มจำนวนครั้งในการปฏิบัติกิจกรรม ซึ่งขึ้นอยู่กับปัจจัย เช่น อายุ เพศ ระดับสมรรถภาพทางกาย และชนิดของการออกกำลังกาย

1.3 ความยืดหยุ่น (Flexibility)

ความยืดหยุ่นเป็นความสามารถของข้อต่อต่าง ๆ ของร่างกายที่เคลื่อนไหวได้เต็มขีดจำกัดของการเคลื่อนไหวนั้น ๆ หรือความสามารถในการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อและข้อต่อในการปรับเปลี่ยนท่าทางการเคลื่อนไหว อีกทั้งยังรวมถึงความสามารถของข้อต่อที่ทำการเคลื่อนไหวได้หลากหลายทิศทางหรือหลากหลายมุมการเคลื่อนไหว

1.4 ความอดทนของระบบหัวใจและไหลเวียนเลือด (Cardiovascular Endurance)

ความอดทนของระบบหัวใจและไหลเวียนเลือดเป็นความสามารถของหัวใจและหลอดเลือดในการนำออกซิเจนและสารอาหารที่จำเป็นลำเลียงส่งไปให้กล้ามเนื้อและเซลล์ร่างกายใช้เป็นพลังงานได้อย่างยาวนาน ในขณะที่ร่างกายมีการออกแรงเคลื่อนไหวหรือปฏิบัติกิจกรรมทางกาย และในขณะเดียวกันก็นำก๊าซและสารที่เซลล์ไม่ต้องการ ที่เกิดขึ้นหลังการทำงานของกล้ามเนื้อออกมา

1.5 องค์ประกอบของร่างกาย (Body Composition)

องค์ประกอบของร่างกายคือความสัมพันธ์ระหว่างปริมาณเนื้อเยื่อ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นไขมัน (Fat Mass) และส่วนที่ปราศจากไขมัน (Fat- Free Mass) เช่น กระดูก กล้ามเนื้อ และแร่ธาตุต่าง ๆ ในร่างกาย โดยทั่วไปองค์ประกอบของร่างกายจะเป็นดัชนีประมาณค่าที่ทำให้ทราบถึงร้อยละของน้ำหนักที่เป็นส่วนของไขมันที่มีอยู่ในร่างกายกับน้ำหนักของส่วนอื่น ๆ ที่เป็นองค์ประกอบ เช่น ส่วนของกระดูก กล้ามเนื้อ และอวัยวะ เหตุที่องค์ประกอบของร่างกายเป็นสมรรถภาพด้านหนึ่งของสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพก็คือ การมีสัดส่วนของไขมันในร่างกายอยู่มากจะก่อให้เกิดอันตรายและความเสี่ยงต่อโรค เช่น โรคอ้วน โรคความดันโลหิต โรคหัวใจ หรือมีภาวะหัวใจขาดเลือดและหลอดเลือดตีบ การขาดการเคลื่อนไหวหรือขาดการออกกำลังกายคือสาเหตุหลักในการทำให้ร่างกายมีการสะสมของไขมันมากขึ้น(ธีระศักดิ์ อาภาวัฒนาสกุล, 2552)

2. สมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับทักษะ (Skill-Related Physical Fitness)

สมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับทักษะเป็นสมรรถภาพทางกาย ที่จำเป็นจะต้องใช้ในการเล่นกีฬาหรือออกกำลังกาย ซึ่งจะทำให้การแสดงออกของทักษะและการเคลื่อนไหวร่างกายเกิดประสิทธิภาพสูงสุด โดยจะประกอบด้วยสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพและประกอบด้วยสมรรถภาพทางกายในด้านต่อไปนี้ (เจริญ กระบวนรัตน์และคณะ,2566)

2.1 ความเร็ว (Speed)

ความเร็วหมายถึง ความสามารถในการเคลื่อนไหวร่างกายจากที่หนึ่งไปสู่เป้าหมายที่ต้องการ โดยใช้ระยะเวลาสั้นที่สุดซึ่งกล้ามเนื้อจะต้องออกแรงและหดตัวด้วยความเร็วสูงสุด

2.2 กำลังของกล้ามเนื้อ (Muscle Power)

กำลังของกล้ามเนื้อหมายถึง ความสามารถของกล้ามเนื้อในการปลดปล่อยแรงออกมาอย่างรวดเร็วด้วยกำลังระเบิดของกล้ามเนื้อ กำลังของกล้ามเนื้อคือผลที่เกิดขึ้นจากความแข็งแรงร่วมกับความเร็ว

2.3 ความคล่องแคล่วว่องไว (Agility)

ความคล่องแคล่วว่องไวหมายถึง ความสามารถของร่างกายทั้งหมดในการทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทิศทางการเคลื่อนที่หรือการเปลี่ยนตำแหน่งของร่างกายในขณะที่กำลังเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็วและแม่นยำโดยไม่ทำให้ร่างกายสูญเสียการทรงตัว

2.4 การทรงตัว (Balance)

การทรงตัวหมายถึง ความสามารถในการดำรงค์รักษาสมดุลและควบคุมตำแหน่งท่าทางของร่างกายให้อยู่ในลักษณะที่สมดุลได้อย่างมั่นคง ทั้งขณะอยู่กับที่หรือในขณะที่มีการเคลื่อนไหว

2.5 เวลาปฏิกิริยา (Reaction Time)

เวลาปฏิกิริยาหมายถึง ระยะเวลาที่ใช้ไปในระหว่างที่ร่างกายถูกกระตุ้นและการเริ่มตอบสนองต่อสิ่งที่กระตุ้นนั้น โดยเป็นความสามารถของระบบประสาทเมื่อรับรู้การถูกกระตุ้นแล้วสามารถสั่งการให้อวัยวะที่ทำหน้าที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวให้มีการตอบสนองอย่างรวดเร็ว

2.6 การทำงานที่ประสานกัน (Coordination)

การทำงานที่ประสานกันหมายถึง ความสามารถในการทำงานประสานกันของระบบประสาทและระบบกล้ามเนื้อในการเคลื่อนไหวร่างกายที่จะปฏิบัติกิจกรรมทางกลไกที่สลับซับซ้อนในเวลาเดียวกันอย่างราบรื่นและแม่นยำ

โขน

โขนเป็นนาฏกรรมที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่สืบต่อกันมายาวนาน เป็นศิลปะการ“เต้น” ใช้ขายกขึ้นยกลงเป็นจังหวะ เช่นเต้นเขน เต้นโขน ซึ่งเป็นรูปแบบของการแสดง “โขน” (ธนกร สุวรรณอำภาและคณะ,2564) นอกจากนี้โขนยังเป็นการแสดงที่รวบรวมศาสตร์และศิลป์จากหลากหลายแขนง โดยนำเอาวิธีเล่นและการแต่งตัวบางชนิดมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ แสดงออกผ่านท่ารำ ท่าเต้น ท่าทางการต่อสู้ที่โลดโผนจากวิชากระบี่กระบอง รวมทั้งการนำศิลปะการพากย์ การเจรจา รำหน้าพาทย์ และเพลงดนตรีเข้ามาประกอบการแสดงจากหนังใหญ่ ในการแสดงโขนเป็นการบอกเล่าเรื่องราวจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ของไทย เกี่ยวกับการทำสงครามระหว่างพระรามกษัตริย์แห่งกรุงอโยธยาและพระลักษมณ์ที่เป็นพระอนุชา มีพญาวานรชื่อหนุมานเป็นทหารเอก และมีบริวารเป็นกองทัพวานร เรียกกองทัพฝ่ายพระรามว่า “ฝ่ายพลับพลา” รบกับทศกัณฐ์ซึ่งเป็นราชายักษ์ผู้ปกครองกรุงลงกา และเหล่าญาติมิตรของทศกัณฐ์ เรียกกองทัพฝ่ายยักษ์นี้ว่า “ฝ่ายกรุงลงกา” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539)

ลักษณะสำคัญในการแสดงโขนคือ ผู้แสดงต้องสวมหัวโขน ที่เป็น ชฎา ซึ่งเปิดหน้า และหัวโขนที่ปิดหน้าซึ่งเป็นเครื่องสวมครอบหุ้มตั้งแต่ศีรษะถึงคอ เจาะรูสองรูบริเวณดวงตาให้สามารถมองเห็น แสดงอารมณ์ผ่านทางการร่ายรำตามลักษณะของตัวละครนั้น ๆ ทำให้ความสามารถในการหายใจของผู้แสดงลดลง เพราะต้องสวมหัวโขนไว้ตลอดการแสดง

โดยทั่วไปการแสดงโขนจะนิยมแสดงเป็นตอน ๆ ซึ่งจะนำเอาเหตุการณ์สำคัญ ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์มาแสดง โดยในแต่ละตอนจะใช้เวลาทำการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง ซึ่งเหตุการณ์ที่นิยมนำมาแสดงมากที่สุดคือตอนยกรบ (ปกรณ์ วิชิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 กันยายน 2566) เพราะมีความสนุกตื่นเต้น เร้าใจ ผู้แสดงทุกตัวละครจะได้แสดงความสามารถและทักษะทางนาฏศิลป์อย่างเต็มที่ในทุกฉาก เช่น การว่าราชการ การตรวจพล การยกทัพและการต่อสู้ ดังนั้นสมรรถภาพทางกายจึงเป็นสิ่งสำคัญกับตัวละครทุกตัว เพื่อให้การแสดงออกมาสมบูรณ์มากที่สุด

ก่อนที่ผู้แสดงจะได้รับการคัดเลือกให้มาทำการแสดงโขน จะต้องผ่านการเรียนรู้ทักษะ จารีตและการฝึกหัดอย่างเข้มข้นซึ่งต้องอาศัยระยะเวลานานพอสมควร โดยการฝึกหัดโขนแบ่งออกตามประเภทของตัวละคร คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง ครูผู้ฝึกจะคัดเลือกผู้เรียนหรือผู้รับการฝึกที่มีบุคลิกเหมาะสมกับตัวละครกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ โดยมีหลักและวิธีการคัดเลือกตัวละครแต่ละกลุ่ม ดังนี้

กลุ่มตัวโขนพระ ครูจะคัดเลือกนักเรียนที่มีใบหน้ารูปไข่ จมูกต้องโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้สมส่วน มีช่วงคอที่ยาว หัวไหล่จะต้องผึ่งผาย หลังไม่โกงอกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมพอสมควร แขนจะต้องไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป ดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่หงิกงอหรือพิการ ขาทั้งสองข้าง

จะต้องมีความยาวเท่ากัน รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่ง โดยเฉพาะตัวพระจะต้องมีรูปร่างสูงกว่าตัวนางจึงจะใช้ได้ (ธนกร สุวรรณอำภา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 กันยายน 2566)

กลุ่มตัวนาง คัดเลือกผู้มีลักษณะรูปร่างคล้ายตัวพระ สิ่งสำคัญอยู่ที่เลือกคนที่มีใบหน้างาม และดูที่มีกิริยาท่าทางแช่มช้อย นิ่มนวล กิริยามารยาทเรียบร้อย ตามลักษณะหญิงงามในวรรณคดี

กลุ่มตัวโขนยักษ์ เลือกจากผู้ที่มีรูปร่างลักษณะคล้ายตัวพระ แต่ไม่เน้นหน้าตาเพราะเวลาทำการแสดงจะสวมหัวโขน โดยจะเลือกเอาผู้ที่มีร่างสูงใหญ่ มีสุขภาพสมบูรณ์แข็งแรง ท่วงท่าสง่างาม

กลุ่มตัวโขนลิง จะเลือกจากผู้ที่รูปร่างสันทัดไม่สูงมาก บุคลิกคล่องแคล่วตามลักษะของลิง มีความแข็งแรงและความปราดเปรียว

การฝึกหัดนาฏศิลป์โขนเบื้องต้น มีความมุ่งหมายเพื่อเสริมสร้างให้ผู้ฝึกมีลักษณะอันพึงประสงค์ 3 ประการด้วยกัน คือ

1. เป็นการเตรียมตัวให้ผู้ฝึกเกิดความเคยชินกับจังหวะพื้นฐาน และเกิดทักษะทางด้านนาฏศิลป์

2. เป็นการฝึกให้รู้จักการเคลื่อนไหวอวัยวะที่สำคัญตามท่าทางนาฏศิลป์ เช่น ลำคอ ตัวใบหน้า แขน ขา เพื่อให้เกิดการทำงานประสานกันของร่างกาย

3. เป็นการฝึกสมรรถภาพทางร่างกาย เพราะในการแสดงโขนใช้ระยะเวลาทำการแสดงค่อนข้างนาน ผู้แสดงจำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายที่ดี

หลักการฝึกหัดเบื้องต้น

วิมลศรี อุปรมัย (2555) กล่าวว่าผู้ที่มีความตั้งใจจะเป็นผู้แสดงโขนจะต้องเข้ารับการศึกษาวิชาการละครและโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาหลักในด้านการอนุรักษ์และถ่ายทอดมาตรฐานศิลปะแขนงนี้ โดยนักเรียนทุกคนจะได้รับการฝึกหัดเบื้องต้นดังนี้

1) ตบเข่า เป็นการปฏิบัติการฝึกหัดเบื้องต้นลำดับแรก ซึ่งเป็นการฝึกให้นักเรียนเริ่มรู้จักจังหวะดนตรี รู้จักใช้โสตประสาทฟังท่วงทำนองเพลงและจังหวะได้แม่นยำถูกต้อง สามารถแยกแยะเสียง และมีความเคยชินกับจังหวะ จังหวะถือเป็นหลักสำคัญในการปฏิบัติท่าเต้นโขน การฝึกตบเข่านี้เมื่อวิเคราะห์ตามหลักการทางวิทยาศาสตร์การเคลื่อไหวถือว่าเป็นการฝึกสมรรถภาพด้านเวลาปฏิกิริยา (Reaction Time) เพราะผู้เรียนจะต้องเคลื่อนไหวแขนและมือเมื่อได้ยินเสียงครูเคาะจังหวะ

ภาพที่ 1 *ภาพการตบเข่า*

หมายเหตุ. From *The Khon* (p.14), By Fine Arts Department, 2001, Fine Arts Department Bangkok Thailand.

2) ถองสะเอว เป็นการปฏิบัติการฝึกหัดเบื้องต้นลำดับที่ 2 ต่อจากท่าตบเข่า เป็นวิธีการฝึกหัดให้นักเรียนเริ่มรู้จักวิธีการยักเยื้องลำตัว ยักคอ ยักไหล่ และใบหน้าได้คล่องแคล่ว ซึ่งจะทำให้อวัยวะของร่างกายตั้งแต่เอวจนถึงศีรษะมีความอ่อนไหว ได้สัดส่วนงดงาม เป็นไปตามลักษณะที่ต้องการได้ หากวิเคราะห์ตามหลักวิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหว การถองสะเอวเป็นการฝึกความสัมพันธ์ในการทำงานของระบบประสาทและระบบกล้ามเนื้อในการเคลื่อนไหว (Coordination) เนื่องจากผู้เรียนจะต้องเคลื่อนอวัยวะหลายส่วนพร้อมในทิศทางที่ต่างกัน

ภาพที่ 2 *ภาพการถองสะเอว*

หมายเหตุ. From *The Khon* (p.14), By Fine Arts Department, 2001, Fine Arts Department Bangkok Thailand.

3) เต้นเสา เป็นวิธีการฝึกหัดให้นักเรียนเริ่มรู้จักใช้อวัยวะส่วนล่างของลำตัว คือการยกขา และย่ำเท้าอยู่กับที่ เป็นการฝึกให้ผู้เรียนควบคุมกล้ามเนื้อในการยกขาขึ้น-ลง ให้ได้ระดับความสูงที่คงที่ และควบคุมจังหวะในการย่ำเท้าให้สม่ำเสมอกัน ตามหลักการทางด้านวิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหว การเต้นเสาจัดเป็นการฝึกสมรรถภาพทางกายด้านความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Endurance) เพราะการเต้นเสาแต่ละรอบจะใช้เวลานานพอสมควร ทำให้กล้ามเนื้อขาและกล้ามเนื้อแกนกลางลำตัวของนักเรียนมีความอดทนเพิ่มขึ้น

ภาพที่ 3 *ภาพการเต้นเสา*

หมายเหตุ. From *The Khon* (p.16), By Fine Arts Department, 2001, Fine Arts Department Bangkok Thailand

4) ถีบเหลี่ยม คือการที่ให้นักเรียนยืนหันหลังแนบชิดติดกับเสาหรือฝาผนัง แล้วให้นักเรียนย่อขาและเปิดเข่าทั้งสองออกไปทางด้านข้าง ครูผู้ฝึกจะนั่งลงกับพื้นยกเท้าทั้งสองข้างใช้ฝ่าเท้ายันที่หน้าขาของนักเรียนตรงหัวเข่าด้านในแล้วค่อย ๆ ออกแรงถีบเข่าของนักเรียนทีละน้อย เพื่อเพิ่มมุมการเคลื่อนไหว

ของข้อต่อสะโพกจนเข่าของนักเรียนเป็นเส้นขนานกับแนวไหล่ของนักเรียน จนส่วนโค้งของเข่าเป็นมุมฉาก (เหลี่ยม) การฝึกปฏิบัติเช่นนี้เป็นการฝึกสมรรถภาพทางกายด้านความยืดหยุ่น (Flexibility)

ภาพที่ 4 *ภาพการถีบเหลี่ยม*

หมายเหตุ. From *The Khon* (p.18), By Fine Arts Department, 2001, Fine Arts Department Bangkok Thailand.

5) ฉีกขา ใช้สำหรับนักเรียนที่ฝึกหัดเป็นตัวลิงโดยเฉพาะ วิธีฉีกขาครูจะให้นักเรียนยืนหันหลังแนบชิดติดกับเสาหรือฝาผนังเช่นเดียวกับท่าถีบเหลี่ยมครูนั่งลงกับพื้น แล้วให้นักเรียนค่อยเลื่อนตัวลงมาจนถึงพื้น โดยขาทั้งสองข้างเหยียดตรงออกด้านข้าง เมื่อนักเรียนลงนั่งกับพื้นแล้วครูใช้ฝ่าเท้าทั้งสองข้างยันที่หน้าขาของนักเรียนตรงหัวเข่าด้านใน แล้วค่อย ๆ โน้มถีบเข่าของนักเรียนแยกออกไปทางเบื้องหลังทีละน้อย ๆ จนเข่าของนักเรียนเป็นเส้นขนานกับแนวไหล่ของนักเรียนจะช่วยให้สามารถใช้ลำขาได้ตามต้องการ และทำให้นักเรียนยืนหรือย่อเหลี่ยมได้อย่างมีส่วนสัดงดงาม การฝึกฉีกขาย่อมกล่าวได้ว่าเป็นการฝึกเพื่อเพิ่มความยืดหยุ่น (Flexibility) และเพิ่มมุมการเคลื่อนไหวของข้อต่อสะโพก

ภาพที่ 5 *ภาพการฉีกขา*

หมายเหตุ. From *The Khon* (p.18), By Fine Arts Department, 2001, Fine Arts Department Bangkok Thailand.

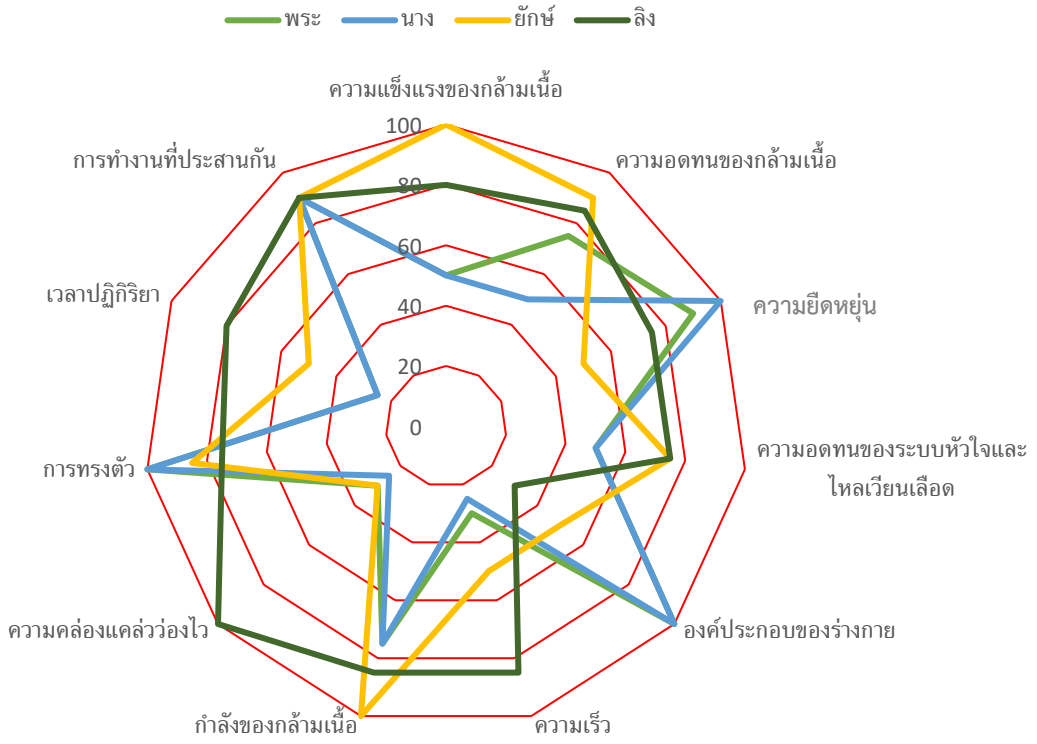
นอกจากการฝึกหัดเบื้องต้นและการฝึกรำแม่ท่าของแต่ละตัวละครแล้วแล้วผู้เรียนที่จะสามารถทำการแสดงได้จะต้องได้รับการฝึกทักษะที่เฉพาะเจาะจงในแต่ละตัวแสดงเช่น การขึ้นลอย – รับลอย เป็นการฝึกต่อตัวโดยผู้ที่แสดงเป็นตัวพระหรือตัวลิงจะต้องต่อตัวขึ้นไปยืนปฏิบัติทักษะบนตัวของผู้แสดงที่เป็นตัวยักษ์ การฝึกทักษะการขึ้นลอย-รับลอยผู้ฝึกจะต้องมีสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength) กำลังของกล้ามเนื้อ(Muscle Power) และการทรงตัว (Balance) ที่ดีเพื่อที่จะให้เกิดท่าทางที่สวยงาม ในส่วนของ

การฝึกตีลังกา เป็นการฝึกเฉพาะของตัวลิง เนื่องจากบุคลิกของลิงจะต้องมีกิริยาว่องไว มีการกระโดดตีลังกา โดยท่าทางการตีลังกาในผู้แสดงลิงนั้นมีความใกล้เคียงกับทักษะการตีลังกาในกีฬายิมยาสติก ดังนั้นผู้เรียน หรือผู้ฝึกจะต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความเร็ว (Speed) กำลังของกล้ามเนื้อ (Muscle Power) ความคล่องแคล่วว่องไว (Agility) การทรงตัว (Balance) และการทำงานที่ประสานกัน (Coordination) เพื่อใช้ในการตีลังกาให้ถูกต้องและปลอดภัย จะเห็นได้ว่าการฝึกหัดโขนนั้น มีความใกล้เคียงกับการฝึกกีฬา เพราะหลักการพื้นฐานคือการฝึกร่างกายอย่างมีรูปแบบ มีการฝึกจากง่ายไปยาก มีทั้งการฝึกแบบทั่วไปและการฝึกที่เฉพาะเจาะจง นอกจากจะฝึกเพื่อพัฒนาทักษะทางนาฏศิลป์แล้วยังเป็นการฝึกเพื่อพัฒนาสมรรถภาพ ร่างกายให้ดีขึ้นควบคู่ไปอีกด้วย ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงมีความเห็นว่าหากผู้เรียนโขนต้องการจะประสบความสำเร็จในการฝึกหัดตามหลักการของการฝึกโขนได้นั้น ผู้เรียนจำเป็นที่จะต้องมีสมรรถภาพทางกายที่ดี พร้อมสำหรับการฝึก การฟื้นตัว และป้องกันการบาดเจ็บในระหว่างฝึกศึกษา

สมรรถภาพทางกายของผู้เรียนโขน

เมื่อวิเคราะห์รูปแบบการแสดงโขน คุณลักษณะของผู้เรียนโขน และแนวทางการฝึกหัดโขนเบื้องต้น จากศึกษาเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และผู้เชี่ยวชาญด้านการพัฒนาสมรรถภาพร่างกาย จะพบว่าผู้เรียนโขนหรือผู้ที่จะเป็นผู้แสดงโขนจะต้องมีสมรรถภาพทางกายในแต่ละด้านที่ดีแตกต่างกันไปตามลักษณะตัวละคร ดังนี้

ภาพที่ 6 *แผนภูมิใยแมงมุมแสดงสมรรถภาพทางกายที่จำเป็นสำหรับผู้เรียนโขน*



หมายเหตุ. ณพล สุวรรณทัต, 2566.

แนวทางการพัฒนาสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนโขน

จากการวิเคราะห์สมรรถภาพทางกายในแต่ละด้านตามลักษณะของตัวละครพบว่า ทุกตัวละครต้องมีสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพ (Health-Related Physical Fitness) ทุกด้านเป็นพื้นฐานในระดับที่แตกต่างกันออกไป และสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับทักษะ (Skill-Related Physical Fitness) จำเพาะเจาะจงตามลักษณะของตัวละคร ดังนี้

พระ จำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความยืดหยุ่น องค์ประกอบของร่างกาย การทรงตัว และการทำงานประสานกัน ในระดับมาก สมรรถภาพทางกายด้านความเร็ว และเวลาปฏิกิริยา ในระดับน้อย

นาง จำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความยืดหยุ่น องค์ประกอบของร่างกาย การทรงตัว และการทำงานประสานกัน ในระดับมาก สมรรถภาพทางกายด้านความเร็ว และเวลาปฏิกิริยา ในระดับน้อย

ยักษ์ จำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ความอดทนของกล้ามเนื้อ กำลังของกล้ามเนื้อ การทรงตัว และการทำงานประสานกัน ในระดับมาก สมรรถภาพทางกายด้านความยืดหยุ่น ความเร็ว และเวลาปฏิกิริยา ในระดับน้อย

ลิง จำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความคล่องแคล่วว่องไว การทำงานประสานกัน ความเร็ว เวลาปฏิกิริยา ความอดทนของกล้ามเนื้อ และกำลังของกล้ามเนื้อ ในระดับมาก สมรรถภาพทางกายด้านองค์ประกอบของร่างกาย ในระดับน้อย

เมื่อครูผู้ฝึกสอนทราบว่าสมรรถภาพทางกายด้านใดที่มีความจำเป็นต่อผู้เรียนหรือผู้ฝึกในแต่ละกลุ่มตัวละครแล้ว จึงควรจัดให้มีการฝึกเพื่อพัฒนาสมรรถภาพทางกายควบคู่ไปกับการฝึกทักษะทางนาฏศิลป์ โดยนำเอากิจกรรมการเคลื่อไหวร่างกาย หรือการออกกำลังกายมาใช้ฝึกเพื่อให้การฝึกในแต่ละวันมีความหลายหลาย เกิดความสนุก และพัฒนาสรรถภาพที่เฉพาะเจาะจงในแต่ละตัวละครได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังนี้

พระและนาง เป็นตัวละครที่ผู้แสดงต้องมีรูปร่างและสัดส่วนที่สวยงาม เน้นการแสดงออกที่อ่อนช้อย ซึ่งนักแสดงจำเป็นต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความยืดหยุ่นและองค์ประกอบของร่างกายในระดับดีมาก อีกทั้งยังต้องมีสมรรถภาพในด้านการทรงตัวที่ดี ครูผู้สอนควรนำกิจกรรมโยคะมาฝึกควบคู่ไปกับการฝึกทักษะนาฏศิลป์ เพราะการฝึกโยคะเป็นการฝึกเพื่อเสริมสร้างความยืดหยุ่น ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อแกนกลางลำตัว ฝึกการทรงตัวที่ดี รูปแบบกิจกรรมเป็นการเคลื่อนไหวโดยใช้น้ำหนักตัวในการเพิ่มความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ และเพิ่มมุมการเคลื่อนไหวของข้อต่อ มีแรงกระแทกน้อย ไม่ต้องใช้อุปกรณ์เหมาะสำหรับทุกเพศทุกวัย

ยักษ์ เป็นตัวละครที่ต้องแสดงออกถึงความแข็งแรง มีพลัง นักแสดงจะต้องมีสมรรถภาพทางกายด้านความอดทนของกล้ามเนื้อ ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ความอดทนของระบบหัวใจและไหลเวียนเลือด การฝึกด้วยแรงต้าน (Resistance Training) ทั้งการฝึกแบบใช้น้ำหนักตัว (Body Weight) หรือ แบบใช้อุปกรณ์ (Weight Training) เป็นรูปแบบการออกกำลังกายที่จะช่วยเพิ่มความแข็งแรงของกล้ามเนื้อและกระดูก ผู้แสดงยักษ์ควรให้ความสำคัญกับการฝึกความแข็งแรงของกล้ามเนื้อขา และกล้ามเนื้อแกนกลางลำตัว เพราะเป็นกล้ามเนื้อมัดหลักที่ใช้มากในการเรียนและการแสดง หากกล้ามเนื้อขาและกล้ามเนื้อแกนกลางลำตัวไม่แข็งแรงจะส่งผลต่อการบาดเจ็บในระหว่างเรียน หรือระหว่างทำการแสดงได้ นอกจากกนี้หากผู้เรียนยักษ์มีกล้ามเนื้อขาที่แข็งแรงย่อมส่งเสริมให้การฝึกทักษะเกิดความสมบูรณ์ต่อยอดไปสู่การแสดงที่สวยงามตามลำดับ

ลิง เป็นตัวละครที่ต้องการสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับทักษะหลายด้านตามข้อมูลจากตารางวิเคราะห์ข้างต้น ครูผู้ฝึกสอนจึงควรมีโปรแกรมการฝึกสมรรถภาพทางกายที่หลากหลายและเฉพาะเจาะจงกับพัฒนาสมรรถภาพในแต่ละด้านคือ 1) ความเร็ว (Speed) ควรฝึกด้วยการวิ่งระยะสั้นด้วย

ความเร็วสูงสุด เช่น การวิ่งสปรินท์ 50 เมตร นอกจากจะเป็นการฝึกเพื่อพัฒนาความเร็วแล้ว การวิ่งสปรินท์ยังพัฒนาระบบหายใจไหลเวียนเลือดอีกด้วย ข้อควรระวังในการฝึกความเร็วคือ ผู้ฝึกควรอบอุ่นร่างกายและยืดเหยียดกล้ามเนื้อให้เหมาะสมก่อนการฝึกความเร็ว 2) กำลังของกล้ามเนื้อ (Muscle Power) คือการฝึกที่ให้กล้ามเนื้อออกแรงสูงสุดในระยะเวลาสั้นที่ เช่น การทุ่ม พุ่ง ขว้าง กระโดด การตีลังกา การฝึกกำลังนั้นครูผู้สอนควรประเมินความแข็งแรงของนักเรียนก่อนทำการฝึก เพราะการฝึกกำลังของกล้ามเนื้อต้องอาศัยสมรรถภาพทางกายด้านความแข็งแรงควบคู่กับความเร็ว หากนักเรียนยังขาดความแข็งแรงอาจทำให้เกิดอุบัติเหตุหรือเกิดการบาดเจ็บได้ 3) ความคล่องแคล่วว่องไว (Agility) คือการฝึกให้นักเรียนเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวในเวลาที่รวดเร็ว แบบฝึกที่ช่วยพัฒนาความแคล่วคล่องว่องไว เช่น การฝึกวิ่งซิกแซก วิ่งกลับตัว วิ่งอ้อมหลัก การฝึกความคล่องแคล่วว่องไวนั้นมีรูปแบบการฝึกที่สนุกสนาน ตื่นเต้น หากครูผู้สอนนำการฝึกมาประยุกต์ในชั้นเรียนจะทำให้นักเรียนเกิดความกระตือรือร้นในการเรียน ทำให้การเรียนโขนไม่น่าเบื่อ

แนวทางการประเมินสมรรถภาพทางกาย

เมื่อครูผู้สอนมีความเข้าใจและทราบถึงความสำคัญเกี่ยวกับสมรรถภาพทางกายและแนวทางการพัฒนาสมรรถภาพทางกายสำหรับผู้เรียนโขนแล้วนั้น สิ่งที่ครูผู้สอนควรมีความเข้าใจอีกประการหนึ่งคือการประเมินสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนว่าอยู่ในระดับใดเมื่อเทียบกับเกณฑ์ปกติ หรือมีการพัฒนาขึ้นมากน้อยเพียงใดเมื่อเปรียบเทียบก่อนและหลังการเรียน บทความนี้ผู้เขียนขอยกตัวอย่างแนวทางและวิธีการประเมินสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนโขนตามรูปแบบของกรมพลศึกษา โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 1 *ตารางองค์ประกอบของสมรรถภาพทางกายและรายการทดสอบ*

รายการทดสอบสมรรถภาพทางกาย	องค์ประกอบของสมรรถภาพทางกาย
1. ชั่งน้ำหนัก (Weight) 2. วัดส่วนสูง (Height) นำค่าที่ได้มาคำนวณหาค่าดัชนีมวลกาย (Body Mass Index : BMI)	องค์ประกอบของร่างกาย (Body Composition)
3. นั่งงอตัวไปข้างหน้า (Sit and Reach))	ความอ่อนตัว (Flexibility)
4. ดันพื้นประยุกต์ 30 วินาที (30 Seconds Modified Push Ups)	ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength and Endurance)
5. ลุก-นั่ง 60 วินาที (60 Seconds Sit Ups)	
6. ยืนยกเข่าขึ้นลง 3 นาที (3 Minutes Step Up and Down)	ความอดทนของระบบหัวใจและ ไหลเวียนเลือด (Cardiovascular Endurance)

หมายเหตุ. จาก แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ระดับมัธยมศึกษา(อายุ 13 - 18 ปี), (น.6), 2562, กรมพลศึกษา.

ตารางที่ 2 *ตารางเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายรายการดัชนีมวลกาย(Body Mass Index : BMI)*

รายการดัชนีมวลกาย (Body Mass Index : BMI) / (กิโลกรัม / ตารางเมตร)						
อายุ	เพศ	ผอมมาก	ผอม	สมส่วน	ท้วม	อ้วน
13	ชาย	12.02 ลงมา	12.03 - 17.42	17.43 - 21.60	21.61 - 25.76	25.77 ขึ้นไป
	หญิง	12.74 ลงมา	12.75 – 17.36	17.37 – 21.64	21.65 – 25.85	25.86 ขึ้นไป
14	ชาย	12.53 ลงมา	12.54 – 17.65	17.66 - 21.95	21.96 – 26.26	26.27 ขึ้นไป
	หญิง	13.19 ลงมา	13.20 – 18.05	18.06 – 22.93	22.94 – 26.91	26.92 ขึ้นไป
15	ชาย	12.72 ลงมา	12.73 – 18.65	18.66 – 23.24	23.25 – 27.41	27.42 ขึ้นไป
	หญิง	13.65 ลงมา	13.66 – 19.65	19.66 – 23.80	23.81 – 27.89	27.90 ขึ้นไป
16	ชาย	13.30 ลงมา	13.31 – 18.57	18.58 – 23.60	23.61 – 28.20	28.21 ขึ้นไป
	หญิง	13.88 ลงมา	13.89 – 20.06	20.07 – 24.34	24.35 – 28.47	28.48 ขึ้นไป
17	ชาย	113.88 ลงมา	13.89 – 19.06	19.07 – 23.87	23.88 – 28.69	28.70 ขึ้นไป
	หญิง	13.92 ลงมา	13.93 – 19.81	19.82 – 24.44	24.45 – 28.91	28.92 ขึ้นไป
18	ชาย	13.97 ลงมา	13.98 – 18.97	18.98 – 23.86	23.87 – 28.73	28.74 ขึ้นไป
	หญิง	14.18 ลงมา	14.19 – 19.85	19.86 – 24.62	24.63 – 29.40	29.41 ขึ้นไป

หมายเหตุ. จาก แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ระดับมัธยมศึกษา (อายุ 13 - 18 ปี), (น.24), 2562, กรมพลศึกษา.

ตารางที่ 3 *ตารางเกณฑ์มาตรฐานสมรรภาพทางกายรายการนั่งงอตัวไปข้างหน้า (Sit and Reach)*

รายการนั่งงอตัวไปข้างหน้า (Sit and Reach) / (เซนติเมตร)						
อายุ	เพศ	ต่ำมาก	ต่ำ	ปานกลาง	ดี	ดีมาก
13	ชาย	5 ลงมา	6 - 10	11 - 15	16 - 20	21 ขึ้นไป
	หญิง	5 ลงมา	6 - 11	12 - 16	17 - 22	23 ขึ้นไป
14	ชาย	5 ลงมา	6 - 11	12 - 16	17 - 22	23 ขึ้นไป
	หญิง	7 ลงมา	8 - 13	14 - 18	19 - 23	24 ขึ้นไป
15	ชาย	7 ลงมา	8 - 13	14 - 19	20 - 24	25 ขึ้นไป
	หญิง	7 ลงมา	8 - 14	15 - 20	21 - 26	27 ขึ้นไป
16	ชาย	7 ลงมา	8 - 13	14 - 19	20- 25	26 ขึ้นไป
	หญิง	8 ลงมา	9 - 14	15 - 21	22 - 27	28 ขึ้นไป
17	ชาย	7 ลงมา	8 - 13	14 - 20	21 - 27	28 ขึ้นไป
	หญิง	8 ลงมา	9 - 15	16 - 21	22 - 28	29 ขึ้นไป
18	ชาย	8 ลงมา	9 - 15	16 - 21	22 - 28	29 ขึ้นไป
	หญิง	9 ลงมา	10 - 15	16 - 22	23 - 29	30 ขึ้นไป

หมายเหตุ. จาก แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ระดับมัธยมศึกษา (อายุ 13 - 18 ปี), (น.24), 2562, กรมพลศึกษา.

ตารางที่ 4 *ตารางเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายรายการดันพื้นประยุกต์ 30 วินาที (30 Seconds Modified Push Ups)*

รายการดันพื้นประยุกต์ 30 วินาที (30 Seconds Modified Push Ups) / (ครั้ง)						
อายุ	เพศ	ต่ำมาก	ต่ำ	ปานกลาง	ดี	ดีมาก
13	ชาย	11 ลงมา	12 - 19	20 - 26	27 - 33	34 ขึ้นไป
	หญิง	10 ลงมา	11 - 17	18 - 23	24 - 29	30 ขึ้นไป
14	ชาย	13 ลงมา	14 - 20	21 - 27	28 - 35	36 ขึ้นไป
	หญิง	11 ลงมา	12 - 17	18 - 24	25 - 30	31 ขึ้นไป
15	ชาย	13 ลงมา	14 - 20	21 - 27	28 - 35	36 ขึ้นไป
	หญิง	12 ลงมา	12 - 19	20 - 26	27 - 33	34 ขึ้นไป
16	ชาย	15 ลงมา	16 - 22	23 - 29	30 - 36	37 ขึ้นไป
	หญิง	14 ลงมา	15 - 21	22 - 28	29 - 36	37 ขึ้นไป
17	ชาย	16 ลงมา	17 - 24	25 - 32	33 - 40	41 ขึ้นไป
	หญิง	15 ลงมา	16 - 22	23 - 29	30 - 36	37 ขึ้นไป
18	ชาย	18 ลงมา	19 - 25	26 - 32	33 - 40	41 ขึ้นไป
	หญิง	18 ลงมา	19 - 24	25 - 31	32 - 37	38 ขึ้นไป

หมายเหตุ. จาก แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ระดับมัธยมศึกษา(อายุ 13 - 18 ปี), (น.24), 2562, กรมพลศึกษา.

ตารางที่ 5 *ตารางเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายรายการลุก - นั่ง 60 วินาที (60 Seconds Sit Ups)*

รายการลุก - นั่ง 60 วินาที (60 Seconds Sit Ups) / (ครั้ง)						
อายุ	เพศ	ต่ำมาก	ต่ำ	ปานกลาง	ดี	ดีมาก
13	ชาย	18 ลงมา	19 – 27	28 - 37	38 - 46	47 ขึ้นไป
	หญิง	15 ลงมา	16 – 23	24 - 32	33 - 40	41 ขึ้นไป
14	ชาย	19 ลงมา	20 – 29	30 - 38	39 - 48	49 ขึ้นไป
	หญิง	15 ลงมา	16 – 24	25 - 33	34 - 42	43 ขึ้นไป
15	ชาย	20 ลงมา	21 – 30	31 - 39	40 - 49	50 ขึ้นไป
	หญิง	18 ลงมา	19 – 26	27 - 35	36 - 44	45 ขึ้นไป
16	ชาย	21 ลงมา	22 – 31	32 - 40	41 - 49	50 ขึ้นไป
	หญิง	19 ลงมา	20 – 28	29 - 37	38 - 46	47 ขึ้นไป
17	ชาย	22 ลงมา	23 – 31	32 - 41	42 - 50	51 ขึ้นไป
	หญิง	21 ลงมา	20 – 30	31 - 39	40 - 47	48 ขึ้นไป
18	ชาย	22 ลงมา	23 – 31	32 - 41	42 - 51	52 ขึ้นไป
	หญิง	22 ลงมา	23 – 31	32 - 40	41 - 48	49 ขึ้นไป

หมายเหตุ. จาก แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ระดับมัธยมศึกษา(อายุ 13 - 18 ปี), (น.24), 2562, กรมพลศึกษา.

ตารางที่ 6 *ตารางเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายรายการยืนยกเข่าขึ้นลง 3 นาที (3 Minutes Step Up and Down)*

รายการยืนยกเข่าขึ้นลง 3 นาที (3 Minutes Step Up and Down) / (ครั้ง)						
อายุ	เพศ	ต่ำมาก	ต่ำ	ปานกลาง	ดี	ดีมาก
13	ชาย	98 ลงมา	99 – 123	124 - 149	150 - 168	169 ขึ้นไป
	หญิง	96 ลงมา	97 – 117	118 - 139	140 - 151	152 ขึ้นไป
14	ชาย	104 ลงมา	105 – 129	130 - 154	155 - 170	171 ขึ้นไป
	หญิง	100 ลงมา	101 – 123	124 - 146	147 - 159	160 ขึ้นไป
15	ชาย	104 ลงมา	105 – 130	131 - 155	156 - 172	173 ขึ้นไป
	หญิง	101 ลงมา	102 – 124	125 - 147	148 - 164	165 ขึ้นไป
16	ชาย	106 ลงมา	107 – 131	132 - 156	157 - 175	176 ขึ้นไป
	หญิง	102 ลงมา	103 – 125	126 - 149	150 - 171	172 ขึ้นไป
17	ชาย	108 ลงมา	109 – 135	136 - 161	162 - 180	181 ขึ้นไป
	หญิง	104 ลงมา	105 – 129	130 - 153	154 - 174	175 ขึ้นไป
18	ชาย	108 ลงมา	109 – 135	136 - 162	163 - 187	188 ขึ้นไป
	หญิง	108 ลงมา	109 – 131	132 - 156	157 - 180	181 ขึ้นไป

หมายเหตุ. จาก แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ระดับมัธยมศึกษา(อายุ 13 - 18 ปี), (น.24), 2562, กรมพลศึกษา.

สรุปและอภิปราย

สรุป

โขนเป็นศิลปะการแสดงที่ต้องมีการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบต่าง ๆ ตามบุคลิก ลักษณะของตัวละครที่ได้รับบทบาท คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง ซึ่งแต่ละตัวละครมีท่าทางการเคลื่อนไหวทั้งเหมือนและแตกต่างกัน ซึ่งผู้เรียนหรือผู้ที่จะฝึกหัดโขนจำเป็นจะต้องมีสมรรถภาพทางกายที่พร้อมสำหรับการเรียน โดยครูผู้สอนควรทำการประเมินสมรรถภาพทางกายเบื้องต้นของผู้เรียนเพื่อให้ทราบถึงความพร้อมด้านร่างกาย หากผู้เรียนมีสมรรถภาพร่างกายต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน หรือ ไม่เหมาะสมกับการฝึกศึกษา ผู้สอนควรเพิ่มเติมกิจกรรมการพัฒนาสมรรถภาพทางกายควบคู่ไปกับการฝึกทักษะทางนาฏศิลป์โดยอาศัยหลักการดังต่อไปนี้

การฝึกเพื่อพัฒนาความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength) สามารถทำได้ด้วยการฝึกโดยใช้แรงต้าน (Resistance Training) ทั้งการฝึกแบบใช้น้ำหนักตัว(Body Weight) หรือ แบบใช้อุปกรณ์ (Weight Training) ตัวอย่างท่าฝึกแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเช่น ท่า Planks ท่า Push-Ups ท่า Squat หรือ ท่า Sit-Up

การฝึกเพื่อพัฒนาความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Endurance) สามารถประยุกต์จากการฝึกปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ เช่นการฝึกเต้นเสา การฝึกตั้งวง การฝึกย่ำเท้า โดยครูให้นักเรียนฝึกจำนวนครั้งให้มากขึ้น หรือนานขึ้นกว่าปกติ

การฝึกเพื่อพัฒนาความยืดหยุ่น (Flexibility) คือการฝึกให้มุมข้อต่อทำงานได้เต็มความสามารถ ครูสามารถเพิ่มความยืดหยุ่นของนักเรียนจากการฝึกหัดนาฏศิลป์ เช่น การดัดมือ การดัดแขน เป็นประจำอยู่แล้ว แต่ส่วนที่ไม่ควรมองข้ามคือการเคลื่อนไหวของข้อไหล่ และข้อสะโพก กิจกรรมโยคะ หรือ กิจกรรมการยืดเหยียดกล้ามเนื้อเป็นกิจกรรมที่พัฒนาความยืดหยุ่น ครูควรจัดกิจกรรมการยืดเหยียดกล้ามเนื้อ และข้อต่อ

เป็นประจำก่อนการเรียนปกติ และปฏิบัติอีกครั้งก่อนเลิกชั้นเรียน เพราะการยืดเหยียดกล้ามเนื้อ และข้อต่อนอกจากจะช่วยเพิ่มสมรรถภาพทางกายด้านความยืดหยุ่นแล้ว ยังช่วยป้องกันการบาดเจ็บจากการฝึกหัดโขนอีกด้วย

การฝึกเพื่อพัฒนาความอดทนของระบบหัวใจและไหลเวียนเลือด (Cardiovascular Endurance) คือ การฝึกที่เรียกทางกีฬาว่า การฝึกแบบแอโรบิก คือการออกกำลังกายให้อัตราการเต้นของหัวใจอยู่ประมาณร้อยละ 60 ของอัตราการเต้นของหัวใจสูงสุด หากจะให้เข้าใจง่ายขึ้นคือการออกกำลังกายที่รู้สึกเหนื่อยปานกลาง ในขณะที่ออกกำลังกายยังสามารถพูดหรือสื่อสารได้พอเป็นประโยคสั้น ๆ จากการวิเคราะห์ผ่านการสังเกตของผู้เขียน การฝึกหัดโขนนั้นเป็นกิจกรรมที่พัฒนาความอดทนของระบบหัวใจ และไหลเวียนเลือดได้พอสมควร เพราะมีการปฏิบัติท่าทางการเคลื่อนไหวให้ร่างกายได้ออกแรงอย่างสม่ำเสมอเป็นเวลานาน ทั้งนี้ครูผู้สอนสามารถให้นักเรียน เต้นแอโรบิค หรือ นำกิจกรรมกีฬาที่มีการเคลื่อนที่เช่น ฟุตบอล บาสเกตบอล มาฝึกเพื่อให้เกิดความสนุกสนานในการเรียน

องค์ประกอบของร่างกาย (Body Composition) เป็นสัดส่วนของกล้ามเนื้อกับไขมันในร่างกาย สามารถประเมินค่าด้วยการวัดดัชนีมวลกาย หากค่าดัชนีมวลกายของนักเรียนมีค่ามากหมายถึงนักเรียนมีสัดส่วนของไขมันในร่างกายสูง หรือ ครูผู้สอนสามารถประเมินจากรูปร่างของนักเรียนได้โดยการสังเกต หากครูพิจารณาเห็นว่าการที่นักเรียนมีไขมันในร่างกายสูงเป็นอุปสรรคต่อการเรียนหรือการฝึกโขน ครูอาจแนะนำให้นักเรียนลดไขมันด้วยการควบคุมอาหารและออกกำลังกายแบบแอโรบิก ก็จะช่วยให้ไขมันในร่างกายมีสัดส่วนที่ลดลง และมีมวลกล้ามเนื้อเพิ่มขึ้น ส่งผลให้เกิดสุขภาพทางกายที่ดีเหมาะกับการเรียนโขน

การฝึกเพื่อพัฒนาความเร็ว (Speed) เป็นการฝึกให้นักเรียนเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปสู่จุดหนึ่งในเวลาที่สั้นที่สุด ทางพลศึกษานิยมใช้การวิ่งสปรินท์ 50 เมตร เป็นการฝึกความเร็ว ทั้งนี้ครูอาจประยุกต์กิจกรรมอื่น ๆ ที่มีรูปแบบการเคลื่อนไหวที่คล้ายกัน เช่น เกมวิ่งเปี้ยว เกมวิ่งผลัด มาเป็นกิจกรรมควบคู่ไปกับการเรียน หรือการฝึกโขนได้

การฝึกเพื่อพัฒนากำลังของกล้ามเนื้อ (Muscle Power) คือ การฝึกให้นักเรียนใช้ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อออกแรงในเวลาที่สั้นที่สุด แบบฝึกโขนที่ตรงกับหลักการการฝึกกำลังของกล้ามเนื้อ คือ การฝึกตีลังกาหกคะเมน การขึ้นลอย หรือการกระโดดแบบลิง ทั้งนี้ครูผู้สอนจะต้องประเมินความแข็งแรงพื้นฐานของนักเรียนแต่ละคนก่อนทำการฝึกเพื่อลดการเกิดอุบัติเหตุและการบาดเจ็บ เนื่องจากการฝึกกำลังนักเรียนจะต้องออกแรงสูงให้เร็วที่สุด โดยการปฏิบัติเช่นนี้นักเรียนที่ไม่แข็งแรงพออาจมีความเสี่ยงให้เกิดการบาดเจ็บได้

การฝึกเพื่อพัฒนาความคล่องแคล่วว่องไว (Agility) จากการศึกษาพบว่าเป็นคุณสมบัติเด่นชัดที่ผู้เรียนลิงจะต้องมี ดังนั้นครูลิงอาจเพิ่มกิจกรรมที่เสริมสร้างความคล่องแคล่วว่องไวด้วยกิจกรรมที่ให้นักเรียนเคลื่อนไหวแบบเปลี่ยนทิศทางอย่างรวดเร็ว เช่น การวิ่งซิกแซก การวิ่งไล่จับ หรือ กิจกรรมอื่นที่มีรูปแบบการเคลื่อนไหวคล้าย ๆ กัน

การฝึกเพื่อพัฒนาการทรงตัว (Balance) เป็นการฝึกที่ควรฝึกให้กับตัวละครทุกตัว เพราะลักษณะการแสดงโขนนั้น จะมีท่าทางให้ผู้แสดงจะต้องทรงตัวอยู่กับที่เช่นการยืนยกเท้า การขึ้นลอย การรับลอย การยืนบนราชรถ และการทรงตัวแบบเคลื่อนที่ เช่น การตรวจพล การร่ายรำของตัวละครต่าง ๆ การฝึกเพื่อพัฒนาการทรงตัวนั้น ควรฝึกควบคู่ไปกับการฝึกทักษะทางนาฏศิลป์และการฝึกโขน เพื่อให้ร่างกายของผู้แสดงเกิดความคุ้นชินกับท่าทางการปฏิบัติ นอกจากนี้หากครูประเมินว่าผู้เรียนมีความสามารถในการทรงตัวไม่ดี ครูควรให้ผู้เรียนฝึกความแข็งแรงของกล้าเนื้อแกนกลางลำตัวเสริมจากการฝึกปกติ เพราะ ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อแกนกลางลำตัวจะช่วยให้การทรงตัวดีขึ้น

การฝึกเพื่อพัฒนาการทำงานที่ประสานกัน (Coordination) นักเรียนทุกคนจะได้รับการพัฒนาสมรรถภาพด้านนี้จากการฝึกทักษะทางนาฏศิลป์โดยตรงเป็นประจำในชั้นเรียน เนื่องจากท่าทางการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์นั้นมีการเคลื่อนไหวอวัยวะร่างกายหลายส่วนพร้อมกัน ส่งผลให้ระบบประสาทสั่งการของผู้เรียนได้ถูกฝึกให้ควบคุมร่างกายให้ทำงานประสานกัน การรำแม่บทหรือแม่ท่า ที่เป็นพื้นฐานท่ารำของตัวละครถือว่าเป็นแบบฝึกเพื่อพัฒนาการทำงานที่ประสานกันของร่างกายได้เป็นอย่างดี

อภิปรายผล

จากการศึกษาดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการฝึกนาฏศิลป์และการฝึกโขนนอกจากจะเป็นการอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมและมรดกทางภูมิปัญญาของชาติไทยไว้ให้คงอยู่แล้วนั้น ยังส่งผลให้ผู้เรียนมีสมรรถภาพทางกายที่สมบูรณ์แข็งแรงขึ้น เจริญเติบโตทั้งร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา อันจะเป็นประโยชน์แก่ชาติบ้านเมืองในอนาคต ทั้งนี้หากครูต้องการให้ผู้เรียนได้รับการพัฒนาอย่างเต็มศักยภาพเพื่อเป็นนักแสดงที่ดีและสามารถทำการแสดงออกมาสวยงามตามแบบแผนที่วางไว้ ครูควรจัดกิจกรรมส่งเสริมการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนมีความสุข สนุกสนาน เกิดแรงจูงใจใฝ่เรียนรู้ การนำกิจกรรมทางพลศึกษาเข้ามาประยุกต์ใช้เพื่อเสริมสร้างและพัฒนาสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนโขน เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้เรียนได้พัฒนาร่างกายให้พร้อมต่อการฝึกหัดโขน ป้องกันการบาดเจ็บ และแสดงทักษะนาฏศิลป์ได้อย่างถูกต้องสวยงาม การศึกษานี้จะช่วยให้ครูได้มีแนวทางในการพัฒนาสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนและสามารถประเมินสมรรถภาพทางกายของผู้เรียนเบื้องต้นได้จากเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียน ตามแนวทางของกรมพลศึกษา เพื่อจะได้ออกแบบการฝึกให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้เรียน เพราะในระหว่างฝึกหัด หรือระหว่างการเรียน ผู้เรียนจำเป็นจะต้องมีสมรรถภาพทางกายที่พร้อมสำหรับฝึกหัดเพื่อให้เกิดทักษะความชำนาญ ดังที่กล่าวมานี้ จึงพอจะสรุปได้ว่าความรู้ และความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับสมรรถภาพทางกาย การวัดประเมินสมรรถภาพทางกาย และการพัฒนาสมรรถภาพทางกายมีความสำคัญกับผู้เรียนโขน หรือผู้ฝึกหัดโขนเป็นอย่างยิ่ง

รายการอ้างอิง

กรมพลศึกษา. (2562). *แบบทดสอบและเกณฑ์ทดสอบสมรรถภาพทางกาย.*สำนักนันทนาการ,กรมพลศึกษา.

เจริญ กระบวนรัตน์, ณัฐนรี กระบวนรัตน์, ฮาดีย์ เปาะมา, ภัทรพนธ์ เหมหงส์, และสุดาวรรณ วุฒิชาติ (2566). *คู่มือการจัดกิจกรรมทางกายและการเรียนรู้ด้วยตาราง 9 ช่อง*. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.).

ธนกร สุวรรณอำภา, ฤดีชนก คชเสนี, จินตนา อนุวัฒน์, นฤมล ณ นคร, พิมพิกา มหามาตย์, และพิชญา บวรอิทธิกร. (2564*). การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น.* วารสารวิพิธพัฒนศิลป์, 1(3). 64 – 79.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2539). *โขน* (พิมครั้งที่3). โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ธีระศักดิ์ อาภาวัฒนาสกุล. (2552). *หลักวิทยาศาสตร์ในการฝึกกีฬา.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิมลศรี อุปรมัย. (2555). *นาฏกรรมและการละคร.*สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพิตร สมาหิโต. (2549). *การสร้างแบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับสุขภาพสำหรับเด็กไทย อายุ 7 - 18 ปี.* รายงานการวิจัย, พี.เอส.ปริ้นท์.

Fine Arts Department. (2001). *The Khon.* Fine Arts Department Bangkok Thailand.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การประสานเสียงทางเลือกโดยทฤษฎีแกนสมมาตรในการประพันธ์เพลง

Alternative Harmony Using Axisymmetric Theory in Music Composition

ธีรเดช แพร่คุณธรรม / Thiradet Phraekunnatham
อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
Music Lecturer, Faculty of Humanities and Social Sciences
Phranakhon Rajabhat University
thiradet.j9p@gmail.com

Received: March 22, 2025 **Revised:** April 20, 2025 **Accepted:** April 28, 2025 **Published:** April 30, 2025

บทคัดย่อ

เสียงดนตรีในระบบดนตรีแบบโทนาล เป็นระบบเสียงที่สังคมโลกต่างนิยมคุ้นเคยร่วมกันมาอย่างเนิ่นนานหลายต่อหลายปี เนื่องจากดนตรี คือ ศิลปะการเลียนแบบจากโลกภายนอกเพียงบางส่วนนำมาใช้ร่วมกับปัญญา ความคิดและอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ การเลียนสิ่งที่คุ้นเคยซึ่งเปลี่ยนมาเป็นความชินชา นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทำให้แนวคิดของศิลปินศตวรรษที่ 20 พยายามสร้างความโดดเด่นที่ต่างออกไปจากเดิมโดยการนำเอาเทคนิค และวิธีการใหม่มาใช้กับการประพันธ์แนวทำนองของเขาในทุกมิติ ดังเช่น บทเพลงไม่สมมาตรที่เป็นการเคลื่อนที่ที่คาดเดาได้ยาก หรือ แม้กระทั่งไม่สามารถคาดเดาได้เป็นแนวความคิดในเรื่องศิลปะที่หมายถึงสิ่งใดก็ตามที่มีคุณสมบัติกระตุ้นให้เกิดอารมณ์สุนทรียะได้ สิ่งนั้นพิจารณาเป็นงานศิลปะโดยการหล่อหลอมหลักจิตวิทยาศิลปะ 3 หลัก คือ ทฤษฎีการเลียนแบบ (Theory of Representation) ทฤษฎีปลุกเร้า (Arousal Theory) การเข้าสู่วงจรโดพามีน (Dopamine) ด้วยการกระตุ้นความต้องการอยากค้นหาในสิ่งที่คาดเดาได้ยาก (Unexpected) ที่ช่วยเพิ่มพฤติกรรมการมุ่งสู่เป้าหมายให้มากขึ้นกว่าปกติ

ด้วยระบบแกนสมมาตรเป็นระบบการสร้างเสียงประสานทางเลือก ของการประพันธ์บทเพลงในอนาคต หลักการของทฤษฎีแกนสมมาตรมีเทคนิคที่มีคุณสมบัติกระตุ้นให้เกิดอารมณ์สุนทรียะ เมื่อวิเคราะห์เป็นหลักวิธีการประพันธ์สามารถตั้งเป็นข้อสังเกตเบื้องต้นตอบเป็น 4 ประเด็น คือ 1) การนำแนวทางดนตรีศิลป์ที่คุ้นเคยมาเป็นองค์ประกอบหลัก โดยพัฒนาจากโทนเสียงที่เป็นไปตามหน้าที่ของคอร์ด(Functional Tonality) ด้วยการขยายแนวคิดวิธีการประพันธ์แบบมุมมองทางอารมณ์ของความสัมพันธ์ระหว่างกันของแกนคอร์ดและวิธีการไดอะทอนิก มีเดียนท์ สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีการเลียนแบบ 2) การนำแนวทางดนตรีศิลป์โดยการนำประเภทของคอร์ด มาสร้างเป็นสิ่งเร้า ด้วยการเพิ่มหรือลดโน้ตนอกคอร์ดให้กับหน้าที่คอร์ดหลักทั้ง 3 ประเภทหลักประกอบด้วย คอร์ดทอนิก คอร์ดซับดอมินันท์ และคอร์ดดอมินันท์ นำมาพัฒนาเป็นวิธีใช้หลักแกนสมมาตรของระบบเคาน์เตอร์โพล สอดคล้องกับแนวคิดของหลักทฤษฎีปลุกเร้า 3) การนำแนวทางดนตรีศิลป์ ที่คาดเดาได้ยากและเสริมความต้องการอยากค้นหามาเป็นหลักของแนวคิดโดยพัฒนาจากโทนเสียงที่ไม่เป็นไปตามหน้าที่ของคอร์ด (Non Functional Tonality) ขยายแนวคิดวิธีการประพันธ์เรื่องโครมาติกมีเดียนท์และการดำเนินคอร์ดแบบแบ็คดอร์ (Back Door Progression) สอดคล้องกับแนวคิดของวิธีการวงจรโดพามีน 4) ระบบแกนสมมาตร สามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับดนตรีร่วมสมัยในอนาคต การสร้างสรรค์บทบาทใหม่ที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าในอนาคต การเพิ่มความซับซ้อนเชิงโครงสร้างและทฤษฎีแกนสมมาตร

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สามารถขยายขอบเขตความคิดด้วยการสร้างความแตกต่างจากความคุ้นเคย ด้วยการผสมแนวคิดจิตวิทยาศิลปะใน 3 หลักคือ ทฤษฎีการเลียนแบบ ทฤษฎีปลุกเร้า การสร้างวิธีการที่คาดเดาได้ยาก ผสานเข้ากับแนวคิดของทฤษฎีการประพันธ์ที่สอดคล้องกับการดำเนินของบทเพลง จะช่วยกระตุ้นความน่าสนใจให้กับบทเพลงสร้างสรรค์ในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ: การประสานเสียงทางเลือก, ทฤษฎีระบบแกนสมมาตร, การประพันธ์เพลง

Abstract

Music in the tonal music system is a sound system that the world society has been familiar with for many years because music is an art that imitates only some parts of the outside world, used together with the creator's intelligence, thoughts, and feelings. Imitation of the familiar, which has become familiar, has led to change, making the ideas of 20th century artists try to create something different from the original by introducing new techniques and methods into their compositions in all dimensions, such as asymmetrical songs, which are movements that are difficult to predict or even unpredictable. It is a concept in art that means anything that can stimulate aesthetic emotions; it is considered a work of art. By integrating three main principles of art psychology, namely the theory of imitation (Theory of Representation), the theory of arousal (Arousal Theory), entering the dopamine cycle (Dopamine) by stimulating the desire to find something difficult to predict (Unexpected) that helps increase goal-directed behaviour more than usual.

With the axis of symmetry system as an alternative harmonic creation system for future song composition, the principles of the axis of symmetry theory have techniques that have the properties to stimulate aesthetic emotions. When analyzed as a principle of composition methods, it can be set as a preliminary observation to answer in four points. 1) Using familiar musical art methods as the main element by developing from the tone that follows the function of the chord (Functional Tonality) by expanding the concept of composition methods from an emotional perspective of the relationship between the chord axis and the diatonic median method, consistent with the concept of imitation theory. 2) Using the art music approach by using chord types to create stimuli by adding or reducing notes outside the chord to the three main chord functions, including tonic chords, subdominant chords, and dominant chords, and developing them into a method of using the principles of counter pole system symmetry, consistent with the concept of stimulation theory. 3) The use of unpredictable and inquisitive musical approaches as the main concept by developing from non-functional tonality, expanding the concept of chromatic mediation and back door progression in line with the dopamine cycle method. 4) The axis of the symmetry system can create changes in contemporary music in the future. Creating new roles that will lead to future progress, increasing structural complexity and the axis of symmetry theory can expand the scope of thought by creating differences from familiarity. Combining the concepts of artistic psychology in 3 main principles: imitation theory, stimulation theory, creating a method that is

difficult to predict, and the concept of composition theory, which is consistent with the progress of the song, will help stimulate interest in creative songs in the future.

Keywords: alternative harmonization, theory of symmetrical axes, music composition

บทนำ

เสียงดนตรีในระบบดนตรีแบบโทนาล เป็นระบบเสียงที่สังคมโลก ต่างนิยมคุ้นเคยร่วมกันมาอย่างเนิ่นนานหลายต่อหลายปี ทำให้ทุกคนในสังคมต่างแสวงหาสุนทรียรสทางดนตรีบนพื้นฐานหลักที่ว่าด้วยความสุขจากการฟังดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ในระบบดนตรีแบบโทนาลทำให้สังคมเข้าใจ และประทับใจไปกับท่วงทำนองที่งดงามที่ตอบสนองไปกับวิธีการดำเนินคอร์ดแบบอิงไดอะทอนิกเป็นหลักสำคัญ การดำเนินคอร์ดของกลุ่มในคอร์ดปฐมภูมิ (Primary Chord Progression) ซึ่งเป็นสิ่งที่นิยมใช้กันในดนตรีในทุก ๆ รูปแบบของดนตรีส่วนใหญ่ โดยสลับด้วยวิธีการดำเนินคอร์ดแบบนำคอร์ดนอกไดอะทอนิกมาใช้ด้วย ซึ่งวิธีการดังกล่าวที่ได้รับความนิยมมากคือ การนำการดำเนินคอร์ดของกลุ่มคอร์ดดอมินันท์ของคอร์ดทุติยภูมิ (Secondary Dominant Chord Progression) นำใช้กับบทเพลงร่วมสมัยและบทเพลงสมัยนิยม

ตารางที่ 1 *ตัวอย่างการดำเนินคอร์ดของกลุ่มคอร์ดปฐมภูมิกับการนำคอร์ดดอมินันท์ของคอร์ดทุติยภูมิ*

การดำเนินคอร์ดของกลุ่มคอร์ดปฐมภูมิ	I		IV		V7		I	
การดำเนินคอร์ดของกลุ่มคอร์ดรอง	^{V7}/vi	vi7	^{V7}/ii7	ii7	V7	Vii^{o}	iii7	vi7

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

เทคนิคการใช้คอร์ดดอมินันท์ของคอร์ดทุติยภูมิ ได้รับความนิยมและอยู่ร่วมกันกับสังคมมาหลายยุคหลายสมัย โดยผ่านกระบวนการสืบทอดทางศิลปะด้วยวิธีการเลียนแบบ ตามความต้องการของสังคมในแต่ละยุคสมัย ซึ่งข้อมูลจาก ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2561) ได้กล่าวถึง “ในสมัยกรีกนักปราชญ์อย่างเพลโตและอริสโตเติล ผู้เสนอทฤษฎีการเลียนแบบ (Theory of Representation) ให้ความเห็นตรงกันว่า ศิลปะ คือการเลียนแบบโลกภายนอก อาจมีความหมายแตกต่างไปตามลักษณะที่เป็นรูปธรรม ไปจนถึงการเลียนแบบในเชิงนามธรรมด้วยสัญลักษณ์ ซึ่งการเลียนแบบนั้นอาจกล่าวได้ 2 ประการ ประการแรก การเลียนแบบโลกภายนอกมาโดยตรง และประการที่สอง การเลียนแบบโลกภายนอกเพียงบางส่วน เพื่อนำมาใช้ร่วมกับปัญญาความคิด และ อารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ เกิดรูปแบบที่ต่างไปจากเดิม และนำไปสู่ศิลปะแนวใหม่” ซึ่งจากความคุ้นเคยเปลี่ยนมาเป็นความชินชา เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้สังคมดนตรี พยายามเปลี่ยนแปลงนำไปสู่ศิลปะแนวใหม่ เกิดจากหลักทางจิตวิทยาประการหนึ่ง บนความคิดความเข้าใจในอารมณ์สุนทรียรส และปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2561) ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับทฤษฎีการปลุกเร้าไว้อย่างน่าสนใจว่า มนุษย์อาจแสดงพฤติกรรมซาบซึ้งศิลปะมากกว่าหรือน้อยกว่าแตกต่างกันไป ล้วนได้รับผลจากสิ่งเร้าเดียวกัน คือ ศิลปะที่หมายถึงสิ่งใดก็ตามที่มีคุณสมบัติกระตุ้นให้เกิดอารมณ์สุนทรียะได้ สิ่งนั้นพิจารณาเป็น งานศิลปะ” จากหลักทฤษฎีปลุกเร้า (Arousal Theory) กล่าวว่า ธรรมชาติของงานศิลปะที่มีคุณสมบัติพิเศษในการปลุกเร้า จะทำให้เกิดการเปิดประสบการณ์ใหม่ทางศิลปะ และในทางตรงข้ามก็อาจลดการปลุกเร้าลงได้ด้วย หากได้รับมากจนเกินไป โดยที่ผลงานศิลปะปลดปล่อยตัวแปรปลุกเร้า (Stimulus Variable) ออกไปสู่ความเป็นสุนทรียะ ตัวแปรเหล่านี้ได้แก่ ความแปลก ความประหลาด ประสบการณ์ใหม่ ความซับซ้อน ความอลังการ ความน่าทึ่ง ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้ถูกแสดงออกมาผ่านสื่อที่แตกต่างกันไป ดังที่ปรากฏในองค์ประกอบต่าง ๆ ของเสียงดนตรี ในบทเพลงอาจเป็นเสียงที่ผู้ฟังไม่เคยได้ยินมาก่อน ความเป็นศิลปะจะก่อให้เกิดการเพิ่มแรงกระตุ้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป บนพื้นฐานของความพึงพอใจในแบบที่เป็นธรรมชาติ ดังนั้นการกระตุ้นด้วยสิ่งเร้าอย่างมีระยะเวลา

ที่เหมาะสมและการกระตุ้นโดยสิ่งเร้าในลักษณะซ้ำเดิมต่อเนื่องจนเกิดความคุ้นชิน หรือเกิดการดื้อ ไปสู่การลดความน่าสนใจ เนื่องจากประสาทรับรู้เกิดอาการคุ้นชินกับสิ่งเร้า รวมกับสิ่งเร้าที่มากระตุ้นมิได้สร้างประสบการณ์ใหม่ ซึ่งการรับประสบการณ์ใหม่ ๆ เปรียบเสมือนความพึงพอใจที่เกิดขึ้น การถูกกระตุ้นจะลดถอยลงหากไม่มีสิ่งเร้าตัวใหม่ปรากฏต่อเนื่องตามมา ซึ่งระดับความเข้มข้นของการปลุกเร้ามีผลต่อภาวะความตึงเครียด (Tensions) ที่ต่างกันไปตามระดับการเร้า ก่อให้เกิดความพึงพอใจหรือความไม่พึงพอใจ ความตึงเครียดที่พอเหมาะสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ชมด้วยการได้รับสิ่งเร้าที่แปลก ประหลาด หรือ ไม่คุ้นเคย แล้วสร้างประสบการณ์ใหม่ให้แก่ผู้ชม จึงดึงดูดให้ผู้ชมเกิดความสนใจและจดจ่ออยู่กับสิ่งเร้านั้น

การเปลี่ยนแนวความคิด พบได้อย่างชัดเจนกับกลุ่มศิลปินในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ รวมถึงกลุ่มศิลปินดนตรีแจ๊ส โดยสังเกตได้จากการที่ศิลปินมีความมีอิสระทางความคิดอย่างเต็มที่ในการสร้างงานดนตรีศิลป์ระบบการประพันธ์บทเพลงไม่ติดยึดกับรูปแบบเดิม การนำคีตลักษณ์มาใช้พอสังเขปหรือไม่ใช้เลย ศิลปินมีแนวคิดที่จะพยายามแสวงหาสร้างสรรค์เสียงใหม่ที่อาจผสมผสานกับเทคโนโลยีสมัยใหม่หรือผสมผสานเสียงดนตรีจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ถือว่าเป็นที่ยุคที่ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนมากที่สุด วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2558) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 ที่โดดเด่นออกไปจากเดิมไว้ว่า “แนวทำนองของดนตรีศตวรรษที่ 20 แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง นักดนตรีร่วมสมัยต่างนำเอาเทคนิค และวิธีการใหม่มาใช้กับแนวทำนองของเขาในทุกมิติ ทั้งด้านระดับเสียง จังหวะ ความยาวและอื่น ๆ แนวทำนองเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดขั้นคู่กว้าง ความยาวประโยคบทเพลงไม่สมมาตร ที่เป็นการเคลื่อนที่ที่คาดเดาได้ยากหรือแม้กระทั่งไม่สามารถคาดได้

ซูซาน เอ็ม ไวน์เชงค์ (2561) (Susan M. Weinschenk, 2018) ได้อธิบายเกี่ยวกับการคาดเดาได้ยากไว้ในหนังสือเรื่อง 100 เคล็ดลับจิตวิทยาสำหรับคนที่อยากออกแบบให้เข้าถึงใจคน โดยกล่าวถึงการคาดเดาได้ยาก ในเชิงจิตวิทยาถือว่าเป็นสิ่งที่คอยช่วยกระตุ้นให้อยากค้นหา ด้วยระบบโดพามีนมักถูกกระตุ้นด้วยสิ่งที่ไม่สามารถคาดเดาได้ ซึ่งเป็นระบบเดียวกันกับการเล่นพนัน ที่มีการให้รางวัลตามจำนวนครั้งแบบไม่กำหนดตายตัว โดยสัญญาณเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่บ่งชี้ว่าบางสิ่งกำลังจะเกิดขึ้นเราเรียกสิ่งนี้ว่าการตอบสนองแบบพาฟลอฟ (Pavlovian Response) เมื่อตัวกระตุ้นถูกจับคู่กับพฤติกรรมการแสวงหาข้อมูล (Information-Seeking Behavior) ระบบโดพามีนจะถูกกระตุ้นรุนแรงเมื่อมีข้อมูลเข้ามาปริมาณน้อย การเข้าสู่วงจรโดพามีน (Dopamine) โดยสารโดพามีนจะทำให้เริ่มค้นหา ยิ่งได้คำตอบจากสิ่งที่ต้องการ ก็ยิ่งอยากจะค้นหามากขึ้น ความต้องการอยากค้นหาและสืบเสาะช่วยเพิ่มระดับความตื่นตัว ความกระตือรือร้น และพฤติกรรมการมุ่งสู่เป้าหมายให้มากขึ้นกว่าปกติ

ระบบแกนสมมาตร (Symmetrical Axes) เป็นระบบการสร้างเสียงประสานแบบใหม่ ที่ได้รับความนิยมมากในกลุ่มนักดนตรีแจ๊ส ดนตรีประกอบภาพยนตร์ และดนตรีร่วมสมัยในอนาคต ซึ่งเป็นการนำคอร์ดมาใช้โดยนำหลักทางอธิบายวิธีสร้างสรรค์วิธีการดำเนินคอร์ดที่ยึดหลักการ ระบบการแบ่งเท่าในระยะห่างของคอร์ดทั้งแนวตั้งและแนวนอนเป็นระยะเท่า ๆ กันไปจนสุดระยะที่สามารถไปถึงได้ โดยดำเนินคอร์ดเป็นไปตามระบบแกนสมมาตรมาเป็นแนวคิดหลัก ซึ่งเป็นระบบการสร้างเสียงประสานแบบนี้เป็นทางเลือกใหม่ของเสียงประสานรูปแบบหนึ่ง ทฤษฎีแกนสมมาตร เป็นระบบที่ขยายโน้ตทั้ง 7 ตัว ที่เกี่ยวข้องกับบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เมื่อนำโน้ตทั้ง 12 ตัวในบันไดเสียง ซึ่งโน้ตทั้ง 12 ตัวสามารถสร้างคอร์ดที่มีบทบาทหน้าที่ทำหน้าที่ ขณะที่ระบบบันไดเสียงแบบโทนาล โดยปกติจะมีโน้ตทั้งหมด 7 เสียง ซึ่งในแต่ละระดับเสียง ล้วนมีหน้าที่ของตัวเองคือ ทอนิก ซับดอมินันท์ และดอมินันท์ ซึ่งเมื่อนำโน้ตทั้ง 12 ตัวมาแบ่งระยะเท่าเป็นคู่ 5 เพอร์เฟค ไปจนครบวงจร เช่น แกนสมมาตรคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect Fifth Away) ดังภาพจากตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 *ตัวอย่างระบบแกนสมมาตรคู่ 5 เพอร์เฟค*

ระบบแกนสมมาตรคู่ 5 เพอร์เฟค											
S.Dom	Tonic	Dom	S.Dom	Tonic	Dom	S.Dom	Tonic	Dom	S.Dom	Tonic	Dom
B	Gb*	Db	Ab	Eb*	Bb	F	C*	G	D	A*	E

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

เมื่อพิจารณาแล้วสังเกตได้ว่าตั้งแต่คอร์ด C คอร์ดตั้งต้น ที่ล้อมรอบด้วยคอร์ด F และคอร์ด G ดังที่แสดงไว้ในตาราง โดยจากคอร์ด F คอร์ด C และคอร์ด G มีระยะห่างเป็นระยะคู่ 5 เพอร์เฟคเมื่อนับจากด้านซ้ายของตารางไปด้านขวาของตาราง ในทางกลับกันเมื่อนับจากด้านขวาของตารางไปด้านซ้ายของตารางก็จะมีระยะห่างเป็นระยะคู่ 4 เพอร์เฟค จุดหลักที่ควรพิจารณาคือคอร์ด C ที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ดทอนิก จะถูกล้อมด้วยคอร์ด F และคอร์ด G ที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ด ซับดอมินันท์และดอมินันท์ ให้กับคอร์ด C ในแนวทางเดียวกันสามารถขยายแนวคิดไปใช้ในคอร์ดอื่น ๆ ได้เหมือนกัน ระบบแกนสมมาตรแบบนี้จะช่วยสร้างกลุ่มคอร์ดที่มีความสัมพันธ์ระหว่างกันและกัน เมื่อนำมาใช้เป็นชุดแบบระบบแกนที่ต่อเนื่องกัน สามารถทำให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้นต่อไปจากเดิม โดยอาจใช้แบบประเภทคอร์ดตามหน้าที่ของคอร์ด (Functional Tonality) หรือคอร์ดที่ไม่เป็นไปตามหน้าที่ของคอร์ด (Non Functional Tonality) ขึ้นอยู่กับปัจจัยของความต้องการอย่างเหมาะสม

เคาน์เตอร์โพล ของแกนสมมาตร (The Counter Pole Axis) หากพิจารณาต่อจากตารางแกนสมมาตรนี้ มีข้อสังเกตได้ว่าหากกำหนดให้คอร์ด ที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ดทอนิกทั้งหมดมาเรียงกัน ซึ่งประกอบด้วยโน้ต C, Eb, Gb, และ A ลักษณะโครงสร้างเป็นระยะห่างของคอร์ดตรงกับโครงสร้างของคอร์ดแบบดิมินิชท์ (Build a fully Diminished Chords) โน้ต C และโน้ต Gb มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ไตรโทน ระบบแกนสมมาตรเรียกว่า เคาน์เตอร์โพล ของแกนปฐมภูมิทอนิก (The Counter Pole of The Tonic Primary Axis) และโน้ต A และโน้ต Eb มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ไตรโทน ระบบแกนสมมาตรเรียกว่า เคาน์เตอร์โพล ของแกนทุติยภูมิทอนิก (The Counter Pole of The Tonic Secondary Axis) เมื่อขยายต่อเป็นในคอร์ดกลุ่มซับดอมินันท์ โดยเริ่มจากโน้ต F, Ab, B และโน้ต D ในส่วนของขั้นคู่ระหว่างโน้ต F และโน้ต B เรียกว่า มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ไตรโทน ระบบแกนสมมาตรเรียกว่า เคาน์เตอร์โพล ของแกนปฐมภูมิซับดอมินันท์ (The Counter Pole of The Subdominant Primary Axis) และโน้ต D และโน้ต Ab เรียกว่ามีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ไตรโทน ระบบแกนสมมาตรเรียกว่า เคาน์เตอร์โพล ของแกนทุติยภูมิซับดอมินันท์ (The Counter Pole of The Subdominant Secondary Axis) และในกลุ่มสุดท้ายนำมาขยายต่อเป็นคอร์ดกลุ่มดอมินันท์ โดยเริ่มจากโน้ต G, Bb, Db และโน้ต E โดยที่โน้ต G และโน้ต Db มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ไตรโทนซึ่งระบบแกนสมมาตรเรียกว่า เคาน์เตอร์โพล ของแกนปฐมภูมิดอมินันท์ (The Counter Pole of The Dominant Primary Axis) และโน้ต E และโน้ต Bb มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ไตรโทนซึ่งระบบแกนสมมาตรเรียกว่า เคาน์เตอร์โพล ของแกนทุติยภูมิดอมินันท์ (The Counter Pole of The Dominant Secondary Axis) ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 *ตัวอย่างระบบแกนสมมาตรเคาน์เตอร์โพล*

ระบบแกนสมมาตเคาน์เตอร์โพล	Minor Third Away →			↓ Perfect Fifth
Tonic Axis (I)	C	Eb	Gb	A
Subdominant Axis (IV)	F	Ab	B	D
Dominant Axis (V)	G	Bb	Db	E

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

การเชื่อมประโยคด้วยคอร์ดนอกไดอะทอนิก เมื่อเข้าใจในวิธีของระบบแกนสมมาตรในลักษณะนี้แล้ว ควรทดลองปรับเปลี่ยนหรือค้นหาอารมณ์ในสุนทรียรส โดยการปรับเปลี่ยนคอร์ดที่อยู่ในกลุ่มเดียวกันก่อนแล้วสังเกตความเหมาะสมตามทิศของอารมณ์ที่ต้องการ โดยควรมีโน้ตที่สามารถสร้างความเชื่อมโยงให้แก่กันเช่น การนำโน้ตโทนหลักมาร่วม (Common Tone) เชื่อมประโยคด้วยโน้ตกระด้างในไดอะทอนิกคอร์ดหรือนำโน้ตกระด้างนอกไดอะทอนิกคอร์ด เชื่อมประโยค ดังตารางแสดงภาพตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 4 *ตัวอย่างการเปรียบเทียบการเปลี่ยนแปลงของคอร์ดดั้งเดิมและการเปลี่ยนแปลงคอร์ดในระบบแกนสมมาตรร่วมกัน*

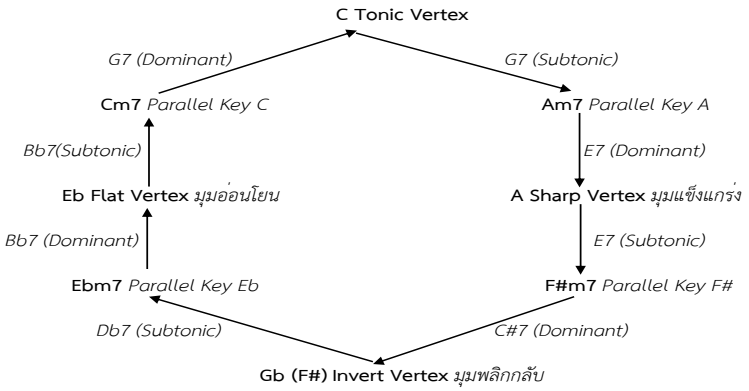
	Tonic Axis		Subdominant Axis		Dominant Axis		Tonic Axis
คอร์ดดั้งเดิม	C		F		G		C
การเปลี่ยนแปลงคอร์ด	C	Eb7	Ab	B7	E	G7	A

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

จากตาราง เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีการพัฒนารูปแบบมาจากคอร์ดที่คุ้นเคย คือการดำเนินคอร์ด I IV V และกลับมาที่คอร์ด I นำมาเปลี่ยนแปลงเพิ่มสีสัน ด้วยการเพิ่มคอร์ดลงไปในระหว่างแกนสมมาตรในแบบต่าง ๆ หลังจากที่ทำการเปลี่ยนแปลงคอร์ด (Re-Harmonize) พบได้ว่ามีการนำคอร์ดที่ออกนอกระบบโทนาลเดิมแต่คอร์ดที่อยู่ในระบบแกนสมมาตรเดียวกันทั้งหมด ซึ่งคอร์ดทั้งหมดล้วนเป็นคอร์ดที่ฟังแล้วแปลกหู หรือประหลาดไปจากเดิม ซึ่งถือว่าเป็นการนำเสนอคอร์ดที่เป็นทางเลือกใหม่ (Alternative Harmonization) ถือเป็นตัวอย่างการนำวิธีการทางจิตวิทยาศิลปะ เรื่องทฤษฎีการเลียนแบบ คือ การเลียนแบบโลกภายนอกมาโดยตรง และ การเลียนแบบโลกภายนอกเพียงบางส่วน เพื่อนำมาใช้ร่วมกับปัญญา ความคิด และ อารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ เกิดรูปแบบที่ต่างไปจากเดิม

จากตารางที่ 3 ตัวอย่างเรื่องของระบบแกนสมมาตรเคาน์เตอร์โพล สามารถขยายเป็นข้อสังเกตเบื้องต้นได้อีกว่า ระยะห่างระหว่างคอร์ดทอนิก กลุ่มคอร์ดซับดอมินันท์และกลุ่มคอร์ดดอมินันท์ กลุ่มคอร์ดทั้งหมดมีระยะห่างระหว่างกันเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ไปจนสุดแกนสมมาตร (Minor Third Away) ซึ่งเป็นแนวคิดที่เริ่มใช้คอร์ดตั้งต้นจากคอร์ดดอมินันท์ที่ทำหน้าที่โดยตรงของคีย์หลัก สร้างต่อเป็นระบบแกนสมมาตรเพิ่มในทางขึ้น หรือ ลงเป็นไปในทางเดียวกันกับคอร์ดตั้งต้นของกลุ่ม ที่มีระยะห่างตามขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ไปโดยตลอดจนครบช่วงของคอร์ดตั้งต้น (คอร์ด C) ดังภาพตัวอย่าง

ตารางที่ 5 *ตัวอย่างระบบความสัมพันธ์ของคอร์ดในทอนิกที่เกี่ยวกับคีย์อื่น ๆ*



หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

จากภาพแสดงถึงที่มาของระบบความสัมพันธ์ของคอร์ดในทอนิคที่เกี่ยวกับคีย์อื่น ๆ ในระบบเกี่ยวพันกันแบบกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์ (Relative Minor) และ กุญแจเสียงขนาน (Parallel Key) เมื่อนำมาใช้ใน

การเปลี่ยนแปลงให้กับทางการดำเนินเสียงประสานใหม่ ซึ่งคอร์ดที่ปรากฏในระบบความเชื่อมโยงที่เกี่ยวพันกัน สามารถสร้างสรรค์มิติทางอารมณ์ที่แปลกใหม่คาดเดาไม่ได้ ถือเป็นเสน่ห์ในการสร้างวิธีการเล่าเรื่องที่สร้างความน่าสนใจให้ดนตรีแจ๊สและชวนให้น่าติดตามได้มากยิ่งขึ้น โดยภาพได้แสดงให้เห็นจุดน่าสนใจดังนี้

1. คอร์ด C Major เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์ กับคอร์ด Am โดยที่คอร์ด Am ซึ่งเป็น กุญแจเสียงขนาน กับคอร์ด A Major มีแกนสมมาตรคอร์ดดอมินันท์ (Dominant Axis) ร่วมกันคือคอร์ด E7 ในขณะที่คอร์ด E7 เป็นคอร์ดแทนแบบมีความสัมพันธ์ทางขั้นคู่ไตรโทน (Tritone Substitution) ร่วมกันกับคอร์ด ร่วมกันกับคอร์ด Bb7

2. คอร์ด A Major เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์ กับคอร์ด F#m โดยที่คอร์ด F#m ซึ่งเป็นกุญแจเสียงขนาน กับคอร์ด F# Major มีแกนคอร์ดดอมินันท์ ร่วมกันคือคอร์ด C#7 หรือคอร์ด Db7 ในขณะที่คอร์ด Db7 เป็นคอร์ดแทนแบบมีความสัมพันธ์ทางขั้นคู่ไตรโทน ร่วมกันกับคอร์ดร่วมกันกับคอร์ด G7

3. คอร์ด F# Major หรือ คอร์ด Gb Major เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์ กับคอร์ด D#m หรือคอร์ด Ebm โดยที่คอร์ด Ebm ซึ่งเป็นกุญแจเสียงขนาน กับคอร์ด Eb Major มีแกนคอร์ดดอมินันท์ร่วมกันคือคอร์ด Bb7 หรือคอร์ด A#7 ในขณะที่คอร์ด Bb7 เป็นคอร์ดแทนแบบมีความสัมพันธ์ทางขั้นคู่ไตรโทน ร่วมกันกับคอร์ด E7

4. คอร์ด Eb Major เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์ กับคอร์ด Cm โดยที่คอร์ด Cm ซึ่งเป็น กุญแจเสียงขนาน กับคอร์ด C Major มีแกนคอร์ดดอมินันท์ ร่วมกันคือคอร์ด G7 ในขณะที่คอร์ด G7 เป็นคอร์ดแทนแบบมีความสัมพันธ์ทางขั้นคู่ไตรโทนร่วมกันกับคอร์ด Db7

5. คอร์ด C ทำหน้าที่สะท้อนภาพในมุมอารมณ์หลัก เมื่อเปลี่ยนแปลงแทนคอร์ด C ด้วยคอร์ด A สามารถสะท้อนภาพในมุมอารมณ์แข็งแกร่งมากขึ้นจากเดิม

6. คอร์ด C ทำหน้าที่สะท้อนภาพในมุมอารมณ์หลัก เมื่อเปลี่ยนแปลงแทนคอร์ด C ด้วยคอร์ด Eb สามารถสะท้อนภาพในมุมอารมณ์อ่อนโยนมากขึ้นจากเดิม

7. คอร์ด C ทำหน้าที่สะท้อนภาพในมุมอารมณ์หลัก เมื่อเปลี่ยนแปลงแทนคอร์ด C ด้วยคอร์ด Gb สามารถสะท้อนภาพในมุมอารมณ์มุมพลิกกลับมากขึ้นจากเดิม

8. ระบบของคอร์ดดอมินันท์ทั้งหมดสามารถใช้ร่วมกันได้ทั้งระบบเช่น คอร์ด C และคอร์ด Cm สามารถใช้คอร์ด G7, คอร์ด Bb7, คอร์ด Db7, คอร์ด E7 หรือคอร์ด A และคอร์ด Am สามารถใช้คอร์ด G7, คอร์ด Bb7, คอร์ด Db7, คอร์ด E7 หรือคอร์ด Gb และคอร์ด Gbm สามารถใช้คอร์ด G7, คอร์ด Bb7, คอร์ด Db7, คอร์ด E7 หรือคอร์ด Eb และคอร์ด Ebm สามารถใช้คอร์ด G7, คอร์ด Bb7, คอร์ด Db7 และคอร์ด E7

ตารางที่ 6 *ตัวอย่างแกนสมมาตรคอร์ดดอมินันท์*

บันไดเสียงหลัก	แกนสมมาตรคอร์ดดอมินันท์			
	คอร์ดดอมินันท์	ซับทอนิก	ไตรโทน	Mediant Dominant
C	G7	Bb7	Db7	E7
F	C7	Eb7	Gb7	A7

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

แกนสมมาตรกลุ่มดอมินันท์ (Dominant Axis) อีกหนึ่งวิธีการนำระบบแกนสมมาตร มาใช้ในรูปแบบที่ช่วยสร้างกลุ่มโน้ตที่ช่วยเร้าอารมณ์ในรูปแบบ ที่ช่วยสร้างสรรค์บุคลิกภาพพิเศษให้กับกุญแจเสียงสัมพันธ์

ไมเนอร์ โดยการนำคอร์ดในแกนสมมาตรดอมินันท์7b9 วิธีนี้สามารถให้โทนเสียงที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดทางเลือก (Altered Tension) คือโน้ตลำดับที่ b9 #9 #11 b13 โดยที่วิธีต่อไปนี้เป็นโทนของโน้ตนอกคอร์ดทางเลือกแบบเน้นที่ โน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ b9 โดยตั้งต้นที่คอร์ดดอมินันท์เป็นหลัก นำมาสร้างคอร์ดจากแนวคิดระบบแกนขั้นคู่ 3 ไมเนอร์สุดแกนสมมาตร ซึ่งเริ่มจากขั้นคู่ 3 ของคอร์ดดอมินันท์หลัก แล้วเปลี่ยนเป็นคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด ต่อกันเป็นระบบแกนขั้นคู่ 3 ไมเนอร์สุดแกนสมมาตร จนครบรอบของคอร์ดหลัก ดังภาพตัวอย่าง

ตารางที่ 7 *ตัวอย่างแกนสมมาตรดอมินันท์7b9*

บันไดเสียงหลัก	**คอร์ดดอมินันท์7b9**	**แกนสมมาตรดอมินันท์7b9** ตามระยะห่างตามโครงสร้างของคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด			
		1st (จากโน้ตตัวที่ 3)	**2nd (**จากโน้ตตัวที่ **5)**	**3rd** (จากโน้ตตัวที่ b7)	4th (จากโน้ตตัวที่ b9)
C	G7b9	Bo7	Do7	Fo7	Abo7
F	C7b9	Eo7	Go7	Bbo7	Dbo7

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

แกนสมมาตรกลุ่มซับดอมินันท์ (Subdominant Axis) สามารถใช้ในหลักการระบบแกนขั้นคู่ 3 ไมเนอร์สุดแกนสมมาตร ได้เช่นกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 8 *ตัวอย่างแกนสมมาตรซับดอมินันท์*

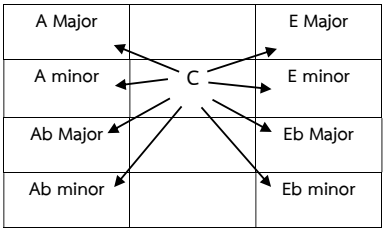
บันไดเสียงหลัก	**คอร์ดซับดอมินันท์**	**แกนสมมาตรซับดอมินันท์** ตามระยะห่างตามโครงสร้างของคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด		
		1st (จากโน้ตตัวที่ b3)	**2nd** (จากโน้ตตัวที่ b5)	**3rd** (จากโน้ตตัวที่ bb7)
C	Dm7 (Do7)	Fm7	Abm7	Bm7
F	Gm7 (Go7)	Bbm7	Dbm7	Em7

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

มุมมองทางอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลง (Vertex) เมื่อย้อนกลับไปพิจารณา จากภาพระบบความสัมพันธ์ของคอร์ดในทอนิกที่เกี่ยวกับคีย์อื่น ๆ อีกครั้งยังพบจุดน่าสนใจ ในเรื่องมุมมองทางอารมณ์ของความสัมพันธ์ระหว่างกันเช่น มุมมองหรือจุดยอด (Vertex) ที่เป็นดังจุดเปลี่ยนของอารมณ์ มุมมองหลัก (Tonic Vertex) มุมมองที่แข็งแกร่งขึ้น (Sharp Vertex) มุมมองที่อ่อนโยนลง (Flat Vertex) และมุมมองที่พลิกกลับ (Invert Vertex) จากแนวความคิดระบบแกนสมมาตรดังกล่าว ยังสามารถต่อขยายไปเพื่อใช้อธิบายดนตรีในประเภทอื่น ๆ ที่ไม่ได้ติดยึดในระบบโทนาลเท่านั้น วิธีที่นิยมอีกวิธีหนึ่งคือ การบทบาทของคอร์ดให้อยู่ในฐานะเป็นศูนย์กลางของโทนเสียง (Tone Centers) ซึ่งกับการเล่าเรื่องราวของอารมณ์ที่แบ่งตามฉากทัศน์ (Scenarios) ของภาพในจินตนาการ นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ทำนองหลัก (Theme Song) ที่อาจบ่งบอกถึงระดับของอารมณ์เพื่อใช้เป็นแนวทางสื่อสารความหมายที่แตกต่างออกไปในแต่ละบทบาท วิธีนี้ถูกนำมาใช้ในบทเพลงประกอบภาพยนตร์ บทเพลงประกอบละคร และบทเพลงประกอบการแสดงอื่น ๆ โดยมีตัวอย่างตัวการนำไปใช้โดยการนำวิธีการของระบบแกนสมมาตรมาใช้ เช่น การกำหนดให้คอร์ด C และคอร์ด Gb เป็นคอร์ดทอนิกที่อยู่ในระบบแกนเดียวกัน โดยคอร์ด C กำหนดให้เป็นคอร์ดที่แสดงมุมมองหลัก ที่อาจแสดงถึงความเป็นพระเอก และคอร์ด Gb กำหนดให้เป็นคอร์ดที่แสดงมุมมองที่พลิกกลับที่อาจแสดงถึงความเป็นผู้ร้าย ที่แสดงสถานะที่เป็นสิ่งตรงข้ามหรือแม้กระทั่งอารมณ์ด้านสว่างขึ้น กับการแสดงมุมมองที่แข็งแกร่งขึ้น และอารมณ์ด้านมืดลงกับการแสดงมุมมองที่อ่อนโยนลง

ระบบแกนสมมาตรระยะห่างขั้นคู่ 3 ในระบบไดอะทอนิกมีเดียนท์และโครมาติกมีเดียนท์ (Diatonic Mediants and Chromatic Mediants) การใช้คอร์ดที่ห่างกันในระยะขั้นคู่ 3 เข้าแทนที่คอร์ดหลัก โดยมีวิธีคิดจากกลุ่มไดอะทอนิกเป็นหลัก โดยนับระยะขั้นขึ้นและลงเป็นระยะคู่ 3 ทั้งขั้นคู่ 3 เมเจอร์ และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ทั้งขาขึ้นและขาลง และเปลี่ยนแปลงเป็นคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดและคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด โดยการเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางใดต้องคำนึงถึงการมีโน้ตทำนองสำคัญร่วมกัน ดังภาพตารางแสดงตัวอย่าง

ตารางที่ 9 *ตัวอย่างไดอะทอนิกมีเดียนท์ และโครมาติกมีเดียนท์*



หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

จากภาพเมื่อใช้คอร์ด C เป็นโน้ตตัวตั้ง แล้วนับลงเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ ได้แทนคอร์ด A เมเจอร์ และคอร์ด A ไมเนอร์ เมื่อใช้คอร์ด C เป็นโน้ตตัวตั้ง แล้วนับลงเป็นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แทน คอร์ดAb เมเจอร์ และคอร์ด Ab ไมเนอร์ และจากภาพจากขวาเมื่อใช้คอร์ด C เป็นโน้ตตัวตั้ง แล้วนับขึ้นเป็นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แทนคอร์ด E เมเจอร์ และคอร์ด E ไมเนอร์ เมื่อใช้โน้ต C เป็นโน้ตตัวตั้ง แล้วนับขึ้นเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ ได้แทนคอร์ด Eb เมเจอร์ และคอร์ด Eb ไมเนอร์ ในคุณสมบัติของความเป็น เมเจอร์ และ ไมเนอร์ จึงทำให้เกิดวิธีการใช้ในแบบที่เหมาะสมในบริบทที่แตกต่างกันโดยสามารถแบ่งได้ดังภาพตัวอย่าง

ตารางที่ 10 *ตัวอย่างกลุ่มคอร์ดไดอะทอนิกและโครมาติก มีเดียนท์*

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

จากภาพสามารถแบ่งคอร์ดได้เป็น 2 ประเภทคือ 1) ไดอะทอนิก มีเดียนท์ หมายถึง คอร์ดมีเดียนท์ที่มีสมาชิกในคอร์ดเป็นไดอะทอนิคเดียวกัน และ 2. โครมาติก มีเดียนท์ หมายถึงคอร์ดมีเดียนท์ ที่มีสมาชิกในคอร์ดเป็นไดอะทอนิกต่างไปจากไดอะทอนิกเดียวกัน จากภาพได้แบ่งประเภทไว้ 2) คีย์หลักที่มีสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์ โดยแกนหรือกลุ่มคอร์ด C Major ไดอะทอนิก มีเดียนท์ ประกอบด้วย คอร์ด Am7 และคอร์ด Em7 และ แกนหรือกลุ่มคอร์ด C Major โครมาติก มีเดียนท์ ประกอบด้วยคอร์ด A, คอร์ด Ab, คอร์ด Abm, คอร์ด E, คอร์ด Eb, คอร์ด Ebm และ แกนหรือกลุ่มคอร์ด A minor ไดอะทอนิก มีเดียนท์ ประกอบด้วยคอร์ด C และคอร์ด F และแกนหรือกลุ่มคอร์ด A minor โครมาติก มีเดียนท์ ประกอบด้วยคอร์ด คอร์ด Cm, คอร์ด C#, คอร์ด C#m, คอร์ด Fm, คอร์ด F#, คอร์ด F#m

การดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ (Back Door Progression) ในระบบแกนสมมาตรระยะห่างขั้นคู่ 3 ยังมีวิธีที่นิยมใช้กันมากในวงการดนตรีแจ๊ส คือการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ โดยมีหลักการดำเนินคอร์ด ที่สร้างทางเลือกใหม่ในการดำเนินคอร์ดแบบ ii V I ซึ่งจัดเป็นคาเดนซ์ (Cadence) รูปแบบหนึ่งที่นิยมมากในดนตรีแจ๊ส โดยเริ่มจากความเปลี่ยนแปลงของคอร์ด V เป็นคอร์ด VIIb7 นำมาพัฒนาเป็นทางเลือกใหม่จากเดิมเป็น ii V I ที่เป็นความเคยชินของดนตรีแจ๊ส นำมาพัฒนาเป็น iv bVII7 I ดังภาพตัวอย่าง

ตารางที่ 11 *ตัวอย่างการเปรียบเทียบการพัฒนาการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์*

คอร์ดดั้งเดิม	Dm7	G7	C Major
คอร์ดแบ็คดอร์	Fm7	Bb7	C Major

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

การดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ ปรากฏอยู่ในบทเพลงแจ๊สหลายบทเพลงและบทเพลงหนึ่งที่มักถูกอ้างอิงถึงคือบทเพลง “Lady Bird” ดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 12 *ตัวอย่างโน้ตของบทเพลง Lady Bird By Tadd Dameron*

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

บทเพลง Lady Bird มีจุดสำคัญที่นำการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ มาใช้ให้เห็นเป็นอย่างตัว คือในห้องเพลงที่ 3 ถึงห้องเพลงที่ 5 โดยใช้ในรูปแบบ I iv7 VIIb7 I โดยมีเหตุผลที่สามารถนำการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ พบว่าการนำคอร์ด iv7 มาทำหน้าที่แทนคอร์ด ii7 และนำคอร์ด bVII7 มาทำหน้าที่แทนคอร์ด V7 เช่นเมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียง C เมเจอร์ทบเจ็ด โดยมีหลักการคิดมาจากคอร์ด ii คือคอร์ด Dm7 โน้ตตัว D เป็นทอนิกของคอร์ดเมื่อนับขึ้นไปคู่ 3 ไมเนอร์ คือโน้ตตัว F เป็นคู่ 3 ไมเนอร์ของ D และจากโน้ตคอร์ด V7 คือคอร์ด G7 โน้ตตัว G เป็นทอนิกของคอร์ดเมื่อนับขึ้นไปคู่ 3 ไมเนอร์ คือโน้ตตัว Bb เป็นคู่ 3 ไมเนอร์ของโน้ต G ซึ่งนำมาสร้างเป็นคอร์ด 2 คอร์ดระหว่างคอร์ด Dm7 และคอร์ด Fm7 นำมาเปรียบเทียบกันพบว่ามีโน้ตร่วมโทนสีสันเดียวกัน (Common Tone) คือ โน้ต C และ โน้ต F ในส่วนของคอร์ด 2 คอร์ดระหว่างคอร์ด G7 และคอร์ด Bb7 นำมาเปรียบเทียบกัน พบว่ามีโน้ตร่วมโทนสีสันเดียวกัน คือ โน้ต D และโน้ต F ดังภาพตัวอย่าง

ตารางที่ 13 *ตัวอย่างการเชื่อมต่อระหว่างโน้ตในคอร์ดดั้งเดิมกับโน้ตในการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์*

การเชื่อมต่อระหว่างโน้ตในคอร์ด	คอร์ด ii ดั้งเดิม	คอร์ดแบ็คดอร์ (ii)	คอร์ด V ดั้งเดิม	คอร์ดแบ็คดอร์ (V)
	Dm7	Fm7	G7	Bb7
Chord Voicing และการเชื่อมต่อระหว่างโน้ตในคอร์ด	C ⟷ C F ⟷ F A D		D ⟷ D F ⟷ F B G	
		Ab Eb		Bb Ab

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

ข้อแนะนำเพิ่มเติมของการใช้คอร์ด Bb7 นิยมใช้โน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ #11 ซึ่งประกอบด้วยโน้ต Bb D F Ab C และโน้ต E เป็นการเพิ่มโน้ตตัว E ที่ทำหน้าที่เป็นโน้ตตัวที่ #11 เตรียมความพร้อมในการสร้างคุ้นเคย เพื่อการใช้เป็นโน้ตเชื่อมสัมพันธ์กับคอร์ด C Major7 ในห้องเพลงต่อไป การใช้วิธีนี้จะช่วยให้เกิดความกลมกลืนที่ฟังง่ายยิ่งขึ้น และเนื่องจากรูปแบบการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์เป็นการแลกเปลี่ยนคอร์ดในกุญแจเสียงขนาน ระหว่างกันของ 2 ไดอะทอนิก คือ ไดอะทอนิคเมเจอร์และไดอะทอนิกเนเจอรัลไมเนอร์ ที่เป็นลักษณะหนึ่งของรูปแบบการเปลี่ยนแปลงแบบ โมเดลอินเตอร์เชนจ์ (Modal Interchange) ที่นิยมมาก เช่น การดำเนินเสียงประสานร่วมกันระหว่างบันไดเสียง C เมเจอร์ และบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเนเจอรัล ดังนั้นการนำทำนองมาใช้ในกับการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ จึงสามารถมีลักษณะของการซ้อนทับกันของบันไดเสียง (Superimpose Scale) บันไดเสียงของ C เมเจอร์ และ บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเนเจอรัล นำมาการวางบันไดเสียงหนึ่งซ้อนทับอีกบันไดเสียงหนึ่งของบันไดเสียงทั้งสอง โดยวิธีการนี้นำไปปฏิบัติให้ทั้งสองบันไดเสียงยังคงชัดเจนในสีสันของตนเองเท่า ๆ กัน ดังภาพตัวอย่าง

ตารางที่ 14 *ตัวอย่างการซ้อนทับกันของบันไดเสียง*

บันไดเสียง	การซ้อนทับกันของบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงเนเจอรัลไมเนอร์										
Major	C	D	E*		F	G	A*		B*		C
N. Minor	C	D	Eb*		F	G	Ab*		Bb*		C
Superimpose	C	D	Eb	E	F	G	Ab	A	Bb	B	C

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

การใช้การดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ มีจุดประสงค์ในการใช้ว่าสามารถสร้างความคาดไม่ถึงต้องการความแปลกใหม่ที่ยังคงสีสันเดิมไว้ดังนั้นเราจะพบเทคนิคที่เกี่ยวข้อง ที่นำไปพัฒนาต่อเป็นวิธีเปลี่ยนคีย์ (Modulation), วิธีการใช้โน้ตนอกคอร์ดทางเลือก (Altered Tension), วิธีการคู่สามเรียงซ้อนกันขึ้นไป (Superimposed Thirds), วิธีการนำจุดพักขัด (Deceptive Cadence), วิธีนำหลักการประพันธ์ของดนตรีแจ๊ส (Jazz Compositions), วิธีการนำวิธีการประพันธ์ที่มีอยู่แล้วมีเรียบเรียงเสียงใหม่ที่เหมาะสม (Arrangement), และวิธีสร้างทำนองแบบด้นสด (Improvisation) ซึ่งตารางแสดงภาพตัวอย่างต่อไปนี้จะช่วยให้ผู้ศึกษาสามารถสรุปความคิดได้เข้าใจมากขึ้น

ตารางที่ 15 *ตัวอย่างการดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์ รูปแบบต่าง ๆ*

		การดำเนินเสียงประสานแบบแบ็คดอร์	
แบบที่ 1	I	iv9 bVII13 (bVII7#11)	I Major (Relative iii, vi)
แบบที่ 2	ii	iv9 bVII13 (bVII7#11)	I Major (iii, vi)
แบบที่ 3	IV	iv9 bVII13 (bVII7#11)	I Major (iii, vi)
แบบที่ 4	IV	iv6 (6 เป็นโน้ตร่วม)	I Major (iii, vi)
แบบที่ 5	I	bVII13 (bVII7#11) เตรียมหู E (#11) ไป E (3) ใน I	I Major (iii, vi)
แบบที่ 6	I	#iv7b5 V7(b9)	I Major **(Unexpected)**

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2568.

สรุปและอภิปรายผล

สรุป

วิธีการประพันธ์แบบระบบแกนสมมาตร สามารถช่วยให้บทเพลงมีทิศทางในการสร้างสรรค์ ให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น โดยผ่านการคิดวิเคราะห์เชิงจิตวิทยาศิลปะดังที่กล่าวมา สามารถตั้งเป็นข้อสังเกตเบื้องต้นได้เป็นประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ ประเด็นที่ 1. การนำแนวทางดนตรีศิลป์ที่คุ้นเคยมาเป็นองค์ประกอบหลักเพื่อสร้างทฤษฎีพื้นฐานหลัก โดยพัฒนาจากโทนเสียงที่เป็นไปตามหน้าที่ของคอร์ด นำไปพัฒนาสร้างเป็นระบบแกนสมมาตร ด้วยการขยายแนวคิดวิธีการประพันธ์แบบมุมมองทางอารมณ์ของความสัมพันธ์ระหว่างกันของแกนคอร์ด และไดอะทอนิก มีเดียนท์ โดยเสริมแนวคิดของทฤษฎีการเลียนแบบ ประเด็นที่ 2. การนำแนวทางดนตรีศิลป์ โดยการนำประเภทของคอร์ด มาสร้างสิ่งเร้า ด้วยการเพิ่มหรือลดความเครียดหรือโน้ตนอกคอร์ดให้กับคอร์ด 3 ประเภทหลักของบทเพลง คือหลักแกนสมมาตรของระบบเคาน์เตอร์โพล ของแกนปฐมภูมิและทุติยภูมิ กลุ่มคอร์ดทอนิก กลุ่มคอร์ดซับดอมินันท์ กลุ่มคอร์ดดอมินันท์ นำสร้างเป็นระบบแกนสมมาตร โดยเสริมแนวคิดของ หลักทฤษฎีปลุกเร้า ประเด็นที่ 3. การนำแนวทางดนตรีศิลป์ ที่คาดเดาได้ยากและเสริมความต้องการอยากค้นหามาเป็นหลักของแนวคิดโดยพัฒนาจากโทนเสียงที่ไม่เป็นไปตามหน้าที่ของคอร์ด นำสร้างเป็นระบบแกนสมมาตร ด้วยการขยายแนวคิดวิธีการประพันธ์เรื่อง โครมาติก มีเดียนท์ และการดำเนินคอร์ดแบบแบ็คดอร์ โดยเสริมแนวคิดของวิธีการเข้าสู่วงจรโดพามีน โดยการสร้างวิธีการที่ยากในการคาดเดาได้ ประเด็นที่ 4. ระบบแกนสมมาตร สามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับการประพันธ์เพลงในอนาคตควรเป็นไป

อภิปรายผล

จากการศึกษาทฤษฎีระบบแกนสมมาตร มีความเหมือนกับระบบดนตรีอื่น ๆ โดยเป็นวิธีจัดระเบียบเสียงในลักษณะที่สมเหตุสมผล สำหรับนักประพันธ์ที่ต้องการ หาจุดเปลี่ยนในวิธีการประพันธ์ที่แตกต่างไปจากเดิม หรือ ระบบดนตรีแบบโทนาล เช่นเดียวกับโมดอลฮาร์โมนีหรือโพลีโทนาล ทฤษฎีแกนสมมาตรเป็นแบบแผนที่สามารถขยายขอบเขตของสิ่งที่สามารถทำได้ ด้วยการสร้างความแตกต่างจากความคุ้นเคย การผสมแนวคิดจิตวิทยาศิลปะใน 3 หลักคือ ทฤษฎีการเลียนแบบ ทฤษฎีปลุกเร้า การสร้างวิธีการที่คาดเดาได้ยาก ผสานเข้ากับแนวคิดของทฤษฎีการประพันธ์ที่สอดคล้องกันกับการดำเนินไปของบทเพลง จะช่วยสร้างความน่าสนใจให้กับบทเพลงในอนาคตได้อย่างสร้างสรรค์ สอดคล้องกับทัศนะของ วีรชาติ เปรมานนท์ (ม.ป.ป.)

ที่กล่าวว่า “ดนตรีร่วมสมัย มีความต้องพัฒนาเพื่อเปลี่ยนแปลงบทบาทที่สำคัญ 2 ประการ คือ 1) บทบาทของเทคโนโลยี และทฤษฎีที่ทันสมัยจะถูกนำเข้ามาแก้ไขปัญหาที่มีอยู่ 2) สร้างสรรค์บทบาทใหม่ที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าในอนาคตและบทบาทของโครงสร้างสำคัญของดนตรีในแบบเดิมจะลดลง เพื่อเปิดโอกาสให้บทบาทของสีสันและวิธีการอย่างใหม่มีโอกาสสอดสลับ เช่นเพิ่มความซับซ้อนเชิงโครงสร้างและทฤษฎี การตัดท่อนเหลือเฉพาะทำนองสำคัญ สอดสลับทำนองเสียงใหม่”

ข้อเสนอแนะ

จากบทความนี้ ได้กล่าวถึงวิธีการประสานเสียงทางเลือกโดยทฤษฎีแกนสมมาตรในดนตรีร่วมสมัย โดยใช้แนวคิดด้านจิตวิทยาหลัก 3 แบบ ดังที่กล่าวไว้ โดยที่หลักจิตวิทยา และหลักทฤษฎีแกนสมมาตรสามารถนำมาพัฒนาเป็นแนวทางการเข้าใจความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีกับจิตใจที่สามารถสร้างความน่าสนใจ ชวนให้ค้นหาในขณะที่ไม่ทิ้งความสำคัญของการเชื่อมโยงความคุ้นเคยกับเสียงดนตรีในแบบเดิม อย่างไรก็ตามยังมีความลับในเชิงจิตวิทยา และหลักการสร้างสรรค์ดนตรีในแบบใหม่อีกมากที่น่าสนใจ และยังไม่เป็นที่คุ้นเคยกับทุกคนในทุกวิถีชีวิต อาจมีแนวทางใหม่ค้นหาวิธีคิดของศาสตร์อื่น ๆ ที่พบได้ในธรรมชาติของวิถีชีวิตทั่วไป อันสามารถเปลี่ยนแปลง หรือ เสริมสร้างวิธีการประพันธ์เสียงดนตรีแบบที่สร้างความไพเราะแบบที่ไม่เคยได้ฟังมาก่อน โดยเป็นการสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาบทเพลงแห่งอนาคตกาล

รายการอ้างอิง

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). เกศกะรัต.

ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2561). *จิตวิทยาศิลปะสุนทรียศาสตร์เชิงประจักษ์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสภา. (2561). *พจนานุกรมดนตรีสากล*. ศรีเมืองการพิมพ์.

วีรชาติ เปรมานนท์. (ม.ป.ป.). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Weinschenk, S. M. (2018). *100 things every designer needs to know about people* [100 เคล็ดลับจิตวิทยาสำหรับคนที่อยากออกแบบให้เข้าถึงใจคน]. WeLearn.

รายละเอียด และหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

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

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

ประเภทบทความที่เผยแพร่

ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ มีขอบเขตประเภท ดังนี้

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

2. บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1. ทั้งนี้ บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่ **เว็บไซต์:** https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ท่านสามารถอ่านรายละเอียดของบทความเพิ่มเติม ในส่วนขององค์ประกอบบทความ การจัดรูปแบบหน้า การเขียนรายการอ้างอิง และอื่น ๆ ได้ที่
เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/about/submissions

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)65 -726-1103
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com
เว็บไซต์ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

Wipitpatanasilpa Journal of Arts