

วารสาร

WIPIT

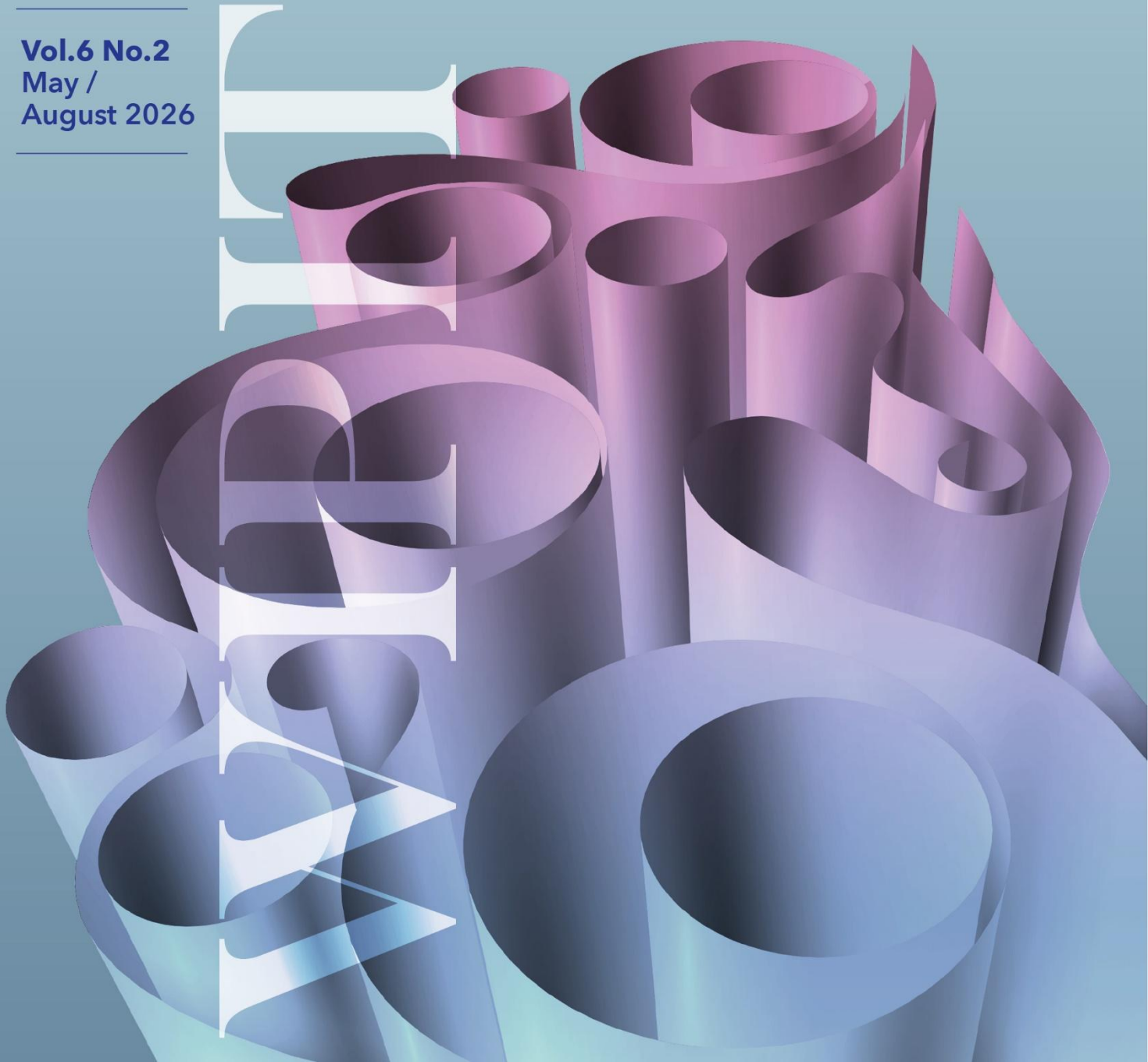
วชิรพัฒนศิลป์

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Vol.6 No.2  
May /  
August 2026





### วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ หรือ ผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม และการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
2. เพื่อเป็นสื่อกลาง แลกเปลี่ยนความรู้ และสร้างเครือข่าย ทางวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม
3. เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับบริการวิชาการ และงานวิจัย ด้านศิลปวัฒนธรรมระดับชาติ 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 0-2482-176 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 researchers in arts, culture, and arts education
3. To provide a resource for national and international articles in arts, culture, and arts education
4. To promote Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts locally 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

- 1<sup>st</sup> Issue (January - April)  
2<sup>nd</sup> Issue (May – August)  
3<sup>rd</sup> 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 0-2482-176 # 345  
Email: wipit.bpi@gmail.com

Website: <http://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/announcement>





## คณะที่ปรึกษา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมเกียรติ ภูมิภักดี

อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีณา เอี่ยมยี่สุน

รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี

รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม

รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ดร.สุชาดา โสวัตร

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## นายธีรพงษ์ ฉลาด

คณบดีคณะศิลปศึกษา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวชลัน ทิศา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุธงจิตต์

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลตะวันออก

วิทยาเขตจักรพงษ์ภูวนารถ

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงห์เสนี

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุขฎี มีป้อม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง

มหาวิทยาลัยมหิดล

## Advisor

Asst. Prof. Dr. Somkiat Pumipak

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

Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

## Assistant Editor

Dr. Sirilak Chalontham

Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Dr. Suchada Sowat

Assistant to the President of Bunditpatanasilpa  
Institute of Fine Arts

Mr. Teerapong Chalad

Dean of Faculty of Arts Education,  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Ms. Sawinee Wongsrisoonthon

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Ms. Chavarun Teeca

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

## 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 Pidokrajit

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



## กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกตามณี  
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม  
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร  
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ดร.ศุภฎี สว่างวิบูลย์พงศ์  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก  
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

## กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ  
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงหนณี  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภฎี มีป้อม  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี  
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ดร.ศิริลักษณ์ ผลองธรรม  
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ดร.สุชาดา ไส้วัตร  
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายธีรพงษ์ ฉลาด

คณบดีคณะศิลปศึกษา  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวชวลัน ทิศา  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## คณะกรรมการกลั่นกรองบทความ

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงหนณี  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภฎี มีป้อม  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## Editorial Emeritus

Asst. Prof. Dr. Vichaya Mukdamee  
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  
Royal Academician (Thai Dramatic Arts)

## 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  
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Dr. Sirilak Chalontham  
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Dr. Suchada Sowat  
Assistant to the President of Bunditpatanasilpa  
Institute of Fine Arts

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

Ms. Sawinee Wongsrisoonthon  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Ms. Chavarun Teeca  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

## Article Screening Committee

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

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



## คณะกรรมการกลั่นกรองบทความ

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี  
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์  
ดร.ศิริลักษณ์ ฉล่องธรรม  
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์  
ดร.สุชาดา โสวัตร  
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์นรินทร์ อ้วนดำ

คณบดีคณะศิลปวิจิตร  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายธีรพงษ์ ฉลาด

คณบดีคณะศิลปศึกษา  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บวรนรรณ อัญญะโพธิ์

รองคณบดีคณะศิลปศึกษา  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายกิตติพันธ์ สิริไวยทางกูร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวชลัน ทิศา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## คณะกรรมการจัดทำวารสาร

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี  
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์  
ดร.ศิริลักษณ์ ฉล่องธรรม  
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์  
ดร.สุชาดา โสวัตร  
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายธีรพงษ์ ฉลาด

คณบดีคณะศิลปศึกษา  
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวชลัน ทิศา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ออกแบบปก

นายกิตติ คล้ายเอม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

## Article Screening Committee

Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani  
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts  
Dr. Sirilak Chalontham  
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts  
Dr. Suchada Sowat  
Assistant to the President of Bunditpatanasilpa  
Institute of Fine Arts

Asst. Prof. Narin Ouandam  
Dean of Faculty of Fine Arts  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

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

Asst. Prof. Dr. Borvornnut Anyabodhi  
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Mr. Kitiphon Siriwaitayangkoon  
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. Dr. Somphop Khieomani  
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts  
Dr. Sirilak Chalontham  
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts  
Dr. Suchada Sowat  
Assistant to the President of the Graduate  
Institute of Arts and Crafts

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

Ms. Sawinee Wongsrisoonthon  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Ms. Chavarun Teeca  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

## Journal Cover Designer

Mr. Kitti Klai-em  
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts



## บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2569) เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นเพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัย ด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ ประกอบไปด้วย ความรู้ที่หลากหลายของสาขาศิลปะและวัฒนธรรม อาทิ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และการศึกษา ที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ ปัจจุบันวารสารฯ อยู่ในระบบฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 2 (พ.ศ. 2568 - 2572) วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ยังคงให้ความสำคัญในการคัดเลือกและประเมินคุณภาพบทความก่อนการตีพิมพ์เผยแพร่ โดยผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่านเพื่อให้ได้บทความที่มีคุณภาพในวารสารฉบับนี้ประกอบด้วย บทความจำนวน 8 เรื่อง ได้แก่ บทความวิจัย จำนวน 6 เรื่อง บทความวิชาการ จำนวน 1 เรื่อง และบทความงานสร้างสรรค์ จำนวน 1 เรื่อง

บทความวิจัย จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่

- 1) การสอนทักษะการปฏิบัติท่าสำหรับระบำมาตรฐาน: บทเรียนถอดจากศิลปินแห่งชาติ
- 2) การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮ่องฮี
- 3) คุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี: มุมมองของตัวแทนผู้สอนในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนในไทย
- 4) ความเป็นมาและองค์ประกอบการรำย้อยโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร
- 5) เทคนิคבלเลต์: แนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจริง
- 6) ลายนกไต่ปิ่นข้ามทุ่ง

บทความวิชาการ 1 เรื่อง คือ 1) Creative Media for Moral Drama: An Analysis of the Nine Virtues Reflected in the Vessantara Jataka

บทความงานสร้างสรรค์ 1 เรื่อง คือ การสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรม

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง กลั่นกรองคุณภาพของบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี  
บรรณาธิการ

## Message from the Editor-in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 6, No.2, May – August 2026, 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 of the journal contains eight articles: six research articles, one academic article, and one creative work article as follows:

Research articles include:

- 1) Dance Practice Skills Instruction for *Rabam Matrathan*: Lesson Learned from The National Artists
- 2) An Analysis of the Musical Identity of Soraphan Chanting in *Ban Hong Hee*
- 3) Fundamental Qualities and Essential Components of a Quality Performing Artist: Perspectives of Instructors from Public and Private Educational Institutions in Thailand
- 4) The History and Dance Elements of the *Ram Yua Pi* (Flirting Dance with the Nora Oboe) in the Khun Uppatham Narakorn Lineage
- 5) Ballet Techniques: A Practical Approach to Cultivating the Balletic Body Through Habitus Formation
- 6) The study of composing Isan folk music melodic pattern from Kalasin College of Dramatic Arts: *Lai Nok Sai Bin Kham Thung*

Academic article: Creative Media for Moral Drama: An Analysis of the Nine Virtues Reflected in the Vessantara Jataka

Creative work article: Music Composition: Architecture of Songkhla

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)

การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับระบำมาตรฐาน: บทเรียนถอดจากศิลปินแห่งชาติ 1  
Dance Practice Skills Instruction for *Rabam Matrathan*: Lesson Learned from  
The National Artists

ปริญญ์ บ่อจักษ์พันธ์ / Parinya Borjakpanth

ฤดีรัตน์ ชูชนะโชติ / Ruedeerath Chusanachoti

การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮองฮี 18  
An Analysis of the Musical Identity of *Soraphan Chanting in Ban Hong Hee*

สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ / Sitthiphong Yodnon

อาทิตย์ คำหงษ์ศา / Arthid Khamhongsa

ศิริพงศ์ สมบูรณ์ / Siripong Somboon

ชานนท์ ดำสนธิ / Chanon Damsanit

ศตวรรษ มาโลศรี / Satavat Malaisri

คุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี: มุมมองของ  
ตัวแทนผู้สอนในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนในไทย 34

Fundamental Qualities and Essential Components of a Quality Performing  
Artist: Perspectives of Instructors from Public and Private Educational  
Institutions in Thailand

ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ / Sakchai Iamkrasin

ผกามาศ จิรจารุภัทร / Phakamas Jirajarupat

ชุติมา มณีวัฒนา / Chutima Maneewattana



## สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง

หน้า

### บทความวิจัย (Research Articles)

ความเป็นมาและองค์ประกอบการรำยั่วโยไนรา สายซุนอุปถัมภ์นารากร 50

The History and Dance Elements of the *Ram Yua Pi* (Flirting Dance with the Nora Oboe) in the Khun Uppatham Narakorn Lineage

นนทวัฒน์ ขาวคง / Nontawat Khawkhong

ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม / Narongrit Chaokam

จินตนา สายทองคำ / Jintana Saitongkum

เทคนิคบัลเลต์: แนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้าง  
แนวจริง 66

Ballet Techniques: A Practical Approach to Cultivating the Balletic Body  
Through Habitus Formation

พัชรรษา แก้วพลอย / Padparadscha Kaewploy

ชุตินา มณีวัฒนา / Chutima Maneewattana

ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์:  
ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง 83

The Study of Composing Isan Folk Music Melodic Pattern from Kalasin College  
of Dramatic Arts: *Lai Nok Sai Bin Kham Thung*

คมจรัส ทองจรัส / Komjarat Tongjarat

อภิรักษ์ ภูสง่า / Aphirak Phoosanga

ชนิตร์นันท์ ไชยสิทธิ์ / Chanitnan Chaiyasit



## สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง

หน้า

### บทความวิชาการ (Academic Articles)

Creative Media for Moral Drama: An Analysis of the Nine Virtues Reflected in the

Vessantara Jataka

98

*Wassana Bunyaphithak*

*Jaroensek Pluempreecha*

*Weerakorn Suksard*

*Pusana Fonramdee*

*Thanaphon Kaewkwang*

### บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

การสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรม

114

Music Composition: Architecture of Songkhla

*ปริญญ์ คงกะโชติ / Parinya Kongkachot*

*ปรัชญา บุญมาสูงทรง / Prachya Boonmasoongsong*

*ศรัทธา จันทมนัโชติ / Sattha Jantamaneechote*



บทความวิจัย (Research Article)

## การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับระบำมาตรฐาน: บทเรียนถอดจากศิลปินแห่งชาติ

### Dance Practice Skills Instruction for *Rabam Matrathan*: Lesson Learned from The National Artists

ปริญญญา บ่อจักษ์พันธ์ / Parinya Borjakpanth

นิสิตสาขาหลักสูตรและการสอน ภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
Master of Education Program student in Curriculum and Instruction, Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Education, Chulalongkorn University

\*Corresponding author, E-mail: 6580075527@student.chula.ac.th

ฤดีรัตน์ ชุชนะโชติ / Ruedeerath Chusanachoti

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาหลักสูตรและการสอน ภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
Assistant Professor (Ph.D.), Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Education, Chulalongkorn University

E-mail: ruedeerath.c@chula.ac.th

Received: July 20, 2026 Revised: July 22, 2026 Accepted: August 25, 2026 Published: August 30, 2026

#### บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับระบำมาตรฐาน โดยการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง จำนวน 4 ท่าน ได้แก่ นางรจนา พวงประยงค์ นางสาวเวณิกา บุณนาค นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ และนางนพรัตน์ศุภากร หวังในธรรม ชุดการแสดงที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ ระบำสี่บท (ในการแสดงโขน-ละคร) และระบำดาวดึงส์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบถอดบทเรียนโดยใช้การเล่าเรื่อง และแบบสังเกตการปฏิบัติทำรำ เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์แก่นสาระ ผลการศึกษาพบว่า การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับระบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วยหลักการสำคัญ 4 ประการ ได้แก่ 1) ความรู้พื้นฐานที่สำคัญจำเป็น โดยเน้นการวิเคราะห์ผู้เรียน การปูพื้นฐานทักษะ และการเตรียมความพร้อมของครู 2) การส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจ ผ่านการสร้างบรรยากาศทางกายภาพและจิตวิทยาที่เอื้อต่อการเรียนรู้ รวมถึงการเปิดโอกาสในการแสดง 3) การสอนอย่างเป็นขั้นตอน ประกอบด้วย การนำเข้าสู่บทเรียน การอบอุ่นร่างกาย การศึกษาและปฏิบัติทำรำ การพัฒนาทักษะ และการสรุปบทเรียนร่วมกับการผ่อนคลายร่างกาย และ 4) การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย ได้แก่ การสาธิตและอธิบาย การปรับท่าทางและควบคุมการเคลื่อนไหว ตลอดจนการฝึกปฏิบัติซ้ำ และการใช้จังหวะกำกับการเคลื่อนไหว ซึ่งช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติทำรำได้อย่างถูกต้อง งดงามและเป็นไปตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

คำสำคัญ : การสอน, นาฏศิลป์ไทย, ทักษะการปฏิบัติทำรำ, ระบำมาตรฐาน, ศิลปินแห่งชาติ



## Abstract

This research article aimed to explore the instructional approaches for teaching dance practice skills in Rabam Matrathan through lessons learned from National Artists. A qualitative research methodology was employed with four National Artists in the field of performing arts: Rachana Pungprayong, Venika Bunnag, Rattiya Wiksitphong, and Nopparatsupakarn Wangnaitham. The selected dances were Rabam Si Bot (performed in Khon-Lakhon) and Rabam Daowadueng, with research instruments including a storytelling-based lesson learned protocol and a dance performance observation form. Data were collected through in-depth interviews and participant observation, then subsequently analyzed using thematic analysis. The findings revealed four major instructional approaches for teaching dance practice skills in Rabam Matrathan: 1) Essential foundational knowledge, emphasizing learner analysis, fundamental dance-skill development, and teacher preparedness, 2) Encouragement and motivation, achieved by supportive physical and psychological learning environments and opportunities for performance, 3) Systematic instruction, consisting of lesson introduction, warm-up activities, dance learning and practice, skill development, and lesson conclusion accompanied by cool-down activities, 4) Diverse teaching techniques, comprising demonstration and explanation, posture adjustment and movement control, repetitive practice, and rhythmic accompaniment to guide movement. These instructional approaches enable learners to perform dance movements accurately and gracefully, consistent with the conventions of Thai classical dance.

**Keywords:** Thai classical dance, Dance practice skills, Rabam Matrathan, National artists, Instructional approaches

## บทนำ

ระบามำตรฐำนเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะเป็นแบบแผนเฉพาะ ทั้งด้านกระบวนการท่ารำดนตรี และการตีบทตามบทขับร้อง ซึ่งได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณ โดยมีลักษณะสำคัญ คือ การกำหนดรูปแบบท่ารำไว้อย่างชัดเจน ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้โดยอิสระ เนื่องจากถือเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่ครูนาฏศิลป์ไทยโบราณได้ประดิษฐ์และวางแบบแผนไว้ (ขวลิต สุนทรานนท์, 2550) ด้วยลักษณะดังกล่าว ระบามำตรฐำนจึงถูกนำมาใช้เป็นพื้นฐานสำคัญในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำ นาฏยศัพท์ ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ ตลอดจนการแปรแถวและการตีบทตามแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ระบามำตรฐำนแม้จะมีความสำคัญต่อการศึกษานาฏศิลป์ไทย แต่จากการศึกษาพบว่า การจัดการเรียนการสอนในปัจจุบันยังประสบปัญหาหลายประการ โดยเฉพาะข้อจำกัดด้านระยะเวลาในการฝึกปฏิบัติ การขาดการเชื่อมโยงจากครูผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจนข้อจำกัดด้านประสบการณ์การแสดงของผู้เรียน ส่งผลให้ผู้เรียนจำนวนหนึ่งไม่สามารถจดจำรายละเอียด เทคนิค และกลวิธีการปฏิบัติท่ารำได้อย่างครบถ้วน เมื่อสำเร็จการศึกษาและเข้าสู่บทบาทครูผู้สอน จึงอาจเกิดการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่คลาดเคลื่อนหรือไม่สมบูรณ์ ส่งผลกระทบต่อคุณภาพของการสืบทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยในระยะยาว สอดคล้องกับแนวคิดของ (สุวรรณ ชลานุเคราะห์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 มีนาคม 2559) ที่กล่าวถึงปัญหาการสอนท่ารำที่ผิดเพี้ยนจนส่งผลต่อความเสื่อมถอยของนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า “สอนรำผิดไปวันละนิด เหมือนกลิ้งกินพิษ



ไปวันละหน่อย ลีลาท่าทางถดถอยไปวันละน้อย นาฏศิลป์ไทยค่อย ๆ เสื่อมลง” จึงต้องศึกษาการสอนที่สามารถถ่ายทอดความรู้ได้ถูกต้อง

พระราชดำรัสของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในโอกาสที่คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ นำศิลปินเข้าเฝ้าเพื่อรับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ มีใจความสำคัญตอนหนึ่งว่า “ผลงานของศิลปินแห่งชาติเป็นมรดกศิลปะอันล้ำค่าของชาติ ผลงานของท่านเหล่านั้นนับวันจะสูญหายไปด้วยสาเหตุต่าง ๆ จึงจำเป็นต้องอย่างเร่งด่วนที่จะต้องศึกษาผลงานของท่านเหล่านั้น แล้วจัดทำเนียบขึ้นบัญชีอย่างเป็นระบบเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติ โดยส่วนรวมต่อไป” (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562) จากพระราชดำรัสดังกล่าว ศิลปินแห่งชาติในสาขาศิลปะการแสดงนับเป็นบุคคลสำคัญที่มีองค์ความรู้ทั้งด้านการแสดงและด้านการสอนนาฏศิลป์ไทย องค์ความรู้ดังกล่าวส่วนใหญ่เป็นความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) ซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ การแสดง การฝึกฝน และการถ่ายทอดจากโบราณจารย์ โดยการศึกษาองค์ความรู้จากศิลปินแห่งชาติ ใช้การถอดบทเรียน (Lesson Learned) ซึ่งเป็นวิธีการจัดการความรู้รูปแบบหนึ่งที่เป็นการสกัดความรู้ที่ฝังลึกในตัวบุคคลออกมาเป็นบทเรียนที่สามารถนำไปสังเคราะห์และสรุปเป็นชุดความรู้ (ศุภวรัญญู พลายน้อย, 2549) องค์ความรู้ดังกล่าวจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการอนุรักษ์และพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะองค์ความรู้ด้านการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับบรรดามাত্রฐาน ซึ่งยังปรากฏงานศึกษาอย่างจำกัดในเชิงวิชาการ

จากเหตุผลดังกล่าว คณะผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับบรรดามাত্রฐาน โดยการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ เพื่อสกัดและสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทยที่ใช้ในการถ่ายทอดทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับบรรดามাত্রฐาน อันจะนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทย และใช้เป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยอย่างเป็นระบบต่อไป

## วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับบรรดามাত্রฐาน โดยการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ

## ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องครั้งนี้ มุ่งศึกษาแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง การเรียนรู้ผ่านร่างกาย และการถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงปฏิบัติ เพื่อใช้เป็นกรอบในการอธิบายกระบวนการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับบรรดามাত্রฐานของศิลปินแห่งชาติ นอกจากนี้ ยังศึกษางานวิจัยด้านการสอนนาฏศิลป์ไทย เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้และเชื่อมโยงสู่การพัฒนาแนวคิดด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทยในเชิงวิชาการ

### แนวคิดเกี่ยวกับการสอนนาฏศิลป์ไทย

การสอนนาฏศิลป์ไทยในอดีตยังมีลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์อย่างใกล้ชิด เนื่องจากการเรียนมักเกิดขึ้นภายในวัง สำนักครู หรือหน่วยงานด้านศิลปะเฉพาะทาง เป็นกระบวนการถ่ายทอดและสืบเนื่องระหว่างบุคคล คือครูสู่ลูกศิษย์ เป็นลักษณะการบอกเล่าต่อ ๆ กันมาแบบมุขปาฐะ ลักษณะการสอนจะถ่ายทอดการฝึกหัดท่าเต้นและรำตามลักษณะเฉพาะของประเภทผู้เรียน โดยเริ่มจากพื้นฐานการฝึกหัดสำหรับผู้เรียนทุกคน ซึ่งความรู้ที่นำมาถ่ายทอดจะมาจากประสบการณ์ในการแสดงที่ได้รับการฝึกฝนจนชำนาญ แล้วถ่ายทอด



ให้กับศิษย์โดยใช้วิธีการสอนภาคปฏิบัติที่เน้นการเลียนแบบครูเป็นหลัก ผู้เรียนเน้นการฝึกปฏิบัติจริง และการจดจำจากแบบอย่างของครู ที่เรียกว่า “แม่พิมพ์” (ขนาด โศภน, 2531) ผู้เรียนต้องฝึกปฏิบัติ ตามอย่างใกล้ชิดผ่านการสังเกต การเลียนแบบและการฝึกซ้ำจนเกิดความชำนาญ ทั้งยังให้ความสำคัญ กับท่าท่า ความพร้อมเพรียง และความถูกต้องตามแบบแผนดั้งเดิม การเรียนการสอนจึงมิได้มุ่งเพียงการพัฒนา ทักษะทางการแสดงเท่านั้น แต่ยังเป็นกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรม คุณธรรม และจารีตของวงการนาฏศิลป์ ไทยควบคู่กันไป

การที่ผู้เรียนปฏิบัติท่าท่าได้เหมือนหรือใกล้เคียงหรือเป็นที่พอใจของครูผู้สอนนั้น ครูจำเป็นต้องหา การสอนที่หลากหลายเพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่าท่าของผู้เรียนให้สามารถปฏิบัติได้เหมือน “แม่พิมพ์” ที่สุด จากการศึกษาพฤติกรรมการสอนของอาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์ไทย พบว่า การสอนของครูนาฏศิลป์ ในภาคปฏิบัติ ผู้สอนนิยมใช้วิธีการบรรยาย อธิบาย สาธิต แก้ไขข้อบกพร่อง และตั้งคำถามเพื่อกระตุ้นการมีส่วนร่วม ของผู้เรียน รวมถึงเชื่อมโยงเนื้อหาทฤษฎีเข้าสู่อการปฏิบัติจริง โดยมีการสรุปทบทวนและสอดแทรกคุณค่า ทางวัฒนธรรมไทยควบคู่ไปกับการสอนทักษะการแสดง (อุษา สบฤกษ์, 2536)

จากแนวคิดของการสอนนาฏศิลป์ไทย แสดงให้เห็นถึงการเรียนรู้เชิงปฏิบัติ (Experiential Learning) และการเรียนรู้ผ่านร่างกาย (Embodied Learning) โดยมองว่าผู้เรียนจะเกิดความเข้าใจและพัฒนาทักษะ ได้ดีที่สุดผ่านการลงมือปฏิบัติจริง การฝึกซ้ำ ผ่านวิธีการสอน และเทคนิคการสอนที่หลากหลาย รวมถึงการ ได้รับข้อมูลย้อนกลับจากครูผู้สอน ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของการเรียนการสอนนาฏศิลป์ทั้งในบริบทตะวันตก และนาฏศิลป์ไทย แนวคิดดังกล่าวจึงสะท้อนให้เห็นว่า การสอนนาฏศิลป์เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ผสมผสาน ทั้งความรู้ ทักษะ ประสบการณ์และการถ่ายทอดคุณค่าทางวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

### **แนวคิดเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง (Performing Arts Education and Dance Pedagogy)**

การจัดการเรียนรู้ด้านศิลปะการแสดง (Performing Arts Education) เป็นกระบวนการเรียนรู้ ที่มุ่งพัฒนาทักษะการปฏิบัติ การแสดงออก และการสื่อสารผ่านร่างกาย โดยให้ความสำคัญกับการเรียนรู้ ผ่านประสบการณ์ตรง การฝึกปฏิบัติ และปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูกับผู้เรียน มากกว่าการเรียนรู้เชิงทฤษฎี เพียงอย่างเดียว (Leavy, 2018) ในบริบทของการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ของตะวันตก แนวคิดด้านศาสตร์ การสอนนาฏศิลป์ของตะวันตก อธิบายว่า การพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวจำเป็นต้องอาศัยการจัดลำดับ การเรียนรู้จากพื้นฐานไปสู่ทักษะที่ซับซ้อน การสาธิต การฝึกปฏิบัติซ้ำ และการให้ข้อมูลย้อนกลับอย่างต่อเนื่อง เพื่อพัฒนาความชำนาญและความเข้าใจด้านการเคลื่อนไหวของผู้เรียน (Gilbert, 2015; Mainwaring & Krasnow, 2010)

นอกจากนี้ การจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ยังให้ความสำคัญกับการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่เอื้อต่อ การพัฒนาทักษะทางกายและจิตใจของผู้เรียน โดยครูผู้สอนมีบทบาทสำคัญทั้งในฐานะผู้อำนวยความสะดวก ผู้สาธิต และต้นแบบในการปฏิบัติ (Shapiro, 1998) กระบวนการเรียนรู้นี้ดังกล่าวยังมีลักษณะเป็นการเรียนรู้ ทักษะพิสัย ที่ผู้เรียนต้องอาศัยการฝึกฝน การรับรู้ทางร่างกาย และประสบการณ์ตรงในการพัฒนาทักษะ ทางการแสดง

### **แนวคิดการเรียนรู้เชิงกายภาพ (Embodied Learning and Somatic Education)**

แนวคิดการเรียนรู้เชิงกายภาพ อธิบายว่า การเรียนรู้มิได้เกิดขึ้นผ่านกระบวนการทางความคิดเพียง อย่างเดียว แต่เกิดขึ้นผ่านการรับรู้ การเคลื่อนไหว และประสบการณ์ทางร่างกาย (Shapiro, 1998; Risner, 2010) โดยเฉพาะในศาสตร์ด้านการเต้นและศิลปะการแสดง ซึ่งร่างกายถือเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความหมาย



การสื่อสาร และการเรียนรู้ ผู้เรียนจึงต้องพัฒนาการรับรู้ตำแหน่ง น้ำหนัก จังหวะ และคุณลักษณะ การเคลื่อนไหวผ่านการฝึกปฏิบัติจริง สอดคล้องกับแนวคิดด้านการศึกษาศิลปะผ่านประสบการณ์ของร่างกาย ซึ่งให้ความสำคัญกับการตระหนักรู้ร่างกายและการเรียนรู้ผ่านการควบคุมการเคลื่อนไหว การสัมผัส และการรับรู้จากภายในร่างกาย โดยเชื่อว่าการพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวจำเป็นต้องอาศัยการเชื่อมโยงระหว่าง ร่างกาย จิตใจ และประสบการณ์การปฏิบัติ (Green, 2002) แนวคิดดังกล่าวมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด กับการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้เรียนต้องอาศัยการฝึกปฏิบัติ การปรับสรีระ และการควบคุม รายละเอียดการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง

### แนวคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงปฏิบัติ (Tacit Knowledge and Apprenticeship Learning)

วิจารณ์ พานิช (2548) กล่าวว่า องค์ความรู้จำนวนมากเป็นองค์ความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) ซึ่งไม่สามารถอธิบายหรือถ่ายทอดผ่านเอกสารหรือคำพูดได้อย่างสมบูรณ์ แต่ต้องอาศัย ประสบการณ์ การสังเกต การเลียนแบบ และการปฏิบัติร่วมกันในการเรียนรู้ โดยเฉพาะองค์ความรู้ด้านศิลปะ และการแสดง ซึ่งเกี่ยวข้องกับทักษะทางกาย ความรู้สึก จังหวะ และเทคนิคเฉพาะตัว ในบริบทของการศึกษาด้านศิลปะการแสดง แนวคิดการเรียนรู้แบบครู - ศิษย์ หรือ Apprenticeship Learning อธิบายว่า ผู้เรียน จะพัฒนาความชำนาญผ่านการเรียนรู้ร่วมกับครูผู้เชี่ยวชาญอย่างใกล้ชิด โดยอาศัยการสังเกต การเลียนแบบ การฝึกปฏิบัติซ้ำ และการได้รับข้อมูลย้อนกลับจากครูผู้สอน (Lave & Wenger, 1991; Eraut, 2000) กระบวนการดังกล่าวมีลักษณะสำคัญคือ การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านประสบการณ์ตรงและปฏิสัมพันธ์ระหว่าง ครูกับผู้เรียน ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดผ่านระบบครู - ศิษย์ มาอย่างต่อเนื่อง (Payne, 2021)

แนวคิดนี้ สะท้อนว่า การถ่ายทอดทักษะปฏิบัติด้านนาฏศิลป์ไม่ได้เกิดจากการเรียนรู้เชิงทฤษฎีเท่านั้น แต่เกิดจากการฝึกปฏิบัติร่วมกับครูผู้สอน การสังเกต การเลียนแบบ และประสบการณ์ตรง ซึ่งเป็นลักษณะ การถ่ายทอดองค์ความรู้ฝังลึกในตัวบุคคล

### ระบามাত্রฐาน

ระบามเป็นรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มุ่งเน้นความงดงามของกระบวนการท่ารำ ความพร้อมเพรียงของผู้แสดง การแปรแถว และความสัมพันธ์ระหว่างท่ารำกับดนตรีประกอบการแสดง โดยลักษณะสำคัญของการแสดงระบาม คือ การรำรำเป็นหมู่ตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป และไม่จำเป็นต้องดำเนินเรื่องเป็นลำดับเหตุการณ์ เช่นเดียวกับโขนหรือละคร (ขวลิต สุนทรานนท์, 2549) การแสดงระบามจึงสะท้อนลักษณะของศิลปะ การเคลื่อนไหวที่ให้ความสำคัญกับสุนทรียภาพของร่างกาย จังหวะดนตรี และความสมดุลขององค์ประกอบการแสดง โดยกระบวนการท่ารำอาจเป็นการตีบทตามบทหรือเป็นการประดิษฐ์ท่ารำเพื่อสร้างความงดงามทางนาฏศิลป์โดยไม่ยึดตามความหมายของเนื้อร้องโดยตรง ในด้านรูปแบบการแสดงระบาม สามารถแบ่ง ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ระบามাত্রฐาน และระบามืดเตล็ด โดยระบามাত্রฐานเป็นการแสดงที่มีรูปแบบ ท่ารำ เพลงร้อง ดนตรี และการแต่งกายกำหนดไว้เป็นแบบแผนชัดเจน ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง และใช้เป็นมาตรฐานในการฝึกหัดและการแสดงสืบทอดมาแต่โบราณ (ปราณี สำราญวงศ์, 2525) โดยระบาม สืบทอดถือเป็นต้นแบบสำคัญและมีอิทธิพลต่อระบามাত্রฐาน ที่ประดิษฐ์ขึ้นในชั้นหลัง เช่น ระบาม่องหงิด ระบามดาวดั่งส์ ระบามฤดาภินิหาร และระบามเทพบันเทิง จากการสำรวจเบื้องต้น ระบามดาวดั่งส์เป็นระบาม ที่ถูกนำมาใช้ในการเรียนการสอนและการแข่งขันทักษะทางวิชาการในการศึกษาขั้นพื้นฐาน



ลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า การสอนระบำมาตรฐาน มิได้เป็นเพียงการถ่ายทอดท่ารำเพื่อการแสดงเท่านั้น แต่เป็นกระบวนการพัฒนาทักษะทางกาย สุนทรียภาพ และการควบคุมการเคลื่อนไหวอย่างเป็นระบบ ผู้เรียนจำเป็นต้องฝึกฝนทั้งด้านจังหวะ ลีลาท่ารำ ความพร้อมเพรียง และการแสดงออกทางอารมณ์ให้สอดคล้องกับแบบแผนนาฏศิลป์ไทย ระบำมาตรฐานถูกนำมาใช้ในการเรียนการสอนและการแข่งขันทักษะทางวิชาการในการศึกษาขั้นพื้นฐาน

จากแนวคิดดังกล่าวจึงนำมาสู่การกำหนดขอบเขตการวิจัย โดยเลือกเพลงที่ใช้สำหรับการวิจัย คือ ระเบียบ (ในการแสดงโขน - ละคร) ซึ่งลดทอนมาจากการแสดงระเบียบเพิ่มเติม และระบำดาวดึงส์ ระเบียบที่ได้รับอิทธิพลมาจากระบอบระเบียบ แต่มีลักษณะการแสดงที่แตกต่างจากระบอบระเบียบ

จากการทบทวนวรรณกรรมดังกล่าว จะเห็นได้ว่า แม้แนวคิดด้านการจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดง การเรียนรู้เชิงกายภาพและการถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงปฏิบัติจะได้รับการศึกษาในบริบท การศึกษาด้านศิลปะการแสดงในต่างประเทศอย่างต่อเนื่อง แต่การศึกษาระบบการสอนนาฏศิลป์ไทย ในเชิงการถ่ายทอดองค์ความรู้และการพัฒนาทักษะการปฏิบัติยังมีอยู่อย่างจำกัด โดยเฉพาะการศึกษาการสอน ทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับระบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ งานวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งศึกษาระบบการสอน ดังกล่าว เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทยและอธิบายการสอนนาฏศิลป์ไทยในฐานะ กระบวนการเรียนรู้ผ่านร่างกายและประสบการณ์เชิงปฏิบัติ

## ขอบเขตการวิจัย

### 1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

คณะผู้วิจัยมุ่งศึกษาการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับระบำมาตรฐาน เพลงที่ใช้ในการศึกษา คือ ระเบียบ (ในการแสดงโขน-ละคร) และระบำดาวดึงส์

### 2. ขอบเขตด้านระยะเวลา

คณะผู้วิจัยดำเนินการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ ภายในระยะเวลา 1 ปี ( สิงหาคม 2567 ถึง กรกฎาคม 2568)

### 3. ขอบเขตด้านผู้ให้ข้อมูล

การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับระบำมาตรฐานของศิลปิน แห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ในวิชาเอกละครพระ จำนวน 2 ท่าน และในวิชาเอกละครนาง จำนวน 2 ท่าน

## วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ระยะ ดังนี้

### ระยะที่ 1 เตรียมการในการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ

#### 1.1 การศึกษาแนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1) ข้อมูลของ ระบำมาตรฐาน ประกอบไปด้วย ประวัติความเป็นมา รูปแบบ ลักษณะ วิธีการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีประกอบการแสดง เนื้อร้องและทำนองเพลง โอกาสที่ใช้ในการแสดง

2) แนวคิด ทฤษฎี หลักการเกี่ยวกับการสอนนาฏศิลป์ ประกอบไปด้วย หลักการสอน นาฏศิลป์ สุนทรียภาพและความซาบซึ้งในนาฏศิลป์ การจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง



3) แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการสอน ประกอบไปด้วย ความหมายของการสอนองค์ประกอบของการสอน การสอนทักษะ และการถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงปฏิบัติ

### 1.2 การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants)

คณะผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (purposive sampling) โดยกำหนดเกณฑ์คัดเลือกจากความเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ประสบการณ์ด้านการแสดงและการสอน ตลอดจนความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ด้านระบามมาตรฐาน ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ในวิชาเอกละครพระและในวิชาเอกละครนาง จำนวน 4 ท่าน คือ

1. นางรจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2554 (ละครนาง)
2. นางสาวเวณิกา บุณนาค ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2558 (ละครพระ)
3. นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2560 (ละครพระ)
4. นางนพรัตน์ศุภากร หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2565 (ละครนาง)

### ระยะที่ 2 เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ

เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากศิลปินแห่งชาติ โดยใช้การถอดบทเรียนเป็นแนวทางหลักในการสกัดองค์ความรู้ด้านการสอนทักษะการปฏิบัติที่จำเป็นสำหรับระบามมาตรฐานประกอบด้วยขั้นตอนดังนี้

#### 2.1 การพัฒนาและตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูล

คณะผู้วิจัยพัฒนาเครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับระบามมาตรฐาน การสอนนาฏศิลป์ไทย การเรียนรู้ทักษะปฏิบัติ และการถอดบทเรียน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยมี 2 ชิ้น ได้แก่

1) แบบถอดบทเรียนโดยใช้การเล่าเรื่อง เป็นแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง ใช้สำหรับเก็บข้อมูลจากการถ่ายทอดเรื่องราวหรือประสบการณ์ต่าง ๆ เกี่ยวกับการแสดงระบามมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ

2) แบบสังเกตการปฏิบัติท่ารำ ใช้สำหรับบันทึกข้อมูลจากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในระหว่างการถ่ายทอดท่ารำ โดยมุ่งสังเกตรายละเอียดเกี่ยวกับวิธีการสาธิต การอธิบายท่ารำ การจับท่า การปรับแก้ท่าทาง การใช้จังหวะ การให้ข้อเสนอแนะ และปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินแห่งชาติกับผู้เรียน

คณะผู้วิจัยนำเครื่องมือเสนอผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา โดยใช้ดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ ความครอบคลุมของประเด็นคำถาม ความเหมาะสมของภาษา และความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย จากนั้นปรับปรุงเครื่องมือตามข้อเสนอแนะก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลจริง

#### 2.2 การดำเนินการถอดบทเรียน

คณะผู้วิจัยดำเนินการถอดบทเรียน โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูล 2 วิธี คือ การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

1) การสัมภาษณ์ คณะผู้วิจัยสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติเป็นรายบุคคล โดยใช้แบบถอดบทเรียนโดยการเล่าเรื่องเป็นแนวคำถามหลัก การสัมภาษณ์แต่ละครั้งใช้เวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมง โดยขออนุญาตผู้ให้ข้อมูลในการบันทึกเสียง และจดบันทึกประเด็นสำคัญระหว่างการสัมภาษณ์

2) การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม คณะผู้วิจัยสังเกตการณ์ระหว่างการถ่ายทอดท่ารำของศิลปินแห่งชาติ โดยเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้และรับการถ่ายทอดท่ารำ เพื่อทำความเข้าใจ



เข้าใจวิธีการสอนจากประสบการณ์ตรงของศิลปินแห่งชาติแต่ละท่าน ท่านละ 2 ครั้ง ครั้งละ 3-4 ชั่วโมง โดยใช้แบบสังเกตการปฏิบัติทำรำควบคู่กับการจดบันทึกภาคสนาม การบันทึกภาพเคลื่อนไหว และการบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับการสาธิต การจับท่า การใช้จังหวะ การแก้ไขข้อบกพร่อง และการให้ข้อมูลย้อนกลับของศิลปินแห่งชาติ

### 2.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากเก็บรวบรวมข้อมูล คณะผู้วิจัยนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ บันทึกภาคสนาม เสียงบันทึก และภาพเคลื่อนไหวมาวิเคราะห์ตามขั้นตอนดังนี้

#### 1) การถอดข้อมูลและตรวจสอบความถูกต้อง (Data Transcription and Validation)

คณะผู้วิจัยถอดเสียงและเรียบเรียงข้อมูลจากบันทึก จากนั้นตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลส่งข้อมูลกลับให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา (Member Checking)

#### 2) การให้รหัสข้อมูล (Data Coding) และจัดกลุ่มรหัส (Data Clustering)

ใช้วิธีนิรนัย (Deductive coding) คณะผู้วิจัยอ่านข้อมูลซ้ำ และกำหนดรหัสจากข้อความหรือพฤติกรรมที่สะท้อนหลักการสอน ขั้นตอนการสอน เทคนิคการสอน และแนวทางการพัฒนาทักษะการปฏิบัติทำรำ การสาธิต การจับท่า การฝึกซ้ำ และการเสริมแรง นำรหัสที่มีความสัมพันธ์กันมาจัดกลุ่มเป็นหมวดหมู่ จากนั้นสังเคราะห์เป็นแก่นสาระสำคัญ

#### 3) การวิเคราะห์แก่นสาระ (Thematic Analysis) คณะผู้วิจัยวิเคราะห์ประเด็น

ที่ปรากฏซ้ำร่วมกันในข้อมูลของศิลปินแห่งชาติทั้ง 4 ท่าน จากนั้นสังเคราะห์เป็นแก่นสาระหลักของการสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรดามাত্রฐาน 4 ประการ ได้แก่ 1) ความรู้พื้นฐานที่สำคัญจำเป็น 2) การส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจ 3) การสอนอย่างเป็นขั้นตอน และ 4) การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย

### ผลการวิจัย

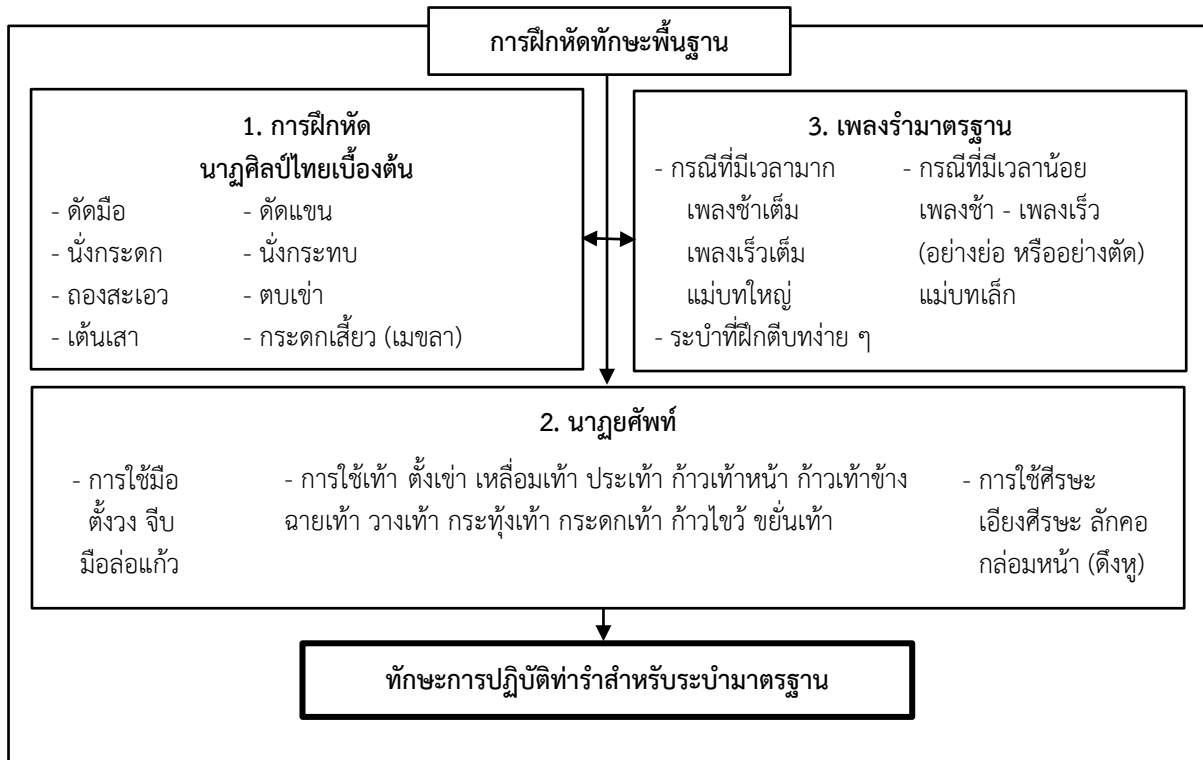
ผลการศึกษาพบว่า การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรดามাত্রฐานของศิลปินแห่งชาติ มีลักษณะเป็นกระบวนการจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยที่เป็นระบบ โดยสามารถสังเคราะห์เป็นหลักการสอนสำคัญได้ 4 ประการ ได้แก่

- 1) ความรู้พื้นฐานที่สำคัญจำเป็น
- 2) การส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจ
- 3) การสอนอย่างเป็นขั้นตอน
- 4) การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย

#### 1. ความรู้พื้นฐานที่สำคัญจำเป็น

ศิลปินแห่งชาติให้ความสำคัญกับการเตรียมความพร้อมของทั้งผู้เรียนและครูก่อนเข้าสู่การปฏิบัติทำรำบรรดามাত্রฐาน โดยในส่วนของผู้เรียน พบว่า มีการวิเคราะห์ลักษณะทางร่างกาย ให้เหมาะสมกับบทบาทในการแสดงบรรดามাত্রฐาน รวมถึงวิเคราะห์ด้านพื้นฐานทักษะ เพื่อกำหนดแนวทางการฝึกและบทบาทในการแสดงให้เหมาะสม และยังให้ความสำคัญกับการปูพื้นฐาน โดยใช้การฝึกหัดทักษะพื้นฐาน ซึ่งศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “พื้นฐานเนี่ยสำคัญจะบรรดามাত্রฐานหรืออะไรก็แล้วแต่ต้องได้พื้นฐาน พื้นฐานต้องแน่น” ในส่วนของครูผู้สอนจะทบทวนกระบวนการทำรำและเตรียมสภาพร่างกายให้พร้อมก่อนสอน

ภาพที่ 1 แผนภาพการฝึกหัดพื้นฐานในการสอนทักษะการปฏิบัติทำสำหรับระบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ



หมายเหตุ. โดย ปริญญ่า บ่อจักษ์พันธ์ (2568)

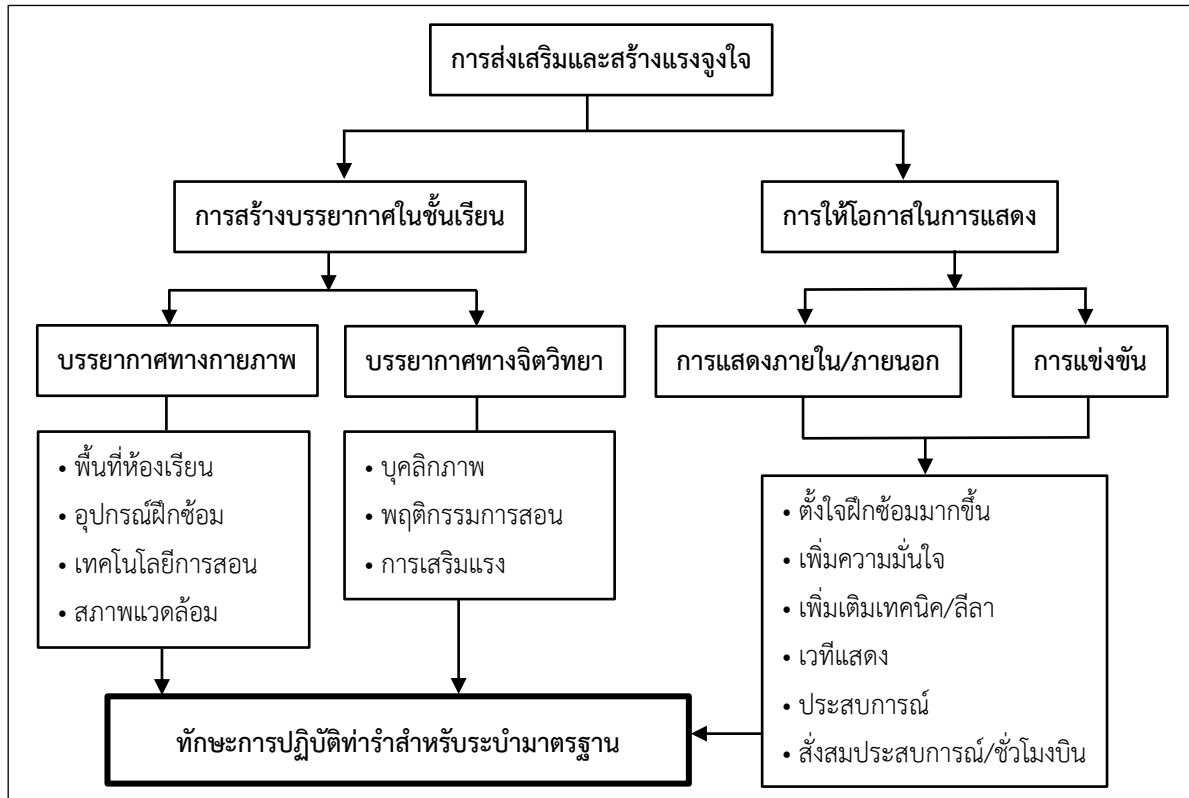
จากภาพดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การสอนระบำมาตรฐานมีลักษณะเป็นการพัฒนาทักษะทางการเคลื่อนไหวอย่างเป็นลำดับขั้นจากการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น สู่ นาฏยศัพท์ และเพลงรำมาตรฐานตามลำดับ ซึ่งสะท้อนลักษณะของการพัฒนาทักษะอย่างเป็นระบบ ในการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย

## 2. การส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจ

ศิลปินแห่งชาติให้ความสำคัญกับการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ทั้งด้านกายภาพและด้านจิตวิทยา โดยด้านกายภาพมุ่งจัดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการฝึกปฏิบัติ ส่วนด้านจิตวิทยา ครูผู้สอนทำหน้าที่เป็นต้นแบบทั้งด้านบุคลิกภาพ วินัย และพฤติกรรมการปฏิบัติตน ตลอดจนการใช้การเสริมแรงทั้งทางบวกและทางลบ เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความตั้งใจในการฝึกฝน จากการสังเกต พบว่า มีศิลปินแห่งชาติ 3 ท่าน ใช้คำว่า “แม่” แทนตนเองขณะสอนหรือสนทนา เป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์ที่ไม่ใช่เพียงครู - ศิษย์ แต่หากลึกซึ้งเปรียบได้กับแม่ - ลูก นอกจากนี้ ศิลปินแห่งชาติยังให้ความสำคัญกับการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงความสามารถผ่านการแสดงและการแข่งขัน ซึ่งช่วยสร้างแรงจูงใจและส่งเสริมการพัฒนาทักษะการปฏิบัติทำอย่างต่อเนื่อง โดยศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “ถ้าได้ออกแสดง เขาจะตั้งใจเรียนมากขึ้น” โดยได้สรุปข้อความรู้ตามภาพที่ 2



ภาพที่ 2 แผนภาพการส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจในการสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา บ่อจักษ์พันธ์ (2568)

### 3. การสอนอย่างเป็นขั้นตอน

การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ มีลักษณะเป็นกระบวนการสอนที่ดำเนินไปอย่างเป็นลำดับขั้น ประกอบด้วย 5 ขั้นตอน โดยแต่ละขั้นมีกิจกรรมการเรียนรู้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การนำเข้าสู่บทเรียน (Introduction) ผู้เรียนจดบันทึกประวัติการแสดง บอกเล่าเกร็ดความรู้ ชมภาพเคลื่อนไหว และทบทวนบทเรียน ซึ่งศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “ก่อนการสอนครูจะเล่าประวัติที่มาของการแสดงระบำชุดนั้น ๆ เพื่อเป็นการจูงใจ และปูพื้นฐาน องค์ความรู้ ก่อนที่จะเรียน”

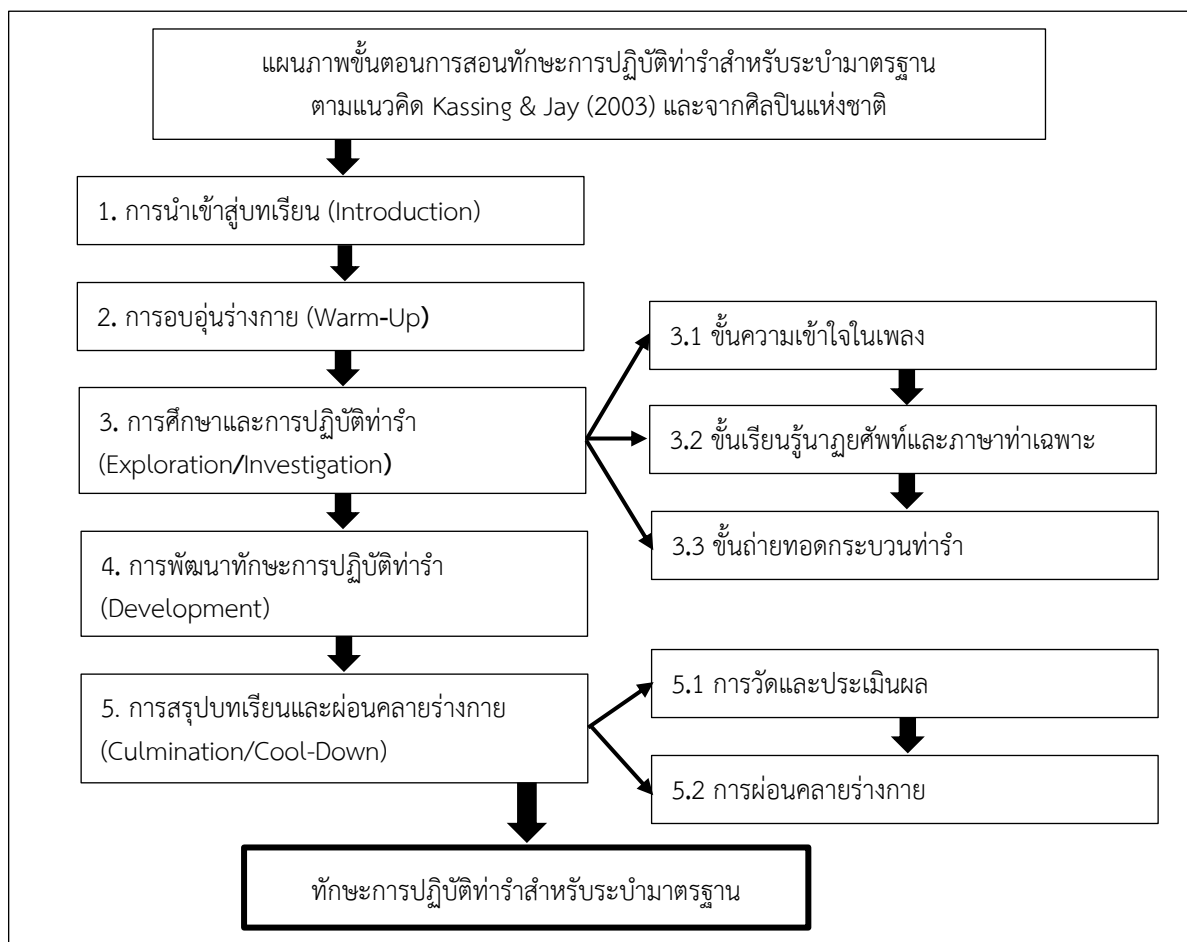
3.2 การอบอุ่นร่างกาย (Warm-Up) ผู้เรียนฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น เช่น ดัดมือ ดัดแขน นั่งกระดก จากการสังเกตพบว่า ศิลปินแห่งชาติจะให้นักเรียนอบอุ่นร่างกายทุกครั้งก่อนเริ่มเรียนหรือปฏิบัติทำรำ

3.3 การศึกษาและการปฏิบัติทำรำ (Exploration/Investigation) ถือเป็นขั้นตอนหลักของการสอน ประกอบไปด้วย 3 ขั้นตอน คือ 1) ความเข้าใจในเพลง 2) ชั้นเรียนรู้นาฏศัพท์และภาษาท่าเฉพาะ 3) ถ่ายทอดกระบวนการทำรำ ตามลำดับขั้นตอนการแสดงที่ปรากฏในบทขับร้องโดยแบ่งเป็นช่วงสั้น ๆ พร้อมทั้งแก้ไขข้อบกพร่องของผู้เรียน

3.4 การพัฒนาทักษะการปฏิบัติทำรำ (Development) ผู้เรียนปฏิบัติทำรำที่ได้รับการถ่ายทอด เพื่อให้ครูพิจารณาแก้ไขข้อบกพร่อง จากการสังเกตพบว่า เมื่อผู้เรียนจำจบเพลง ศิลปินแห่งชาติจะให้ข้อเสนอแนะทั้งเฉพาะบุคคลและภาพรวม อาจมีการยกตัวอย่างข้อบกพร่องที่สำคัญ และบอกวิธีการแก้ไข

3.5 การสรุปทเรียนและผ่อนคลายร่างกาย (Culmination/Cool-Down) สรุปทเรียนจากการวัดและการประเมินผล พร้อมผ่อนคลายร่างกาย โดยในระหว่างนั้นครูผู้สอนสามารถให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมแก่ผู้เรียนได้ โดยศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “รำเสร็จก็ให้สับตมมือ เขยียดแขน เขยียดขาไป ระหว่างนี้มีคำแนะนำอะไรจะบอกก็บอกพวกเขาได้”

ภาพที่ 3 แผนภาพขั้นตอนการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำสำหรับระบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา บ่อจักษ์พันธ์ (2568)

จากภาพที่ 3 พบว่า การสอนประกอบด้วย 5 ขั้นตอน ได้แก่ การนำเข้าสู่บทเรียน การอบอุ่นร่างกาย การศึกษาและปฏิบัติท่ารำ การพัฒนาทักษะการปฏิบัติ และการสรุปทเรียนพร้อมผ่อนคลายร่างกาย แต่ละขั้นตอนเชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่การสร้างพื้นฐานความรู้ การฝึกปฏิบัติ การแก้ไขข้อบกพร่อง ไปจนถึงการประเมินผลและให้ข้อเสนอแนะ ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำได้อย่างถูกต้องและเป็นลำดับขั้นตามหลักนาฏศิลป์ไทย ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการสอนทักษะการปฏิบัติท่ารำ



#### 4. การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย

ศิลปินแห่งชาติใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลายในการถ่ายทอดทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับระบำมาตรฐาน ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

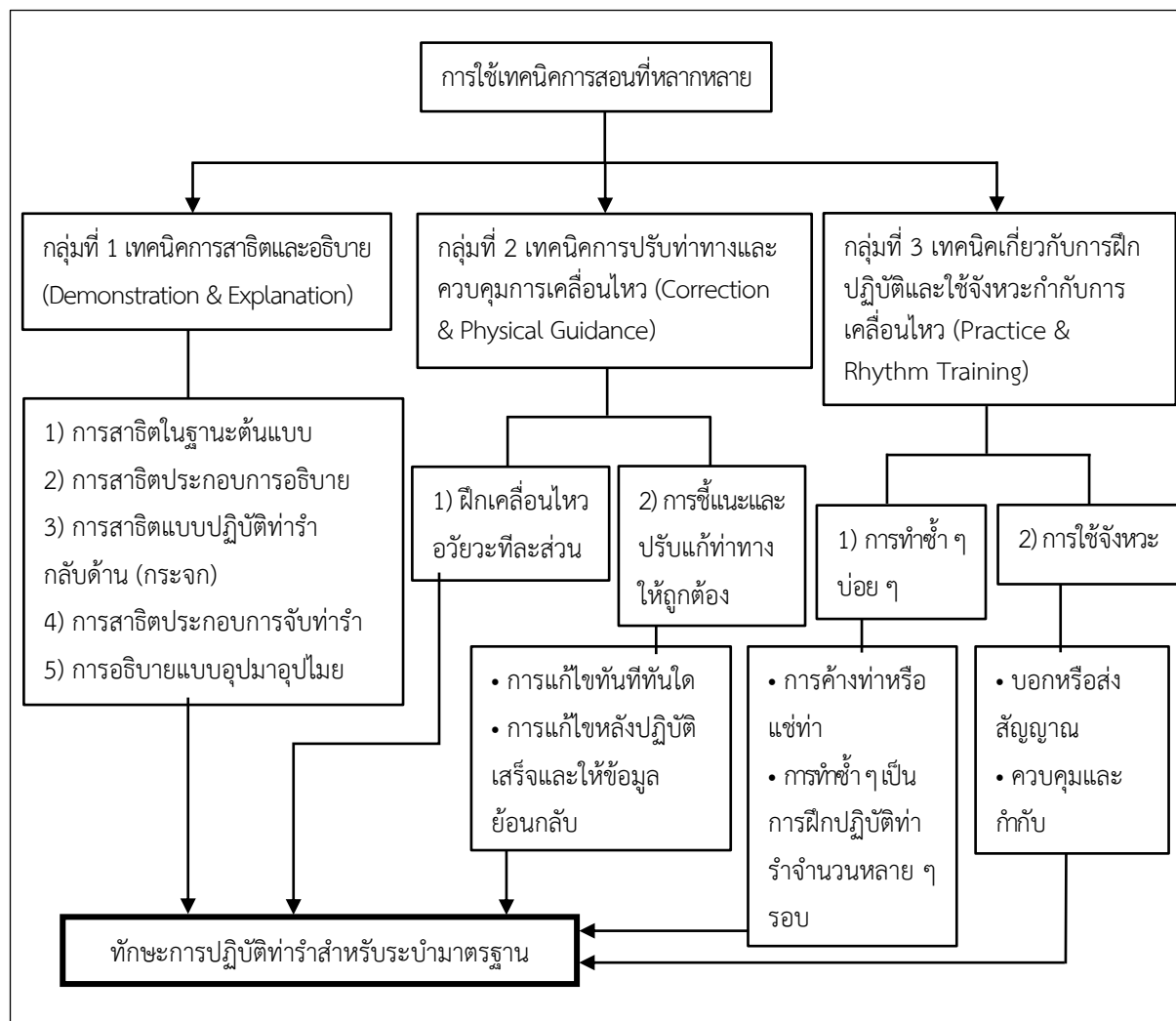
กลุ่มที่ 1 เทคนิคการสาธิตและอธิบาย (Demonstration & Explanation) ประกอบด้วย 5 เทคนิค ได้แก่ 1) การสาธิตในฐานะต้นแบบ 2) การสาธิตประกอบการอธิบาย 3) การสาธิตแบบกระจก (หันหน้าเข้าหาผู้เรียน) 4) การสาธิตประกอบการจับท่ารำ ซึ่งใช้ในกรณีที่ครูมากกว่า 1 คน โดยครูคนหนึ่งสาธิตเป็นต้นแบบ อีกคนจับท่ารำให้ผู้เรียน และ 5) การอธิบายแบบอุปมาอุปไมย โดยศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “ครูจะสาธิตด้วยการรำให้ดู ขณะที่รำให้ดู ก็อธิบายไปด้วยว่าทำอะไร” และการสังเกตพบว่าการอธิบายแบบอุปมาอุปไมยใช้คำเปรียบเทียบ เช่น “เหมือนหยิบผ้า” หรือ “รำเหมือนลอยได้” เพื่อให้ผู้เรียนเห็นภาพการปฏิบัติที่อธิบายด้วยคำพูดปกติได้ยาก เช่น คำที่ใช้ได้ทั้งระบำสี่ทและระบำดาวดึงส์ เช่น “รำเหมือนลอยได้” ใช้เมื่อต้องการให้ผู้เรียนปฏิบัติท่ารำเบา ๆ เปรียบเสมือนร่ายอยู่บนก้อนเมฆ

กลุ่มที่ 2 เทคนิคการปรับท่าทางและควบคุมการเคลื่อนไหว (Correction & Physical Guidance) ประกอบด้วย 2 เทคนิค ได้แก่ การฝึกเคลื่อนไหวด้วยวิธีละส่วน เช่น แยกฝึกมือ แขน ศีรษะ และเท้าก่อนนำมาปฏิบัติพร้อมกันและการชี้แนะพร้อมปรับแก้ท่าทางหรือ “จับท่า” ซึ่งหมายถึง การที่ครูใช้มือกด ดัน ยก หรือจัดตำแหน่งอวัยวะต่าง ๆ ของผู้เรียนให้อยู่ในท่าที่ถูกต้อง สวยงาม ตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย โดยศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “เมื่อเขาได้ท่ารำแล้วก็มาดูว่าถูกต้องไหม ถ้าไม่ถูกต้องก็แก้ไขด้วยการบอกก่อนหรือบางทีอาจจะเข้าไปแก้ไขด้วยการจับท่า” การสังเกตพบว่าการจับท่าทำได้ 2 ลักษณะ คือ การแก้ไขขณะผู้เรียนปฏิบัติท่ารำผิด ครูเดินเข้าไปจับท่าให้ทันที เพื่อให้ผู้เรียนเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างท่ารำกับท่าที่ถูกต้องและการแก้ไขหลังปฏิบัติเสร็จพร้อมให้ข้อมูลย้อนกลับ โดยให้ผู้เรียนที่ปฏิบัติผิดออกมาแสดงเป็นตัวอย่าง จากนั้นครูจับท่าให้ดูเปรียบเทียบ เพื่อให้ผู้เรียนคนอื่นจดจำและไม่ผิดซ้ำ

กลุ่มที่ 3 เทคนิคเกี่ยวกับการฝึกปฏิบัติและใช้จังหวะกำกับการเคลื่อนไหว (Practice & Rhythm Training) ประกอบด้วย 2 เทคนิค ได้แก่ การทำซ้ำ ๆ บ่อย ๆ และการใช้จังหวะ โดยการทำซ้ำมี 2 ลักษณะ คือ 1) การค้างท่า (แช่ท่า) ซึ่งจากการสังเกตพบว่า ศิลปินแห่งชาติให้ผู้เรียนหยุดนิ่งในท่าใดท่าหนึ่ง เพื่อนั่นย้ำหรือแก้ไขให้กล้ามเนื้อจดจำตำแหน่งที่ถูกต้อง และ 2) การฝึกซ้ำหลายรอบ ทั้งท่าเดี่ยว ท่อนเพลงหรือทั้งเพลง โดยศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “ครูเน้นย้ำท่ารำที่ยากและสอนเกี่ยวกับลีลาเทคนิคต่าง ๆ จากนั้นให้ผู้เรียนทบทวนท่ารำซ้ำ ๆ จนเกิดความชำนาญ” นอกจากนี้การฝึกซ้ำหลายรอบยังช่วยให้เกิดความพร้อมเพรียงตามอัตลักษณ์ของการแสดงระบำอีกด้วย

สำหรับการใช้จังหวะมี 2 ลักษณะ คือ การบอกหรือส่งสัญญาณล่วงหน้า โดยใช้เสียงพูด เคาะพื้น หรือปรบมือ และการควบคุมจังหวะเมื่อผู้เรียนเริ่มเสียจังหวะ โดยเคาะพื้นหรือปรบมือตามจังหวะถี่ขึ้นเพื่อดึงจังหวะกลับมา ศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “ขณะปฏิบัติครูก็จะบอกท่ารำไปด้วย ปรบมือให้จังหวะ หรือบางครั้งบอกเนื้อร้อง” จากการสังเกตพบว่า ในการสอนศิลปินแห่งชาติใช้น้ำเสียงที่ดังและเร็วกว่าขณะพูดปกติ อาจเพื่อต้องการให้นักเรียนได้ยินโดยทั่วกัน และให้ทันกับจังหวะหรือท่ารำที่ปฏิบัติอยู่

ภาพที่ 4 แผนภาพแสดงเทคนิคที่หลากหลายที่ใช้ในการสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรบำมาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา บ่อจักษ์พันธ์ (2568)

จากภาพที่ 4 พบว่า แต่ละเทคนิคมีลักษณะการสอน วัตถุประสงค์ และการนำไปใช้ที่แตกต่างกันออกไป สะท้อนให้เห็นถึงการสอนที่ยึดหยุ่นตามสรีระและความสามารถของผู้เรียน เพื่อมุ่งเน้นให้ผู้เรียนปฏิบัติทำรำได้ ทั้งนี้ เทคนิคการสอนที่หลากหลายนี้อาจใช้คละเคล้ากันไป ไม่มีการกำหนดตายตัวถึงการนำไปใช้ในแต่ละเทคนิค ให้พิจารณาเลือกใช้ให้เหมาะสมกับเนื้อหา ความสามารถของผู้เรียนเป็นสำคัญ

จากการสังเคราะห์ข้อมูลการถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ คณะผู้วิจัยสามารถสรุปหลักการสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรบำมาตรฐาน ได้เป็น 4 หลักการสำคัญ ซึ่งมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันในการพัฒนาทักษะการปฏิบัติทำรำของผู้เรียน ตามภาพที่ 5



ภาพที่ 5 หลักการสอนทักษะการปฏิบัติทำร่ำสำหรับระดับมาตรฐาน สังเคราะห์จากการถอดบทเรียนศิลปินแห่งชาติ



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา บ่อจักษ์พันธ์ (2568)

จากภาพ การสอนทักษะการปฏิบัติทำร่ำของศิลปินแห่งชาติเป็นกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่มีระบบ เริ่มจากการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนและครู (ความรู้พื้นฐานที่สำคัญจำเป็น) การสร้างแรงจูงใจ (การส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจ) การจัดการเรียนการสอนอย่างเป็นลำดับขั้น (การสอนอย่างเป็นขั้นตอน) และการใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย โดยศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งกล่าวว่า “เป็นหน้าที่ของครูต้องปฏิบัติให้ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจในบทเรียนนั้น ๆ” ยิ่งสะท้อนให้เห็นบทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ ที่มุ่งมั่นเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้สามารถปฏิบัติทำร่ำได้อย่างถูกต้อง งดงาม และเป็นไปตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย



## สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยพบว่า การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรดามาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วย หลักการสอน 4 ประการ ได้แก่ ความรู้พื้นฐานที่สำคัญจำเป็น การส่งเสริมและสร้างแรงจูงใจ การสอนอย่างเป็นขั้นตอน และการใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการสอนนาฏศิลป์ไทยมิใช่เพียงการถ่ายทอดรูปแบบท่ารำตามแบบแผนเท่านั้น แต่เป็นกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่เป็นระบบ มีการวางแผนเตรียมความพร้อมทั้งผู้เรียนและครู และมีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจน

ลักษณะการสอนดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดศาสตร์การสอนเชิงกายภาพ ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้ผ่านร่างกาย ซึ่งมีหลักการคือการเรียนรู้หรือการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงเกิดขึ้นผ่านประสบการณ์ทางร่างกายและการปฏิบัติจริง มากกว่าการเรียนรู้เชิงนามธรรมผ่านคำอธิบายเชิงทฤษฎีเพียงอย่างเดียว (Leavy, 2018; Shapiro, 1998) โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทคนิคการจับท่า การปรับสรีระและการควบคุมการเคลื่อนไหวอย่างใกล้ชิดที่ปรากฏในผลการศึกษา ล้วนเป็นกลไกสำคัญที่ทำให้ผู้เรียนรับรู้ตำแหน่งน้ำหนักและองศาของการเคลื่อนไหวผ่านประสาทสัมผัสทางร่างกายโดยตรง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Risner (2010) ที่ชี้ว่าการเรียนรู้ทักษะทางกายในศิลปะการแสดงจำเป็นต้องอาศัยปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูกับผู้เรียนผ่านการลงมือปฏิบัติร่วมกัน

นอกจากนี้ การถ่ายทอดทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรดามาตรฐาน เป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวบุคคล กล่าวคือ องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยจำนวนมากไม่สามารถถ่ายทอดผ่านเอกสารหรือคำอธิบายได้อย่างสมบูรณ์ แต่ต้องอาศัยการเรียนรู้ผ่านการสังเกต การเลียนแบบ การฝึกปฏิบัติซ้ำ และประสบการณ์ตรงร่วมกับครูผู้สอน (Payne, 2021) โดยเฉพาะเทคนิคการสอน การอธิบายแบบอุปมาอุปไมย การใช้จังหวะกำกับกับการเคลื่อนไหว และการแก้ไขข้อบกพร่องของผู้เรียนแบบประชิดตัว ซึ่งสะท้อนลักษณะเฉพาะของการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยในลักษณะครู-ศิษย์ที่เป็นลักษณะการสอนที่สืบทอดมาแต่โบราณ หากแต่ความสัมพันธ์ในการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยมิได้มีลักษณะเป็นเพียงความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ในเชิงวิชาการเท่านั้น แต่ยังมีลักษณะเป็นความสัมพันธ์เชิงครอบครัวที่ใกล้ชิดและผูกพันทางอารมณ์เปรียบเสมือนความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก เห็นได้จากการที่ครูแทนตนเองด้วยคำว่า “แม่” เป็นสิ่งที่บ่งบอกว่า ครูผู้สอนมิได้ทำหน้าที่เพียงถ่ายทอดทักษะการปฏิบัติทำรำ แต่ยังทำหน้าที่ดูแล อบรมและหล่อหลอมผู้เรียนทั้งด้านวินัย บุคลิกภาพ และคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมควบคู่กันไป ลักษณะดังกล่าวสะท้อนเอกลักษณ์สำคัญของการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยในระบบครู-ศิษย์ ซึ่งให้ความสำคัญกับความใกล้ชิด ความไว้วางใจ และการเรียนรู้ผ่านความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล อันเป็นบริบทสำคัญที่เอื้อต่อการถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงปฏิบัติและองค์ความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) ผ่านประสบการณ์และการปฏิบัติร่วมกันอย่างต่อเนื่อง

ผลการวิจัยยังแสดงให้เห็นว่า การสอนของศิลปินแห่งชาติมีลักษณะเป็นกระบวนการจัดการเรียนรู้อย่างเป็นระบบ โดยประกอบด้วยการเตรียมความพร้อม การพัฒนาทักษะอย่างเป็นลำดับขั้น และการใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย สอดคล้องกับแนวคิดด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ (Dance Pedagogy) และการเรียนรู้ทักษะพิสัย (Psychomotor Learning) ให้ความสำคัญกับการพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวจากพื้นฐานไปสู่ทักษะที่ซับซ้อนมากขึ้น รวมถึงการใช้การฝึกปฏิบัติซ้ำและการให้ข้อมูลย้อนกลับเพื่อพัฒนาความชำนาญของผู้เรียน (Gilbert, 2015; Mainwaring & Krasnow, 2010) ทั้งนี้ การจัดลำดับขั้นตอนการเรียนรู้ดังกล่าว ยังสะท้อนแนวคิดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมและการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติจริง ซึ่งเป็นแนวทางสำคัญในการจัดการศึกษาด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย (Risner, 2010) แม้งานศึกษาด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์



(Dance Pedagogy) ในต่างประเทศจะอธิบายการเรียนรู้ผ่านร่างกายและการฝึกปฏิบัติไว้อย่างต่อเนื่อง แต่งานวิจัยนี้ได้ช่วยเติมเต็มช่องว่างองค์ความรู้ในบริบทนาฏศิลป์ไทย

กล่าวโดยสรุป การสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรดามาตรฐานของศิลปินแห่งชาติ ไม่ได้เป็นเพียงการถ่ายทอดรูปแบบท่ารำตามแบบแผนที่สืบทอดมาเท่านั้น แต่เป็นกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยที่ผสมผสานศาสตร์การสอน การเรียนรู้ผ่านร่างกาย และองค์ความรู้เชิงประสบการณ์เข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบ สามารถนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทย (Thai Classical Dance Pedagogy) ในเชิงวิชาการ งานวิจัยนี้จึงมีส่วนสำคัญในการยกระดับองค์ความรู้ด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทย (Thai Classical Dance Pedagogy) ซึ่งจากการทบทวนวรรณกรรมในการศึกษาครั้งนี้พบว่ามีการศึกษาในประเด็นดังกล่าวค่อนข้างจำกัด ขณะที่งานวิจัยด้านนาฏศิลป์ไทยส่วนใหญ่เน้นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ สุนทรียศาสตร์ หรือการอนุรักษ์เป็นหลัก แต่งานวิจัยนี้แตกต่างโดยมุ่งเน้นที่ "กระบวนการสอน" ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการสืบทอดองค์ความรู้ ผลการศึกษาทำให้องค์ความรู้ฝังลึกในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) ที่ฝังลึกอยู่ในตัวศิลปินแห่งชาติปรากฏเป็นองค์ความรู้ที่ชัดเจนเป็นระบบ และสามารถนำไปสื่อสารในแวดวงวิชาการได้ อีกทั้งยังชี้ให้เห็นว่าการสอนนาฏศิลป์ไทยมิใช่เพียงการถ่ายทอดท่ารำตามแบบแผน แต่เป็นกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่มีหลักการ ขั้นตอน และเทคนิคเฉพาะตัว นอกจากนี้ รูปแบบการสอนที่สังเคราะห์ได้ยังสามารถใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยในระดับอุดมศึกษา รวมถึงเป็นต้นแบบในการถอดบทเรียนจากภูมิปัญญานาฏศิลป์ไทยแขนงอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งเป็นประโยชน์ทั้งต่อวงการนาฏศิลป์ไทยและต่อองค์ความรู้ทางการศึกษาทางด้านศิลปะการแสดง (Leavy, 2018; Risner, 2010)

### ข้อเสนอแนะ

1. ด้านการนำผลวิจัยไปใช้ (Practical Implication) ควรนำรูปแบบการสอนทักษะการปฏิบัติทำรำสำหรับบรรดามาตรฐานที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ไปทดลองใช้ในการจัดการเรียนการสอนจริง เพื่อศึกษาผลต่อการพัฒนาทักษะการปฏิบัติทำรำ แรงจูงใจในการเรียน และสมรรถนะด้านการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยของผู้เรียนและครูผู้สอน
2. ด้านการเรียนรู้เชิงกายภาพ (Embodied Learning) ควรมีการศึกษาการเรียนรู้ผ่านร่างกายและการถ่ายทอดองค์ความรู้ฝังลึกในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) ในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โดยใช้แนวคิดด้านการจัดการเรียนรู้ด้านศิลปะการแสดงหรือศาสตร์ด้านการเรียนรู้ผ่านร่างกาย เพื่ออธิบายกระบวนการเรียนรู้และการพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวของผู้เรียนในมิติที่ลึกซึ้งมากขึ้น
3. ด้านวิธีวิจัย (Empirical Implication) ควรมีการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพด้วยวิธีการถอดบทเรียนกับศิลปินแห่งชาติสาขาอื่น ๆ เช่น ดนตรีไทย หรือศิลปะการแสดงแขนงอื่น เพื่อทดสอบและขยายผลกรอบแนวคิดการสอนที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ว่าสามารถประยุกต์ใช้กับบริบทอื่นได้หรือไม่
4. ด้านการวิจัยเปรียบเทียบ ควรมีการศึกษารูปแบบการสอนนาฏศิลป์ไทยในบริบทของการแสดงประเภทอื่น เช่น โขน ละคร หรือการแสดงพื้นบ้าน เพื่อศึกษาเปรียบเทียบลักษณะการถ่ายทอดองค์ความรู้กระบวนการฝึกปฏิบัติ และเทคนิคการสอนในบริบทที่แตกต่างกัน อันจะนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านศาสตร์การสอนนาฏศิลป์ไทย (Thai Classical Dance Pedagogy) ในภาพรวมยิ่งขึ้น



## รายการอ้างอิง

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2562). *ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2562*. โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก.
- ชมนาด โสภณ. (2531). *พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. คลังปัญญาจุฬาฯ. <https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.1988.357>
- ขวลิต สุนทรานนท์. (2549). *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาศุทธระบำ รำ ฟ้อน*. บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด.
- ขวลิต สุนทรานนท์. (2550). *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาศุทธระบำ รำ ฟ้อน เล่ม 2*. บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด.
- ปราณี สำราญวงศ์. (2525). *ศิลปวัฒนธรรม เล่มที่ 7: นาฏดุริยางคศิลป์ไทยยุครัตนโกสินทร์*. กรมศิลปากร.
- วิจารณ์ พานิช. (2548). *การจัดการความรู้ ฉบับนักปฏิบัติ*. สถาบันส่งเสริมการจัดการความรู้เพื่อสังคม.
- ศุภวัตร พลายน้อย. (2549). *บทเรียนของการถอดบทเรียนในการจัดการเรียนรู้ภาคประชาคม*. พี.เอ.ลีฟวิ่ง จำกัด.
- อุษา สบถุภ. (2536). *การศึกษาพฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป์ไทย* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. คลังปัญญาจุฬาฯ <https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.1993.323>
- Eraut, M. (2000). Non-formal learning and tacit knowledge in professional work. *British Journal of Educational Psychology*, 70(1), 113–136. <https://doi.org/10.1348/000709900158001>
- Gilbert, A. G. (2015). *Creative dance for all ages (2nd ed.)*. Human Kinetics.
- Green, J. (2002). *Somatic knowledge: The body as content and methodology in dance education*. *Journal of Dance Education*, 2(4), 114-118.
- Kassing, G., & Jay, D. M. (2003). *Dance teaching methods and curriculum design*. Human Kinetics.
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of arts-based research*. Guilford Press.
- Mainwaring, L. M., & Krasnow, D. H. (2010). *Teaching the dance class: Strategies to enhance skill acquisition, mastery and positive self-image*. *Journal of Dance Education*, 10(1), 14–21. <https://doi.org/10.1080/15290824.2010.10387153>
- Payne, H. (2021). Creative dance as experiential learning in state primary education: The potential benefits for children. *Journal of Experiential Education*, 44(1), 1–17. <https://doi.org/10.1177/1053825920968587>
- Risner, D. (2010). *Dance education matters: Rebuilding postsecondary dance education for twenty-first-century relevance and resonance*. *Arts Education Policy Review*, 111(4), 123–135. <https://doi.org/10.1080/10632913.2010.490761>
- Shapiro, S. B. (Ed.). (1998). *Dance, power, and difference: Critical and feminist perspectives on dance education*. Human Kinetics.



บทความวิจัย (Research Article)

## การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮองฮี

### An Analysis of the Musical Identity of *Soraphan* Chanting in *Ban Hong Hee*

สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ / Sitthiphong Yodnon

อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

\*Corresponding author: E-mail: sitthiphong.y@cdare.bpi.th

อาทิตย คำหงษ์ศา / Arthid Khamhongsa

อาจารย์, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Lecturer, College of Music, Mahasarakham University

E-mail: Arthid@msu.ac.th

ศิริพงศ์ สมบูรณ์ / Siripong Somboon

อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

E-mail: Siriphongsomboon@gmail.com

ชานนท์ ดำสนธิ / Chanon Damsanit

อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

E-mail: Chanon.d@cdare.bpi.ac.th

ศตวรรต มาโลศรี / Satavat Malaisri

อาจารย์, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Lecturer, College of Music, Mahasarakham University

E-mail: Satavat.m@msu.ac.th

Received: March 16, 2026 Revised: June 17, 2026 Accepted: June 19, 2026 Published: August 30, 2026

#### บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮองฮี” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทำนองขับร้องสรภัญญ์อีสานของคณะเพชรฮองฮี บ้านฮองฮี ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์ เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์การขับร้อง แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เชิงดุริยางคศิลป์

ผลการวิจัยพบว่า คณะเพชรฮองฮีมีทำนองสรภัญญ์ 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองกาตันก้อน ทำนองลมพัดชายเขา ทำนองลมพัดพร้าว และทำนองนกเขาทอง แต่ละทำนองมีโครงสร้างบันไดเสียง การดำเนินทำนอง และอารมณ์แตกต่างกัน ทำนองกาตันก้อน และนกเขาทองใช้บันไดเสียงแบบดอเรียนโหมด (Dorian Mode) ให้บรรยากาศเศร้าแผ่วความสว่าง และความหวัง ทำนองลมพัดชายเขาใช้บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale)



มีการเอื้อนเสียง และการดำเนินทำนองที่ยืดหยุ่น สะท้อนอารมณ์โศกอันเป็นลักษณะเฉพาะของการขับร้องอีสาน ส่วนทำนองลมพัดพร้าวใช้บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) มีจังหวะสม่ำเสมอไม่เน้นการเอื้อนเสียง ก่อให้เกิดลักษณะอารมณ์ที่มีความกระฉับกระเฉง นิยมใช้กับกลอนที่มีเนื้อหาไม่เศร้าสร้อย

องค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ดังกล่าวสะท้อนอัตลักษณ์เชิงเสียง และความงามทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮ่องฮีได้อย่างชัดเจน

**คำสำคัญ:** สรภัญญ์อีสาน, บ้านฮ่องฮี, ดุริยางคศิลป์

## Abstract

This was a qualitative study aiming to analyze the melodic characteristics of Isan *Soraphan* chanting performed by the *Phet Hong Hee* ensemble in *Ban Hong Hee*, Yang Talat Subdistrict, Yang Talat District, Kalasin Province. Field data were collected through interviews and participant observations of chanting performances. Musicological approaches were employed for data analysis and synthesis.

The findings showed that the *Phet Hong Hee* ensemble comprises four principal *Soraphan* melodies: *Ka Ten Kon*, *Lom Phat Chai Khao*, *Lom Phat Phrao*, and *Nok Khao Thong*. Each melody exhibits distinct characteristics in terms of scale structure, melodic progression, and emotional expression. The *Ka Ten Kon* and *Nok Khao Thong* melodies utilize the Dorian mode, creating a melancholic yet bright and hopeful atmosphere. The *Lom Phat Chai Khao* melody is based on the minor scale, featuring flexible melodic movement and extensive vocal ornamentation, reflecting the sorrowful expression characteristic of Isan vocal performance. In contrast, the *Lom Phat Phrao* melody contains the major scale, with a steady rhythm and minimal ornamentation, producing a lively and cheerful mood commonly associated with non-melancholic poetic texts.

These musical elements clearly signifies the sonic identity and musical aesthetics of *Soraphan* chanting in *Ban Hong Hee*.

**Keywords:** *Soraphan* chanting, Ban Hong Hee, Musical identity

## บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีอิทธิพลต่อชีวิตมนุษย์ทั้งทางด้านวัฒนธรรมความเป็นอยู่ รวมถึงด้านร่างกายและจิตใจ ซึ่งนอกจากดนตรีพื้นบ้านอีสานจะเป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งเฉพาะกลุ่มของชุมชนชาวอีสานที่แสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์มนุษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งสืบทอดต่อ ๆ กันมา แม้ว่าวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นบ้านของแต่ละชาติพันธุ์ จะเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมโดยการประยุกต์หรือการผสมผสานแนวดนตรีอื่น ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับวิถีการดำเนินชีวิตที่เป็นไปตามยุคสมัยแต่ดนตรีก็ยังมีอิทธิพลก่อให้เกิดความสุข หรือความทุกข์ได้ทั้งทางร่างกายและจิตใจของมนุษย์ ดังนั้น การนำดนตรีพื้นบ้านอีสานมาใช้ประโยชน์เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตของมนุษย์ นับว่าเป็นวิธีที่ง่าย สะดวก และปลอดภัยแต่ทั้งนี้ควรคำนึงถึงการเลือกเพลงให้เหมาะสมกับกลุ่มที่นำเข้าไปใช้หรือพิจารณาถึงองค์ประกอบของดนตรีในเรื่องของจังหวะ ท่วงทำนองลีลาและระดับที่เสียงที่เหมาะสมเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพของดนตรีที่จะ



ช่วยส่งเสริมการเปลี่ยนแปลงของมนุษย์ไปในทิศทางที่ดีรวมถึงควรคำนึงถึงปัจจัยในด้านต่าง ๆ ที่มีผลต่อประสิทธิภาพของตัวดนตรีเพื่อเสริมสร้างการเปลี่ยนแปลงในทิศทางที่เป็นประโยชน์ให้แก่มนุษย์ต่อไป (วิชญ์ บุญรอด, 2564)

สรภัญญะ มีหน้าที่ในเชิงพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา มีหลักฐานว่าบางพื้นที่ในภาคกลางและอีสานใช้สวดในงานศพ ซึ่งเป็นการสวดเพื่อกิจกรรมทางศาสนาของพระสงฆ์ ต่อมาฆราวาสได้นำการสวดสรภัญญะมาขับร้องเพื่อความบันเทิง และบูชาพระรัตนตรัย มีการสวดสรภัญญะในประเพณีเข้าพรรษา ออกพรรษา การสวดเหล่านี้จะทำการสวดในวัด ต่อมากิจกรรมทางศาสนาได้พัฒนาให้มีการแสดงธรรมเทศนา การสวดสรภัญญะจึงแพร่หลายมากขึ้น เกิดเป็นการจัดประกวดของแต่ละหมู่บ้าน จนกลายเป็นประเพณีประกวดสรภัญญะที่จัดขึ้นในงานบุญต่าง ๆ สรภัญญะถือว่ามีคุณค่าต่อสังคมโดยตรง เนื่องจากผู้คนใช้ชุมชนทุกคนถือว่าเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่ได้รับการถ่ายทอดตั้งแต่เกิด (ศุภกร ไชยรังศรี และ มนัส แก้วบูชา, 2560)

ทำนองสวดในภาคอีสาน มีทำนองที่เป็นทำนองเก่าแก่ดั้งเดิมอยู่ 3 ทำนอง คือ 1) ทำนองกาเต้นก้อน 2) ทำนองช้างเทียมแม่ 3) ทำนองลมพัดพร้าว การสวดที่นำทำนองดั้งเดิมทั้ง 3 ทำนอง มาใช้เป็นลีลาเพื่อเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ฟัง ทั้ง 3 ทำนองมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป คือ ทำนองกาเต้นก้อน มีลักษณะทำนองแบบราบเรียบ สลับกับการขยักเสียง หรือกระชั้นเสียงถี่ ๆ รวบคำสลับกัน เป็นทำนองช้าบ้าง เร็วบ้าง อุปมาเหมือนนาที่กระโดดที่ละก้าว สองก้าวอยู่ในระดับเสียงทางลายใหญ่ ซึ่งลายใหญ่เป็นลายทางยาวอยู่ในบันไดเสียงเอโหมด (A mode) หรือเอเนเจอร์ลไมเนอร์ระดับเสียงทางลายใหญ่จะมีเสียงทุ้ม ต่ำ มีเสียงประสานอันประกอบด้วย 5 เสียงหลัก โดยเริ่มจาก เสียงแรก คือ เสียง ลา เสียงสุดท้ายคือเสียง ซอล ทำนองช้างเทียมแม่ เป็นการเทศน์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในเรื่องการเปลี่ยนบันไดเสียง ลักษณะการใช้เสียงจะเป็นการเดินกลอนในบันไดเสียงโดบันไดเสียงหนึ่งซึ่งลักษณะทางดนตรีพื้นบ้านอีสานจะใช้คำว่า ลาย แล้วเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงอีกเสียงหนึ่ง จากนั้นก็จะกลับมาใช้บันไดเสียงเดิม ใช้เสียงสวดในระดับเสียงทางลายใหญ่และเปลี่ยนเป็นลายน้อย ลายใหญ่เป็นลายทางยาวอยู่ในบันไดเสียงโหมดเอโหมด (A mode) หรือเอเนเจอร์ลไมเนอร์ระดับเสียงทางลายใหญ่จะต่ำ ทุ้ม มีเสียงประสาน ประกอบด้วย 5 เสียง เสียงแรก คือ เสียง ลา เสียงสุดท้ายคือ ซอล ลายน้อย ใช้ประกอบลำทางยาว เป็นลายทางยาวที่อยู่ในบันไดเสียงดีโหมด (D mode) หรือดีไมเนอร์ระดับเสียงลายน้อยจะสูงกว่าลายใหญ่ มีเสียงประสาน คือเสียง เร เสียงสุดท้าย คือ เสียง โด ทำนองลมพัดพร้าว มีลักษณะทำนองที่แตกต่างจากทำนองกาเต้นก้อน คือ ลักษณะการเคลื่อนทำนองเป็นแบบราบเรียบ เดินกลอนแบบช้า ๆ เนิบนาบ ไม่ใช้การกระชั้นเสียงถี่ ๆ ไม่กระโดดเสียงไปมา เป็นลักษณะทำนองเหมือนสายลมที่พัดใบไผ่ใบพร้าว มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเสียงสูง และคล้อยลงมาหาเสียงต่ำ ซึ่งเป็นทำนองที่ฟังสบาย ๆ แต่อาจทำให้ผู้ฟังรู้สึกง่วงได้ ทำนองลมพัดพร้าว อยู่ในระดับเสียงทางลายใหญ่ ลายใหญ่เป็นลายทางยาวอยู่ในบันไดเสียงเอโหมด (A mode) หรือ เอเนเจอร์ลไมเนอร์ ระดับเสียงทางลายใหญ่จะต่ำ ทุ้ม มีเสียงประสานประกอบด้วย 5 เสียง เสียงแรก คือ เสียง ลา เสียงสุดท้ายคือ ซอล (เบญจทิพย์ เพชรสม และคณะ, 2566)

สถานการณ์ปัจจุบันของสรภัญญะกำลังเผชิญความท้าทายหลายประการ ทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การลดลงของผู้สืบทอด และการแข่งขันกับสื่อสมัยใหม่ การวางแผนทางอนุรักษ์และพัฒนาจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง ประการแรก การบันทึกและจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบ ต้องมีการรวบรวมบทสวดสรภัญญะจากแหล่งต่าง ๆ ทั้งในรูปแบบเสียง ตัวอักษร และการบันทึกวีดิทัศน์ โดยเฉพาะบทสวดที่มีการผสมผสานภาษาบาลีและภาษาถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น (พระมหาโกวิน โกวิทโช, 2566)

คณะสรภัญญะ คณะเพชรฮ้องฮี บ้านฮ้องฮี ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นกลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่มีบทบาทสำคัญในการสืบสานและอนุรักษ์ศิลปะการขับร้องสรภัญญะ ซึ่งเป็นรูปแบบ



การขับร้องพื้นบ้านของภาคอีสาน ได้รับการยอมรับในฐานะหนึ่งในสามคณะสรภัญญะจากภาคอีสานตอนกลาง ที่มีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์และถ่ายทอดทำนองสรภัญญะแบบดั้งเดิม มีผลงานที่โดดเด่น สรภัญญ์บ้านฮ่องฮี เป็นศิลปะการขับร้องของชาวบ้านฮ่องฮีมาหลายสิบปี ซึ่งมักจะร้อง และ ฝึกร้องในช่วงเทศกาลเข้าพรรษา จากอดีตมักจะใช้วัดเป็นสถานที่ร้อง และ ฝึกร้อง โดยจะมีพระภิกษุที่มีความสามารถเป็นครูในการแต่งเนื้อร้อง และทำนอง ส่วนมากจะฝึกร้องตอนกลางคืนเดือนหงายซึ่งหนุ่มสาวในหมู่บ้านจะพากันลงไปวัดเพื่อช่วยงานวัด เช่น ดายหญ้า ปลุกต้นไม้ และอื่น ๆ หลังจากนั้นจะมีการฝึกร้องสรภัญญ์ เพื่อไปแข่งขันกับหมู่บ้านอื่น ๆ ในระหว่างเข้าพรรษาโดยจะมีการนัดหมายกันหลาย ๆ หมู่บ้านร่วมกันไปทำกิจกรรม คือ การทอด (ถวาย) เทียน และต้นดอกเงินที่วัดใดวัดหนึ่ง หลังจากนั้นก็จะมีการแข่งขันการขับร้องสรภัญญ์ สรภัญญ์บ้านฮ่องฮี เป็นหนึ่งในคำขวัญของบ้านฮ่องฮี ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งมีประวัติความโดดเด่น มาจากบทการขับร้องเพลงประจำถิ่นของชาวฮ่องฮี คือ สรภัญญ์ มีการนำไปเผยแพร่ตลอดจนเข้าประกวด และแข่งขันได้รับรางวัลชนะเลิศเรื่อยมา

การศึกษาสรภัญญะในมิติทางวัฒนธรรม ภาษาและสังคมอย่างต่อเนื่อง แต่ยังคงงานวิจัย ที่มุ่งวิเคราะห์เชิงทฤษฎีทางศิลปในระดับริบหรี่ทำนอง บันไดเสียง และเทคนิคการขับร้องของคณะสรภัญญะ ในแต่ละพื้นที่อย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะคณะเพชรฮ่องฮี ซึ่งเป็นคณะสำคัญในพื้นที่ภาคอีสานตอนกลาง ดังนั้น งานวิจัยนี้จึงมุ่งเติมเต็มช่องว่างดังกล่าว โดยเน้นการวิเคราะห์เชิงดนตรีเพื่ออธิบายอัตลักษณ์ของทำนอง สรภัญญะในบริบทพื้นที่จริง

ด้วยเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาทำนองของการขับร้องสรภัญญะ คณะเพชรฮ่องฮี เพื่อบันทึกและอนุรักษ์ไว้ ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของไทยที่ทรงคุณค่าให้ดำรงคงอยู่และเป็นข้อมูลในการศึกษา ของชนรุ่นหลัง ผู้ที่มีความสนใจการขับร้องสรภัญญะอีสาน และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปวัฒนธรรม ของชาติต่อไป

## วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาทำนองขับร้องสรภัญญ์อีสาน คณะเพชรฮ่องฮี บ้านฮ่องฮี ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์

## การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

### 1. องค์ความรู้เกี่ยวกับสรภัญญะ

#### 1.1 ความหมายของสรภัญญะ

การศึกษาความหมายของคำว่า “สรภัญญะ” ในทางวิชาการพบว่า นักวิชาการได้อธิบายไว้ในมิติ ทางศาสนา ภาษาศาสตร์ และมิติทางสังคมวัฒนธรรม ดังนี้

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2556) อธิบายไว้ใน พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวล ศัพท์ ว่า “สรภัญญะ” มีรากศัพท์จากภาษาบาลี หมายถึง “การกล่าวธรรมด้วยเสียง” หรือ “เสียงธรรมอันฟังกล่าว” โดยเน้นสาระสำคัญที่ใช้เสียงเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดธรรมะ มิใช่เพียงการเปล่งเสียงธรรมดา แต่เป็นการกล่าวธรรมในลักษณะที่มีทำนองและความตั้งใจทางจิตวิญญาณ ความหมายดังกล่าวสะท้อน มิติทางศาสนาอย่างชัดเจน โดยให้ความสำคัญกับเนื้อหาธรรมะเป็นแกนกลาง

มัลลิกา มาภา และคณะ (2554) ศึกษาการสวดสรภัญญะของจังหวัดนครพนมในแนวชาติพันธุ์ วรรณนาแห่งการสื่อสาร พบว่า สรภัญญะเป็นรูปแบบการสวดที่มีทำนองเฉพาะ ใช้ในบริบทพิธีกรรม



และกิจกรรมทางพระพุทธศาสนา โดยมีบทบาทเป็นกลไกทางวัฒนธรรมในการสื่อสารความเชื่อ ค่านิยม และอัตลักษณ์ของชุมชน งานวิจัยนี้ขยายความหมายของสรภัญญะจากระดับศัพท์ ไปสู่ระดับการปฏิบัติจริง ในสังคมทำให้เห็นมิติทางสังคม และวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับการสวด

พระมหาโกวิน โกวิทขโย (2566) ศึกษาลักษณะภาษาในบทสวดสรภัญญะ โดยชี้ให้เห็นว่าสรภัญญะ มีลักษณะเป็นบทสวดที่ใช้คำประพันธ์ในรูปฉันทลักษณ์ ผสมผสานระหว่างภาษาบาลี และภาษาถิ่นเพื่อให้เหมาะสมกับบริบทของผู้ฟัง และชุมชน งานศึกษานี้สะท้อนมิติทางภาษาศาสตร์ และวรรณศิลป์ โดยเน้น โครงสร้างภาษา จังหวะ และลักษณะคำประพันธ์ที่ทำให้สรภัญญะมีเอกลักษณ์เฉพาะในฐานะวรรณกรรมมุขปาฐะทางศาสนา

กล่าวโดยสรุป สรภัญญะ คือ รูปแบบการกล่าวธรรมทางพระพุทธศาสนาที่ถ่ายทอดผ่านเสียง ในลักษณะทำนองสวดเฉพาะ มีโครงสร้างจังหวะและฉันทลักษณ์ที่ชัดเจน มีใช้เพียงการอ่าน หรือสวดทั่วไป แต่เป็นการเปล่งเสียงอย่างมีแบบแผนเพื่อสื่อสารหลักธรรม และสร้างความเลื่อมใสศรัทธา ทั้งยังมีลักษณะทางวรรณศิลป์ที่ผสมผสานภาษาบาลี และภาษาถิ่นตามบริบทชุมชน พร้อมทั้งทำหน้าที่เป็นกลไกทางวัฒนธรรม ในการสื่อสารความเชื่อ ค่านิยม และอัตลักษณ์ของสังคมผ่านพิธีกรรม และกิจกรรมทางศาสนา จึงอาจพิจารณาได้ว่าสรภัญญะเป็นศิลปะการสวดที่บูรณาการมิติทางศาสนา ภาษาและสังคมวัฒนธรรมเข้าไว้ด้วยกันเป็นระบบ

## 1.2 ความสำคัญของสรภัญญะ

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่าสรภัญญะได้รับการอธิบายถึงความสำคัญในหลายมิติ ทั้งในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กลไกการถ่ายทอดศาสนาและเครื่องมือพัฒนาคุณธรรมในสังคม ดังนี้ วิสุทธิ์ บุญกุล (2513) กล่าวว่า สรภัญญะมีบทบาทควบคู่กับประเพณีการอ่านในภาคอีสาน มีการอ่านหนังสือผูก หมายถึง ใบลานที่นักปราชญ์สมัยโบราณได้ประพันธ์ไว้ ซึ่งกวีส่วนใหญ่มักผ่านการบวชเรียน หรืออยู่ในสมณเพศ ดังนั้น เนื้อหาธรรมกรรมที่เรียบเรียงขึ้นมา จึงสัมพันธ์กับพุทธศาสนา รูปแบบการประพันธ์อาจประพันธ์เป็นโคลงบ้าง กาพย์บ้าง กลอนบ้าง โดยมีแนวคิดจากพระพุทธศาสนาเป็นหลัก เช่น กาละเกต สังข์ศิลป์ไชย สุริวงศ์ เสียวสวาด การอ่านหนังสือประเภทนี้ มักอ่านในโอกาสเฉพาะ เกี่ยวข้องกับประเพณีสำคัญของชาวอีสาน เช่น เสียวสวาด เหมาะสำหรับรับแขกในงานเทศกาล เช่น บุญข้าวสาก ข้าวประดับดินออกพรรษา บุญข้าวฉี่ บางเรื่อง เช่น กาละเกต สังข์ศิลป์ไชย สุริวงศ์ เหมาะสำหรับอ่านในงานเวลาธรรมดา คือ เวลาวางงาน และเวลา “เงินเหือนดี” คือ งานศพ นอกจากนี้ยังอ่านในงานฉลองการอยู่ไฟของหญิงแม่ลูกอ่อน ที่เรียกว่า “เงินหม้อกรรม” การอ่านเดี่ยว หรือ อ่านเข้าคู่กันก็ได้ การอ่านเข้าคู่กันมักจะให้หญิงที่มีเสียงไพเราะอ่าน

คาน แก้ววิเชียร (2544) กล่าวว่า ในฤดูจำพรรษานิยมสวดร้องร่วมกันในพิธีทอดเทียนนอกจากนี้ ในงานบุญกฐิน บุญมหาชาติหรืองานอันครึกครื้น เช่น ฉลองอุโบสถ กุฎี ศาลา เหล่านี้ถ้าหากว่าเว้นการแข่งขัน สรภัญญะเสียแล้ว ในเขตนั่นเขาเห็นว่าไม่สนุกสนานเท่าใด ถ้าหากมีการแข่งขันกันแล้วงานนั้น ๆ ก็ย่อมสนุกสนานรื่นเริง

รุจิรา วงศ์แก้ว (2533) กล่าวถึงลักษณะของสรภัญญะของชาวบ้านอีสานว่า มีลักษณะผสมผสานระหว่างบทสวดและเพลงพื้นบ้าน เป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา ถ้อยคำสำนวนที่ใช้ สุภาพเรียบร้อย เนื้อหาจะอบรมจริยธรรมแก่ชาวบ้านเป็นข้อใหญ่ ทำนองของสรภัญญะเป็นทำนองสวด มีการนำทำนองเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน แม้กระทั่งเพลงลูกทุ่งมาปะปนกัน มีเนื้อหาหลากหลายไม่เคร่งครัด เช่น เรื่องเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน ชาดก คติธรรมต่าง ๆ หรือเรื่องราวที่อยู่ในความนิยมของชาวบ้าน มาแต่งเป็นเนื้อร้องสรภัญญะ สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ของสรภัญญะกับศาสนาขนบธรรมเนียมประเพณีและสังคมของชาวบ้านได้เป็น



อย่างดี ชาวบ้านที่ร่วมร้อง และฟังสรภัญญะจึงได้ทั้งความรู้ ความสนุกสนานและแนวปฏิบัติอันดีงามถือเป็นความบันเทิงอีกลักษณะหนึ่ง

กล่าวโดยสรุป สรภัญญะในบริบทสังคมอีสานมีบทบาทสำคัญทั้งในฐานะวรรณกรรมศาสนา การประกอบพิธีกรรม และความบันเทิงของชุมชน โดยมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับประเพณีการอ่านหนังสือ ไບลานซึ่งประพันธ์โดยนักปราชญ์ที่ผ่านการบวชเรียน เนื้อหาจึงยึดโยงกับหลักพระพุทธศาสนาและปรากฏในรูปแบบคำประพันธ์หลากหลาย เช่น โคลง กาพย์ และกลอน สรภัญญะถูกใช้ในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ทั้งงานบุญประเพณีงานศพ และพิธีเฉพาะในวิถีชีวิตชาวบ้าน อีกทั้งยังมีบทบาทสร้างความครึกครื้นผ่านการแข่งขันในงานเทศกาลสำคัญ ลักษณะทางศิลปะเป็นการผสมผสานระหว่างบทสวดกับเพลงพื้นบ้าน ใช้ถ้อยคำสุภาพ เนื้อหาเน้นการอบรมจริยธรรม คติธรรม และเรื่องราวที่สอดคล้องกับความนิยมของชุมชน จึงสะท้อนความสัมพันธ์อันแนบแน่นระหว่างศาสนา ขนบธรรมเนียมและวิถีชีวิตของชาวอีสานพร้อมทั้งทำหน้าที่ให้ความรู้ ความเพลิดเพลิน และแนวทางปฏิบัติที่ดีงามแก่ผู้ฟังในคราวเดียวกัน

## 2.องค์ความรู้ด้านการวิเคราะห์ดนตรี

### 2.1 การวิเคราะห์ทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองมักกระทำโดยคำนึงถึงระดับเสียงเป็นสำคัญในมิติที่ใกล้ที่สุด เป็นการวิเคราะห์ช่วงเสียง และขึ้นคู่ แต่ถ้าวิเคราะห์ลงไปมิติที่ซับซ้อนขึ้น จะเป็นการวิเคราะห์ทิศทางของทำนอง และถ้าทำนองมีมากกว่า 1 แนว ก็ต้องวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองในแนวต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาให้ถ่องแท้ ลักษณะจังหวะควรเป็นส่วนประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ทำนองด้วย แม้ว่าทำนองในเพลงส่วนใหญ่ก็ยังเป็นส่วนประกอบที่สำคัญที่สุดของเพลงก็ตาม

### 2.2 การวิเคราะห์จังหวะ

คำว่าจังหวะ สำหรับคนทั่วไปมีที่ใช้ในแง่มุมต่าง ๆ กัน เพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจผิดในการวิเคราะห์จังหวะ จะอธิบายเกี่ยวกับจังหวะ ดังนี้

2.2.1 จังหวะ (Beat) ในความหมายของการเน้นจังหวะและจำนวนจังหวะในแต่ละห้อง เช่น จังหวะที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 2 เพลงนี้มี 3 จังหวะ โน้ตบนจังหวะที่ 2 ในห้องสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงที่สุด เป็นต้น

2.2.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของโน้ตและตัวหยุด ตัวอย่างการใช้เช่น ลักษณะจังหวะของทำนองนี้ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว โน้ตเข้บ็ตสองชั้น 4 ตัว โน้ตตัวดำประจุ 1 ตัว โน้ตเข้บ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว โน้ตตัวหยุดเข้บ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว และจบด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว คนที่ใช้ในความหมายนี้ใช้คำว่าจังหวะ

2.2.3 อัตราความเร็วของเพลง (Tempo) เป็นอีกคำหนึ่งที่คนทั่วไปเรียกว่าจังหวะ เช่น จังหวะช้า จังหวะเร็ว แต่เพื่อหลีกเลี่ยงความเข้าใจผิดในการใช้ศัพท์ภาษาไทย เมื่อกล่าวถึงความช้าความเร็วในที่นี้จะใช้คำว่าอัตราความเร็ว เช่น อัตราความเร็วของเพลงนี้ หรือช้าปานกลาง เป็นต้น

2.2.4 อัตราความเร็ว (Time หรือ Meter) การจัดกลุ่มของจังหวะว่าในแต่ละห้องเพลงมีจังหวะกี่จังหวะ คนทั่วไปใช้คำว่าจังหวะสำหรับความหมายนี้ เช่น เพลงนี้อยู่ในจังหวะ 2, 3 หรือจังหวะ 4 เพื่อใช้เข้าใจตรงกันจะใช้คำว่าอัตราจังหวะสำหรับความหมายนี้ เช่น เพลงนี้อยู่ในจังหวะสองธรรมดา เป็นต้น

2.2.5 เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature หรือ Meter signature) คนทั่วไปก็ใช้คำว่าจังหวะสำหรับความหมายนี้อีก เช่น เพลงนี้อยู่ในจังหวะ 2/4 ไม่ใช่ 3/4 เครื่องหมายประจำจังหวะ คือตัวเลข 2 ตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นเพลง หรืออาจเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งมีความหมายเหมือนตัวเลข เป็นตัวกำหนด



อัตราจ้างหะ ซึ่งทำให้ทราบถึงวิธีการนับจ้างหะ และการเน้นจ้างหะ นอกจากนี้เครื่องหมายประจำจ้างหะ ยังเป็นตัวบอกจำนวนจ้างหะในแต่ละห้องอีกด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551)

สรุป การศึกษาองค์ความรู้ด้านการวิเคราะห์ดนตรี ทำให้ทราบถึงหลักการและวิธีการเขียนบรรยาย ในการเชิงวิชาการ ซึ่งเป็นแนวทางในการอธิบายการศึกษาวิเคราะห์ทำนองสรภัญญะในทางดนตรีในบทความ วิจัยเรื่องนี้ให้ละเอียดและเข้าใจมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดนี้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

## ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาทำนองและจ้างหะการขับร้องสรภัญญะ คณะเพชรห่อฮังฮัง บ้านฮ่อฮังฮัง ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์

## วิธีดำเนินการวิจัย

บทความวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญะบ้านฮ่อฮังฮัง เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามและนำข้อมูลมานำเสนอโดยเขียนบรรยายเชิงพรรณนา มีรายละเอียด ดังนี้

### 1. รูปแบบการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) พื้นที่วิจัยคือ บ้านฮ่อฮังฮัง ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์ โดยคัดเลือกแบบเจาะจง มีเครื่องมือวิจัย 2 ชนิด คือ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อให้ทราบ ถึงลักษณะทำนองของสรภัญญะในพื้นที่ที่แตกต่างกัน จำแนกออกเป็นหมวดหมู่ และเขียนบรรยายเชิงพรรณนา

### 2. ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญะบ้านฮ่อฮังฮัง ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขต ของการวิจัยไว้ดังนี้

#### 2.1 ด้านเนื้อหา

ศึกษาทำนองการร้องสรภัญญะ คณะเพชรห่อฮังฮัง บ้านฮ่อฮังฮัง ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์

#### 2.2 กลุ่มเป้าหมาย

เลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจง หัวหน้าคณะ 1 คน ผู้ฝึกสอน 1 คน และสมาชิก 1 คน จากสรภัญญะคณะเพชรห่อฮังฮัง บ้านฮ่อฮังฮัง ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์ โดยมีเกณฑ์การ คัดเลือกผู้ให้ข้อมูลดังนี้

2.2.1 เป็นสมาชิกปัจจุบันหรือในอดีตของ คณะเพชรห่อฮังฮัง

2.2.2 มีความเกี่ยวข้องกับ คณะเพชรห่อฮังฮัง ไม่น้อยกว่า 3 ปี

2.2.3 เคยออกแสดงร่วมกับสรภัญญะ คณะเพชรห่อฮังฮัง

#### 2.3 ด้านพื้นที่วิจัย

บ้านฮ่อฮังฮัง ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์

### 3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือวิจัย 2 ชนิด คือ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกต โดยแบบสัมภาษณ์ผู้วิจัยนำทฤษฎีต่าง ๆ ที่ได้ศึกษาจากบทที่ 2 และปัญหาของการวิจัยมาสร้าง



คำถามในการสัมภาษณ์ จากนั้นส่งให้ผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน ประเมินความน่าเชื่อถือของคำถาม แล้วปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

#### 4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์และสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยสังเกตจากการฝึกซ้อมและขับร้องของวงสรภัญญ์จากคณะเพชรธำช้อย และเก็บรวบรวมข้อมูลที่ได้ตั้งจุดมุ่งหมายไว้

#### 5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ สนทนา วิเคราะห์มีขั้นตอน ดังนี้

- 1) ตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จากกลุ่มเป้าหมาย
- 2) นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล
- 3) นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์ โดยใช้ทฤษฎีด้านการวิเคราะห์ดนตรีมาเป็นหลักการในการวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยจะวิเคราะห์ด้านจังหวะ ทำนอง และเทคนิคการขับร้อง
- 4) สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลจากเครื่องมือโดยการพรรณนาวิเคราะห์

### ผลการวิจัย

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์เชิงลึกการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการถอดโน้ตจากการขับร้องจริงของคณะเพชรธำช้อย พบว่าทำนองทั้ง 4 แบบของคณะ ได้แก่ ทำนองกาเดินก้อน ทำนองลมพัดชายเขา ทำนองลมพัดพร้าวและทำนองนกเขาทอง มีโครงสร้างทางดนตรีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนทั้งในด้านบันไดเสียง ช่วงเสียง การเคลื่อนทำนอง ลักษณะจังหวะและเทคนิคการร้องซึ่งสะท้อนอัตลักษณ์ของท้องถิ่นบ้านธำช้อยและวิธีการใช้ดนตรีในบริบทพิธีกรรมอย่างลึกซึ้ง ทำนองต่าง ๆ มีลักษณะดังนี้

#### 1 ทำนองกาเดินก้อน

##### 1.1 จังหวะ

ทำนองกาเดินก้อน คณะเพชรธำช้อย ใช้กับกลอนบูชาพระรัตนตรัย (บูชาดอกไม้) อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ในอัตราความเร็วที่อยู่ในระดับช้า ทำนองกาเดินก้อนมีลักษณะจังหวะที่สำคัญในการดำเนินจังหวะดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 ลักษณะจังหวะทำนองกาเดินก้อน



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)



## 1.2 ทำนอง

ทำนองกาเต้นก่อนมีลักษณะเด่นคือการใช้บันไดเสียง ดอเรียนโมด ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่พบได้ในเพลงพื้นบ้านอีสานหลายประเภท โดยเฉพาะในลำน้้าบ้านและการขับลำเพลิน เสียงที่ 6 ของบันไดเสียงที่ยกขึ้นกว่าบันไดเสียงไมเนอร์ธรรมชาติทำให้เกิด “แสงสว่างทางเสียง” ช่วยลดความเศร้าของทำนองและสร้างความรู้สึกหวังหรือมีชีวิตชีวาในบางช่วงของบทเพลง

จากข้อมูลสนามพบว่าทำนองกาเต้นก่อนมีการเคลื่อนเสียงแบบ “เต็ด” หมายถึง การข้ามขั้นเสียงอย่างฉับพลัน เช่นการกระโดดจากขั้นเสียง 1 ไปยัง 3 หรือ 2 ไปยัง 4 ทำให้ทำนองไม่ราบเรียบแต่มีลักษณะเป็น “เสียงหักมุม” คล้ายการเคลื่อนที่เป็นจังหวะของกาที่กระโดดทีละช่วง ซึ่งสอดคล้องกับชื่อทำนองอย่างแท้จริง

ช่วงเสียงกว้างสุดของทำนองอยู่ที่ คู่ 8 เพอร์เฟค ทำให้ผู้นำร้องต้องมีความสามารถในการควบคุมเสียงในช่วงกว้างพอสมควร โดยเฉพาะในช่วงขึ้นทำนองที่ใช้โน้ต 5 เป็นฐานไปสู่นโน้ต 1 ซึ่งเป็นลักษณะที่ช่วยยืนยันโครงสร้างทำนองแบบดอเรียนได้อย่างชัดเจน ดังภาพที่ 2

ภาพที่ 2 โน้ตกลอนบูชาพระรัตนตรัย คณะเพชรช่องฮี

### กลอนบูชาพระรัตนตรัย (บูชาดอกไม้)

คณะเพชรช่องฮี

$\text{♩} = 40$  (เกริ่น ร้องนำ) (ร้องรับพร้อมกัน)

มา ลา ดวง ดอกไม้ มา ตั้ง ไว้ เพื่อ บูชา คุณ พระ  
พุทธ ผู้ ได้ ตรัส สะ รู้ มา บูชา คุณ พระ ธรรม ผู้ ได้ นำ คำ สอน  
มา บูชา คุณ พระ สงฆ์ ผู้ ดำรง วัฏ พระ วิ นัย

หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

## 1.3 เทคนิคการร้อง

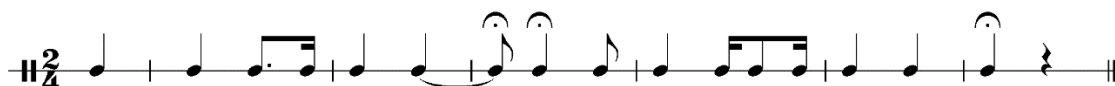
เทคนิคการร้องทำนองกาเต้นก่อนมีลักษณะเด่นคือการใช้การกระโดดเสียงหรือ “เต็ด” ซึ่งเป็นการข้ามขั้นเสียงอย่างฉับพลัน ทำให้ผู้ร้องต้องควบคุมลมหายใจและตำแหน่งเสียงได้อย่างแม่นยำ เพื่อให้การเคลื่อนเสียงคมชัดและไม่สะดุด การสิ้นสุดวลีมักใช้การเน้นปลายคำเล็กน้อยเพื่อสร้างจังหวะเฉพาะตัว สอดคล้องกับลีลาทำนองที่คล้ายการกระโดดของนกกา และยังมีการเอื้อนสั้นเพื่อเพิ่มความประณีตในการเชื่อมเสียงระหว่างพยางค์ต่าง ๆ

## 2. ทำนองลมพัดชายเขา

## 2.1 จังหวัด

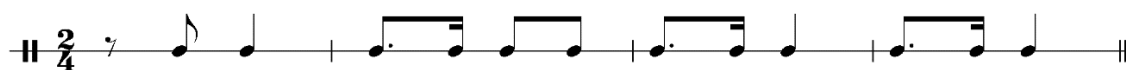
ทำนองลมพัดชายเขา คณะเพชรธองฮี ใ้กับกลอนเวสสันดรทวนข้าง อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4  
อัตราความเร็วอยู่ในระดับช้า มีลักษณะจังหวะที่สำคัญในการดำเนินจังหวะ ดังภาพที่ 3 และ 4

ภาพที่ 3 ลักษณะจิ้งหะทำนองลมพัดชายเขาประโยคที่ 1



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

ภาพที่ 4 ลักษณะจิ้งหะทำนองลมพัดชายเขาประโยคที่ 2



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

## 2.2 ทำนอง

ทำนองนี้ใช้บันไดเสียงแบบ ไมเนอร์ (Natural Minor) ซึ่งสร้างอารมณ์เศร้าลึกคล้ายเสียงคร่ำครวญของผู้เล่าเรื่องในกลอนเวสสันดรทวนซ้ำ ลักษณะสำคัญอยู่ที่การขึ้นทำนองด้วย คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect Fourth) ซึ่งเป็นการขึ้นเสียงที่กว้างและหนักแน่น สะท้อนถึง “ความยิ่งใหญ่ของการสร้างทานบารมีของพระเวสสันดร” ในเนื้อเรื่องได้เป็นอย่างดี ทำนองยังใช้ช่วงเสียงกว้างถึง คู่ 11 ทำให้มีความโดดเด่นด้านการขยายเสียงขึ้นสูงเพื่อสื่ออารมณ์โศกเศร้า ตามแบบอีสาน ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 โน้ตกลอนเวสสันดรทวนช้าง คณะเพชรธงยี่

## กลอนเวสสันดรทานช้าง

♩=46

คณะบ้านย่งฮี

(เกริ่น ร้องนำ)

ฟิ่ง ก่อน ท่าน ทั้ง หลาย \_\_\_\_\_ ฟิ่ง บรร ยาย เวส สัน ตร \_\_\_\_\_ ได้ จำ

7

จาก น ตร ทั้ง บัง อร นาง มีท หรี \_\_\_\_\_ พระ เวส ก็ โส ก็ \_\_\_\_\_ นาง มีท

14

หรี ก็ ลำ พัน \_\_\_\_\_ จาก กัน เพราะ ทำ ทาน พระ ภูบาล ไ้ แรม ไพร

หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)



## 2.3 เทคนิคการร้อง

เทคนิคการร้องทำนองลมพัดชายเขาเน้นการใช้เอื้อนยาวในตอนท้ายของวลี เพื่อเสริมอารมณ์โศกและความโหยหาตามบันไดเสียงไมเนอร์ ผู้ร้องใช้เสียงอกเป็นหลักเพื่อให้เกิดโทนเสียงเข้ม ลึกและหนักแน่น สะท้อนเนื้อหาทางธรรมของกลอนเวสสันดร การขับร้องต้องรักษาการไหลต่อเนื่องของเสียงแบบเลกาโต (Legato) โดยไม่มีการตัดคำ เพื่อถ่ายทอดความลื่นไหลคล้ายสายลมพัดผ่านไหล่เขาตามชื่อทำนอง

### 3. ทำนองลมพัดพร้าว

### 3.1 จังหวัด

ทำนองลมพัดพร้าว คณะเพชรห่อฮี ใ้กับกลอนประเพณี 12 เดือน อยู่ในอัตรจ้งหะ 2/4  
อัตราความเร็วอยู่ในระดับช้า ทำนองลมพัดพร้าวมีลักษณะจ้งหะที่สำคัญในการดำเนินจ้งหะ ดังภาพที่ 6 และ 7

ภาพที่ 6 ลักษณะจังหวะทำนองลมพัดพร้าวประโยคที่ 1



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

ภาพที่ 7 ลักษณะจังหวะทำนองลมพัดพริ้วประโยคที่ 2



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

### 3.2 ทำนอง

ทำนองนี้เป็นทำนองโบราณที่ใช้บันไดเสียง เมเจอร์ (Major Scale) ทำให้ให้ความรู้สึกเบา คล่องแคล่ว และสดใส แตกต่างจากทำนองอื่นอย่างชัดเจน เพราะถูกนำไปใช้กับ กลอนประเพณี 12 เดือน มีเนื้อหาเชิงบอกเล่าและเชิงสาธิตมากกว่าความโศกเศร้าลักษณะเด่นคือการขึ้นต้นด้วย คู่ 1 (Unison) ซึ่งแสดงถึงความพร้อมเพรียงของผู้ร้องหมู่ และเป็นสัญลักษณ์ของความเป็น “ประเพณีร่วมกัน” ของชุมชน ช่วงเสียงอยู่ในขอบเขต คู่ 8 ซึ่งไม่กว้างมาก ทำให้ผู้ร้องหมู่สามารถร้องได้สบายดังภาพที่ 8

ภาพที่ 8 กลอนประเพณี 12 เดือน คณะเพชรช้องฮี

### กลอนประเพณี 12 เดือน

คณะบ้านช้องฮี



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

### 3.3 เทคนิคการร้อง

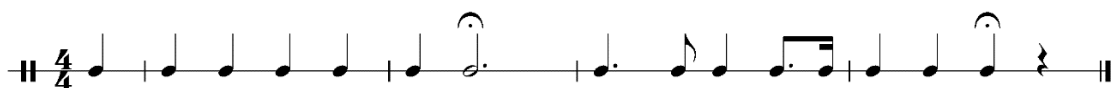
เทคนิคการร้องทำนองลมพัดพร้าวมีความเรียบง่ายและเน้นความเป็นธรรมชาติ ผู้ร้องใช้การออกเสียงตรงโดยไม่ประดับเสียงมากนัก เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะทำนองโบราณที่เน้นความชัดเจนของข้อความการขึ้นต้นแบบเสียงพร้อมเพรียง (Unison) ทำให้ผู้ร้องต้องประสานระดับเสียงให้กลมกลืนกันอย่างดี และการควบคุมลมหายใจต้องสม่ำเสมอเพื่อคงจังหวะที่เป็นระเบียบและสร้างภาพของลมที่พัดผ่านใบพร้าวอย่างสบาย ๆ

### 4. ทำนองนกเขาทอง

#### 4.1 จังหวะ

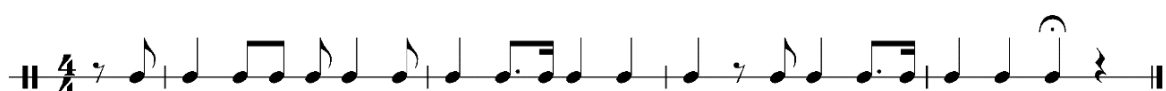
ทำนองนกเขาทอง คณะเพชรช้องฮี ใช้กับกลอน 5 ธันวาคมหาราช อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วอยู่ในระดับช้า ทำนองนกเขาทองมีลักษณะจังหวะที่สำคัญในการดำเนินจังหวะ ดังภาพที่ 9 และ 10

ภาพที่ 9 ลักษณะจังหวะทำนองนกเขาทอง ประโยคที่ 1



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

ภาพที่ 10 ลักษณะจังหวะทำนองนกเขาทอง ประโยคที่ 2



หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)



#### 4.2 ทำนอง

ทำนองนี้ใช้ (Dorian Mode) เช่นเดียวกับทำนองกาเต้นก้อ้น แต่มีความแตกต่างในด้านโครงสร้างทำนอง โดยมีการขึ้นด้วย คู่ 5 (Perfect Fifth) ทำให้เสียงเริ่มต้นมีพลังและเด่นชัด การเคลื่อนทำนองในช่วงแรกเป็นการเคลื่อนขึ้นก่อนจะตกลง ซึ่งสะท้อนลักษณะเสียงร้องของ “นกเขา” ในเชิงสัญลักษณ์ช่วงเสียงที่ใช้กว้างถึง คู่ 8 ทำให้ทำนองมีความสมดุลระหว่างเสียงสูงและต่ำ ช่วยสร้างความงดงามแบบสงบ (serene beauty) ซึ่งเหมาะสมกับกลอน “5 ธันวาคมหาราช” ดังภาพที่ 11

ภาพที่ 11 กลอน 5 ธันวาคมหาราช คณะเพชรฮ้องฮี

#### กลอน 5 ธันวาคมหาราช

คณะบ้านฮ้องฮี

$\text{♩} = 50$

พวก เกล้า ขอ เติต ทูน ขอ แบ่ง บุญ ส่วน ฤ ศล แต่

5 องค์ ภู มิ พล ม หา ราช ของ ชาติ ไทย ข้า น้อย ขอ น้อม

8 ใจ ให้ พระ องค์ ทรง พระ เจ รัญ ขอ

10 เชิญ สิ่ง ศักดิ์ สิทธิ์ มา ส ถิต ว ร ภาย

หมายเหตุ. โดย สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ (2566)

#### 4.3 เทคนิคการร้อง

ทำนองนกเขาทองใช้เทคนิคการเปิดเสียงให้ก้องใส โดยเฉพาะในช่วงการขึ้นต้นด้วยคู่ 5 ซึ่งต้องการพลังเสียงและการวางตำแหน่งเสียงที่แม่นยำเพื่อให้ได้โทนเสียงคล้ายเสียงร้องของนกเขา การไล่เสียงขึ้นก่อนผ่อนลงต้องอาศัยการประคองลมอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ทำนองลอยตัวอย่างนุ่มนวล ผู้ร้องมักผสมระหว่างเสียงกลางและเสียงหัวเพื่อให้เกิดโทนเสียงอ่อนโยน และการจบท่อนด้วยเคเดนซ์เปิดต้องปล่อยเสียงให้กังวานเพื่อรองรับการเปลี่ยนวลีในท่อนต่อไปอย่างราบรื่น

#### สรุปและอภิปรายผล

สรภัญญ์คณะเพชรฮ้องฮี มีทำนองสรภัญญ์ทั้งสิ้น 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองกาเต้นก้อ้น ทำนองลมพัดชายเขา ทำนองลมพัดพร้าว และทำนองนกเขาทอง ซึ่งในแต่ละทำนองก็จะมีมีความแตกต่างกันออกไป จะให้ความรู้สึกและอารมณ์ที่ต่างกันไป มีการใช้โน้ตและบันไดเสียงที่ต่างกันไป การเคลื่อนทำนองและลักษณะโน้ตที่ต่างกันไป ดังนี้



ทำนองกาเดินก้อน ใช้โน้ตในบันไดเสียงแบบ ดอเรียนโมด ทำนองกาเดินก้อน จะมีการเคลื่อนทำนองแบบ “เต็ด” หรือการเคลื่อนทำนองแบบข้ามชั้นซึ่งจะมีขึ้นบ่อยในทำนองนี้ มีการใช้ช่วงเสียงที่มีระยะห่างของเสียงจากโน้ตต่ำสุดไปหาโน้ตที่สูงที่สุดเป็นระยะช่วงคู่ 8 การดำเนินทำนองเป็นทำนองเดี่ยวแต่เปลี่ยนท่อนโดยการเปลี่ยนคำร้อง การจบท่อนจึงจบด้วยโน้ต 5 เป็นเคเดนซ์แบบเปิดเพื่อใช้เชื่อมต่อกับคำร้องในท่อนต่อไป

ทำนองลมพัดชายเขาใช้โน้ตในบันไดเสียงแบบไมเนอร์ (Minor Scale) ผู้นำร้องจะร้องขึ้นนำจากโน้ตแรกไปโน้ตที่สองมีระยะห่างเป็นคู่ 4 เพอร์เฟค มีการร้องที่ยืดทำนอง มีการเอื้อนเสียงในท่อนจบประโยคของแต่ละท่อน มีการใช้ช่วงเสียงที่มีระยะห่างของเสียงจากโน้ตต่ำสุดไปหาโน้ตที่สูงที่สุดเป็นระยะคู่ 11 การดำเนินทำนองเป็นทำนองเดี่ยวแต่เปลี่ยนท่อนโดยการเปลี่ยนคำร้อง การจบท่อนจบด้วยโน้ตโทนิคเป็นเคเดนซ์แบบปิด

ทำนองลมพัดพร้าว ใช้โน้ตในบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) ทำนองลมพัดพร้าวเป็นทำนองโบราณ ทำนองนี้ไม่มีการเอื้อนโน้ตมากนัก การดำเนินทำนองเป็นไปในจังหวะที่สม่ำเสมอ การขึ้นต้นของทำนองลมพัดพร้าวในกลอนประเพณี 12 เดือนขึ้นต้นด้วยโน้ตคู่ 1 หรือ คู่ Unison มีการใช้ช่วงเสียงที่มีระยะห่างของเสียงจากโน้ตต่ำสุดไปหาโน้ตที่สูงที่สุดเป็นระยะคู่ 8 การดำเนินทำนองเป็นทำนองเดี่ยวแต่เปลี่ยนท่อนโดยการเปลี่ยนคำร้อง การจบท่อนจบด้วยโน้ตโทนิค เป็นเคเดนซ์แบบปิด

ทำนองนกเขาทอง ใช้โน้ตในบันไดเสียงแบบดอเรียนโมด (Dorian Mode) การขับร้องขึ้นต้นด้วยโน้ตคู่ 5 จากเสียงลา (A3) ไปยังเสียงมี (E4) เคลื่อนที่ในแนวโน้มทิศทางขึ้น ห้องที่ 1 ไปยังห้องที่ 2 แม้ว่าจะมีการวกลงในห้องที่สองแต่ทิศทางการเคลื่อนที่โดยรวมยังชัดเจน จากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ในแนวโน้มคงที่มีการใช้ช่วงเสียงที่มีระยะห่างของเสียงจากโน้ตต่ำสุดไปหาโน้ตที่สูงที่สุดเป็นระยะคู่ 8 การดำเนินทำนองเป็นทำนองเดี่ยวแต่เปลี่ยนท่อนโดยการเปลี่ยนคำร้อง การจบท่อนจบด้วยโน้ตที่ 5 เป็น เคเดนซ์แบบเปิด

จากการศึกษาพบว่า การขับร้องสรภัญญะของคณะเพชรฮ้องฮีมได้เป็นเพียงการถ่ายทอดบทกลอนในเชิงพิธีกรรมเท่านั้น หากแต่สะท้อนให้เห็นถึงระบบทางดนตรีที่มีโครงสร้างและแบบแผนเฉพาะตัวอย่างชัดเจน ทั้งในด้านบันไดเสียง การดำเนินทำนอง และลักษณะการใช้เสียงร้อง ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนมีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดลักษณะเฉพาะของแต่ละทำนอง

เมื่อพิจารณาในรายละเอียดจะเห็นว่าทำนองทั้ง 4 รูปแบบมีการเลือกใช้บันไดเสียงที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ กล่าวคือ ทำนองกาเดินก้อนและนกเขาทองมีแนวโน้มของการใช้บันไดเสียงแบบดอเรียนโมด ซึ่งก่อให้เกิดบรรยากาศทางเสียงที่มีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างความโศกและความสว่าง ขณะที่ทำนองลมพัดชายเขาแสดงลักษณะของบันไดเสียงไมเนอร์ร่วมกับการเอื้อนเสียงและการเคลื่อนทำนองที่ไม่ตายตัวนัก ส่งผลให้เกิดความยืดหยุ่นในการถ่ายทอดอารมณ์ ส่วนทำนองลมพัดพร้าวกลับมีลักษณะตรงกันข้าม โดยใช้บันไดเสียงเมเจอร์และดำเนินจังหวะอย่างสม่ำเสมอ ไม่เน้นการประดับตกแต่งเสียงมากนัก จึงให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลายและเป็นกันเองมากกว่า

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง คือ รูปแบบการเคลื่อนทำนอง ที่ปรากฏทั้งลักษณะต่อเนื่องและลักษณะกระโดดรวมถึงการใช้ช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้างในบางช่วง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพและความชำนาญของผู้ขับร้อง ทั้งยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ทำนองแต่ละแบบมีเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไปอย่างชัดเจน

นอกจากนี้ หากพิจารณาในบริบทของวัฒนธรรม จะเห็นได้ว่าการเลือกใช้ทำนองมิได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ หากแต่มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาและโอกาสในการแสดง กล่าวคือ ทำนองที่มีลักษณะเศร้ามักปรากฏในเนื้อหา



ทางศาสนาหรือพิธีกรรม ขณะที่ทำนองที่มีจังหวะสนุกสนานจะถูกใช้ในบริบทที่ผ่อนคลายมากกว่า ลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีในฐานะสื่อกลางในการสื่อสารความหมาย และอารมณ์ของชุมชน

ด้วยเหตุนี้ อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮ่องฮี จึงมิได้เกิดจากองค์ประกอบใดเพียงส่วนเดียว หากแต่เป็นผลจากการผสมผสานระหว่างโครงสร้างทางดนตรี เทคนิคการขับร้อง และบริบททางวัฒนธรรมที่สั่งสม และถ่ายทอดกันมาอย่างต่อเนื่องภายในชุมชน จนก่อให้เกิดรูปแบบการขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะ และสามารถจดจำได้อย่างเด่นชัด

## ข้อเสนอแนะ

### 1. ข้อเสนอแนะด้านการทำวิจัยครั้งต่อไป

- 1.1 ศึกษาทำนองสรภัญญ์คณะอื่น ๆ
- 1.2 ศึกษาทำนองและฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการทำนองต่าง ๆ ของสรภัญญ์
- 1.3 ศึกษาเปรียบเทียบทำนองสรภัญญ์อีสานกับการขับร้องสรภัญญ์ของภูมิภาคอื่น

### 2. ด้านการนำผลวิจัยไปใช้

- 2.1 ใช้ในการเรียนการสอนด้านศิลปวัฒนธรรม
- 2.2 ใช้ทำนองสรภัญญ์ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบต่าง ๆ

## กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัย เรื่อง การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของสรภัญญ์บ้านฮ่องฮี เสร็จสมบูรณ์ได้ด้วย การสนับสนุนจากกองทุนสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ขอขอบคุณ สรภัญญ์คณะเพชรฮ่องฮี บ้านฮ่องฮี ตำบลยางตลาด อำเภอยางตลาด จังหวัดกาฬสินธุ์ ที่ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้

## รายการอ้างอิง

- คาน แก้ววิเชียร. (2544). *นิมิตสรภัญญ์ทันสมัย*. คลังนาถธรรม.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.
- เบญจทิพย์ เพชรสม, สุพรรณิ เหลือบุญชู, และ ดุษฎี มีป้อม. (2566). การศึกษาทำนองเทศน์ผะเหวดในมิติทางดุริยางคศิลป์. *วารสารวิชาการการบริหารการปกครองและนวัตกรรมท้องถิ่น สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์*, 7(3), 65-80
- พระมหาโกวิน โกวิทขโย. (2566). การศึกษาภาษาในบทสวดสรภัญญะ: การผสมผสานระหว่างภาษาบาลีและภาษาถิ่น. *วารสารวิชาการ ภาษาและวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย*, 2(1), 36-41
- พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต). (2556). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์*. มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.
- มัลลิกา มาภา, ดวงเด่น บุญปก, และ วาสนา นามพงศ์. (2554). การสวดสรภัญญะของจังหวัดนครพนม: ศึกษาตามแนวชาติพันธุ์วรรณาแห่งการสื่อสาร. *วารสารศรีนครินทร์วิโรจน์วิจัยและพัฒนาสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, 3(6), 45-58.



- รุจิรา วงศ์แก้ว. (2533). องค์ประกอบของสรภัญญ์: ศึกษาเฉพาะกรณีอำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม [การศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- วิษณุ บุญรอด. (2564). คนตรีพื้นบ้านอีสาน: อิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงมนุษย์. วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม, 11(1), 360-369.
- วิสุทธิ บุญยกุล. (2513). คตินิยมอีสาน. โอเดียนสโตร์.
- ศุภกร ไชยรงค์ศรี และ มนัส แก้วบุชา. (2560). การจัดการภูมิปัญญาด้านวรรณกรรมพื้นบ้าน บทสวดสรภัญญะ บ้านค้อ ตำบลดอนเงิน อำเภอเขียงยืน จังหวัดมหาสารคาม. วารสารวิชาการ ศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา, 20(2), 135-152



บทความวิจัย (Research Article)

## คุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี: มุมมองของตัวแทนผู้สอนในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนในไทย Fundamental Qualities and Essential Components of Quality Performing Artist: Perspectives of Instructors from Public and Private Educational Institutions in Thailand

ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ / Sakchai lamkrasin

อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

Lecturer, Doctor of Philosophy Program in Performing Arts, Faculty of Fine and Applied Arts,  
Suan Sunandha Rajabhat University

\*Corresponding author E-mail: sakchai.ia@ssru.ac.th

ผกามาศ จิรจารุภัทร / Phakamas Jirajarupat

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์  
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

Assistant Professor, Doctor of Philosophy Program in Performing Arts, Faculty of Fine and  
Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

E-mail: phakamas.ji@ssru.ac.th

ชุตินา มณีวัฒนา / Chutima Maneewattana

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์  
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

Assistant Professor, Doctor of Philosophy Program in Performing Arts, Faculty of Fine and  
Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

E-mail: chutima.ma@ssru.ac.th

Received: July 17, 2026 Revised: August 20, 2026 Accepted: August 26, 2026 Published: August 30, 2026

### บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี ในมุมมองของตัวแทนผู้สอนในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมเชิงสำรวจลำดับขั้น (Exploratory Sequential Mixed Methods Research) ผู้ให้ข้อมูลจำนวน 16 คน ประกอบด้วยอาจารย์และผู้สอนด้านศิลปะการแสดงและนาฏศิลป์ไทยที่มีประสบการณ์การสอนมากกว่า 5 ปี จากสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาและสถาบันสอนการแสดงเฉพาะทางรวม 15 แห่ง ครอบคลุม 4 ภูมิภาคของประเทศไทย เก็บข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์เชิงลึกและแบบสำรวจความคิดเห็นออนไลน์ เครื่องมือวิจัยผ่าน



การตรวจสอบความสอดคล้องเชิงเนื้อหาโดยผู้เชี่ยวชาญ (IOC = 0.67–1.00) วิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และสถิติพรรณนา ได้แก่ ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการวิจัยพบว่า คุณสมบัติพื้นฐานของการเป็นนักแสดงละครที่ดีประกอบด้วยองค์ประกอบ 4 มิติหลัก ได้แก่ มิติด้านร่างกาย มิติด้านความคิดและอารมณ์ มิติด้านความสัมพันธ์ และมิติด้านวิชาชีพ เมื่อนำรายการประเมิน 15 ข้อให้ผู้ให้ข้อมูลพิจารณาความเหมาะสมพบว่า รายการประเมินส่วนใหญ่ได้รับคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับมากที่สุด และบางรายการอยู่ในระดับมาก ( $M = 4.25-5.00$ ,  $SD = 0.00-0.77$ ) สะท้อนความเห็นพ้องของผู้ให้ข้อมูลต่อความสำคัญของรายการประเมินดังกล่าว โดยรายการ "วุฒิภาวะ" ได้รับคะแนนเต็มร้อยละ 100 ในขณะที่กลุ่มคุณสมบัติด้านวินัยและความรับผิดชอบ ความตั้งใจและความมุ่งมั่น ในการพัฒนานตนเอง และทักษะทางการแสดง เป็นกลุ่มคุณสมบัติที่ผู้ให้ข้อมูลให้ความสำคัญสูงสุดในการตอบคำถามปลายเปิด ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า คุณสมบัติพื้นฐานของนักแสดงละครที่ดีไม่ได้จำกัดเพียงทักษะเชิงเทคนิค หากแต่ครอบคลุมการพัฒนาแบบองค์รวมที่บูรณาการสมรรถนะทางร่างกาย จิตใจ สังคม และวิชาชีพอย่างสมดุล

**คำสำคัญ:** คุณสมบัติพื้นฐาน, นักแสดงละคร, ศิลปะการแสดง

## Abstract

This research aimed to study the fundamental qualities and essential components of a quality performing artist from the perspectives of instructors in both public and private educational institutions. An exploratory sequential mixed-methods approach was employed with 16 informants, comprising instructors of performing arts and Thai classical dance from 15 higher education institutions and specialized performing arts academies across four regions of Thailand, each with at least five years of teaching experience. Data were collected through in-depth interviews and an online opinion survey. The research instrument was validated for content coverage by experts (IOC = 0.67–1.00). Data were analyzed using content analysis and descriptive statistics, including mean and standard deviation.

The findings indicated four main dimensions of fundamental qualities of a quality performing artist: physical, cognitive-emotional, relational, and professional. All 15 assessment items obtained high to highest appropriateness ratings from the informants ( $M = 4.25-5.00$ ,  $SD = 0.00-0.77$ ), reflecting strong consensus regarding the importance of these qualities. The "maturity" item received a perfect score of 100%, while discipline and responsibility, dedication and commitment to self-development, and acting skills emerged as the most highly valued qualities in open-ended responses. Significantly, the fundamental qualities of a quality performing artist are not confined to technical skills, but encompass holistic development that balances physical, mental, social, and professional competencies.

**Keywords:** Fundamental Qualities, Quality Performing Artist, Performing Arts



## บทนำ

การแสดง เป็นศาสตร์ที่บูรณาการองค์ความรู้ทั้งด้านศิลปะหลากหลายด้านรวมถึงความรู้ด้านวิทยาศาสตร์ของมนุษย์อย่างลงตัว ซ้ำซ้อน นักศิลปะการละครไม่เพียงต้องมีทักษะด้านการแสดงออก แต่ยังต้องพัฒนาคุณลักษณะภายในของตน เช่น ความเข้าใจตนเอง การรับรู้ทางอารมณ์ ความคิดสร้างสรรค์ การเชื่อมโยงกับผู้อื่น และจรรยาบรรณในวิชาชีพ การพัฒนาศักยภาพของนักศิลปะการละครจึงต้องตั้งอยู่บนฐานของความเข้าใจที่ลึกซึ้งและรอบด้านทั้งมิติภายนอกและภายใน อีกทั้งนักศิลปะการละครต้องสามารถนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพในทางปฏิบัติพบว่า กระบวนการเรียนรู้ของนักเรียนศิลปะการละครจำนวนไม่น้อยมุ่งเน้นเทคนิคการทำงานด้านที่ตนสนใจเป็นหลัก เพื่อตอบสนองต่อความคาดหวังของครูผู้สอนหรือเพื่อรับงานในระดับวิชาชีพ ส่งผลให้กระบวนการรับรู้ภายในตัวผู้เรียน เช่น ความเข้าใจในตนเอง การสะท้อนคิด หรือการตระหนักรู้ทางอารมณ์ อาจถูกให้ความสำคัญน้อยลง หรือถูกมองข้ามไป ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนช่องว่างการศึกษาวิจัย (Research Gap) ที่สำคัญ 2 ประการ คือ 1) ช่องว่างด้านเกณฑ์การประเมินที่ยังมุ่งเน้นผลสัมฤทธิ์เชิงเทคนิคภายนอกมากกว่าคุณลักษณะภายใน และ 2) กรอบการพัฒนาแบบองค์รวม 4 มิติเดิม (ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์, 2566) ที่เคยถูกเสนอไว้ในบริบทของการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ แต่ยังขาดการพิสูจน์ยืนยันในเชิงประจักษ์ (Empirical Validation) ถึงน้ำหนักความสำคัญและดัชนีชี้วัดย่อยจากมุมมองของผู้สอนจริงทั้งภาครัฐ เอกชนและสถาบันเฉพาะทาง ด้านศิลปะการแสดงทั่วประเทศ

จากแนวคิดของ Stanislavski ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของการฝึกฝนนักศิลปะการละครในศตวรรษที่ 20 ได้เน้นย้ำถึงเป้าหมายสูงสุดของการแสดงในการสร้าง "ความเป็นมนุษย์" ของตัวละครบนเวที (ภลภา ฐิตะวชิระ, 2567) นักแสดงจำเป็นต้องมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในกระบวนการทางจิตวิทยาของมนุษย์ (Dziegieć & Barzykowski, 2024) สอดคล้องกับแนวคิดของ Goleman (1995) ที่ชี้ว่า สติปัญญาทางอารมณ์ ซึ่งประกอบด้วย การตระหนักรู้ตนเอง การจัดการอารมณ์ การสร้างแรงจูงใจในตนเอง ความเห็นอกเห็นใจ และทักษะสังคม เป็นปัจจัยสำคัญต่อความสำเร็จในสาขาการเรียนรู้ที่ต้องอาศัยการสื่อสารและปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น

ด้วยเหตุนี้ การศึกษาคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี จึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง ทั้งในแง่การสร้างกรอบแนวคิดที่ชัดเจนสำหรับการพัฒนานักแสดงในระยะยาว และในแง่ของการเป็นรากฐานสำหรับการพัฒนาเครื่องมือประเมินที่สะท้อนคุณภาพของผู้เรียนได้อย่างรอบด้าน บทความวิจัยนี้จึงมุ่งนำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี ผ่านมุมมองของตัวแทนผู้สอนในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน เพื่อเป็นฐานข้อมูลสำคัญในการพัฒนารอบการเรียนการสอนและการประเมินศักยภาพของผู้เรียนด้านศิลปะการแสดงในประเทศไทย

## วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาค้นคว้าคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดี ในมุมมองของตัวแทนผู้สอนในสถาบันการศึกษาและสถาบันเฉพาะทางทางการแสดงทั้งภาครัฐและเอกชน

## การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

### แนวคิดเกี่ยวกับนักศิลปะการละคร

ความหมายของนักแสดงและการแสดงมีความซับซ้อนและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยมี Konstantin Stanislavski เป็นผู้บุกเบิกแนวคิดสำคัญที่ยังคงมีอิทธิพลในปัจจุบัน (Dziegieć & Barzykowski, 2024)



Stanislavski เชื่อว่าเป้าหมายสูงสุดของการแสดงคือการถ่ายทอดความเป็นมนุษย์ของตัวละครบนเวที โดยให้ความสำคัญกับ "ความทรงจำทางอารมณ์" (emotional memory) สมาธิและจินตนาการในฐานะองค์ประกอบสำคัญของระบบการแสดง ต่อมา Stanislavski ได้ปรับเปลี่ยนแนวทางไปสู่ "การกระทำทางกายภาพ" (physical actions) โดยอธิบายว่า การเปลี่ยนแปลงของนักแสดงไปสู่ตัวละครเกิดจากการเชื่อมโยงระหว่างสภาพจิตใจกับการกระทำทางกายภาพ (Atkins, 2022)

แนวคิดของ Stanislavski ได้สร้างรากฐานให้กับเทคนิคการฝึกฝนนักแสดงในเวลาต่อมา รวมถึงเทคนิค Meisner ที่เน้น "การอยู่กับปัจจุบัน" และ "การกระทำที่เกิดขึ้นจริง" (reality of doing) โดยให้ความสำคัญกับการฟังและการตอบสนองอย่างเป็นธรรมชาติ (Strandberg-Long, 2022) งานวิจัยของ Strandberg-Long (2019) ชี้ให้เห็นว่าเทคนิคของ Meisner ไม่ได้เป็นเพียงการทำซ้ำคำพูด แต่เป็นกระบวนการฝึกฝนที่ลึกซึ้งในการลดความรู้สึกเขินอายของนักแสดงและทำให้นักแสดงเป็นธรรมชาติมากขึ้น สอดคล้องกับงานวิจัย Sun and Okada (2023) ที่แสดงให้เห็นว่าการฝึกฝนตามแนวทางของ Meisner ช่วยให้นักแสดงสามารถพัฒนาความสามารถในการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นได้ดีขึ้น โดยเฉพาะในการแสดงความสนใจอย่างแท้จริงต่อคู่แสดง

บริบทของไทย ภาลภา ฐิตะวชิระ (2567, น. 42–45) ได้ศึกษา นักแสดงไทยที่ประสบความสำเร็จและพบว่าแนวคิดสอดคล้องกับแนวทางของ Stanislavski นักแสดงไทยปัจจุบันมีความเข้าใจที่ลึกซึ้ง โดยให้ความสำคัญกับความละเอียดอ่อนในการสร้างตัวละครที่สมจริงและเป็นธรรมชาติ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการแสดงที่ดีคือการแสดงที่จริงใจ และนักแสดงต้องสามารถปรับตัวและแปลงร่างเป็นตัวละครได้อย่างสมบูรณ์โดยไม่ทิ้งร่องรอยของตัวตนที่แท้จริงไว้

#### คุณลักษณะพื้นฐานของนักแสดง

คุณลักษณะพื้นฐาน ถือเป็นหัวใจสำคัญในการพัฒนาและประเมินศักยภาพของบุคคลในหลายบริบท โดยเฉพาะในสาขาศิลปะการแสดงที่ต้องอาศัยทั้งความสามารถเฉพาะทางและคุณสมบัติทางจิตใจ สังคม และพฤติกรรมที่พร้อมจะรองรับกระบวนการเรียนรู้และการปฏิบัติจริง งานวิจัยของ Sobkin et al. (2023) ที่ศึกษานักแสดงรุ่นต่าง ๆ ในรัสเซียด้วยเครื่องมือ Cattell 16 Personality Factor พบว่า ลักษณะพื้นฐานที่คงที่และมีบทบาทสำคัญในทุกช่วงอายุ ได้แก่ ความมั่นใจในตนเอง การควบคุมอารมณ์ ความเป็นมิตร และความเปิดกว้างต่อประสบการณ์ ซึ่งสะท้อนถึงแกนกลางของลักษณะส่วนบุคคลที่ไม่ใช่ทักษะเฉพาะแต่เป็นรากฐานที่เอื้อต่อการพัฒนาในระยะยาว

บริบทของประเทศไทย ปรวัน แพทยานนท์ (2560) ได้ศึกษา คุณลักษณะอันพึงประสงค์ของนักแสดงจากมุมมองของผู้ฝึกสอนนักแสดงภาพยนตร์ ผลการศึกษาระบุว่า คุณลักษณะที่ถือว่าเป็น "พื้นฐาน" ในสายตาของผู้ฝึกไม่ได้เน้นที่ทักษะทางการแสดงหรือความสามารถทางเทคนิคในขั้นต้น แต่เป็นกรอบของนิสัยและทัศนคติที่เอื้อต่อการเรียนรู้ ได้แก่ ความรับผิดชอบ การเปิดใจรับฟัง ความถ่อมตน การมีวินัย ความตรงต่อเวลา และความสามารถในการทำงานร่วมกับผู้อื่น คุณลักษณะเหล่านี้มักถูกมองว่าไม่สามารถฝึกฝนให้เกิดได้ในระยะสั้น และเป็นปัจจัยสำคัญที่ใช้คัดกรองผู้เรียนก่อนเข้าสู่การฝึกเชิงทักษะในลำดับต่อไป

นอกจากนี้ Pavlov and Khrabrov (2021) ได้เสนอแนวทางการวัดและประเมินคุณลักษณะพื้นฐานผ่าน Behavior Description Method ซึ่งเน้นการรวบรวมหลักฐานเชิงพฤติกรรมจากผู้ร่วมงานในบริบทของการจำลองสถานการณ์และการปฏิบัติงานจริง วิธีการดังกล่าวช่วยให้มองเห็นความหมายของคุณลักษณะพื้นฐานในฐานะองค์ประกอบของพฤติกรรมที่ปรากฏอย่างต่อเนื่องและชัดเจนในหลากหลายสถานการณ์



ไม่ใช่เพียงการรับรู้จากตนเองหรือจากภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นในระยะสั้น เมื่อพิจารณาผลการวิจัยจากทั้งสามแหล่งร่วมกัน จะเห็นว่าคุณลักษณะพื้นฐานเป็นลักษณะที่มีเสถียรภาพสูงในตัวบุคคล สามารถพัฒนาได้ผ่านการใช้ชีวิต การฝึกฝนระยะยาว และการสั่งสมประสบการณ์ในสถานการณ์จริง โดยมีบทบาทเป็นฐานจิตวิทยาที่กำหนดแนวโน้มการตอบสนองของบุคคลในสถานการณ์ต่าง ๆ

การพัฒนานักเรียนการแสดงในบริบทการศึกษาร่วมสมัยไม่จำกัดอยู่เพียงการเพิ่มพูนทักษะเชิงเทคนิค หากแต่ต้องครอบคลุมการพัฒนามนุษย์ในมิติร่างกาย อารมณ์ ความคิด ความสัมพันธ์ และคุณลักษณะเชิงวิชาชีพอย่างบูรณาการ แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับกรอบการประเมินพัฒนาการแบบองค์รวมของศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ (2566) ที่แบ่งคุณลักษณะพื้นฐานของนักแสดงออกเป็น 4 หมวดหลัก ได้แก่ ศักยภาพด้านร่างกาย การมีปฏิสัมพันธ์และการทำงานร่วมกับผู้อื่น พัฒนาการด้านความคิด อารมณ์ และความรู้สึกและคุณสมบัติที่สอดคล้องกับความเป็นวิชาชีพการละคร กรอบดังกล่าวจึงเป็นจุดตั้งต้นสำคัญสำหรับการศึกษาในบทความวิจัยนี้

### การทำงานร่วมกันเป็นทีมและความท้าทายในศาสตร์การแสดง

ศาสตร์การแสดงเป็นศาสตร์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของการทำงานร่วมกันอย่างเข้มข้น เนื่องจากการสร้างผลงานการแสดงหนึ่งชิ้นต้องอาศัยการประสานสัมพันธ์ระหว่างผู้เชี่ยวชาญหลากหลายสาขา ทั้งนักแสดง ผู้กำกับ ผู้ออกแบบฉาก แสง เสียง เครื่องแต่งกาย รวมถึงทีมงานเบื้องหลัง ภายใต้กรอบเวลาและทรัพยากรที่จำกัด Rouse and Rouse (2004) ได้ศึกษาธรรมชาติของการทำงานเป็นทีมในศิลปะการแสดงประเภทต่าง ๆ ตั้งแต่วงดนตรีออร์เคสตรา การละครเวที ละครดนตรี ละครดนตรีสด ไปจนถึงการเชิดหุ่นและเสนอแนวคิด "ecology of performance" ซึ่งชี้ว่าลักษณะของทีมและบทบาทของสมาชิกในทีมถูกกำหนดโดยบริบทเฉพาะของศาสตร์การแสดงแต่ละประเภท แตกต่างจากทีมในบริบทอุตสาหกรรมหรือธุรกิจทั่วไป สอดคล้องกับมุมมองของ Edmondson (2012) ที่ใช้คำว่า "teaming" เพื่ออธิบายลักษณะการรวมตัวของผู้เชี่ยวชาญต่างสาขาที่ต้องสร้างความไว้วางใจและประสานงานกันอย่างรวดเร็วภายในระยะเวลาที่จำกัด ก่อนที่ทีมจะแยกย้ายไปสู่โครงการถัดไป โดย Edmondson มองว่าการละครเวทีเป็นแบบอย่างของการทำงานในลักษณะดังกล่าว เนื่องจากต้องอาศัยความกล้าทดลอง การยอมรับความล้มเหลวระหว่างการซ้อม และการเรียนรู้ร่วมกันในเวลาเดียวกัน

นอกจากนี้ พลวัตของกลุ่มในกระบวนการซ้อมและสร้างสรรค์ผลงานยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อคุณภาพของผลงานการแสดง Tuckman (1965) ได้เสนอแบบจำลองพัฒนาการของกลุ่มซึ่งประกอบด้วย 4 ขั้นตอน ได้แก่ การก่อตัว (forming) การปะทะ (storming) การปรับตัวสู่บรรทัดฐาน (norming) และการปฏิบัติงานร่วมกันอย่างมีประสิทธิภาพ (performing) แบบจำลองดังกล่าวถูกนำมาประยุกต์ใช้ในบริบทของการกำกับการแสดง เพื่อช่วยให้ผู้กำกับเข้าใจขั้นตอนการพัฒนาของกลุ่มนักแสดง และสามารถออกแบบกิจกรรมการอบอุ่นร่างกายและการสร้างความสัมพันธ์ในทีมได้อย่างเหมาะสมในแต่ละระยะ การซ้อม งานวิจัยของ Kelly (2005) ที่ศึกษาการทำงานแบบ ensemble ในกระบวนการซ้อม พบว่าการสร้างความเหนียวแน่นของกลุ่ม (group cohesion) เกิดจากปัจจัยร่วม เช่น เป้าหมายที่ชัดเจน ความไว้วางใจระหว่างสมาชิก การสื่อสารแบบเปิด และการเปิดพื้นที่ให้นักแสดงทุกคนรู้สึกว่าคุณค่าในกระบวนการสร้างสรรค์ สอดคล้องกับงานของ Sofonea (2025) ที่พบว่ากิจกรรมการฝึกฝนทางการแสดงในกลุ่มนักศึกษาช่วยลดระดับความเครียดและเพิ่มความใกล้ชิดในกลุ่มได้อย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่เอื้อให้สมาชิกในทีมสามารถทำงานร่วมกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ



อย่างไรก็ตาม กระบวนการทำงานร่วมกันในศาสตร์การแสดงไม่ได้ปราศจากปัญหาและความขัดแย้ง Denton and Ryder (2009) ได้ศึกษาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในการผลิตละครในบริบทของสถาบันการศึกษา และพบว่า ความขัดแย้งมักเกิดจากปัจจัยสำคัญหลายประการ ได้แก่ ความคลุมเครือของบทบาท (role ambiguity) ทรัพยากรที่จำกัด ความกลัวต่อสิ่งไม่คุ้นเคย และความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างสมาชิก ในทีม นอกจากนี้การจัดสรรบทบาทและการคัดเลือกนักแสดงยังเป็นจุดที่อาจก่อให้เกิดความตึงเครียด และความรู้สึกเหลื่อมล้ำในกลุ่ม สอดคล้องกับการศึกษากลุ่มละครในบริบทเอเชียที่พบว่า ความขัดแย้งระหว่างนักแสดงรุ่นพี่และรุ่นน้อง รวมถึงความไม่พอใจในบทบาทที่ได้รับ มักส่งผลกระทบต่อขวัญกำลังใจและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของทีมในการผลิตงาน นอกจากนี้ความขัดแย้งระหว่างบุคคลแล้ว ความท้าทายอีกประการที่นักแสดงต้องเผชิญ คือ ความเครียดและภาวะเหนื่อยล้าทางอารมณ์จากความกดดันในการสร้างผลงาน คุณภาพภายใต้กรอบเวลาที่จำกัด การถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างต่อเนื่อง และการต้องทำงานในสภาพแวดล้อมที่มีการแข่งขันสูง ปัจจัยเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า คุณลักษณะพื้นฐานของนักแสดงที่เกี่ยวข้องกับการทำงานร่วมกับผู้อื่น เช่น วุฒิภาวะ การควบคุมอารมณ์ ทักษะการฟังและการรับฟังการวิพากษ์วิจารณ์ ไม่เพียงเป็นคุณสมบัติส่วนบุคคลเท่านั้น หากยังเป็นกลไกสำคัญในการป้องกันและจัดการความขัดแย้งในกระบวนการทำงานเป็นทีม สอดคล้องกับงานของ Sun และ Okada (2023) ที่ชี้ว่าการพัฒนาความสามารถในการมีปฏิสัมพันธ์อย่างแท้จริงต่อคู่แสดง คือ กุญแจสำคัญในการสร้างทีมงานที่มีประสิทธิภาพ ดังนั้น การพัฒนานักแสดงที่มีคุณภาพ จึงต้องครอบคลุมการเสริมสร้างทักษะการทำงานเป็นทีมและการบริหารจัดการความขัดแย้งควบคู่กับการพัฒนาทักษะการแสดงเชิงเทคนิค

#### แนวทางการประเมินสมรรถนะในบริบทศิลปะการแสดง

การประเมินในบริบทศิลปะการแสดงมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากการประเมินในสาขาวิชาการทั่วไป อย่างมีนัยสำคัญ เนื่องจากสมรรถนะของนักแสดงไม่อาจวัดได้จากการทดสอบข้อเขียนหรือเกณฑ์ที่ตายตัว หากแต่ต้องอาศัยการสังเกตพฤติกรรมในสถานการณ์จริงและการประเมินในบริบทของการปฏิบัติงาน แนวคิด Competency-based Assessment ได้รับการนำมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาด้านศิลปะการแสดงอย่างแพร่หลาย โดยมุ่งวัดความสามารถของผู้เรียนในการแสดงออกซึ่งสมรรถนะในสภาพการณ์ที่หลากหลาย มากกว่าการท่องจำเนื้อหาทางทฤษฎี (Pavlov & Khrabrov, 2021) กรอบแนวคิดดังกล่าวเน้นว่าสมรรถนะที่แท้จริงจะปรากฏให้เห็นได้ก็ต่อเมื่อผู้เรียนได้รับโอกาสนำทักษะและคุณลักษณะไปใช้ในบริบทที่มีความซับซ้อนและใกล้เคียงกับสถานการณ์วิชาชีพจริง

การประเมินแบบองค์รวม (Holistic Assessment) เป็นแนวทางที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง ในวงการศึกษาศิลปะการแสดง โดยมุ่งพิจารณาผู้เรียนในฐานองค์รวมของสมรรถนะหลายมิติที่ทำงานร่วมกัน มากกว่าการประเมินทักษะแต่ละด้านอย่างแยกส่วน แนวคิดนี้สอดคล้องกับกรอบการพัฒนาแบบองค์รวมของ ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ (2566) ที่แบ่งคุณลักษณะของนักแสดงออกเป็น 4 หมวดหลัก ซึ่งต้องพัฒนาควบคู่กัน ทั้งนี้ การประเมินแบบองค์รวมในบริบทของศิลปะการแสดงมักดำเนินการผ่านหลายวิธีการผสมผสานกัน ทั้ง Performance Assessment ที่วัดจากการแสดงผลงานจริง การสังเกตพฤติกรรมในกระบวนการฝึกซ้อม การสะท้อนคิด (Reflective Practice) และการประเมินโดยเพื่อนร่วมงาน (Peer Evaluation) ซึ่งแต่ละวิธีการสามารถจับภาพมิติที่แตกต่างของสมรรถนะผู้เรียนได้อย่างครอบคลุม

ความท้าทายสำคัญของการประเมินสมรรถนะในศิลปะการแสดงอยู่ที่ความเป็นอัตวิสัย (Subjectivity) ของกระบวนการตัดสิน เนื่องจากคุณลักษณะหลายประการที่ผู้สอนให้ความสำคัญ เช่น วุฒิภาวะ ความเข้าใจในตนเอง หรือความละเอียดอ่อนในการใช้ชีวิต ล้วนเป็นคุณสมบัติที่ยากต่อการระบุตัวบ่งชี้เชิงปริมาณงาน



ของ Pavlov and Khrabrov (2021) เสนอทางออกผ่าน Behavior Description Method ซึ่งให้ความสำคัญกับการรวบรวมหลักฐานเชิงพฤติกรรมที่สังเกตได้จากหลากหลายสถานการณ์จริง วิธีการดังกล่าวช่วยลดความลำเอียงส่วนบุคคลในการประเมิน และทำให้ผลการประเมินมีความน่าเชื่อถือและความสม่ำเสมอมากขึ้น บริบทของการวิจัยชิ้นนี้จึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นรากฐานในการพัฒนารายการประเมิน 15 ข้อ เพื่อให้สามารถสะท้อนสมรรถนะของผู้เรียนในลักษณะที่เป็นรูปธรรมและครอบคลุมทั้ง 4 มิติพร้อมกัน

## ขอบเขตการวิจัย

### ประชากรและกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

คณะผู้วิจัยได้กำหนดขนาดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 16 คน ใช้เกณฑ์การอิ่มตัวของข้อมูล (Data Saturation) จากการสัมภาษณ์เชิงลึก ซึ่งเป็นจำนวนที่เหมาะสมและเพียงพอสำหรับการวิจัยเชิงคุณภาพที่มุ่งเจาะลึกบริบทเฉพาะ โดยใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ตามเกณฑ์คุณสมบัติ คือ ผู้สอนหรืออาจารย์ที่มีประสบการณ์การสอนด้านศิลปะการละครหรือนาฏศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 5 ปี และมุ่งสร้างความครอบคลุมเชิงมิติการจัดการศึกษา ผ่าน 2 เกณฑ์หลัก ได้แก่ 1) ความหลากหลายของสาขาวิชาชีพ นาฏศิลป์ไทย 9 คน และศิลปะการแสดง การละคร 7 คน และ 2) ความหลากหลายเชิงพื้นที่และประเภทสถาบันครอบคลุม 4 ภูมิภาคทั่วประเทศ ทั้งสถาบันอุดมศึกษาภาครัฐ ภาคเอกชน และสถาบัน/โรงเรียนสอนการแสดงเฉพาะทาง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สะท้อนทรรศนะเชิงลึกและรอบด้านจากบริบทการเรียนการสอนที่หลากหลายอย่างแท้จริง โดยมีรายละเอียดผู้ให้ข้อมูลดังนี้

ผู้ให้ข้อมูลทั้ง 16 คนในงานวิจัยนี้ เป็นอาจารย์และผู้สอนด้านศิลปะการแสดงและนาฏศิลป์ไทยที่มีประสบการณ์การสอนมากกว่า 5 ปี จากสถาบันการศึกษารวม 15 แห่ง โดยแบ่งออกเป็นสถาบันอุดมศึกษาภาครัฐ ภาคเอกชน และสถาบัน/โรงเรียนสอนการแสดงเฉพาะทาง เพื่อให้ครอบคลุมบริบทการจัดการเรียนการสอนทั้งในระบบอุดมศึกษาและการฝึกอบรมในระดับวิชาชีพ โดยจำแนกตามพื้นที่และประเภทหน่วยงานได้ดังนี้

### สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาภาคเหนือ จำนวน 2 แห่ง ประกอบด้วย

1. มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จำนวน 1 คน
2. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์ จำนวน 1 คน

### สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาและสถาบันสอนการแสดงเฉพาะทางในภาคกลาง จำนวน 9 แห่ง ประกอบด้วย

3. มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร จำนวน 1 คน
4. มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม จำนวน 1 คน
5. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา จำนวน 2 คน
6. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จำนวน 1 คน
7. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จำนวน 1 คน
8. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จำนวน 1 คน
9. โรงเรียนพาทย์กุลการดนตรีและนาฏศิลป์ จำนวน 1 คน
10. โรงเรียนสอนการแสดงและบุคลิกภาพ ActionPlay Studio จำนวน 1 คน
11. โรงเรียนสอนศิลปะการแสดงเชิงบวก (Personality Plus School of Dance and Performing Arts) จำนวน 1 คน



### สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาภาคใต้ จำนวน 2 แห่ง ประกอบด้วย

12. มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช จำนวน 1 คน

13. มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จำนวน 1 คน

### สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จำนวน 1 แห่ง ประกอบด้วย

14. มหาวิทยาลัยขอนแก่น จำนวน 1 คน

### สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาภาคตะวันออก จำนวน 1 แห่ง ประกอบด้วย

15. มหาวิทยาลัยบูรพา จำนวน 1 คน

## วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมเชิงสำรวจลำดับขั้น (Exploratory Sequential Mixed Methods Research) โดยแบ่งการดำเนินการออกเป็น 2 ระยะ ได้แก่ ระยะที่ 1 การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Phase) โดยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง และวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อสังเคราะห์องค์ประกอบและคุณสมบัติพื้นฐานของนักศิลปะการละคร จากนั้นนำผลการวิเคราะห์มาพัฒนาเป็นรายการประเมินจำนวน 15 รายการใน 4 มิติ และตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาโดยผู้เชี่ยวชาญและระยะที่ 2 การวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Phase) โดยใช้แบบสำรวจความคิดเห็นเพื่อประเมินระดับความเหมาะสมของรายการประเมินทั้ง 15 รายการ แล้ววิเคราะห์ข้อมูลด้วยสถิติพรรณนา งานวิจัยนี้ได้รับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ โดยคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา รหัสอนุมัติ COE. 2-026/2026 ซึ่งคณะผู้วิจัยได้ชี้แจงวัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตการใช้ข้อมูลและขอความยินยอมแบบชี้แจง (Informed Consent) จากผู้ให้ข้อมูลทุกคนก่อนเริ่มดำเนินการสัมภาษณ์และการบันทึกเสียง โดยคุ้มครองสิทธิและความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูลโดยการปกปิดตัวตน (Anonymity)

### 1.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured In-depth Interview) ที่ครอบคลุมหัวข้อหลัก 5 ประเด็น ได้แก่ ความหมายของนักศิลปะการละครที่มีคุณภาพ คุณสมบัติพื้นฐานในแต่ละมิติ แนวทางการสังเกตและประเมิน ประสพการณ์ด้านการเรียนการสอน และข้อเสนอแนะต่อการพัฒนาเครื่องมือประเมิน นอกจากนี้ คณะผู้วิจัยยังใช้แบบสำรวจความคิดเห็นออนไลน์ที่ประกอบด้วยข้อคำถามปลายเปิดและรายการประเมินคุณสมบัติพื้นฐาน 15 ข้อใน 4 มิติหลัก ซึ่งพัฒนาขึ้นจากรายการสังเกตการณ์เพื่อศึกษาพัฒนาการแบบองค์รวมในงานคุณนัชนีพนธ์ของศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ (2566) รายการประเมินทั้ง 15 รายการได้รับการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาโดยผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน ในสาขาศิลปะการแสดง โดยพิจารณาความสอดคล้องระหว่างรายการประเมินกับวัตถุประสงค์และองค์ประกอบที่ต้องการวัดด้วยดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ผลการตรวจสอบพบว่าค่า IOC อยู่ระหว่าง 0.67–1.00 ซึ่งผ่านเกณฑ์ที่กำหนดไว้ตั้งแต่ 0.50 ขึ้นไป จึงนำเครื่องมือไปใช้เก็บข้อมูลจริง



## 1.2 การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

คณะผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลผ่านระบบออนไลน์ ใช้เวลาประมาณ 30 ถึง 60 นาที ต่อคนรวมจำนวนผู้ให้ข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์ทั้งหมด 16 คนพร้อมการบันทึกเสียงและจดบันทึกภาคสนาม จากนั้นถอดความบทสัมภาษณ์อย่างละเอียด และนำเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ตามขั้นตอน คือ การถอดความ การจัดระบบและเตรียมข้อมูล การสร้างหน่วยความหมายและให้รหัส การจัดกลุ่มรหัสเข้าสู่หมวดหมู่ และการสังเคราะห์สรุปผล โดยใช้กระบวนการตรวจสอบโดยผู้ให้ข้อมูล (Member Checking) เพื่อเสริมความน่าเชื่อถือของข้อมูล สำหรับการวิเคราะห์ระดับความเหมาะสม รายการประเมินจากผู้ให้ข้อมูล 16 คน ใช้สถิติพรรณนา ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (Mean) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) โดยกำหนดเกณฑ์การแปลผลตามสเกล 5 ระดับ ซึ่งค่าเฉลี่ยตั้งแต่ 3.51 ขึ้นไปถือว่ามีความเหมาะสมในระดับมากและสามารถนำไปใช้ได้

## ผลการวิจัย

เพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่มุ่งศึกษาคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของนักศิลปะการละครที่ดี ผลการศึกษาในงานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะและเกณฑ์การประเมินผู้สอนจำนวน 16 คนจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั่วประเทศให้ความเห็นพ้องต้องกัน และสามารถจำแนกออกเป็น 3 ประเด็นหลัก ได้แก่ คุณสมบัติพื้นฐานที่ปรากฏจากแบบสำรวจความคิดเห็น แนวทางการสังเกตและประเมินคุณสมบัติในบริบทจริง และระดับความเหมาะสมของรายการประเมินใน 4 มิติ

### คุณสมบัติพื้นฐานในมุมมองของผู้สอน

การวิเคราะห์คำตอบจากคำถามปลายเปิดเกี่ยวกับคุณลักษณะพื้นฐานของนักศิลปะการละครที่มีคุณภาพพบว่าผู้ตอบแบบสอบถามให้ความสำคัญสูงต่อกลุ่มคุณลักษณะที่สะท้อนทั้งทักษะทางการแสดง และคุณลักษณะด้านจิตพิสัย โดยจัดหมวดหมู่ค่าสำคัญได้ 7 ลำดับ ดังแสดงในตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ร้อยละของค่าสำคัญของคุณสมบัติพื้นฐานของนักศิลปะการละครที่มีคุณภาพ

| ลำดับ | หมวดค่าสำคัญ                       | ร้อยละ |
|-------|------------------------------------|--------|
| 1     | วินัยและความรับผิดชอบ              | 20     |
| 2     | ความตั้งใจ ทุ่มเท                  | 20     |
| 3     | ทักษะ ความสามารถด้านการแสดง        | 16     |
| 4     | การทำงานร่วมกับผู้อื่น             | 13     |
| 5     | ความรู้ด้านทฤษฎีพื้นฐานองค์ความรู้ | 11     |
| 6     | ความเข้าใจตนเองและควบคุมอารมณ์     | 9      |
| 7     | ความคิดสร้างสรรค์                  | 7      |

หมายเหตุ. โดย ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ และคณะ (2569)



ผลในตารางที่ 1 สะท้อนให้เห็นว่าคุณสมบัติพื้นฐานของนักศิลปะการละครที่มีคุณภาพผู้สอนให้ความสำคัญสูงสุด ได้แก่ วินัยและความรับผิดชอบ (20%) และความตั้งใจ ทุ่มเท (20%) ซึ่งชี้ให้เห็นถึงผู้สอนให้ความสำคัญกับคุณลักษณะด้านนิสัย วินัยและทัศนคติเบื้องต้น (รวมร้อยละ 40.00) สูงกว่าทักษะความสามารถเชิงเทคนิคทางการแสดง (ร้อยละ 16.00) และความรู้ด้านทฤษฎี (ร้อยละ 11.00)

#### แนวทางการสังเกตและประเมินคุณสมบัติในบริบทการใช้งานจริง

เมื่อสอบถามถึงแนวทางการสังเกตและประเมินคุณสมบัติของนักศิลปะการละครในบริบทการเรียนและการทำงานผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่เน้นการสังเกตจากพฤติกรรมจริงและผลการปฏิบัติในสถานการณ์การเรียนและการทำงาน โดยเฉพาะการแสดงผลงานจริงและการสังเกตพฤติกรรมระหว่างการฝึกซ้อม ดังแสดงในตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แนวทางการสังเกตหรือประเมินคุณสมบัติพื้นฐานในบริบทการเรียนหรือการทำงาน

| ลำดับ | วิธีประเมิน/สังเกต                                  | ร้อยละ |
|-------|-----------------------------------------------------|--------|
| 1     | ผลงาน/การแสดงจริง (Performance Assessment)          | 32     |
| 2     | การสังเกตพฤติกรรมและการปฏิบัติจริง                  | 29     |
| 3     | การประเมินผ่านการสะท้อนคิด/ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ | 11     |
| 4     | การประเมินจากกระบวนการเรียนรู้/ฝึกซ้อม              | 11     |
| 5     | การประเมินจากเพื่อนร่วมงาน (Peer evaluation)        | 4      |
| 6     | การประเมิน (Rubric/Checklist)                       | 4      |
| 7     | การสังเกตทักษะการสื่อสาร ท่าทาง น้ำเสียง            | 4      |

หมายเหตุ. โดย ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ และคณะ (2569)

ข้อค้นพบดังกล่าวสะท้อนว่ากระบวนการประเมินในศิลปะการแสดงไม่เพียงเป็นการประเมินจากผู้สังเกตภายนอกเท่านั้น แต่ยังเปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการประเมินและปรับปรุงตนเอง สะท้อนว่าผู้สอนเน้นใช้กระบวนการประเมินที่หลากหลาย โดยให้น้ำหนักสูงสุดกับการสังเกตพฤติกรรมและการปฏิบัติงานจริงในการแสดงและการฝึกซ้อม ควบคู่กับการประเมินตนเองและการประเมินโดยเพื่อนร่วมงาน

#### ระดับความเหมาะสมของรายการประเมินคุณสมบัติพื้นฐาน 4 มิติ

เมื่อนำรายการประเมินคุณสมบัติพื้นฐาน 15 ข้อใน 4 มิติหลักมาให้ผู้ให้ข้อมูลพิจารณาพบว่ารายการประเมินส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด และมีบางรายการอยู่ในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ยรายข้อระหว่าง 4.25 ถึง 5.00 (SD = 0.00–0.77) คิดเป็นร้อยละ 85.00–100.00 ซึ่งผ่านเกณฑ์การยอมรับความเหมาะสม ( $M \geq 3.51$ ) ทุกรายการ ดังแสดงในตารางที่ 3



ตารางที่ 3 ค่าเฉลี่ย (M) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) และร้อยละของความเหมาะสมของรายการประเมินคุณสมบัติพื้นฐาน 15 ข้อ ใน 4 มิติ จากผู้ให้ข้อมูล 16 คน

| รายการประเมิน                                              | คะแนนเฉลี่ย<br>(เต็ม 5) | ส่วนเบี่ยงเบน<br>มาตรฐาน (S.D.) | ร้อยละ |
|------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------|--------|
| <b>มิติด้านร่างกาย</b>                                     |                         |                                 |        |
| 1. สุขภาพร่างกายแข็งแรง                                    | 4.87                    | 0.34                            | 97.50  |
| 2. ไม่มีโรคภัยร้ายแรง                                      | 4.25                    | 0.77                            | 85.00  |
| <b>มิติด้านความคิด ความรู้สึก และอารมณ์</b>                |                         |                                 |        |
| 3. ความเข้าใจในตนเอง                                       | 4.62                    | 0.50                            | 92.50  |
| 4. ทักษะคิดที่ดีต่องานด้านการละคร                          | 4.75                    | 0.45                            | 95.00  |
| 5. ความละเอียดต่อการใช้ชีวิตและการทำงาน                    | 4.75                    | 0.45                            | 95.00  |
| 6. การควบคุมอารมณ์ (Emotional Control)                     | 4.75                    | 0.45                            | 95.00  |
| 7. วุฒิภาวะ                                                | 5.00                    | 0.00                            | 100.00 |
| <b>มิติด้านความสัมพันธ์</b>                                |                         |                                 |        |
| 8. การทำงานร่วมกันบนความแตกต่าง เคารพซึ่งกันและกัน         | 4.87                    | 0.34                            | 97.50  |
| 9. ทักษะการฟัง                                             | 4.68                    | 0.48                            | 93.75  |
| 10. การรับฟังการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานที่เหมาะสม              | 4.81                    | 0.40                            | 96.25  |
| 11. สามัญสำนึกเบื้องต้น (Common sense) รวมเรื่องการสื่อสาร | 4.93                    | 0.25                            | 98.60  |
| 12. ทักษะการบริหารจัดการ                                   | 4.31                    | 0.60                            | 86.25  |
| <b>มิติด้านวิชาชีพ</b>                                     |                         |                                 |        |
| 13. การแสวงหาความรู้และเครื่องมือใหม่ ๆ เพื่อพัฒนาทักษะ    | 4.75                    | 0.45                            | 95.00  |
| 14. มี passion ในการทำงานละครและมีรสนิยมอันดี              | 4.75                    | 0.45                            | 95.00  |
| 15. ทักษะทางด้านการแสดงหรือที่เกี่ยวข้องกับการแสดง         | 4.25                    | 0.68                            | 85.00  |

\*\* คะแนนเต็ม = 5, เกณฑ์การแปลผล: 4.51–5.00 = มากที่สุด, 3.51–4.50 = มาก, 2.51–3.50 = ปานกลาง, 1.51–2.50 = น้อย, 1.00–1.50 = น้อยที่สุด

หมายเหตุ. โดย ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ และคณะ (2569)



เป็นข้อสังเกตที่สำคัญจากการวิจัยนี้ว่า ไม่พบองค์ประกอบใดในคุณสมบัติพื้นฐานทั้ง 15 รายการที่ตกเกณฑ์การประเมินหรือไม่ตอบสนองต่อวัตถุประสงค์การวิจัย อย่างไรก็ตาม ผลการศึกษาพบว่ารายการประเมินที่มีคะแนนเฉลี่ยความเหมาะสมอยู่ในระดับยี่ดหุนกว่าข้ออื่น ได้แก่ 'ไม่มีโรคภัยร้ายแรง' ( $M = 4.25$ ,  $S.D. = 0.77$ , ร้อยละ 85.00) และ 'ทักษะทางด้านการแสดง' ( $M = 4.25$ ,  $S.D. = 0.68$ , ร้อยละ 85.00) สะท้อนมุมมองของผู้สอนที่เปิดกว้างต่อเงื่อนไขทางร่างกายเฉพาะบุคคล และมองว่าทักษะเชิงเทคนิคเป็นสิ่งที่สามารถนำมาฝึกฝนเพิ่มเติมในกระบวนการเรียนการสอนได้ ในขณะที่รายการ 'วุฒิภาวะ' ( $M = 5.00$ ,  $S.D. = 0.00$ , ร้อยละ 100.00) และ 'สามัญสำนึกเบื้องต้น/การสื่อสาร' ( $M = 4.93$ ,  $S.D. = 0.25$ , ร้อยละ 98.60) ได้รับคะแนนความสำคัญในระดับสูงสุดอย่างมีนัยสำคัญ

ผลการวิเคราะห์ในตารางที่ 3 สะท้อนว่ารายการประเมินทุกข้อมีค่าคะแนนความเหมาะสมในระดับสูง โดยเฉพาะรายการ "วุฒิภาวะ" ที่ได้รับคะแนนเต็มที่ยี่ร้อย 100 บ่งชี้ถึงความสำคัญของสติ ความรับผิดชอบ และความสามารถในการควบคุมตัวเองภายใต้สภาพแวดล้อมที่มีความกดดัน รายการในมิติด้านความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ได้รับคะแนนสูงต่อเนื่อง สอดคล้องกับข้อค้นพบของ Sobkin et al. (2023) ที่ระบุว่าการควบคุมอารมณ์เป็นหนึ่งในลักษณะพื้นฐานที่คงที่และมีบทบาทสำคัญของนักแสดงในทุกช่วงอายุ ผลการพิจารณารายการพบว่า รายการประเมินส่วนใหญ่จำนวน 12 รายการ มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมากที่สุด ( $M = 4.25 - 5.00$ ,  $S.D. = 0.00 - 0.77$ ) และมี 3 รายการอยู่ในระดับมาก ( $M = 4.25-4.31$ ,  $S.D. = 0.60-0.77$ ) ได้แก่ ไม่มีโรคภัยร้ายแรง ทักษะการบริหารจัดการ และทักษะทางด้านการแสดง อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาตามเกณฑ์การยอมรับความเหมาะสมที่ค่าเฉลี่ยตั้งแต่ 3.51 ขึ้นไป พบว่าทุกรายการผ่านเกณฑ์การประเมินอย่างมีนัยสำคัญ

มิติด้านความสัมพันธ์ รายการ "สามัญสำนึกหรือการสื่อสาร" ได้คะแนนสูงที่สุดในกลุ่มที่ยี่ร้อย 98.60 ชี้ให้เห็นว่าความสามารถในการทำงานร่วมกับผู้อื่นและการประพฤติตัวในกรอบวิชาชีพเป็นพื้นฐานสำคัญของนักแสดงที่ต้องทำงานเป็นทีมในโครงสร้างการผลิตที่ซับซ้อน สอดคล้องกับงานของ Sun และ Okada (2023) ที่ชี้ให้เห็นว่าการฝึกฝนการมีปฏิสัมพันธ์อย่างแท้จริงต่อคู่แสดงเป็นคุณลักษณะสำคัญของนักแสดงมืออาชีพ ในมิติด้านวิชาชีพ การแสวงหาความรู้และความหลงใหลในการทำงานละครได้คะแนนเฉลี่ย 4.75 ย้ำให้เห็นว่าความร่วมมือในการเรียนรู้ตลอดชีวิตและแรงขับภายในเป็นองค์ประกอบหลักของการเป็นนักแสดงที่ดี

คณะผู้วิจัยพบข้อสังเกตว่ารายการ "ไม่มีโรคภัยร้ายแรง" และ "ทักษะทางด้านการแสดง" ได้คะแนนต่ำที่สุดในกลุ่มที่ยี่ร้อย 85 แม้จะอยู่ในเกณฑ์ที่ยอมรับได้ ผลดังกล่าวสะท้อนทิศทางการสมัยใหม่ที่เปิดกว้างต่อความหลากหลายทางร่างกายและมุมมองที่ว่าทักษะเชิงเทคนิคเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งในระบบสมรรถนะที่กว้างกว่า

## สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบที่จำเป็นของการเป็นนักแสดงละครที่ดี สามารถสรุปผลการวิจัยออกเป็น 2 ส่วนสำคัญ ได้แก่

1) ด้านคุณสมบัติพื้นฐานและองค์ประกอบ 4 มิติ พบว่า ผู้สอนให้ความสำคัญสูงสุดกับมิติด้านความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ โดยเฉพาะองค์ประกอบด้าน 'วุฒิภาวะ' (ร้อยละ 100) รองลงมา คือ มิติด้านความสัมพันธ์ในเรื่อง "สามัญสำนึกเบื้องต้นและการสื่อสาร" (ร้อยละ 98.60) ในขณะที่มิติด้านร่างกาย (รายการไม่มีโรคภัยร้ายแรง) และมิติด้านวิชาชีพ (รายการทักษะการแสดง) แม้จะผ่านเกณฑ์ความเหมาะสมแต่ได้รับคะแนนเฉลี่ย



ยืดหยุ่นกว่ารายการอื่น (ร้อยละ 85.00) บ่งชี้ว่าผู้สอนเน้นคุณลักษณะภายในเป็นฐานรากสำคัญก่อนการพัฒนาทักษะเชิงเทคนิค

**2) ด้านแนวทางการสังเกตและประเมินสมรรถนะ** พบว่าการประเมินผลผ่านการแสดงจริง (Performance Assessment - ร้อยละ 32.00) และการสังเกตพฤติกรรมระหว่างการฝึกซ้อม (ร้อยละ 29.00) เป็นวิธีหลักที่ผู้สอนใช้ในการประเมินคุณลักษณะของผู้เรียนในบริบทจริง

ผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นว่า คุณสมบัตินี้พื้นฐานของการเป็นนักศิลปะการละครที่ดีในมุมมองของผู้สอน เป็นกระบวนการพัฒนาผู้เรียนแบบองค์รวม (Holistic Development) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด การศึกษาด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่มองนักแสดงในฐานะมนุษย์ที่ต้องพัฒนาความพร้อมหลายด้านควบคู่กัน มากกว่าผู้ที่มีหน้าที่ถ่ายทอดบทบาทเพียงอย่างเดียว

การที่ผู้สอนจากสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนมีมุมมองในทิศทางเดียวกันสะท้อนให้เห็นว่า คุณสมบัตินี้พื้นฐานดังกล่าวเป็นฐานร่วมที่ได้รับการยอมรับในวงการการเรียนการสอนศิลปะการละคร แม้บริบท การสอนและทรัพยากรของแต่ละสถาบันจะแตกต่างกัน ข้อค้นพบนี้สอดคล้องกับงานของปรวัน แพทยานนท์ (2560) ที่ชี้ว่าคุณลักษณะ “พื้นฐาน” ในสายตาของผู้ฝึกสอนนักแสดงมักเน้นที่กรอบของนิสัย ทักษะคิดและวินัย ซึ่งเป็นปัจจัยที่ใช้คัดกรองก่อนเข้าสู่การฝึกเชิงทักษะและสอดคล้องกับงานของ Sobkin et al. (2023) ที่พบว่าลักษณะพื้นฐาน เช่น ความมั่นใจในตนเอง การควบคุมอารมณ์ และความเปิดกว้างต่อประสบการณ์ เป็นแกนกลางของลักษณะส่วนบุคคลที่เอื้อต่อการพัฒนาในระยะยาว

มิติด้านความคิดและอารมณ์ คณะแนวนเฉลี่ยที่อยู่ในระดับสูงเป็นพิเศษ เช่น วุฒิภาวะ การควบคุมอารมณ์ และทัศนคติที่ดีต่อวิชาชีพ สอดคล้องกับแนวคิดของ Goleman (1995) เกี่ยวกับสติปัญญาทางอารมณ์ ที่ประกอบด้วยการตระหนักรู้ตนเอง การจัดการอารมณ์ การสร้างแรงจูงใจในตนเอง ความเห็นอกเห็นใจ และทักษะสังคม อันเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อความสำเร็จของผู้ประกอบอาชีพในสาขาที่ต้องใช้การสื่อสาร และการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น ผลการวิจัยจึงสนับสนุนข้อสันนิษฐานที่ว่า การพัฒนานักแสดงคุณภาพ ต้องให้ความสำคัญกับมิติทางอารมณ์และจิตใจในระดับลึก ไม่ใช่เพียงผลลัพธ์ภายนอก

มิติด้านความสัมพันธ์ ผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นว่าผู้สอนให้ความสำคัญสูงต่อทักษะการฟัง การยอมรับคำวิพากษ์วิจารณ์และการสื่อสารบนความแตกต่าง สอดคล้องกับแนวคิดของ Sun and Okada (2023) ที่ชี้ให้เห็นว่าการฝึกฝนตามแนวทาง Meisner ซึ่งมุ่งให้นักแสดงเปลี่ยนโฟกัสจากตนเองไปสู่ผู้อื่นเป็นกุญแจ สำคัญของการพัฒนาความเป็นมืออาชีพ และสอดคล้องกับ Strandberg-Long (2019) ที่ชี้ว่าการลด ความตระหนักรู้ในตนเองและการอยู่กับปัจจุบัน คือ คุณลักษณะหลักของนักแสดงที่ดีเมื่อพิจารณาในบริบท ของการฝึกฝนนักแสดงไทย ข้อค้นพบนี้ยังสอดคล้องกับ ภาลภา รุติระวีระ (2567) ที่ระบุว่านักแสดงไทย ให้ความสำคัญต่อการเป็น "สื่อกลาง" ที่พร้อมจะปรับตัวทั้งทางจิตใจและร่างกายเพื่อถ่ายทอดตัวละคร ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยทักษะการฟังและการสื่อสารอย่างลึกซึ้ง

มิติร่างกาย แม้คะแนนเฉลี่ยจะอยู่ในระดับสูงเช่นกัน แต่รายการ “ไม่มีโรคภัยร้ายแรง” ได้คะแนนต่ำกว่ารายการอื่น แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า ผู้สอนในสถาบันอุดมศึกษาไทยในปัจจุบันเริ่มปฏิเสธแนวคิดดั้งเดิม ที่ว่านักแสดงต้องมีร่างกายที่สมบูรณ์แบบไร้โรคภัยเท่านั้น ผลการวิจัยที่ไม่พบความจำเป็นในระดับสูงสุดในข้อนี้ เป็นเพราะกระบวนการทัศน์เปลี่ยนไปสู่การยอมรับความหลากหลาย (Inclusivity) ซึ่งมองว่าข้อจำกัดทางสุขภาพ บางประการไม่ใช่อุปสรรคต่อการสื่อสารความเป็นมนุษย์บนเวที หากผู้เรียนมีศักยภาพเฉพาะบุคคล ในการถ่ายทอดบทบาทสะท้อนทิศทางสมัยใหม่ที่เน้นการให้โอกาสบุคคลที่มีความหลากหลายทางร่างกาย หากสามารถแสดงศักยภาพได้จริง สอดคล้องกับแนวคิด Inclusive Performing Arts ที่เริ่มได้รับความสำคัญ



ในวงการศิลปะการแสดงร่วมสมัย ในขณะที่รายการ “ทักษะด้านการแสดง” ได้คะแนนต่ำกว่าที่คาดในกลุ่ม มติวิชาชีพ สะท้อนมุมมองว่าทักษะเชิงเทคนิคเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งในระบบสมรรถนะที่กว้างกว่า ซึ่งต้องประสานกับทัศนคติ วินัย และความสามารถด้านมนุษยสัมพันธ์ จึงจะเกิดเป็นนักแสดงที่มีคุณภาพ อย่างแท้จริง สอดคล้องกับมุมมองของ Atkins (2022) ที่ชี้ว่าการฝึกฝนนักแสดงร่วมสมัยมุ่งบูรณาการ ประสบการณ์ทางกายภาพ จิตใจและจินตนาการเข้าด้วยกัน ไม่ใช่การแยกฝึกแต่ละด้านอย่างอิสระ

หากพิจารณารายมิตอย่างละเอียด จะพบนัยสำคัญที่ลึกยิ่งขึ้นในแต่ละด้าน ในมิติด้านร่างกาย รายการ “สุขภาพร่างกายแข็งแรง” ได้รับคะแนนสูงถึงร้อยละ 97.50 สะท้อนว่าผู้สอนยังคงให้ความสำคัญกับสมรรถภาพ ทางกายในฐานะเครื่องมือพื้นฐานของการแสดง เนื่องจากร่างกายของนักแสดง คือ สื่อกลางหลักในการสื่อสารกับผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Atkins (2022) ที่มองว่าร่างกายและจิตใจของนักแสดงต้องพัฒนาควบคู่กันอย่างไม่อาจแยก จากกันได้ อย่างไรก็ตาม การที่รายการ “ไม่มีโรคภัยร้ายแรง” ได้คะแนนต่ำที่สุดในมิตินี้ที่ร้อยละ 85.00 มิได้หมายความว่า ผู้สอนละเลยประเด็นสุขภาพ หากแต่สะท้อนให้เห็นถึงทิศทางของการศึกษาด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่เน้นการเปิด พื้นที่ให้กับความหลากหลายทางร่างกายและศักยภาพเฉพาะบุคคล มากกว่าการกำหนดเกณฑ์ตายตัวด้านสภาวะ ทางสุขภาพ แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวด้าน Inclusive Performing Arts ที่ปรากฏชัดเจนในบริบท การศึกษาศิลปะการแสดงระดับนานาชาติ ซึ่งให้ความสำคัญกับความสามารถในการแสดงออกและการปรับตัวมากกว่า สภาพร่างกายที่สมบูรณ์แบบในแบบแผนดั้งเดิม

มิติด้านความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ ซึ่งถือเป็นมิติที่มีรายการประเมินมากที่สุดถึง 5 รายการ คะแนนเฉลี่ย โดยรวมอยู่ในระดับสูงสม่ำเสมอ โดยเฉพาะรายการ “วุฒิภาวะ” ที่ได้คะแนนเต็มร้อยละ 100 บ่งชี้ถึงการที่ผู้สอน มองวุฒิภาวะในฐานะเงื่อนไขพื้นฐานที่ขาดไม่ได้ มิใช่เพียงคุณลักษณะที่พึงประสงค์ ผลนี้มีนัยสำคัญในเชิงการสอน กล่าวคือ หากผู้เรียนขาดวุฒิภาวะ กระบวนการพัฒนาทักษะในมิติอื่นไม่สามารถดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องจากวุฒิภาวะเป็นฐานที่เชื่อมโยงกับความสามารถในการรับฟังการวิพากษ์วิจารณ์ การปรับตัวและการควบคุม อารมณ์ภายใต้ความกดดัน ผลดังกล่าวขยายความข้อค้นพบของ Sobkin et al. (2023) ที่พบว่าการควบคุมอารมณ์ และความมั่นคงทางจิตใจเป็นลักษณะพื้นฐานที่คงที่ในตัวนักแสดงทุกช่วงอายุและสอดคล้องกับแนวคิด ของ Goleman (1995) ที่ชี้ว่าสติปัญญาทางอารมณ์เป็นตัวกำหนดความสำเร็จระยะยาวในอาชีพที่ต้องอาศัย การสื่อสารและปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นในระดับสูง

อีกประเด็นที่สำคัญคือ การที่ผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่เลือกใช้การสังเกตจากการแสดงจริงและการปฏิบัติ เป็นวิธีหลักในการประเมินคุณสมบัติของนักแสดง สอดคล้องกับแนวคิดของ Pavlov and Khrabrov (2021) ที่เสนอว่า การประเมินคุณลักษณะพื้นฐานควรเป็นกระบวนการต่อเนื่องและหลากหลายมิติ และเน้นการรวบรวมหลักฐาน เชิงพฤติกรรมในบริบทจริง มากกว่าการประเมินจากแบบทดสอบเชิงทฤษฎีเพียงอย่างเดียว แนวทางดังกล่าวยังเปิด พื้นที่ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการประเมินและสะท้อนตนเอง ซึ่งเป็นหัวใจของการเรียนรู้แบบสะท้อนคิดและการเรียนรู้ ผ่านประสบการณ์ที่นิยมใช้ในศาสตร์การแสดงร่วมสมัย

งานวิจัยนี้ได้สร้างองค์ความรู้ใหม่ที่ต่อยอดและขยายขอบเขตจากกรอบแนวคิดเดิมของศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์ (2566) ใน 3 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) การยืนยันลำดับความสำคัญของสมรรถนะ (Hierarchy of Competencies) ข้อค้นพบชี้ว่า ผู้สอนให้น้ำหนักกับ วุฒิภาวะ (ร้อยละ 100) และสามัญสำนึกการสื่อสาร (ร้อยละ 98.60) สูงกว่าทักษะ เชิงเทคนิคทางการแสดง (ร้อยละ 85) ซึ่งเปลี่ยนกระบวนทัศน์การพัฒนานักแสดงจากการเน้นทักษะ (Skill-centric) ไปสู่การเน้นคุณลักษณะส่วนบุคคลเป็นฐานราก (Attribute-first Approach) 2) การสร้างข้อสรุปร่วมเชิงบริบท (Cross-context Consensus) เป็นการยืนยันเชิงประจักษ์ครั้งแรกที่รวบรวมทรศนะครอบคลุมสถาบันอุดมศึกษา 5 ภูมิภาค และโรงเรียนสอนการแสดงเอกชน ซึ่งพบว่ามีความเห็นพ้องในกรอบการประเมิน 15 รายการนี้เป็นอย่างเป็นเอกภาพ



และ 3) กระบวนทัศน์ใหม่ด้านคุณสมบัติทางร่างกาย ผลการวิจัยที่พบว่า รายการ “ไม่มีโรคภัยร้ายแรง” ได้คะแนนความจำเป็นยี่ดหุนที่สุด (ร้อยละ 85) สะท้อนการก้าวไปสู่ศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่เน้นความหลากหลายและการยอมรับบุคคล (Inclusivity) ที่มีความหลากหลายมากขึ้นในปัจจุบัน

## ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัย คณะผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้และการวิจัยครั้งต่อไป ดังนี้

### 1. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผู้สอนด้านศิลปะการละครสามารถนำกรอบคุณสมบัติพื้นฐาน 4 มิติไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบกิจกรรมการเรียนการสอนและการประเมินศักยภาพของผู้เรียนให้ครอบคลุมมากยิ่งขึ้น โดยบูรณาการมิติด้านร่างกาย จิตใจ ความสัมพันธ์ และวิชาชีพเข้ากับกระบวนการจัดการเรียนรู้ ควบคู่กับการพัฒนาทักษะเชิงเทคนิค เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนาอย่างเป็นองค์รวม นอกจากนี้ ควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกระบวนการประเมินและการสะท้อนผลการเรียนรู้ของตนเอง เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดสะท้อน การตระหนักรู้ในตนเอง และการพัฒนาศักยภาพอย่างต่อเนื่อง

### 2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรศึกษากับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น นักแสดงมืออาชีพ ผู้กำกับการแสดง ผู้สอนและผู้เรียนในระดับการศึกษาที่แตกต่างกัน เพื่อให้ได้ข้อมูลจากมุมมองของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงอย่างรอบด้าน และนำไปพัฒนากรอบคุณสมบัติพื้นฐานให้มีความครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

2.2 ควรศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณสมบัติพื้นฐานในแต่ละมิติกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และความสำเร็จในการประกอบวิชาชีพในระยะยาว เพื่อสร้างหลักฐานเชิงประจักษ์สำหรับการพัฒนาหลักสูตร และเครื่องมือประเมินคุณสมบัติของนักศิลปะการละคร

2.3 ควรศึกษาสมรรถนะที่จำเป็นต่อการประกอบวิชาชีพศิลปะการแสดงในบริบทของยุคดิจิทัล เช่น การใช้สื่อดิจิทัล เทคโนโลยีและเครื่องมือสร้างสรรค์ดิจิทัลในการผลิตและนำเสนอผลงาน เพื่อพัฒนากรอบคุณสมบัติพื้นฐานให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมศิลปะการแสดงร่วมสมัย

## กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงสำหรับการสนับสนุนดังกล่าว ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การดำเนินการวิจัยสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี นอกจากนี้ขอขอบคุณคณะวิจัยทุกท่านที่ได้ทุ่มเทและร่วมมือกันจนทำให้งานวิจัยนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ทุกประการ

## รายการอ้างอิง

- ปรวัน แพทยานนท์. (2560). การศึกษาบทบาทและทัศนคติต่อลักษณะอันพึงประสงค์ของผู้ฝึกนักแสดงภาพยนตร์. *วารสารวิชาการนวัตกรรมการสื่อสารสังคม*, 5(2), 168–175.
- ภาลภา ฐิตะวชิระ. (2567). *บทบาทของผู้ฝึกการในฐานะนักแสดงละครซีรีส์และภาพยนตร์ไทย* [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chula Digital Collections. <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/11235/>



- ศักดิ์ชัย เอี่ยมกระสินธุ์. (2566). *กระบวนการพัฒนานักเรียนการละครแบบองค์รวมด้วยศาสตร์นพลักษณ์* [คู่มือนิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา].
- Atkins, S. (2022). *The Crosspoints acting system: An integrative approach to actor training*. Routledge.
- Denton, D., & Ryder, S. (2009). Conflict, theatrical production, and pedagogy. *Qualitative Inquiry*, 15(7), 1170–1190. <https://doi.org/10.1177/1077800409338027>
- Dziegieć, A., & Barzykowski, K. (2024). Stanislavski and his acting system: An attempt at psychological verification. *Didaskalia: Gazeta Teatralna*, (181–182), 64–93. <https://doi.org/10.34762/kbxd-sj27>
- Edmondson, A. C. (2012). *Teaming: How organizations learn, innovate, and compete in the knowledge economy*. Jossey-Bass.
- Goleman, D. (1995). *Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ*. Bantam Books.
- Kelly, E. S. (2005). *Ensemble work in theatre rehearsals: Dynamics that shape group cohesion* [Master's thesis, San José State University]. SJSU ScholarWorks.
- Pavlov, A., & Khrabrov, S. (2021). Behavior description method for assessing fundamental qualities in performing arts education. *Russian Journal of Theatre Pedagogy*, 12(3), 78–95.
- Rouse, W. B., & Rouse, R. K. (2004). Teamwork in the performing arts. *Proceedings of the IEEE*, 92(4), 606–615. <https://doi.org/10.1109/JPROC.2004.825884>
- Sobkin, V., Lykova, T., & Petrakova, A. (2023). Personality structure of theatre actors across generations: A study using the Cattell 16 Personality Factor questionnaire. *Cultural-Historical Psychology*, 19(2), 56–72. <https://doi.org/10.17759/chp.2023190208>
- Sofonea, A. (2025). Decreased levels of stress and increased group closeness during theatre training exercises. *Drama Therapy Review*, 11(2), 157–174. [https://doi.org/10.1386/dtr\\_00000\\_1](https://doi.org/10.1386/dtr_00000_1)
- Strandberg-Long, P. (2019). Beyond repetition: Re-examining the Meisner technique in contemporary actor training. *Theatre, Dance and Performance Training*, 10(2), 215–230. <https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1611153>
- Strandberg-Long, P. (2022). *Mapping Meisner: Tracing the foundations and evolution of the Meisner technique*. Routledge.
- Sun, Y., & Okada, T. (2023). Interaction in acting training: Developing social cognition through Meisner-based exercises. *Frontiers in Psychology*, 14, Article 1187654. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1187654>
- Tuckman, B. W. (1965). Developmental sequence in small groups. *Psychological Bulletin*, 63(6), 384–399. <https://doi.org/10.1037/h0022100>



บทความวิจัย (Research Article)

## ความเป็นมาและองค์ประกอบการรำยั่วปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร The History and Dance Elements of the *Ram Yua Pi* (Flirting Dance with the Nora Oboe) in the Khun Uppatham Narakorn Lineage

นนทวัฒน์ ขาวคง / Nontawat Khawkhong

นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Master of Fine Arts Student, Department of Dance, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Art

\*Corresponding author, E-mail: Philipp.newz41@gmail.com

ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม / Narongrit Chaokam

อาจารย์โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Art

Email: Narongrit.chao@gmail.com

จินตนา สายทองคำ / Jintana Saitongkum

รองศาสตราจารย์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Assoc. Prof., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Art

Email: krujin@gmail.com

Received: August 15, 2025 Revised: October 26, 2025 Accepted: October 31, 2025 Published: August 30, 2026

### บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง กระบวนท่ารำยั่วปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาความเป็นมาและความสำคัญของการแสดงรำยั่วปีโนรา และ 2) วิเคราะห์องค์ประกอบกระบวนการรำยั่วปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร โดยมุ่งศึกษาบริบททางประวัติศาสตร์ พิธีกรรม และความหมายเชิงสัญลักษณ์ เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึกครูโนราผู้สืบทอดสายขุนอุปถัมภ์นรากร ผู้อาวุโสในชุมชน ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมและนักแสดงโนรารุ่นใหม่ ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมและการแสดง รวมทั้งการบันทึกข้อมูลภาคสนาม

ผลการวิจัยพบว่า 1) การรำยั่วปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีรากฐานจากวัฒนธรรมและพิธีกรรมไหว้ครู อันเป็นหัวใจสำคัญของโนราภาคใต้ มิได้เป็นเพียงการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่เป็นพิธีกรรมทางจิตวิญญาณเพื่ออัญเชิญครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้าสู่พิธี ผู้รำต้องผ่านการฝึกฝนตามจารีตและแบบแผนของครูโนรา 2) องค์ประกอบของกระบวนการรำยั่วปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร ประกอบด้วย 3 ด้าน ได้แก่ 1) ดนตรีประกอบ โดยเฉพาะปีโนราที่ทำหน้าที่กำหนดจังหวะและนำการรำ 2) ผู้รำ ซึ่งต้องฝึกฝนร่างกาย



และจิตใจให้สอดคล้องประสานกัน และ 3) กระบวนท่ารำ แบ่งเป็น 3 ช่วง ประกอบด้วยท่ายืนไหว้ ท่ายืนฟัง ท่าเก็บดินเตี้ย ท่ามองปี ท่าชมเสียงปี ท่าขอเสียงปี ท่ายืนประสานมือ ท่าขอปี ท่าเสมอหน้า ท่านอนฟังเสียงปี ท่าโลมปี ท่าเก็บเสียงปี และท่าโยนปี ซึ่งสะท้อนความอ่อนช้อย งดงาม และความแข็งแรงของศิลปะการแสดงโนรา  
คำสำคัญ: ร่ายรำโนรา, ขุนอุปถัมภ์นารากร, นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้

## Abstract

This qualitative research aimed to 1) explore the history and significance of the *Yua Pi* Nora dance and 2) analyze the components of the dance process in the Khun Uppatham Narakorn lineage. The study emphasized historical context, ritual practices, and symbolic meanings. Data were collected through documentary research, in-depth interviews with Nora masters of the Khun Uppatham Narakorn lineage, community elders, cultural experts, and young Nora performers, as well as participant observation during rehearsals and actual performances. Photographs and video recordings were also employed to support data collection.

The findings revealed that: 1) the *Yua Pi* Nora dance of the Khun Uppatham Narakorn lineage originated from cultural traditions and ritual practices closely associated with the *Wai Khru* ceremony, which represents the spiritual essence of Southern Nora performance. The dance is not merely a form of entertainment, but a sacred ritual intended to invite ancestral teachers and spiritual entities into the ceremony. Performers are required to undergo rigorous training and adhere to traditional Nora customs, cultivating physical readiness, mental discipline, and spiritual devotion. 2) The *Yua Pi* Nora dance process comprises three main components: (a) musical accompaniment, particularly the Nora flute, which determines rhythm and guides movement, (b) the performer, who must harmonize body and mind, and (c) the dance process itself, divided into three stages of thirteen traditional dance postures. The postures comprise: the Sitting Wai posture, the Sitting Listening posture, the Collecting Low Feet posture, the Looking at the Flute posture, the Admiring the Flute Sound posture, the Requesting the Flute Sound posture, the Sitting with Hands Joined posture, the Requesting the Flute posture, the Facing posture, the Lying Listening to the Flute posture, the Stroking the Flute posture, the Collecting the Flute Sound posture, and the Throwing the Flute posture. These postures uniquely exemplify the graceful movements, aesthetic beauty, and physical strength of Nora performance, thereby preserving the artistic identity and cultural heritage of the Southern Nora tradition.

**Keywords:** *Yua Pi* Nora dance, khun Uppatham Narakorn Lineage, Southern Nora performance



## บทนำ

โนราเป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมาหลายทศวรรษสะท้อนถึงเอกลักษณ์อันงดงามของภาคใต้เป็นการละเล่นที่ได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น มีทั้งการร้อง การรำ บางส่วนเล่นเป็นเรื่องมีดนตรีเป็นลูกเล่นรับส่งตลอดการแสดง อีกทั้งยังมีการแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรมโนรา โนราถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชุมชนและเป็นเครื่องสร้างความสุขให้แก่คนในท้องถิ่นภาคใต้ผู้รำนโนราจึงมีความสำคัญเสมือนเป็นผู้สร้างความสุขทางใจให้แก่คนในท้องถิ่น ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งในการดำรงชีวิตซึ่งให้ทั้งความรู้ ความสนุกสนาน คติสอนใจ อาชีพและการดำรงชีวิต โนราจึงเป็นศิลปะการแสดงท้องถิ่นที่ผูกพันกับวิถีชีวิตของคนภาคใต้มาช้านาน

กระทรวงการต่างประเทศ (2565) กล่าวว่า โนราเป็นพิธีกรรมและศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ผูกพันกับวัฒนธรรมและวิถีชีวิตผู้คนในภาคใต้ของประเทศไทย มีเอกลักษณ์เด่นในการร้องและการรำรำ ซึ่งสะท้อนมรดกที่สืบทอดต่อกันมาของชาวบ้านรุ่นต่อรุ่น “โนรา” ได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปะการแสดงอันวิจิตรงดงามที่ควรค่าแก่การเผยแพร่ให้ประชาคมโลกได้รับรู้ เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม 2564 ที่ประชุมคณะกรรมการระหว่างรัฐบาลว่าด้วยการสงวนรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: ICS-ICH) ครั้งที่ 16 มีมติให้ขึ้นทะเบียน “โนรา” หรือ “Nora, Dance Drama in Southern Thailand” ในบัญชีรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity – บัญชี RL) ภายใต้อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 (2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage) ขององค์การการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือยูเนสโก โดย “โนรา” เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ขององค์การยูเนสโกลำดับที่สามของไทย การขึ้นทะเบียนครั้งนี้เป็นความภาคภูมิใจของไทยและถือเป็นการสร้างความตระหนักรู้ในระดับสากลต่อคุณค่าและความสำคัญของ “โนรา” ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น และการแสดงออกถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมในภูมิภาคและในประเทศไทย รวมทั้งจะช่วยส่งเสริมบทบาทอันแข็งขันของชุมชนที่เกี่ยวข้องในการส่งเสริมการเรียนรู้ เข้าถึง พัฒนา และสงวนรักษาประเพณีและศิลปะดังกล่าวไว้ให้แก่ชนรุ่นหลังต่อไป

อัมรินทร์ แสงแก้ว ( 2561) กล่าวว่า การแสดงโนรา มี 2 ลักษณะ คือ การแสดงเพื่อความบันเทิง และการแสดงโนราเพื่อพิธีกรรม การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงที่เน้นความสนุกสนาน รื่นเริงพร้อมกับเป็นสื่อให้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง คือ การแสดงโนราโรงเดียว โรงธรรมดา ภาษาชาวบ้านมักเรียกโนราโบราณ ลักษณะการแสดงจะเริ่มต้นด้วยการโหมโรง การกาศครู หมายถึง ความเชื่อและความศรัทธาในการระลึกถึงครูโนรา จึงเป็นการประกาศชื่อครูโนรา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายเพื่อขออำนาจคุ้มครองปกป้องรักษา พร้อมทั้งส่งเสริมให้เจริญมั่นคงและมีชื่อเสียง) ก่อนนักแสดงออกรำรำตามลำดับฉากต่าง ๆ ในแต่ละครั้งที่แสดงโดยทั่วไปจะมีการแสดงโนราต่อหนึ่งคืน รวมทั้งสิ้นไม่เกิน 5 ฉาก เช่น ฉากแรกเป็นการรำชุดหรือรำหมู่ (เรียกตามภาษาที่โนรามักใช้กัน) จะใช้นักแสดงประมาณ 6-8 คนลักษณะการรำจะเริ่มจากการรำประสมท่าและต่อด้วยท่ารำจนจบกระบวนท่ารำจากนั้นเป็นการขับบทกลอน มักนิยมใช้บทกลอนสอนรำ บทปฐมนิพนธ์ บทพระไวยะเวก แล้วแต่จะหยิบบทไหนมาแสดงก็ได้ ขึ้นตอนต่อไปจะเป็นการปล่อยตัวนางรำในฉากต่อ ๆ ไปจะเป็นการรำเดี่ยว ซึ่งการรำนั้นมักจะขึ้นอยู่กับการขับบทกลอนที่ตนเองถนัด และต่อด้วยการขับกลอนซึ่งจะมีหลากหลายเพิ่มมากขึ้นในเรื่องของกลอน เช่น การขับหน้าม่าน ขับบทรำหน้าหน้าแดระ บทผ่นหน้า ขึ้นอยู่กับระยะเวลาที่นายโรงกำหนดไว้ สุดท้ายจะเป็นการรำของโนราใหญ่หรือตัวนายโรง



จะแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ และศักยภาพที่มีในตัวตนแสดงออกมาให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความสามารถ ความชำนาญ ทั้งในด้านการรำและบทกลอนต้นสด ได้ต่อกันระหว่างตัวนายพรานและโนราใหญ่ เพื่อขับ บทกลอนในเนื้อหาที่มีคติสอนใจ สังคมในปัจจุบัน หรือแม้แต่การกล่าวขอบคุณสรรเสริญ คณะเจ้าภาพ เป็นบทกลอน ถือว่าเป็นการสิ้นสุดการแสดงในคืนนั้น

โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีระเบียบแบบแผน มีการฝึกฝนและสืบทอดมา จนถึงปัจจุบัน การแสดงโนราประกอบด้วย การรำ การร้อง การแสดงเป็นเรื่อง การรำโนรามีความสำคัญและมีเอกลักษณ์ เฉพาะตัวโดยมีรูปแบบการรำตามลำดับขั้นตอนของชนบทหรือจารีตของการฝึกรำโนรา ที่กำหนดขึ้น ซึ่งประกอบด้วย การรำแม่ท่า การฝึกรำท่าบท และการฝึกรำเฉพาะอย่าง

ธรรมนิติ นิคมรัตน์ (2540) กล่าวว่า การรำเฉพาะอย่างเป็นการแสดงศักยภาพของผู้แสดงที่เน้น การไหว้ลีลาท่ารำโดยมีกระบวนการรำที่เรียกกันว่า การรำถวายครู หรือการรำแม่ท่าหน้าศาล จะเกิดขึ้นในโนรา พิธีกรรม ซึ่งกำหนดให้มีขึ้นในวันพฤหัสบดี กระบวนการรำถวายครูนั้นจะประกอบไปด้วย การร้อง การรำ ซึ่งเรียกว่า ท่ารำ 12 บท 12 คำพริต เมื่อจบกระบวนการรำนี้และจะต่อด้วยการรำในท่ารำต่าง ๆ คือ รำท่าครู 12 ท่า รำท่าแม่ลาย รำท่าคอนเหิน รำเพลงสับ รำนาดช้า รำนาดเร็ว รำเพลงปี โดยโนราใหญ่เป็นผู้รำรำ ตามลำดับกระบวนการรำนี้

ปรีชา สุขนุ่น (2536) กล่าวว่า การรำเฉพาะอย่าง นอกจากโนราแต่ละคนจะต้องมีความสามารถในการรำ การร้อง และการรำท่าบท ดังกล่าวแล้วยังต้องฝึกฝนการรำเฉพาะอย่างให้เกิดความชำนาญเป็นพิเศษ ด้วย ซึ่งการรำเฉพาะอย่างนี้อาจใช้แสดงเฉพาะในโอกาสสำคัญ เช่น รำในพิธีไหว้ครูหรือพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่ เป็นพิธีไหว้ครูให้กับโนราที่ได้ทำการฝึกฝนมาเป็นอย่างดีแล้ว โดยมีครูโนราเป็นผู้กระทำพิธี เพื่อประสิทธิ์ ประสาทวิชาและเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง เพื่อให้สำเร็จออกมาเป็นโนราที่สมบูรณ์แบบ และสามารถกระทำได้ ทั้งด้านความบันเทิงและพิธีกรรม นอกจากนี้การรำเฉพาะอย่าง ยังถูกใช้เมื่อมีการประชันโรงหรืออาจใช้ ในโอกาสการรำโรงครู หรือแก้บน เป็นต้น การรำเฉพาะอย่างมีลักษณะการรำที่ประกอบด้วยบทร้องและการรำ ที่มีทำนองดนตรีประกอบด้วยบทร้องและการรำที่มีทำนองดนตรีบรรเลงประกอบกับการรำเฉพาะอย่าง เป็นการรำประเภทที่มีบทร้องและที่มีดนตรีบรรเลงเพื่อประกอบการรำ การรำทุกชุดยังคงมีการสืบทอด อย่างต่อเนื่องซึ่งจะปรากฏอยู่ในการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงและโนราเพื่อพิธีกรรม ปัจจุบันคณะโนรา ได้นำการแสดงเหล่านี้ออกมาใช้แสดงตามความเหมาะสมเนื่องในโอกาสต่าง ๆ แต่ในขณะเดียวกันการรำเพลงปี เป็นการรำเฉพาะอย่างที่มีเอกลักษณ์และเป็นการแสดงที่โดดเด่น ซึ่งมีความสำคัญอีกชุดหนึ่งและเป็นการแสดง ที่หาได้ยากมีความลดน้อยลงหรือแทบจะสูญหายและยังคงหลงเหลือผู้สืบทอดกระบวนการรำประเภทนี้ อยู่ไม่กี่คณะ

ท่ารำยั่วปีโนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากการรำโนราในบริบททั่วไป ท่ารำเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นการเคลื่อนไหวทางกายภาพเพื่อความงามทางศิลปะเท่านั้น หากแต่ยังทำหน้าที่ เป็นภาษาทางพิธีกรรมที่สื่อความหมายถึงความเชื่อ ความศรัทธา และจิตวิญญาณของการแสดงโนราซึ่งสืบทอด กันมาในชุมชนภาคใต้ โดยเฉพาะในสายขุนอุปถัมภ์นรากรที่ถือว่ามีระบบการถ่ายทอดท่ารำที่เป็นระเบียบ และยึดถือแบบแผนอย่างเคร่งครัด ท่ารำยั่วปีมีลักษณะการเคลื่อนไหวที่โดดเด่นคือ อ่อนช้อยแต่ทรงพลัง คือ การเคลื่อนไหวที่งดงาม นุ่มนวลและละเอียดลออในเชิงร่างกาย แต่แฝงไว้ด้วยความตั้งมั่น ความศรัทธา ความหนักแน่น และพลังของจิตใจอย่างลึกซึ้ง สะท้อนความสามารถเฉพาะตัวของผู้รำในการควบคุมกล้ามเนื้อ ประสานร่างกายกับดนตรี และนำเสนออารมณ์ของการแสดงได้อย่างสมบูรณ์ โดยลักษณะท่ารำยั่วปีจะเป็น การ เคลื่อนไหวต่อเนื่องแบบกิ่งอิสระ ไม่มีกรอบตายตัวเหมือนบทรำที่แต่งไว้ล่วงหน้า แต่ผู้รำจะอาศัย



ประสบการณ์ ศิลปะในการค้นหาท่า และความเข้าใจในจังหวะของปีโนราเป็นตัวนำพา ซึ่งตรงจุดนี้เองที่แสดงให้เห็นถึงระดับความเชี่ยวชาญของผู้รำ (โอภาส อิสโม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มิถุนายน 2568)

นายปี หรือผู้เป่าปีในสายขุนอุปถัมภ์นรากรจึงต้องมีความชำนาญสูง ไม่เพียงแต่เป่าปีได้ถูกต้องตามจังหวะเท่านั้น แต่ยังต้องมีความเข้าใจลึกซึ้งใน ภาษาท่ารำ ที่ผู้รำใช้ในการแสดงและต้องสามารถปรับจังหวะตามอารมณ์ของผู้รำได้ทันที นายปีเปรียบเสมือน เพื่อนร่วมรำในเงา ที่แม้จะมีได้รำด้วยร่างกายแต่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดลมหายใจของการแสดงหากจังหวะของนายปีไม่สอดคล้องกับจังหวะของผู้รำ การรำยาวปีจะขาดความลื่นไหลและอาจหลุดออกจากภาวะพิธีกรรมได้ทันที กล่าวได้ว่า ดนตรีและจังหวะในกระบวนการรำยาวปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร คือ พลังขับเคลื่อนทางจิตวิญญาณ ที่มีอำนาจไม่แพ้ตัวผู้รำ เสียงปี คือ เสียงของครู เสียงของพิธีและเสียงของความศรัทธาที่ดังกังวานไปทั่วเวทีเพื่อสื่อสารกับโลกวิญญาณและผู้ชมในเวลาเดียวกัน (ควน ทวนยก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มิถุนายน 2568)

ปัจจุบันมีโนราเพียงไม่กี่สายตระกูลที่ยังมีการแสดงรำยาวปีโนราเช่นเดียวสายขุนอุปถัมภ์นรากรที่ยังมีการสืบทอดกระบวนการรำยาวปีอยู่ โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรเป็นหนึ่งในสายโนราที่สำคัญของศิลปะการแสดงโนราที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวและมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นของภาคใต้ โดยสายนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็นสายที่มีความโดดเด่นทั้งในด้านกลวิธีการแสดง ความประณีตในกระบวนการรำ และการถ่ายทอดความเชื่อที่ผูกพันกับจิตวิญญาณของชาวใต้ โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีประวัติศาสตร์การสืบทอดที่ยาวนาน โดยผู้สืบทอดของสายนี้มุ่งเน้นการรักษารูปแบบดั้งเดิมของโนรา ทั้งในแง่ของท่ารำ ดนตรี และบทขับร้อง การแสดงจึงเป็นภาพสะท้อนของภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น โดยมีจุดเด่นคือ กระบวนการรำ ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนไหวที่ประณีต อ่อนช้อย และสอดคล้องกับจังหวะดนตรี สายขุนอุปถัมภ์นรากรให้ความสำคัญกับพิธีกรรมเป็นอย่างมาก เช่น โนราโรงครู ซึ่งเป็นพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ที่แสดงถึงความเคารพต่อบรรพบุรุษและครูบาอาจารย์ การแสดงในพิธีกรรมนี้ไม่ได้เป็นเพียงการบูชา แต่ยังเชื่อมโยงจิตวิญญาณของคนในชุมชนเข้าด้วยกัน การเรียนการสอนในสายขุนอุปถัมภ์นรากรมุ่งเน้นการถ่ายทอดความรู้แบบครูสู่ศิษย์ ซึ่งไม่เพียงแต่รวมถึงท่ารำ แต่ยังครอบคลุมถึงการแต่งกาย การบรรเลงดนตรี และการใช้ภาษาในบทขับร้อง การสืบทอดนี้จึงเป็นการรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงโนรา

ปัจจัยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลให้การถ่ายทอดและการสืบทอดกระบวนการรำยาวปีลดบทบาทลงเนื่องจากเยาวชนไม่ได้ถูกฝึกโนราอย่างเต็มกระบวนการก่อให้เกิดผลที่ตามมาคือ การรำยาวปีมีการสืบทอดลดน้อยลง ส่งผลให้การแสดงรำยาวปีโนราค่อย ๆ เลือนหายไปเนื่องจากผู้ถ่ายทอดท่ารำและผู้สืบทอดมีเพียงเฉพาะกลุ่มการรำยาวปีในอดีตมักจะไม่นำมาแสดงเพื่อความบันเทิงแต่ได้ทำการแสดงในช่วงของพิธีกรรมโนราโรงครูที่เรียกว่า การรำถวายครู การรำยาวปีถือเป็นการรำที่อวดฝีมือวัดความสามารถเฉพาะตนใช้ความอดทนและฝึกฝนจนเกิดความชำนาญเพื่อสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวบุคคล ต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการรำรำมีกระบวนการที่สวยงามอ่อนช้อยแต่แฝงไปด้วยความแข็งแกร่ง มิใช่เฉพาะผู้รำเท่านั้นที่ต้องมีความชำนาญนักดนตรีหรือคนเป่าปีก็ต้องมีทักษะการเป่าปีที่ยอดเยี่ยมเป็นเลิศและเข้าใจกระบวนการท่ารำเป็นอย่างดีผู้รำและนายปีต้องเปรียบเสมือนพี่น้องฝาแฝดที่มีลมหายใจเดียวกันเพื่อให้การถ่ายทอดกระบวนการรำยาวปีสมบูรณ์ กระบวนการรำยาวปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งสะท้อนถึงเอกลักษณ์มีขั้นตอนเฉพาะทั้งในแง่ของการเคลื่อนไหว ท่าทาง และจังหวะ มิใช่แค่เพียงศิลปะการแสดงแต่ยังมีความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรมอีกทั้งยังช่วยเปิดมุมมองเกี่ยวกับบทบาทของโนราในวิถีชีวิตและจิตวิญญาณของคนในท้องถิ่น



งานวิจัยเรื่องนี้คณะผู้วิจัยได้รับความรู้จากศิลปินที่ได้สืบทอดการแสดงรำยั่วปีโนราจากนายโอภาส อิสโม ประธานสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร ที่สืบทอดต่อกันมารุ่นสู่รุ่น ถือเป็นชุดการแสดงที่ผนวกกับความรู้และประสบการณ์ บ่มเพาะจนเกิดเป็นอัตลักษณ์การแสดงที่เฉพาะตัวทั้งด้านกระบวนการทำรำและองค์ประกอบการแสดง

ด้วยเหตุนี้คณะผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญที่จะศึกษา เรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบการรำยั่วปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร เพื่อเป็น อนุรักษ์ สืบสาน ส่งเสริม การแสดงโนรารำยั่วปีให้ดำรงอยู่เพื่อแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ที่ควรค่าแห่งความภาคภูมิใจ

## วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและความสำคัญการแสดงรำยั่วปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของกระบวนการรำยั่วปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร

## ขอบเขตการวิจัย

คณะผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของกระบวนการรำยั่วปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร โดยกำหนดขอบเขตของการวิจัยออกเป็น 4 ด้าน คือ ด้านเนื้อหา ด้านพื้นที่ ด้านบุคคลให้ข้อมูล และด้านเวลา

### 1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

การศึกษารำยั่วปี การรำยั่วปี สายโนราขุนอุปถัมภ์นรากร ในขอบเขตการศึกษาด้านเนื้อหา เป็นการมุ่งเน้นศึกษาด้านกระบวนการรำ รูปแบบการแสดง องค์ประกอบของการแสดง การสืบทอดและศึกษา ประวัติความเป็นมาของการรำยั่วปี สายโนราขุนอุปถัมภ์นรากร โดยศึกษาจาก นาย โอภาส อิสโม ผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และ นาย ควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พุทธศักราช 2553

### 2. ขอบเขตด้านพื้นที่

การวิจัยครั้งนี้คณะผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเรื่อง การรำ ยั่วปี รูปแบบการแสดง และประวัติความเป็นมาในสายโนราขุนอุปถัมภ์นรากร ซึ่งปรากฏการแสดงอยู่ในเขตพื้นที่จังหวัด สงขลา

### 3. ขอบเขตด้านบุคคล

ขอบเขตบุคคลของงานวิจัยในครั้งนี้ประกอบด้วยกลุ่มบุคคลที่มีความเกี่ยวเนื่องกับโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร และยังคงสืบทอดศิลปะการแสดงประเภทนี้ โดยคณะผู้วิจัยกำหนดกลุ่ม ออกเป็น 2 กลุ่ม

3.1 ผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำและรูปแบบการแสดงจากขุนอุปถัมภ์นรากรซึ่งยังมีประสบการณ์ด้านการแสดงจนถึงปัจจุบัน

3.2 กลุ่มนักวิชาการและผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร

### 4. ขอบเขตด้านเวลา

คณะผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้าวิจัย เรื่อง การรำยั่วปี โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร ในช่วงระยะเวลา ปี พ.ศ. 2541-2568



## วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบของการรำยวปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบ ท่ารำ จังหวะ และแนวคิดที่แฝงอยู่ในกระบวนการรำยวปี ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงโนราพื้นบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะในสายขุนอุปถัมภ์นรากร การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ที่เน้นการเก็บข้อมูลเชิงลึกจากภาคสนาม ผสมผสานกับการศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยดำเนินการตามขั้นตอนอย่างเป็นระบบ

### 1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ

การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนการรำยวปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร โดยศึกษาจากวิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา เอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาเรียบเรียงในรูปแบบการเขียนพรรณนาให้ได้ซึ่งมาในรูปแบบของงานวิจัยที่สมบูรณ์ และเปรียบเทียบสนับสนุนข้อมูลจากภาคสนาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการของการรำยวปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร ซึ่งเป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านที่สืบทอดมาช้านานและมีมิติทางวัฒนธรรมหลากหลาย จำเป็นต้องอาศัยการค้นคว้าอย่างรอบด้านเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความถูกต้องและสมบูรณ์ คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลเอกสารทั้งในระดับสากล ระดับประเทศ และระดับท้องถิ่น โดยใช้แหล่งข้อมูลจากห้องสมุดมหาวิทยาลัย ห้องสมุดประชาชน หอจดหมายเหตุท้องถิ่น วัดและหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรมในภาคใต้ รวมถึงการสืบค้นข้อมูลออนไลน์จากฐานข้อมูลทางวิชาการต่าง ๆ ทั้งในรูปแบบหนังสือ ตำรา เอกสารราชการ รายงานการประชุมทางวิชาการ บทความวิจัย และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง เนื้อหาหลักที่คณะผู้วิจัยค้นคว้าจากเอกสาร สามารถจัดแบ่งออกเป็นหมวดหมู่สำคัญ ดังต่อไปนี้

1. ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับโนรา คณะผู้วิจัยศึกษาประวัติศาสตร์ของโนราในฐานะศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ ลักษณะทั่วไปของการแสดงโนรา องค์ประกอบทางศิลปะ เช่น ท่ารำ ดนตรี เครื่องแต่งกาย และโครงสร้างการแสดงรวมถึงความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง เช่น การไหว้ครู การครอบครูและพิธีแก้บน

2. ข้อมูลเฉพาะเกี่ยวกับโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร เนื่องจากโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีความเป็นเอกลักษณ์ด้านลีลาท่ารำและแนวคิดด้านพิธีกรรม คณะผู้วิจัยจึงค้นคว้าเอกสารที่กล่าวถึงสายตระกูลนี้โดยเฉพาะ เช่น หนังสืออนุสรณ์งานศพของครูโนราเอกประจำสาย สารนิพนธ์จากนิสิตในพื้นที่ภาคใต้ และเอกสารประวัติบุคคลในสายขุนอุปถัมภ์นรากร เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับที่มาพัฒนาการและการถ่ายทอดท่ารำแต่ละรุ่น

3. ข้อมูลเกี่ยวกับการรำยวปี คณะผู้วิจัยศึกษาเอกสารที่อธิบายความหมาย ลักษณะและกระบวนการของการรำยวปี โดยเน้นที่บทบาทของท่ารำดังกล่าวในโครงสร้างการแสดงโนราแบบดั้งเดิม ทั้งในมิติของนาฏยลักษณ์และมิติของความเชื่อ เช่น การเชิญครู การรับรู้เสียงปีในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การเปลี่ยนแปลงของภาวะผู้รำเมื่อเข้าสู่ช่วงรำยวปี

4. ข้อมูลท้องถิ่นและคำบอกเล่าของครูโนรา คณะผู้วิจัยรวบรวม เอกสารท้องถิ่น ที่เขียนขึ้นโดยชุมชน เช่น บันทึกของครูโนรา หนังสือประวัติชุมชน และบทความในจดหมายข่าวท้องถิ่น รวมถึงคำบอกเล่าที่ได้รับจากการบันทึกไว้ในหนังสืออนุสรณ์พิธีกรรมหรือแผ่นพับงานบุญต่าง ๆ ซึ่งข้อมูลเหล่านี้มีคุณค่าในฐานะแหล่งข้อมูลพื้นบ้านที่สะท้อนมุมมองจากผู้ปฏิบัติจริง

5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง คณะผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ทฤษฎีเกี่ยวกับการสื่อสารไม่ใช้ถ้อยคำ ทฤษฎีนาฏศิลป์ และทฤษฎีเชิงพิธีกรรม เพื่อใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของการรำยวปี โดยเชื่อมโยงกับแนวทางของนักวิชาการ



ข้อมูลเอกสารทั้งหมดข้างต้นไม่เพียงเป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจเนื้อหาการวิจัยเท่านั้น หากยังทำหน้าที่เป็นฐานเปรียบเทียบกับข้อมูลที่ได้จากภาคสนาม โดยเฉพาะเมื่อคณะผู้วิจัยทำการวิเคราะห์องค์ประกอบ การแสดงที่สังเกตได้จากการร่ายรำในสถานการณ์จริง เช่น การเปรียบเทียบระหว่างท่ารำที่ได้รับการบันทึกไว้ กับท่ารำที่ปรากฏในปัจจุบัน หรือการตรวจสอบความต่อเนื่องและการเปลี่ยนแปลงของแนวคิดในแต่ละยุคสมัย

## 2. การสังเกตการณ์

คณะผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตการณ์ โดยแบ่งการสังเกตการณ์ออกเป็น 2 ลักษณะ คือ สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

### 2.1 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม เป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญในการเก็บข้อมูลจากภาคสนาม วิธีการดังกล่าวมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้คณะผู้วิจัยสามารถเข้าถึงบริบททางวัฒนธรรมของการร่ายรำโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรได้อย่างลึกซึ้ง โดยการลงพื้นที่สังเกตอย่างใกล้ชิดและมีส่วนร่วมกับกิจกรรมของกลุ่มเป้าหมาย ช่วยให้สามารถบันทึกพฤติกรรม การสื่อสารที่ไม่ใช้ถ้อยคำ และพลวัตของการแสดงได้ในสถานการณ์จริง

คณะผู้วิจัยได้เข้าร่วมและสังเกตกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการร่ายรำของสายโนราขุนอุปถัมภ์นรากรอย่างต่อเนื่องในพื้นที่สงขลา ซึ่งเป็นแหล่งที่มีการสืบทอดศิลปะโนราสายนี้อย่างเข้มแข็ง โดยกิจกรรมที่คณะผู้วิจัยได้สังเกตและเข้าร่วมมีทั้งในบริบทของการฝึกซ้อมการแสดงจริง และพิธีกรรม

ระหว่างการสังเกต คณะผู้วิจัยได้ปฏิบัติตนในลักษณะ ผู้สังเกตที่มีส่วนร่วมในระดับปานกลาง กล่าวคือ คณะผู้วิจัยไม่เพียงแค่นั่งดูอยู่ภายนอก แต่ได้มีโอกาสร่วมปฏิบัติบางกิจกรรม เช่น การร่วมฝึกท่ารำ เบื้องต้น การสนทนากับครูโนราและศิษย์ขณะเตรียมการแสดง ตลอดจนการช่วยจัดอุปกรณ์ สิ่งเหล่านี้ช่วยเปิดโอกาสให้คณะผู้วิจัยเข้าใจถึงเจตคติ ความรู้สึก และมีมิติทางจิตใจของผู้แสดงและผู้ร่วมพิธีในแต่ละสถานการณ์ได้ดียิ่งขึ้น

คณะผู้วิจัยได้สังเกตในมิติต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. องค์ประกอบทางศิลปะ ได้แก่ สีสันท่ารำในช่วงย่ำปี การเปลี่ยนท่าทาง การใช้มือ เท้า และดวงตาในจังหวะต่าง ๆ การเคลื่อนไหวของร่างกายที่สัมพันธ์กับเสียงดนตรี โดยเฉพาะในช่วงที่มีการเป่าปี ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการสื่อสารระหว่างครูโนรากับสังคีตส์สิทธิ์ตามความเชื่อ

2. จังหวะดนตรีและเสียงปี คณะผู้วิจัยสังเกตความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะปีโนรา กับการเปลี่ยนแปลงของท่ารำในระหว่างการแสดง ตลอดจนบทบาทของนักดนตรีในฐานะผู้นำจังหวะและอารมณ์ของผู้รำ

3. บทบาทของผู้แสดงและผู้ร่วมพิธี โดยเฉพาะผู้ที่ทำหน้าที่ร่ายรำ ซึ่งมักเป็นศิษย์สายตรงของครูโนรา หรือเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการแสดง คณะผู้วิจัยสังเกตวิธีการเข้าสมาธิ การแสดงออกทางสีหน้า การตอบสนองต่อเสียงปี และท่าทีของโนราเมื่ออยู่ในภาวะย่ำปี

4. การมีส่วนร่วมของชุมชน การสังเกตบรรยากาศรอบข้างระหว่างการแสดง เช่น ปฏิกริยาของผู้ชมการแสดง ความเคารพต่อปี การร่วมพิธีหรือกล่าวคำครูของชาวบ้าน ตลอดจนบริบทของสถานที่

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการสังเกตดังกล่าว ได้รับการบันทึกลงในรูปแบบ Field Notes อย่างละเอียดในแต่ละวัน พร้อมการถ่ายวิดีโอและภาพนิ่ง (โดยได้รับอนุญาตจากผู้เกี่ยวข้อง) เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ภายหลัง คณะผู้วิจัยยังได้จัดหมวดหมู่เนื้อหาที่ได้จากการสังเกตไว้ตามประเด็นหลักของวัตถุประสงค์การวิจัย และทำการวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลจากการสัมภาษณ์และข้อมูลเอกสารเพื่อหาความสอดคล้องหรือความแตกต่างระหว่างแหล่งข้อมูล



## 2.2 การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

คณะผู้วิจัยเข้าไปสังเกตการณ์ขณะที่มีการแสดงโนราและเข้าร่วมการเรียนการสอนการฝึกหัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการร่ายรำ และรูปแบบการแสดงที่ปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการแสดงโดยมีประเด็นในการสังเกตการณ์ดังนี้ สังเกตขั้นตอนการแสดงตั้งแต่เริ่มจนถึงสิ้นสุดการแสดง สังเกตรูปแบบการแสดง กระบวนท่าที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ของตัวผู้แสดง สังเกตทำนองดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงการร่ายรำ

## 3. การสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง มีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา กระบวนการร่ายรำ ลักษณะเฉพาะของกระบวนการร่ายรำ และองค์ประกอบในการแสดงร่ายรำ การสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือสำคัญในการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพสำหรับการวิจัยครั้งนี้ โดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมากระบวนการร่ายรำ ลักษณะเฉพาะของกระบวนการร่ายรำและองค์ประกอบในการแสดงร่ายรำ

คณะผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ซึ่งมีลักษณะกึ่งทางการ กล่าวคือ มีการจัดเตรียมแนวคำถามล่วงหน้าตามกรอบวัตถุประสงค์ของการวิจัย แต่เปิดโอกาสให้ผู้ให้ข้อมูลสามารถขยายความ พูดแทรก หรือเล่าประสบการณ์ในแบบของตนเองได้อย่างยืดหยุ่น ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลาย ครบคลุม และสะท้อนเสียงของผู้ให้ข้อมูลอย่างแท้จริง

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ในการสัมภาษณ์ครั้งนี้ประกอบด้วยบุคคลที่มีบทบาทและความรู้เกี่ยวกับการร่ายรำโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรโดยตรง ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิให้ข้อมูลที่มีประสบการณ์ความรู้ในเรื่องโนราไม่น้อยกว่า 20 ปี จำนวน 3 กลุ่ม คือ

- 1) ผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านวิชาการศิลปะการแสดงโนรา
- 2) ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงศิลปะโนรา
- 3) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีประกอบการแสดงโนรา

กระบวนการสัมภาษณ์เริ่มต้นจากการสร้างความสัมพันธ์อันดีกับผู้ให้ข้อมูล โดยคณะผู้วิจัยได้เข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ ภายในชุมชน เช่น การฝึกซ้อมโนรา เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยและสร้างบรรยากาศที่เอื้อให้ผู้ให้ข้อมูลสามารถพูดคุยได้อย่างไว้วางใจ คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์ในสถานที่ซึ่งผู้ให้ข้อมูลรู้สึกสบาย เช่น บริเวณลานซ้อมโนรา โดยใช้ภาษาถิ่นใต้ควบคู่กับภาษากลางตามความเหมาะสม

ประเด็นหลักที่ใช้ในการสัมภาษณ์ครอบคลุมทั้งด้านเนื้อหาและบริบท ได้แก่

- ประวัติความเป็นมาของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร
- ความหมาย บทบาท และกระบวนการของการร่ายรำในมุมมองของผู้ให้ข้อมูล
- องค์ประกอบของการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการร่ายรำ เช่น ท่ารำเฉพาะ เสียงปี จังหวะ และการเข้าสมาธิ
- การเปลี่ยนแปลงของการร่ายรำในปัจจุบันเมื่อเปรียบเทียบกับอดีต
- กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ และความท้าทายในการสืบสานทำรำนสู่คนรุ่นใหม่

คณะผู้วิจัยทำการบันทึกเสียงตลอดกระบวนการสัมภาษณ์ (โดยได้รับอนุญาตจากผู้ให้ข้อมูล) พร้อมกับการจดบันทึกภาคสนาม เพื่อเก็บรายละเอียดเกี่ยวกับสีหน้า น้ำเสียง ท่าทาง และบริบทแวดล้อมที่ไม่สามารถถ่ายทอดผ่านเสียงได้ จากนั้นจึงถอดเทปคำสัมภาษณ์อย่างละเอียด และจัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นวิเคราะห์ที่กำหนดไว้



ผลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก ช่วยให้คณะผู้วิจัยสามารถเข้าถึงมิติภายในของการร่ายรำในฐานะศิลปะ และพิธีกรรมที่มีความเชื่อฝังอยู่เบื้องหลัง ตลอดจนความรู้สึกร่วมของผู้ปฏิบัติ ซึ่งมีความสำคัญต่อการตีความ ความหมาย ของท่ารำและกระบวนการแสดงในเชิงลึก และเมื่อนำมาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลจากการสังเกต และการศึกษาข้อมูลเอกสาร ก็ช่วยให้การวิจัยมีความครอบคลุมและมีความน่าเชื่อถือยิ่งขึ้น

#### 4. การตรวจสอบข้อมูล

คณะผู้วิจัยได้ตรวจสอบความถูกต้องโดยการประเมินว่าข้อมูลที่รวบรวมมาจากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ มีความถูกต้องและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยหรือไม่และเปรียบเทียบกับแหล่งข้อมูล ที่เชื่อถือได้ เช่น งานวิจัยที่เคยดำเนินการมาก่อน เอกสารทางวิชาการและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญในเรื่อง ที่ศึกษาเพื่อประเมินคุณภาพและความน่าเชื่อถือของข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์และสรุปผลได้อย่างมั่นใจ

#### 5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

คณะผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ข้อมูลให้เป็นไปตามกรอบวัตถุประสงค์หลักที่ตั้งไว้ คือ 1) เพื่อศึกษาความเป็นมาและความสำคัญ การแสดงร่ายรำปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นารากร 2) เพื่อศึกษาองค์ประกอบของกระบวนการร่ายรำปีโนรา สายขุน อุปถัมภ์นารากรโดยวิเคราะห์จากการทบทวนจากการศึกษาเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม

#### 6. การนำเสนอข้อมูล

การวิจัยเรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบของการร่ายรำปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นารากร คณะผู้วิจัย ได้จัดทำข้อมูลทั้งหมดให้อยู่ในรูปแบบวิทยานิพนธ์ที่มีความชัดเจน เป็นระบบ และมีลำดับขั้นตอนตามหลัก วิชาการ โดยยึดแนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพที่คณะผู้วิจัยได้วางไว้ตั้งแต่ต้นกระบวนการ ทั้งนี้เพื่อให้ข้อมูลที่ได้ จากภาคสนาม การสัมภาษณ์ และการศึกษาจากเอกสารมีการนำเสนออย่างถูกต้อง ครบถ้วน และสามารถ ถ่ายทอดสาระสำคัญขององค์ความรู้เกี่ยวกับการร่ายรำปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นารากรได้อย่างมีประสิทธิภาพ มากที่สุด

การนำเสนอข้อมูล คณะผู้วิจัยได้คำนึงถึงหลักการสำคัญของการสื่อสารทางวิชาการ คือ ความชัดเจน ความเป็นระบบ และการเข้าถึงได้ง่ายของผู้อ่าน โดยข้อมูลที่ได้จากการเก็บภาคสนาม เช่น การสังเกตแบบ มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์เชิงลึก และการศึกษาข้อมูลเอกสาร ถูกนำมาจัดหมวดหมู่ วิเคราะห์ และเรียบเรียง อย่างเป็นลำดับ โดยยึดกรอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นหลักในการจัดระเบียบเนื้อหา เพื่อให้สามารถ สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญาท้องถิ่น และรูปแบบการแสดงที่ยังคงมีชีวิต อยู่ในปัจจุบัน

ข้อมูลในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ถูกนำเสนอในรูปแบบเชิงพรรณนา ผสมผสานกับการวิเคราะห์เชิงลึก ซึ่งคณะผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญต่อการใช้ภาษาที่เหมาะสมกับบริบททางวัฒนธรรม เช่น การคงคำศัพท์พื้นถิ่น หรือศัพท์เฉพาะของผู้รำนรา การให้คำอธิบายทางวัฒนธรรมแก่ท่ารำหรือบทเพลงที่มีความหมายพิเศษ ตลอดจนการอ้างอิงคำพูดโดยตรงจากครูโนราและผู้ร่วมกิจกรรม เพื่อรักษาน้ำเสียงดั้งเดิมและอัตลักษณ์ ของผู้ให้ข้อมูลไว้ให้มากที่สุด

นอกจากนี้ คณะผู้วิจัยยังจัดทำสื่อประกอบการนำเสนอข้อมูล ได้แก่ ภาพถ่ายจากภาคสนาม แผนผัง โครงสร้างพิธีกรรมและกระบวนการท่ารำ คลิปวิดีโอประกอบการวิเคราะห์ ลำดับขั้นตอนการแสดง รวมถึงตาราง ที่แสดงรายละเอียดขององค์ประกอบการร่ายรำปีโนราในแต่ละช่วงเวลา เพื่อเพิ่มความชัดเจนและความเข้าใจให้กับ ผู้อ่านที่อาจไม่คุ้นเคยกับบริบทของการแสดงโนราโดยตรง ทั้งนี้ สื่อประกอบดังกล่าวได้รับการคัดเลือกอย่าง ระมัดระวัง โดยเน้นเฉพาะส่วนที่สามารถเสริมสร้างการเข้าใจและสะท้อนสาระสำคัญของงานวิจัย



ข้อมูลทั้งหมดที่ถูกรวบรวมและนำเสนอในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มิได้มุ่งเพียงเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยในเชิงวิชาการเท่านั้น แต่ยังมุ่งหวังให้เป็นคลังข้อมูลที่มีคุณค่าสำหรับการศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความลุ่มลึกและซับซ้อนทั้งในด้านศิลปะการแสดง ความเชื่อ และพิธีกรรมท้องถิ่น

การจัดระเบียบและนำเสนอข้อมูลในลักษณะนี้ จึงไม่เพียงเป็นการสรุปผลการวิจัยอย่างเป็นระบบเท่านั้น หากยังเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ให้แก่การเรียนรู้เชิงวัฒนธรรม และเป็นการสนับสนุนการอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้านให้มีความยั่งยืนในอนาคต โดยเฉพาะในบริบทของโลกยุคใหม่ที่ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และเทคโนโลยีอาจส่งผลกระทบต่อดำรงอยู่ของภูมิปัญญาท้องถิ่น การมีแหล่งข้อมูลวิชาการที่ถูกจัดทำอย่างเป็นระบบจะสามารถช่วยให้ทั้งนักวิชาการ ผู้เรียน และชุมชนในท้องถิ่นสามารถอ้างอิง ใช้ศึกษา และสืบสานศิลปะการแสดงเหล่านี้ให้คงอยู่ต่อไปอย่างมั่นคง

ด้วยเหตุนี้ คณะผู้วิจัยจึงเชื่อมั่นว่าการนำเสนอข้อมูลในรูปแบบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่เพียงแต่ตอบโจทย์ในเชิงวิชาการเท่านั้น หากแต่ยังเป็นจุดเริ่มต้นของการสืบต่อองค์ความรู้ การฟื้นฟูการฝึกฝนและการเผยแพร่คุณค่าของการรำยวปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรในมิติที่ลึกซึ้งขึ้นต่อไปในอนาคต

## ผลการวิจัย

จากการศึกษาความเป็นมาและความสำคัญของกระบวนการรำยวปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร พบว่าเป็นรูปแบบเฉพาะของการรำในศิลปะการแสดงโนรา มีรากเหง้าจากประเพณีและพิธีกรรมพื้นบ้านชาวภาคใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของ โนราโรงครู ซึ่งเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้สื่อสารกับจิตวิญญาณของครูโนรา บรรพบุรุษ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านนับถือ

ปัจจุบันการรำยวปีได้รับการสืบทอดลดลงอย่างมาก เนื่องจากหลายปัจจัย เช่น การเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม วัยรุ่นไม่สนใจเรียนโนราแบบดั้งเดิม การศึกษาแบบสมัยใหม่ที่เน้นทฤษฎีมากกว่าการฝึกภาคปฏิบัติ รวมถึงขาดเวทีและพิธีกรรมที่เอื้อต่อการฝึกฝนจริง อย่างไรก็ตาม สายขุนอุปถัมภ์นรากรยังคงรักษารำยวปีไว้อย่างสมบูรณ์ โดยคงไว้ซึ่งทั้งพิธีกรรม ความเชื่อ กระบวนท่า และรูปแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้แบบดั้งเดิมผ่านระบบ ครูสู่ศิษย์ ซึ่งเน้นการฝึกภาคสนามจริงจากครูโนรา ทำให้สายนี้มีความโดดเด่นด้านการอนุรักษ์อย่างแท้จริง รำยวปีเป็นส่วนหนึ่งของ พิธีกรรมโนราโรงครู ซึ่งมีความศักดิ์สิทธิ์สูง และจัดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ โดยเชื่อว่าครูจะสถิตในร่างของผู้รำเพื่อประทานพร พลังหรือการปกป้องรักษาการรำในบริบทนี้มีขั้นตอนชัดเจน ได้แก่ การจัดเตรียมบริเวณพิธี บริเวณที่รำต้องสะอาด ศักดิ์สิทธิ์ และมีเครื่องสักการะครบถ้วน เช่น หมากพลู ดอกไม้ ธูปเทียน การอธิษฐานขอครู ก่อนเริ่มรำ ผู้รำจะขออนุญาตและสวดอัญเชิญครูตามแบบฉบับที่สืบทอดมาแต่โบราณ การเข้าสู่ภาวะรำยวปี เป็นช่วงที่ผู้รำเริ่มรำด้วยท่าที่เน้นการเคลื่อนไหวช้า ๆ และค่อย ๆ เพิ่มจังหวะเพื่อเข้าสู่ภาวะอารมณ์สูงสุด พิธีกรรมนี้ไม่ได้เป็นเพียงสัญลักษณ์ของความเคารพ แต่ยังเป็น การรวมศูนย์ ความเชื่อ และจิตวิญญาณของชุมชน โดยเฉพาะในภาคใต้ที่โนรามิบทบาททั้งในชีวิตประจำวัน และในพิธีกรรมสำคัญ การรำยวปีจึงเป็นสะพานเชื่อมระหว่าง โลกแห่งรูป (ร่างกาย เสียงดนตรี ท่ารำ) กับโลกแห่งนาม (ความเชื่อ ความศรัทธา วิญญาณครู)

1) ดนตรี ประกอบการแสดงเป็นวงดนตรีเฉพาะที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา ประกอบด้วย ปี่ ทับ โหม่ง แตระ ฉิ่ง กลองตุ๊ก ปี่โนราที่มีความสำคัญที่สุดเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองขึ้นเดียวในวง ซึ่งเปรียบเสมือนภาษาที่ใช้สื่อสารกับจิตใจของผู้รำ นายปี่ที่ทำหน้าที่เป่าปี่ต้องมีความเชี่ยวชาญอย่างสูง ไม่ใช่เพียงในเชิงเทคนิคการเป่า แต่ต้องเข้าใจจังหวะท่ารำทั้งหมดของรำยวปี จังหวะที่พบในการวิจัยมี 3 จังหวะ ได้แก่



- เสียงปี่และจังหวะเร่งเร้า เพื่อกระตุ้นอารมณ์
- เสียงปี่และจังหวะทุ้มลึก เพื่อเชื่อมโยงอารมณ์ในพิธีกรรม
- เสียงปี่และจังหวะกระชับถี่ เพื่อเน้นความสามารถในการรำทำท่าที่ซับซ้อน

การเป่าปี่ต้องมีความ โต้ตอบ กับผู้รำ กล่าวคือ หากผู้รำรำทำยาวปี่ นายปี่ที่ทำหน้าที่ต้องรู้จัก “หนุนเสียง ให้มีพลัง หรือถอยจังหวะให้เหมาะสม นายปี่และผู้รำ จึงต้องมีความสัมพันธ์เชิงจิตวิญญาณ คล้ายเป็นพี่น้องฝาแฝด ที่มีลมหายใจเดียวกัน การบรรเลงจึงไม่ใช่เพียงการประคองจังหวะเท่านั้น แต่เป็นการขับเคลื่อนพลังทางอารมณ์ และศรัทธาที่อยู่เบื้องหลังการรำ

2) ผู้รำ การรำยาวปี่จึงมิใช่การแสดงเพื่อความบันเทิงธรรมดา แต่เป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงออกถึงความเคารพ การบูชา และการถ่ายทอดความเชื่ออย่างลึกซึ้งผ่านท่ารำและดนตรีพื้นบ้าน รำยาวปี่มีลักษณะโดดเด่นจากการรำโนราโดยทั่วไป คือ เป็นการรำที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถเฉพาะตัวของผู้รำ ซึ่งต้องอาศัยการฝึกฝนที่เข้มข้นมีการควบคุมร่างกายอย่างชำนาญ ประกอบกับความเข้าใจในจังหวะดนตรีอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับจังหวะปี่โนรา การรำประเภทนี้จึงถือเป็น การอวดฝีมือที่แสดงถึงความสามารถในการควบคุมร่างกายและจิตใจในสภาวะสมาธิอย่างแนบแน่น การรำยาวปี่เป็นการฝึกฝนจิตใจและร่างกายให้เป็นหนึ่งเดียว ผู้รำต้องตั้งจิตหรือเข้าสู่สมาธิก่อนการรำทุกครั้ง กระบวนการนี้มีลักษณะคล้ายการฝึกจิตภาวนา โดยอาศัยความสงบนิ่งของสติ ความตั้งมั่นของใจและเจตจำนงในการแสดงออกถึงความเคารพครู กระบวนการเตรียมใจนี้เริ่มต้นตั้งแต่มก่อนขึ้นรำ โดยผู้รำต้องทบทวนบทบาท หน้าตาและจุดประสงค์ของการรำว่า มิใช่เพื่อความบันเทิงเพียงเท่านั้น แต่เพื่อเชิดชูครูและแสดงศรัทธา ในระหว่างการรำ ผู้รำต้องมีสติอยู่ตลอดเวลา ทั้งต่อจังหวะดนตรี ท่วงท่า การเคลื่อนไหว และความรู้สึกภายใน การรำยาวปี่ที่ดีจึงไม่ใช่เพียงการ รำให้สวย แต่ต้องเป็นการรำที่ เข้าภาวะหรือรู้ตัวในทุกท่วงท่าที่เคลื่อนไหว ผู้ที่สามารถรักษากายะนี้ไว้ได้ตลอดการรำ มักได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีครูเข้า หรือมีความสามารถถึงขั้นสูงในศิลปะโนรา

3) กระบวนท่ารำ กระบวนท่ารำยาวปี่โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีโครงสร้างท่ารำที่ยืดหยุ่น เน้นการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก และความสามารถเฉพาะตัวของผู้รำ จึงมีลักษณะ ไม่ตายตัว ในเชิงลำดับการแสดง กล่าวคือ ไม่มีบทบังคับให้ใช้ท่ารำแบบเดียวกันในทุกครั้ง แต่จะอิงจากทักษะและการตอบสนองทางดนตรีของผู้รำ ในขณะนั้น ท่ารำสามารถแบ่งออกได้ เป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ประกอบด้วย ท่านั่งไหว ท่านั่งฟัง ท่าเก็บตีนเตี้ยท่ามองปี่ ช่วงที่ 2 ประกอบด้วย ท่าชมเสียงปี่ ท่าขอเสียงปี่ ท่านั่งประสานมือ ท่าขอปี่ ท่าเสมอหน้า ช่วงที่ 3 ประกอบด้วย ท่านอนฟังเสียงปี่ ท่าโลมปี่ ท่าเก็บเสียงปี่ และท่าโยนปี่

สรุปได้ว่า กระบวนท่ารำยาวปี่โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร เป็นกระบวนการรำที่หลอมรวม ศิลปะ จิตวิญญาณ วัฒนธรรม เข้าด้วยกันอย่างแนบแน่น โดยมีลักษณะเด่นเฉพาะที่เกิดจากการถ่ายทอดความรู้แบบดั้งเดิม ในระบบครูสู่ศิษย์ ซึ่งถือเป็นกระบวนการถ่ายทอดที่มีความศักดิ์สิทธิ์และเปี่ยมด้วยคุณค่าเชิงวัฒนธรรมและจิตใจอย่างลึกซึ้ง การเรียนรู้รำยาวปี่ไม่ใช่เพียงการฝึกจำท่ารำตามครู หากคือการฝึกฝนจิตสำนึก ความเคารพ ความรู้สึก น้อมนอบและความเข้าใจในหัวใจของโนรา ที่มีรากฐานอยู่บนความศรัทธาต่อครูบาอาจารย์อย่างแนบแน่นในระบบสายโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรนั้น การฝึกท่ารำยาวปี่มิได้ถูกสอนผ่านตำรา หากแต่ถ่ายทอดผ่านการดู การฝึกซ้อมร่วมกัน การกล่าวคำครู การรับครู และการเข้าสู่ภาวะพิธีกรรมร่วมกันอย่างจริงจัง ส่งผลให้ท่วงท่า อารมณ์และพลังของการรำแต่ละทำนั้นเปี่ยมไปด้วยจิตแห่งสายโนราที่ไม่อาจลอกเลียนแบบได้ง่าย ท่ารำจึงยังคง ความบริสุทธิ์ ทั้งทางรูปแบบ องค์ประกอบ และภาษานาฏศิลป์เฉพาะตัวไว้ได้อย่างเด่นชัด แม้เวลาจะล่วงเลยเข้าสู่ยุคสมัยที่สังคมเปลี่ยนแปลงไปมากก็ตาม



แม้ว่าบริบททางสังคมในปัจจุบันจะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ทั้งในด้านเศรษฐกิจ เทคโนโลยีและวิถีชีวิตของผู้คน แต่สายโนราชนูปถัมภ์นรากรยังคงสามารถ อารงรักษาอัตลักษณ์ของตน ได้อย่างมั่นคง ไม่ว่าจะเป็นท่ารำแบบโบราณที่ละเมียดละไม ระบบจังหวะทางดนตรีที่ต้องอาศัยการฟังด้วยจิตมากกว่าหู พิธีกรรมไหว้ครูที่มีความละเอียดอ่อนและเชื่อมโยงกับจิตวิญญาณ กิริยาการรำที่ไม่เพียงแต่เคลื่อนไหว แต่บอกเล่าและเชื้อเชิญจิตครู ทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นว่าสายโนราชนี้นี้มิได้เพียงรักษา รูปร่างของการแสดงไว้ แต่ยังรักษา หัวใจของการแสดงไว้อย่างครบถ้วนและสมบูรณ์

งานวิจัยชิ้นนี้จึงสามารถชี้ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า การร่ายรำโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร มิใช่เพียงมรดกที่ตกค้างจากอดีต คือ ศิลปะที่ยังมีชีวิตซึ่งยังคงหายใจยังเคลื่อนไหวและยังถ่ายทอดความรู้สึก ความศรัทธา และความงามไปสู่ผู้รู้ ผู้ชมและคนในชุมชนได้อย่างไม่เสื่อมคลาย เป็นศิลปะที่สื่อสารด้วยภาษากาย สะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น และเชื่อมโยงกับโลกทัศน์ของชาวใต้โดยแท้

ด้วยเหตุนี้ กระบวนท่ารำรำยวปี จึงควรได้รับการส่งเสริมอนุรักษ์และพัฒนาอย่างมีระบบและต่อเนื่อง ไม่เพียงแต่ในระดับปัจเจกหรือระดับครอบครัวของผู้สืบทอดเท่านั้น หากแต่ควรได้รับการบรรจุในกระบวนกรเรียนรู้ของโรงเรียน ศูนย์วัฒนธรรม ชุมชนท้องถิ่นและสถาบันการศึกษาทุกระดับ เพื่อให้เยาวชนรุ่นใหม่เห็นคุณค่า เข้าถึงและฝึกฝนทักษะอย่างถูกต้องและลึกซึ้ง นอกจากนี้ ควรมีนโยบายวัฒนธรรมระดับชาติที่มุ่งสนับสนุนการดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงท้องถิ่น เช่น โนราเฉพาะสายที่มีความเข้มแข็งในระดับภูมิภาคอย่างขุนอุปถัมภ์นรากร ผ่านการจัดกิจกรรมการแสดงสาธารณะ การพัฒนาแหล่งเรียนรู้ การสนับสนุนครูศิลป์พื้นบ้านอย่างเป็นทางการ และการจัดทำคลังข้อมูลมรดกวัฒนธรรมภูมิปัญญาในรูปแบบที่เข้าถึงง่ายสร้างแรงบันดาลใจและใช้ได้จริงในระบบการศึกษา การร่ายรำโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรจึงมิใช่เพียงศิลปะของการรำรำเพื่อความบันเทิง หากแต่เป็นเครื่องมือสำคัญในการสืบทอด “จิตวิญญาณของชุมชน” ผ่านร่างกาย เสียงดนตรี ความศรัทธา และภาษาศิลป์ ที่ควรค่าแก่การอารงรักษาอย่างจริงจัง เพื่อให้ศิลปะที่มีชีวิตนี้ยังคงดำรงอยู่ และส่งต่อไปสู่นาคต่ออย่างงดงาม

## สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาเรื่อง ความเป็นมาและองค์ประกอบกรร่ายรำโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การสัมภาษณ์เชิงลึกกับครูโนรา ผู้อาวุโสในสายศิลป์โนรา ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมและนักแสดงโนรารุ่นใหม่รวมถึงการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมและแสดงจริงเพื่อลงลึกในรายละเอียดขององค์ประกอบการแสดง ผลการวิจัยสามารถอภิปรายอย่างครอบคลุม ดังต่อไปนี้

### 1. ความเป็นมาและความสำคัญของการร่ายรำโนรา

การร่ายรำโนราแห่งทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอันลึกซึ้งในบริบทของภาคใต้ โดยเฉพาะในสายขุนอุปถัมภ์นรากร ซึ่งถือเป็นสายโนราที่สืบทอดองค์ความรู้จากครูต้นสายมายาวนานหลายชั่วอายุคน ร่ายรำไม่ได้เป็นเพียงแค่การแสดงท่วงท่าอย่างงดงามทางร่างกาย หากแต่มีความหมายทาง จิตวิญญาณ อย่างลึกซึ้ง กล่าวคือ เป็นการแสดงเชิงพิธีกรรมที่มีเป้าหมายในการอัญเชิญครูหรือเชิญจิตครูให้เข้าสู่ภาวะร่วมพิธีกรรมกับผู้แสดงการรำในช่วงนี้จึงเป็นช่วงสำคัญที่สุดของพิธีไหว้ครูโนราซึ่งแสดงถึงการเชื่อมโยงระหว่างคนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้รำในช่วงยวปีจะต้องอยู่ในสภาวะสงบ มีสมาธิและมีจิตศรัทธาอันแรงกล้าต้องผ่านการฝึกฝนและบวชครูตามจารีตที่เคร่งครัด ท่ารำในช่วงนี้ต้องประณีต ถูกต้องตามตำรา และต้องมีความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับความหมายของแต่ละท่วงท่า เช่น ท่าไหว้ครู ท่าถวายองค์ ท่ายกมือเชื้อเชิญ หรือท่าแสดงการเข้าสู่ภาวะทางจิต สอดคล้องกับ เพลโต (2540) กล่าวว่าสุนทรียศาสตร์มีความหมายที่เกี่ยวข้องกับ ความงาม



และอุดมคติ (Ideal Forms) ซึ่งเป็นแก่นแท้ของความงามและความจริง เฟลโตมองว่าสุนทรียศาสตร์ คือ การแสวงหาความงามที่อยู่เหนือกว่าสิ่งที่เรามองเห็นในโลกทางกายภาพ ชวน เพชรแก้ว (2540) ศึกษาเรื่อง โนราการอนุรักษ์และพัฒนา กล่าวว่าโนราเป็นวัฒนธรรมการแสดงของชาวภาคใต้ที่ผู้แสดงสื่อสารด้วยการเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างมีจังหวะซึ่งสัมพันธ์กับความคิดและจิตวิญญาณ รวมทั้ง ยังสอดคล้องกับจิตกา โทศลเหมมณี (2553) ศึกษาเรื่อง พัฒนาการของการแสดงโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) กล่าวว่า การแสดงโนราพิธีกรรมมีความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษอย่างเข้มข้น จึงส่งผลให้ขั้นตอนและองค์ประกอบ การแสดงของโนราพิธีกรรมหรือโนราโรงครูมีรูปแบบเดิมจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ ยังพบว่าการรำย้วยปีมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์ความเป็นอัตลักษณ์ของโนรา เนื่องจาก เป็นช่วงที่มีการใช้ท่ารำดั้งเดิมโดยแท้ มิได้ดัดแปลงหรือประดิษฐ์เพิ่มเติมในเชิงสมัยนิยม ผู้รำจะถ่ายทอด ท่ารำอย่างต่อเนื่องจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งส่งผลให้รำย้วยปีกลายเป็นเครื่องมือเชิงวัฒนธรรมที่รักษาแก่นของโนราสายขุน อุปถัมภ์นรากรไว้ได้อย่างมั่นคง การรำย้วยปีจึงมิใช่เพียงแค่การแสดงออกทางร่างกาย แต่ยังเป็น ภาษากาย แห่งความศรัทธา ที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างคน วัฒนธรรม และพลังเหนือธรรมชาติของครูบาอาจารย์ สอดคล้องกับทฤษฎีการสืบทอดโดยณัฐวิวัฒน์ สุทธิโยธิน (2556) กล่าวว่า การสืบทอดวัฒนธรรมที่ประสบความสำเร็จมิใช่เพียงแค่เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งเท่านั้นแต่ยังเป็นกระบวนการของการเรียนรู้กระบวนการพัฒนาโดยการเปลี่ยนแปลงการปรับแต่ง การตีความหมายใหม่ การสร้างสรรค์ใหม่ การถ่ายทอด การสืบทอด ทางวัฒนธรรม เหตุเพราะวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกิดมาจากการเรียนรู้ของมนุษย์ และความพยายามของมนุษย์ที่จะต่อสู้ดิ้นรนเพื่อรักษาอัตลักษณ์ของตนเองไว้ให้อยู่รอด เมื่อต้องการอยู่รอด จึงต้องมีการปรับตัวให้สอดคล้องเข้ากันได้กับยุคสมัย วัฒนธรรมจึงมีความเป็นพลวัต ยืดหยุ่นได้มีความคงที่ เพียงบางส่วนมีการเปลี่ยนแปลงได้ในบางส่วน

## 2. องค์ประกอบของกระบวนการรำย้วยปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร

รำย้วยปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร เป็นตัวอย่างของการแสดงที่หลอมรวมมิติทางกายภาพ อารมณ์ และจิตวิญญาณเข้าด้วยกันจนก่อเกิดเป็นความสุนทรีย์ที่ลึกซึ้ง โดยสามารถเชื่อมโยงกับแนวคิดทาง สุนทรียศาสตร์ ความสวยงามของท่ารำไม่ได้อยู่ที่รูปร่างภายนอกหรือทักษะทางเทคนิคเพียงอย่างเดียว หากแต่ ผังรากในบริบทพิธีกรรมซึ่งผู้รำต้องตั้งใจ สมาธิ และศรัทธาในการเชื่อมโยงกับจิตวิญญาณของครูโนรา ท่ารำเรียบง่าย เช่น ตบเข่า แอ่นอกสะบัดมือเร็ว กลับสื่อสารพลังศักดิ์สิทธิ์และความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้อย่างลึกซึ้ง ท่ารำที่พลิ้วไหวแต่หนักแน่น การสะบัดมืออย่างรวดเร็ว การหมุนตัวอย่างมีจังหวะ ล้วนเป็นรูปแบบ แฝงไปด้วยอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นความเคารพ ความยินดี หรือความสงบอธิษฐาน ผู้ชมที่เข้าใจบริบทจะรับรู้ ถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ในทุกการเคลื่อนไหว จึงเกิดความซาบซึ้ง ซึ่งมีไม่เพียงทางสายตาแต่ทางจิตใจ เสียงของ ปีโนรา ที่โต้ตอบกับท่ารำ คือ หนึ่งในองค์ประกอบสำคัญที่หล่อหลอมสุนทรียภาพในกระบวนการรำย้วยปี จังหวะเร่งเร้า ท่วงทีของปี ล้วนเป็นตัวเร่งเร้าอารมณ์ของผู้รำและสะท้อนความรู้สึกให้ผู้ชมเกิดการรับรู้ ทางอารมณ์แบบครบวงจร โดยเฉพาะช่วงที่ผู้รำเข้าสู่ภาวะ สมาธิสูงสุด เสียงปีจะเปลี่ยนเป็นลุ่มลึกและลากยาว ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อภาวะสุนทรีย์ของผู้ชม

กระบวนการรำย้วยปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรเป็นศิลปะการแสดงเชิงพิธีกรรมที่หลอมรวมจิต วิญญาณ วัฒนธรรมความเชื่อและความศรัทธาเข้าไว้ด้วยกันโดยแสดงออกผ่านความงามของท่ารำความไพเราะ ของเสียงดนตรีและความงดงามของเครื่องแต่งกายที่แสดงให้เห็นภูมิปัญญาทางหัตถศิลป์พื้นถิ่นภาคใต้ สอดคล้องกับจินตนา อนุวัฒน์ (2566) กล่าวว่า การรำถวายครูมิใช่เพียงแค่ขั้นตอนหนึ่งในพิธี หากแต่เป็นภาวะ ที่รวมเอา ศิลปะ จิตวิญญาณ และบทเรียนชีวิต เข้าไว้ด้วยกัน เป็นพิธีกรรมที่ผู้รำต้องแสดงออกถึงความเคารพ



อย่างสูงสุดต่อครูผู้ล่วงลับ และเป็นกระบวนการที่ช่วยขัดเกลาจิตใจของผู้แสดงและผู้ชมให้สัมผัสถึงความมกตัญญู ความไม่เที่ยง และคุณค่าของการอยู่ร่วมกันในชุมชน และอันธพาล แสงแก้ว (2560) ศึกษาเรื่อง การรำเพลงปี่ สายโนราญก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ กล่าวว่าการแสดงของโนราเป็นพิธีกรรม ที่สืบทอดในรูปแบบการสอนและสืบทอดโดยการส่งเสริมการเผยแพร่ โดยเกิดขึ้นจากครูผู้ศึษย์ ซึ่งมีวิธีการทำ คือ ครูรำนำและศิษย์รำตาม ผักฝนจนเกิดความชำนาญ รวมทั้งสอดคล้องกับธรรมเนียม นิคมรัตน์ (2565) ศึกษาเรื่อง โนราในสถานศึกษา มีการจัดการเรียนการสอนโนราในสถานศึกษาในโรงเรียนสตรีระดับมัธยมศึกษา จังหวัดสงขลาเป็นครั้งแรก ต่อมาขยายไปสู่โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลาและวิทยาลัยครูสงขลา ต่อมา มีการนำองค์ความรู้โนราไปจัดเป็นหลักสูตรศิลปการแสดงโนราสู่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษาและอุดมศึกษา มีวิชาเรียนและการศึกษาประเมินผลมีหน่วยกิตรองรับในระดับปริญญาตรีทำให้ศิลปะการแสดงโนราได้รับการยอมรับด้านวิชาการมากยิ่งขึ้น

การรำยั่วปีโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรเป็นกระบวนการศิลปะที่แสดงออกถึงความซื่อสัตย์ต่อรากเหง้าทางวัฒนธรรมของภาคใต้ไทย มีความลุ่มลึกทั้งในด้านรูปแบบ ท่วงท่า การวางมือ การจัดจังหวะและการแสดงออกทางจิตวิญญาณ งานวิจัยนี้จึงยืนยันว่า กระบวนท่ารำยั่วปี ไม่เพียงเป็นการเต้นรำตามจังหวะดนตรี แต่เป็น ศาสตร์ทางศิลปะที่รวมความรู้ ความเชื่อ และศรัทธาเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะในสายขุนอุปถัมภ์นรากรที่ยังคงรักษารูปแบบเดิมไว้อย่างกลมกลืน ทั้งในเชิงท่ารำ จิตวิญญาณ และพิธีกรรม

### ข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง กระบวนการรำยั่วปีโนรา สายขุนอุปถัมภ์นรากร ได้ข้อค้นพบที่เป็นประโยชน์ต่อวงการศิลปะการแสดงพื้นบ้านและการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทย อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดในการอนุรักษ์และพัฒนากระบวนการรำยั่วปี รวมถึงการศึกษาด้านโนราต่อไป จึงมีข้อเสนอแนะที่สำคัญควรมีการศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับ กระบวนการรำยั่วปีของสายโนราอื่น เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับสายขุนอุปถัมภ์นรากร เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะเฉพาะของกระบวนการรำยั่วปีในแต่ละสาย และสามารถสรุปเป็นแนวทางการอนุรักษ์ที่ครอบคลุมมากขึ้น ตลอดจนการศึกษาด้าน พลศาสตร์การเคลื่อนไหวของกระบวนการรำยั่วปี โดยอาศัยหลักวิทยาศาสตร์การกีฬาและการเคลื่อนไหวของร่างกาย เพื่อให้เข้าใจถึงเทคนิคและการใช้พลังของผู้แสดงได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ยังมีประเด็นที่ควรศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแสดงโนรา เช่น กระบวนการรำเหยียบลูกมะนาวเหยียบเสน กระบวนการรำแทงจระเข้ กระบวนการรำเคียนพลาย เพื่อให้เกิดการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างยั่งยืน โดยควรให้ความสำคัญกับการศึกษาทางวิชาการ การถ่ายทอดองค์ความรู้สู่เยาวชนและการวิจัยในอนาคตที่จะช่วยให้ศิลปะการแสดงโนรายังคงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีชีวิตต่อไป

### รายการอ้างอิง

- กระทรวงการต่างประเทศ. (2565). โนรา ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ขององค์การยูเนสโก <https://www.mfa.go.th/th/content/nora>
- จินตนา อนุวัฒน์. (2566). การรำถวายครูในพิธีกรรมโนราโรงครู [เอกสารวิชาการ]. วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- จุติกา โกศลเหมมณี. (2553). พัฒนาการของการแสดงโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่มเทว). [วิทยานิพนธ์ปริญญาโท]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. Chula Digital Repository. <https://cuir.car.chula.ac.th>



- ชวน เพชรแก้ว. (2540) โนรา: การอนุรักษ์และพัฒนา. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
- ณัฐวิวัฒน์ สุทธิโยธิน. (2556). การสืบทอดวัฒนธรรม (cultural inheritance) ที่ประสบความสำเร็จ. ที่ประสบความสำเร็จ. Nattawat's Blog. <http://nattawats.blogspot.com/2013/04/cultural-inheritance.html>
- ธรรมนิศย์ นิคมรัตน์. (2540). โนราตัวอ่อน. สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา โนราพื้นฐานสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นรากร.
- ธรรมนิศย์ นิคมรัตน์. (2565). โนราในสถานศึกษา. วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา, 25(3), 25-58.
- ปรีชา สุขนุ่น. (2536) สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้. โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- เพลโต. (2540). สุนทรียศาสตร์: ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม (วิทย์ วิศทเวทย์, แปล). ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษา มหาวิทยาลัยรังสิต.
- อัมมอกร แสงแก้ว. (2560). การรำเพลงปี่ สายโนราแยก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ. [รายงานวิจัย]. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- อัมมอกร แสงแก้ว. (2561). การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงและพิธีกรรม. วารสารนาฏศิลป์และดนตรี, 2(1), 195-205.



บทความวิจัย (Research Article)

## เทคนิคบัลเลต์: แนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ ผ่านกระบวนการสร้างแนวจิต

Ballet Techniques: A Practical Approach to Cultivating the Balletic Body  
Through Habitus Formation

ภัทรรษา แก้วพลอย / Padparadscha Kaewploy

นักศึกษาลัทธิสุตรปรัชญาดุสิตบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์  
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

Doctoral Student, Philosophy Program in Performing Arts, Faculty of Fine and Applied Arts,  
Suan Sunandha Rajabhat University

\*Corresponding author E-mail: s64584947015@ssru.ac.th

ชุตินา มณีวัฒนา / Chutima Maneewattana

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำหลักสูตรปรัชญาดุสิตบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์  
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

Assistant Professor, Doctor of Philosophy Program in Performing Arts, Faculty of Fine and  
Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

E-mail: chutima.ma@ssru.ac.th

Received: July 17, 2026 Revised: August 1, 2026 Accepted: August 26, 2026 Published: August 30, 2026

### บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจแนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจิต โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาจากเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคบัลเลต์ ร่างกายแบบบัลเลต์ และแนวจิต ควบคู่กับการสัมภาษณ์เชิงเรื่องจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญจำนวน 3 ท่าน ซึ่งมีประสบการณ์ในแวดวงบัลเลต์มากกว่า 30 ปี วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา การวิเคราะห์แก่นสาระ และสังเคราะห์ข้อค้นพบด้วยวิธีการวิเคราะห์อุปนัย

ผลการวิจัยพบว่า แนวทางการบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจิตประกอบด้วย 3 มิติสำคัญ ได้แก่ 1) แนวจิตเชิงวัฒนธรรม (Cultural Habitus) มุ่งพัฒนาการซึมซับวัฒนธรรม ความงามระบบราชสำนัก และอัตลักษณ์ของบัลเลต์ 2) แนวจิตเชิงการปฏิบัติ (Practising Habitus) มุ่งพัฒนาความเข้าใจต่อชุดความคิด วิธีการฝึก วินัยและการควบคุมร่างกายผ่านการปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง และ 3) แนวจิตบนเวที (Stage Presence Habitus) มุ่งพัฒนาความสามารถในการรับรู้ การสื่อสาร การถ่ายทอดอารมณ์และการสร้างพลังดึงดูดในการแสดง นอกจากนี้ ผลการวิจัยยังชี้ให้เห็นว่าแนวจิตทั้งสามมิติร่วมกันหล่อหลอมบุคลิกภาพและแนวจิตในชีวิตประจำวัน (Everyday Life Habitus) ของผู้เรียน รวมทั้งเสนอแนวทางการจัดการเรียนรู้ที่ส่งเสริมการบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านการเชื่อมโยงเทคนิคกับบริบททางวัฒนธรรม การสร้างประสบการณ์การเรียนรู้



ทั้งภายในและภายนอกห้องเรียน และการบูรณาการศาสตร์การแสดงแขนงอื่นเพื่อสนับสนุนการพัฒนาผู้เรียนอย่างเป็นองค์รวม องค์ความรู้ที่ได้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบการเรียนการสอน การพัฒนาแบบฝึกปฏิบัติ และการฝึกฝนเฉพาะทาง เพื่อส่งเสริมการพัฒนาผู้เรียนทั้งด้านเทคนิค ความงาม และการแสดงออกทางศิลปะ

**คำสำคัญ:** เทคนิคบัลเลต์, ร่างกายแบบบัลเลต์, แนวจริต

## Abstract

This research aimed to explore practical approaches for cultivating the Balletic Body through the process of Habitus formation. A qualitative research methodology was employed. Data collection included a review of academic literature related to ballet technique, the Balletic Body, and Habitus, together with narrative interviews of three key informants who had more than 30 years of professional experience in the ballet field. Data analysis was conducted using content analysis, thematic analysis, and analytic induction.

The findings revealed three interconnected dimensions of cultivating the balletic body through Habitus formation: (1) Cultural Habitus, which fosters the internalization of ballet culture, aesthetics, court traditions, and cultural identity, (2) Practising Habitus, which develops dancers' understanding of ballet thinking, training methods, discipline, and bodily self-regulation through continuous practice, (3) Stage Presence Habitus, which enhances perception, artistic communication, emotional expression, and stage charisma. Furthermore, these three dimensions collectively contribute to the formation of learners' everyday life Habitus, reflected in their posture, deportment, and daily bodily conduct. In addition, the study proposes pedagogical approaches that integrate technical training with cultural understanding, diverse learning experiences both inside and outside the classroom, and interdisciplinary performing arts practices to support holistic dancer development. Moreover, this study's findings can be applied to curriculum design, instructional practice, development of ballet training exercises, and specialized coaching to enhance learners' technical proficiency, aesthetic sensibility, and artistic expression.

**Keywords:** Ballet techniques, Balletic body, Habitus formation

## บทนำ

บัลเลต์เป็นศิลปะการเต้นรำที่มีประวัติศาสตร์การสืบทอดมาอย่างยาวนานและได้รับการพัฒนาเป็นระบบการฝึกฝนที่มีโครงสร้างชัดเจนเพื่อสร้างผู้ฝึกฝนให้มีความเชี่ยวชาญทั้งด้านเทคนิคและความงามตามแบบแผนของบัลเลต์คลาสสิก การฝึกบัลเลต์จึงต้องอาศัยการเรียนรู้และการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ผู้ฝึกฝนสามารถควบคุมร่างกาย การรับรู้ และการแสดงออกให้สอดคล้องกับหลักไวชากรรมและความงามของบัลเลต์อันเป็นรากฐานสำคัญของการพัฒนาสู่การเป็นนักเต้นอาชีพสำหรับประเทศไทย การจัดการเรียนการสอนบัลเลต์ได้รับอิทธิพลจากหลักสูตรรอยัล อคาเดมี ออฟ ดานซ์ (Royal Academy of Dance: RAD) จากประเทศอังกฤษ ซึ่งได้รับความนิยมมาตั้งแต่ พ.ศ. 2509 และยังคงเป็นหลักสูตรหลักที่สถาบันบัลเลต์จำนวนมากนำมาใช้ในการจัดการเรียนการสอน (ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 2565)



อย่างไรก็ตาม แม้ว่าบัลเลต์จะมีหลักสูตรและแนวทางการสอนที่เป็นระบบ แต่การจัดการเรียนการสอนในหลายบริบทยังคงให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดเทคนิคและความถูกต้องของรูปแบบการเคลื่อนไหวเป็นหลัก ส่งผลให้ผู้เรียนจำนวนไม่น้อยเรียนรู้ผ่านการจดจำและการเลียนแบบมากกว่าการทำความเข้าใจความหมายทางวัฒนธรรมและความงามที่อยู่เบื้องหลังเทคนิคบัลเลต์ ดังที่ผู้ให้ข้อมูลรายหนึ่งสะท้อนว่า

“...เวลาเด็กเต้น บางครั้งเขาไม่เข้าใจว่าทำไมถึงเต้นทำนี้ การเตะขาแบบนี้ ออกแรงอย่างไร... ตอบข้อทำได้แต่ไม่รู้ว่ามีมาจากบัลเลต์เรื่องอะไร เพลงอะไร ไม่รู้ว่าตัวนี้เป็นใคร...”

(ผู้ให้ข้อมูล 1, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 พฤษภาคม 2568)

ข้อจำกัดดังกล่าวยิ่งปรากฏชัดเมื่อผู้เรียนก้าวสู่การฝึกในระดับสูง เนื่องจากการพัฒนาสู่ความเป็นนักเต้นอาชีพจำเป็นต้องอาศัยความเข้าใจเกี่ยวกับระบบความงามของบัลเลต์ การตีความทางศิลปะและความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ ผู้ให้ข้อมูลอธิบายว่า

“...มันต้องมาจากข้างใน คือเชื่อจริง ๆ ว่าสิ่งที่ทำอยู่... การแสดงต้องซื่อสัตย์ ไม่ใช่ Act ไม่ใช่ Over Act แต่มัน sincere การแสดงที่ดีคือการสื่อสารจากใจ...” (ผู้ให้ข้อมูล 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2568)

นอกจากนี้ ผู้เรียนที่มีพื้นฐานจากการเต้นรำรูปแบบอื่น เช่น แจ๊ส ฮิปปอปหรือคัฟเวอร์แดนซ์ มักมีลักษณะการใช้ร่างกายที่แตกต่างจากระบบความงามของบัลเลต์ จึงเผชิญความท้าทายในการปรับตัวเข้าสู่กระบวนการฝึกฝนแบบบัลเลต์คลาสสิก ดังที่ผู้ให้ข้อมูลระบุว่า

“...เด็กที่หมุนได้จาก Jazz จะต้อง willing ที่จะ slow down เพื่อเรียนรู้ mindset ของบัลเลต์... ซึ่งไม่ใช่แค่เทคนิค แต่คือ culture...” (ผู้ให้ข้อมูล 2, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2568)

ขณะเดียวกัน บริบทปัจจุบันได้ส่งผลให้ความเข้าใจเกี่ยวกับความงามในบัลเลต์เปลี่ยนแปลงไป การขยายตัวของธุรกิจการแข่งขันเต้นรำและการมุ่งเน้นผลสัมฤทธิ์ในรูปแบบรางวัล ทำให้บัลเลต์ที่เน้นความหิวหาทางเทคนิคและความตื่นตาตื่นใจได้รับความนิยมมากขึ้น แม้ว่าการแข่งขันจะสร้างโอกาสในการพัฒนาทักษะและประสบการณ์ทางการแสดง แต่ก็ส่งผลให้คุณค่าบางประการของบัลเลต์คลาสสิก เช่น ความประณีต การควบคุมร่างกาย และความกลมกลืนระหว่างดนตรีกับการเคลื่อนไหว ถูกลดความสำคัญลง (ศิริมงคล นาฏยกุล และ ธนันทพัชร อัครวณิชชัย, 2564 อ้างถึงใน ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 2565) ดังที่ผู้ให้ข้อมูลสะท้อนว่า

“...เด็กสมัยนี้หลายคนจะเน้นเทคนิคมากเกินไป เพราะ culture ของการแข่งขันมันเข้ามา... ทำให้ขาดความเป็น Art ขาดการหายใจ...” (ผู้ให้ข้อมูล 2, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2568)

Asavasemachai (2025) อธิบายว่า การให้คุณค่ากับความแม่นยำทางเทคนิคมากกว่าการแสดงออกทางอารมณ์ ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาศิลปินในระยะยาว ทั้งในด้านความคิดสร้างสรรค์ แรงจูงใจภายใน ความลุ่มลึกทางศิลปะ และอาจนำไปสู่ปัญหาสุขภาพจิตหรือการบาดเจ็บจากการฝึกซ้อม

ผลการศึกษาสະท้อนว่า การจัดการเรียนการสอนบัลเลต์ในบริบทสังคมไทยยังคงให้ความสำคัญกับความแม่นยำทางเทคนิคและผลสัมฤทธิ์จากการแข่งขัน ส่งผลให้ผู้เรียนจำนวนมากสามารถปฏิบัติทักษะได้อย่างถูกต้อง แต่ยังขาดความเข้าใจในมิติทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและสุนทรียศาสตร์ของบัลเลต์ รวมทั้งความสามารถในการตีความและสื่อสารทางศิลปะผ่านการเคลื่อนไหว ผู้เรียนที่มีพื้นฐานจากการเต้นรูปแบบอื่นยังต้องประสบปัญหาในการปรับเปลี่ยนวิธีใช้ร่างกายและกรอบความคิดให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมของบัลเลต์ ขณะเดียวกัน กระแสการแข่งขันที่เติบโตขึ้นได้ส่งเสริมการให้คุณค่ากับความโดดเด่นทางเทคนิคมากกว่าความประณีตและความลุ่มลึกทางศิลปะ ส่งผลให้การพัฒนาผู้เรียนในระยะยาวมีข้อจำกัด



ทั้งด้านความคิดสร้างสรรค์ คุณภาพการแสดง และแรงจูงใจภายใน ด้วยเหตุนี้ ผู้เรียนจำนวนหนึ่ง จึงไม่สามารถพัฒนาสู่การเป็นนักเต้นอาชีพได้อย่างเต็มศักยภาพ เนื่องจากกระบวนการเรียนรู้ยังเน้นการเลียนแบบ และการทำซ้ำมากกว่าการสร้างความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับเทคนิค ความงาม และแก่นความคิดของบัลเลต์ส่งผลให้การหล่อหลอม “ร่างกายแบบบัลเลต์” (The Balletic Body) ซึ่งเกิดจากการสั่งสมทางวัฒนธรรม การฝึกฝน และประสบการณ์ทางศิลปะอย่างต่อเนื่อง ยังไม่เกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์ (Foster, 2003)

จากผลการศึกษาข้างต้นชี้ให้เห็นว่าการพัฒนาผู้เรียนให้มีร่างกายแบบบัลเลต์ ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยการฝึกฝนเทคนิคเพียงอย่างเดียว แต่เป็นผลของกระบวนการหล่อหลอมที่ทำให้วิถีคิด การรับรู้ การเคลื่อนไหว และการแสดงออกค่อย ๆ กลายเป็นส่วนหนึ่งของตัวตนผู้เรียน แนวคิด “แนวจริต” (Habitus) ของ Bourdieu (1977) จึงเป็นกรอบอธิบายที่ช่วยให้เข้าใจการก่อรูปของร่างกายแบบบัลเลต์ในฐานะผลผลิตของการสั่งสมทางวัฒนธรรมและการฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง จากการสังเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ คณะผู้วิจัยพบว่า แนวจริตบัลเลต์ประกอบด้วย 3 มิติสำคัญ ได้แก่ แนวจริตเชิงวัฒนธรรม (Cultural Habitus) แนวจริตเชิงการฝึกปฏิบัติ (Practising Habitus) และแนวจริตบนเวที (Stage Presence Habitus) ซึ่งทำงานร่วมกันจนก่อรูปเป็นร่างกายแบบบัลเลต์

ดังนั้น การฝึกบัลเลต์ในบริบทปัจจุบันจึงควรมุ่งส่งเสริมการสร้างแนวจริตทั้งสามมิติควบคู่ไปกับการพัฒนาทักษะทางเทคนิค เพื่อให้ผู้เรียนสามารถซึมซับคุณค่าทางวัฒนธรรม พัฒนาระเบียบร่างกาย และสร้างความสามารถในการแสดงออกทางศิลปะได้อย่างเป็นองค์รวม อันจะนำไปสู่การก่อรูปของร่างกายแบบบัลเลต์ที่มีทั้งความถูกต้องทางเทคนิค ความงาม และความเป็นศิลปินอย่างแท้จริง อย่างไรก็ตาม แม้ว่างานศึกษาที่ผ่านมาจะอธิบายองค์ประกอบและไวยากรณ์ของเทคนิคบัลเลต์ไว้อย่างกว้างขวาง แต่ยังคงขาดความรู้ที่อธิบายกระบวนการสร้างแนวจริตบัลเลต์อย่างเป็นระบบ งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาแนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อสร้างร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจริต โดยนำเสนอแนะองค์ประกอบ กระบวนการ และวิธีการฝึกฝนที่เอื้อต่อการก่อรูปร่างกายแบบบัลเลต์ อันจะนำไปสู่ความเข้าใจการพัฒนาผู้เรียนบัลเลต์ในมิติด้านเทคนิค ความงาม และการแสดงออกทางศิลปะอย่างเป็นองค์รวม

## วัตถุประสงค์

เพื่อสำรวจแนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจริต

## การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การพัฒนาเทคนิคบัลเลต์ของผู้เรียนควรมุ่งเน้นการสร้างความรู้ความถูกต้องของการจัดการจัดทำทางควบคู่กับการพัฒนาความสามารถในการรับรู้ ความงาม ความสามารถในการตีความและการสื่อสารทางร่างกายได้อย่างเป็นธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม จากประสบการณ์สอนและการสังเกตการณ์ของคณะผู้วิจัย พบว่า ผู้เรียนที่มีพื้นฐานด้านทักษะการเต้น ประสบการณ์ และบริบทการเรียนรู้ที่แตกต่างกัน แม้จะได้รับการฝึกฝนด้วยหลักสูตรหรือแบบฝึกหัดเดียวกัน แต่กลับมีพัฒนาการด้านคุณภาพการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นว่าการอธิบาย การเลียนแบบท่าทางเพียงอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอ จึงมีความจำเป็นที่ต้องทำความเข้าใจปัจจัยที่เกี่ยวข้องต่อการบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ และแนวปฏิบัติที่หล่อหลอมผ่านกระบวนการเรียนรู้

ดังนั้น การทบทวนวรรณกรรมจึงแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่ (1) ปัญหาและข้อจำกัดในการพัฒนาผู้เรียนบัลเลต์ เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่พบในการเรียนการสอนและชี้ให้เห็นช่องว่างขององค์ความรู้



และ (2) แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้อธิบายการบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ ซึ่งประกอบด้วยแนวคิดเกี่ยวกับร่างกายแห่งความคิด แนวคิดการฝึกปฏิบัติ และแนวคิดเรื่องแนวจริต ที่ใช้เป็นกรอบในการอธิบายผลการวิจัย

### 1. ปัญหาและข้อจำกัดของการพัฒนาผู้เรียนบัลเลต์

แม้ว่าบัลเลต์จะมีหลักสูตร ระบบการฝึก และแนวทางการจัดการเรียนการสอนที่ได้รับการพัฒนาอย่างเป็นระบบมาอย่างยาวนาน แต่การพัฒนาผู้เรียนให้สามารถซึมซับและแสดงออกถึงคุณลักษณะของร่างกายแบบบัลเลต์ได้อย่างเป็นธรรมชาติ ยังคงเป็นประเด็นที่ต้องอาศัยความเข้าใจทั้งในด้านเทคนิค และกระบวนการเรียนรู้ เนื่องจากการจัดการเรียนการสอนจำนวนมากยังมุ่งให้ความสำคัญกับความถูกต้องของเทคนิคและรูปแบบการเคลื่อนไหว ผู้เรียนจึงเรียนรู้ผ่านการจดจำและการเลียนแบบมากกว่าการทำความเข้าใจหลักการ วิธีคิด และความงามที่เป็นรากฐานของบัลเลต์ ดังที่ผู้ให้ข้อมูลรายหนึ่งกล่าวว่า

“ผู้เรียนจำนวนมากสามารถจดจำชื่อท่าและปฏิบัติท่าทางได้ แต่ไม่เข้าใจว่าทำไมจึงต้องเคลื่อนไหวในลักษณะนั้น ไม่เข้าใจวิธีการใช้แรง หรือความหมายทางประวัติศาสตร์และศิลปะที่อยู่เบื้องหลังเทคนิคแต่ละท่า” (ผู้ให้ข้อมูล 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2568)

ข้อจำกัดดังกล่าวยิ่งปรากฏชัดเมื่อผู้เรียนก้าวเข้าสู่การฝึกในระดับสูง เพราะการพัฒนาไปสู่ความเป็นนักเต้นอาชีพไม่ได้อาศัยเพียงความแม่นยำของเทคนิค หากยังต้องอาศัยความเข้าใจในระบบความงามของบัลเลต์ ความสามารถในการตีความ และการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ ผู้ให้ข้อมูล 2 จึงให้ความเห็นว่า

“การแสดงที่ดีต้องเกิดจากความเข้าใจและความรู้สึกที่แท้จริง มิใช่การปฏิบัติตามรูปแบบภายนอก หรือการแสดงออกที่เกิดจากการเลียนแบบเพียงอย่างเดียว” (ผู้ให้ข้อมูล 2, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2568)

จากประสบการณ์การจัดการเรียนการสอนของคณะผู้วิจัย ซึ่งมีโอกาสสังเกตผู้เรียนบัลเลต์ที่มีภูมิหลังทางวัฒนธรรมและประสบการณ์การเต้นรำที่แตกต่างกัน ทั้งผู้เรียนที่ฝึกบัลเลต์มาตั้งแต่ต้นและผู้เรียนที่เปลี่ยนผ่านมาจากการเต้นรำรูปแบบอื่น เช่น แจ๊ส ฮิปปอป คอนเทมโพรารี หรือคัพเวอร์แดนซ์ พบว่า ผู้เรียนจำนวนมากไม่น้อยยังคงนำรูปแบบการใช้ร่างกายที่คุ้นเคยจากประสบการณ์เดิมมาใช้ในการฝึกบัลเลต์ ส่งผลให้คุณภาพของการเคลื่อนไหวไม่สอดคล้องกับหลักการของบัลเลต์เท่าที่ควร แม้ว่าจะสามารถปฏิบัติท่าทางได้ถูกต้องตามลำดับขั้นตอนก็ตาม ดังที่ผู้ให้ข้อมูลอธิบายว่า

“ผู้เรียนที่มีพื้นฐานจากการเต้นแจ๊สมักต้อง “ชะลอ” วิธีคิดเดิมลง เพื่อเรียนรู้ชุดความคิด และวัฒนธรรมของบัลเลต์ เพราะสิ่งที่ต้องปรับเปลี่ยนไม่ใช่เพียงเทคนิคยาก ๆ ที่สามารถทำได้ แต่รวมถึงวิธีคิด วิธีรับรู้ และวิธีใช้ร่างกายด้วย” (ผู้ให้ข้อมูล 1, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 พฤษภาคม 2568)

ลักษณะความผิดพลาดที่พบซ้ำในผู้เรียนหลายกลุ่ม ได้แก่ การย่อตัวโดยไม่สามารถใช้ต้นขารับน้ำหนัก และสร้างแรงต้านจากพื้นได้อย่างเหมาะสม จนน้ำหนักตกลงสู่ส้นเท้า การหมุนที่อาศัยแรงเหวี่ยงมากกว่าการควบคุมแกนลำตัว การเตะขาและโยนสะโพกในท่าอราบีส (Arabesque) จนสูญเสียแนวลำตัวตามหลักอะพลอมบ์ (Aplomb) รวมถึงการขาดความละเอียดในการใช้เท้า (Articulation of the feet) ซึ่งส่งผลต่อการถ่ายน้ำหนัก การทรงตัว และความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ ยังพบการละเลยรายละเอียดของการเคลื่อนไหว เช่น การตัดจังหวะเชื่อมท่าคูเพ่ (Coupé) การไม่คุ้นเคยกับระบบจังหวะที่หลากหลายของบัลเลต์ และความสับสนในการใช้คำศัพท์เฉพาะทางที่มีความหมายแตกต่างกันในแต่ละแนวทางการสอน เช่น “Retiré” กับ “Passé” หรือ “Relevé” กับ “Élevé” ลักษณะที่พบเห็นนี้ล้วนสะท้อนถึงรูปแบบการใช้ร่างกาย ชุดความคิดที่ผู้เรียนได้สั่งสมประสบการณ์จากมาจากการรู้เดิม



นอกจากปัจจัยด้านการเรียนรู้แล้ว บริบทของการศึกษาศิลปะในปัจจุบันยังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมการแข่งขัน ซึ่งให้ความสำคัญกับความหวือหวาทางเทคนิคและผลสัมฤทธิ์จากการแข่งขันมากกว่าความประณีตของคุณภาพการเคลื่อนไหว ส่งผลให้คุณค่าพื้นฐานของบัลเลต์คลาสสิก เช่น การควบคุมร่างกาย ความกลมกลืนระหว่างดนตรีกับการเคลื่อนไหว และการแสดงออกทางศิลปะ ค่อย ๆ ถูกลดทอนลงไป สอดคล้องกับข้อเสนอของ Asavasemachai (2025) ที่เห็นว่าการให้ความสำคัญกับความแม่นยำทางเทคนิคมากกว่าคุณภาพทางศิลปะ อาจส่งผลต่อการพัฒนาศิลปินในระยะยาว ทั้งในด้านความคิดสร้างสรรค์ ความลุ่มลึกทางศิลปะและแรงจูงใจภายใน

ข้อสังเกตเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่า การพัฒนาผู้เรียนบัลเลต์นั้นไม่อาจอธิบายได้ด้วยมิติด้านเทคนิคเพียงอย่างเดียว เนื่องจากการเคลื่อนไหวของผู้เรียนสัมพันธ์กับวิถีคิด การรับรู้ คุณค่าทางวัฒนธรรม และประสบการณ์ที่หล่อหลอมการใช้ร่างกายมาก่อน การทำความเข้าใจการพัฒนาผู้เรียนจึงควรขยายมุมมองจากการศึกษาทักษะการเคลื่อนไหว ไปสู่การศึกษาร่างกายในฐานะผลของกระบวนการเรียนรู้และการสร้างความหมายทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นพื้นฐานของแนวคิดเกี่ยวกับร่างกายแห่งความคิด แนวคิดการฝึกปฏิบัติ และแนวคิดแนวจริต

## 2. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้อธิบายการบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์

ด้านการศึกษาในด้านการเต้นบัลเลต์ได้ขยายขอบเขตจากการมุ่งพิจารณาลักษณะทางกายภาพ สัดส่วน และสรีระตามอุดมคติของนักเต้น ไปสู่การทำความเข้าใจร่างกายในฐานะพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างร่างกาย การสั่งสมองค์ความรู้ที่เชื่อมโยงผ่านกระบวนการฝึกฝนและการปฏิบัติทางการเต้นรำ ร่างกายได้รับการมองว่าเป็นผลผลิตของกระบวนการทางวัฒนธรรม แนวคิดที่มีอิทธิพลต่อการศึกษาประเด็นดังกล่าว คือ แนวคิด “ร่างกายแห่งความคิด” (The Body of Ideas) ของ Foster (2003) ซึ่งเสนอว่าร่างกายของนักเต้นเป็นผลลัพธ์ของการฝึกฝน การขัดเกลาความงาม และวินัยที่ดำเนินการอย่างต่อเนื่อง ซึ่งความรู้ดังกล่าวจะแสดงภาพลักษณ์ในลักษณะของเทคนิคในการเคลื่อนไหว วินัยในการควบคุมร่างกาย สัญชาตญาณในการรับรู้

ภายใต้กรอบแนวคิดดังกล่าว Foster เสนอการวิเคราะห์ร่างกายผ่านองค์ประกอบสำคัญสองประการ ได้แก่ (1) ร่างกายที่รับรู้และจับต้องได้ (The Perceivable Body) และ (2) ร่างกายในอุดมคติทางความงาม (The Ideal Aesthetic Body) โดย

(2.1) ร่างกายที่รับรู้และจับต้องได้เกี่ยวข้องกับการจัดระเบียบร่างกายผ่านการรับรู้ทางประสาทสัมผัสและการฝึกฝนทางเทคนิค นักเต้นจำเป็นต้องเรียนรู้การจัดตำแหน่งร่างกาย การควบคุมกล้ามเนื้อ การรับรู้จังหวะดนตรี และการดำเนินการเคลื่อนไหวตามหลักไวยากรณ์ กระบวนการเหล่านี้นำไปสู่การพัฒนาความตระหนักรู้ในร่างกาย ซึ่งเป็นพื้นฐานของการปฏิบัติทางศิลปะและการสื่อสารผ่านการเคลื่อนไหว

(2.2) ร่างกายในอุดมคติทางความงามสะท้อนถึงภาพลักษณ์ที่ได้รับการยอมรับภายในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ร่างกายในมิตินี้เกี่ยวข้องกับความเชี่ยวชาญทางเทคนิค ความสามารถในการตีความความหมาย และลักษณะการวางตัวที่สอดคล้องกับค่านิยมทางความงาม ความสมดุล ความต่อเนื่องของเส้นสาย และการควบคุมร่างกายอย่างละเอียด ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่ได้รับการส่งผ่านจากระบบการฝึกฝนมาอย่างยาวนาน (Foster, 2003)

แนวคิดดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับข้อเสนอของ Desmond (1997) เกี่ยวกับ “ร่างกายที่ได้รับการปฏิรูป” (The Reformed Body) ซึ่งอธิบายว่าการฝึกฝนบัลเลต์แต่ละครั้งจะทำหน้าที่ปรับเปลี่ยนร่างกายให้สอดคล้องกับความงามที่กำหนดไว้ กระบวนการนี้สามารถสังเกตได้อย่างชัดเจนในประวัติศาสตร์บัลเลต์



โดยเฉพาะภายหลังการก่อตั้งสถาบันอะคาเดมี รอยัล เดอ ดองซ์ (Académie Royale de Danse) ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ซึ่งนำไปสู่การกำหนดมาตรฐานทางเทคนิคและระบบรหัสการเคลื่อนไหวที่ใช้ในการฝึกนักเต้นบัลเลต์ การจัดตำแหน่งร่างกาย การสร้างเส้นสาย (line) และแนวคิดการเปิดออก (turnout) เป็นตัวอย่างของการปรับเปลี่ยนร่างกายผ่านกระบวนการฝึกฝนที่ต่อเนื่องและเป็นระบบ

การทำความเข้าใจร่างกายแบบบัลเลต์ภายใต้แนวคิดของ Foster จึงจำเป็นต้องพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิคและความงามควบคู่กัน โดยเทคนิคบัลเลต์อาศัยหลักการทางกายวิภาคศาสตร์ จลนศาสตร์ และชีวกลศาสตร์ เพื่อสนับสนุนประสิทธิภาพของการเคลื่อนไหวและความปลอดภัยของผู้ฝึกฝน

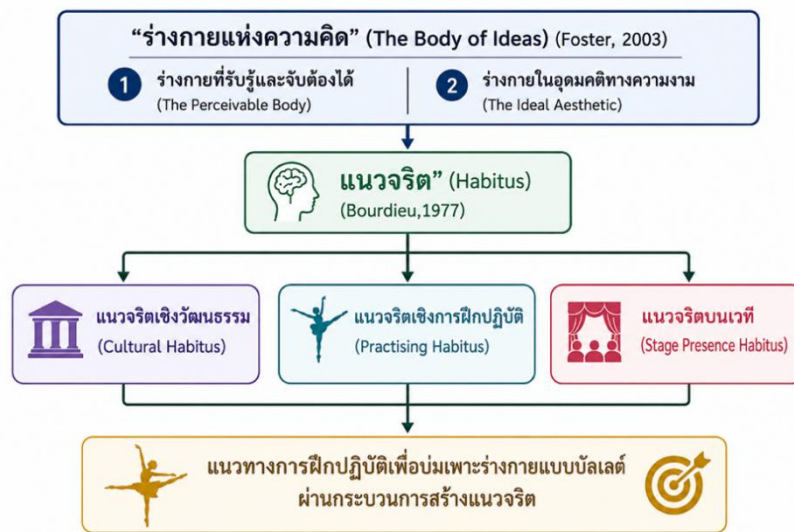
จากการศึกษาของ Orlandi et al (2020) รวมถึงแนวทางการประเมินของ Royal Academy of Dance (2020) ชี้ให้เห็นว่าความถูกต้องทางเทคนิคเกี่ยวข้องกับการใช้โครงสร้างกระดูกและกล้ามเนื้ออย่างเหมาะสม การควบคุมการเคลื่อนไหวตามหลักจลนศาสตร์ และการจัดการแรงที่เกิดขึ้นภายในร่างกายระหว่างการเคลื่อนไหว ในขณะเดียวกัน ความงามของบัลเลต์จึงเกิดขึ้นระหว่างความแม่นยำทางเทคนิคกับการสื่อสารทางศิลปะ การจัดวางตำแหน่งร่างกาย (Alignment) การสร้างความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว (Transition) การรับรู้จังหวะและดนตรี (Musicality and Phrasing) ตลอดจนการสื่อสารอารมณ์ผ่านการแสดง ล้วนเป็นองค์ประกอบที่มีบทบาทในการสร้างความหมายทางความงาม

ประเด็นดังกล่าวเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม Lambrinos (2019) และ Desmond (1997) อธิบายว่าการสร้างร่างกายแบบบัลเลต์เกิดขึ้นผ่านการฝึกซ้ำและการปฏิบัติอย่างต่อเนื่องภายในสภาพแวดล้อมทางการเรียนรู้ การฝึกฝนในชั้นเรียนบัลเลต์ทำให้รูปแบบการเคลื่อนไหว ค่านิยมทางความงาม และวิธีการรับรู้ร่างกายค่อย ๆ ถูกซึมซับและฝังลึกอยู่ในร่างกายจนกลายเป็นพฤติกรรมที่สามารถแสดงออกได้โดยอัตโนมัติ

สภาวะการโน้มน้าเชิงทางพฤติกรรม (Disposition) จนเกิดพฤติกรรมที่สองนี้ ในทฤษฎีของ Bourdieu นั้นเรียกว่าเป็น “Habitus” หรือ “แนวจริต” ซึ่ง Bourdieu (1977) อธิบายว่า “แนวจริต” เป็นระบบของความโน้มน้าภายในที่กำหนดวิธีคิด วิธีรับรู้ ความรู้สึก และการปฏิบัติของบุคคล ซึ่งค่อย ๆ ก่อตัวขึ้นจากประสบการณ์ชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมที่จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของตัวบุคคล และสามารถแสดงออกผ่านการกระทำได้โดยอัตโนมัติ ดังนั้น ในบริบทของบัลเลต์ การฝึกฝนอย่างต่อเนื่องจึงมีบทบาทสำคัญในการหล่อหลอมแนวจริตของนักเต้นผ่านการปลูกฝังระเบียบวินัย ค่านิยมทางความงาม และวิธีการใช้ร่างกายที่เป็นลักษณะเฉพาะของบัลเลต์ จนก่อรูปเป็นร่างกายแบบบัลเลต์ที่สะท้อนทั้งเทคนิคและความงามเช่นกัน แนวจริตดังกล่าวยังมีส่วนสำคัญต่อการได้รับการยอมรับภายในแวดวงบัลเลต์ (Field) เนื่องจากผู้ที่สามารถแสดงออกถึงเทคนิค ความสง่างาม และลักษณะการใช้ร่างกายที่สอดคล้องกับอุดมคติของบัลเลต์คลาสสิก มักได้รับโอกาสและการยอมรับมากกว่าผู้ที่ยังไม่สามารถพัฒนาคุณลักษณะเหล่านี้ได้ คุณลักษณะดังกล่าวจึงเปรียบเสมือนต้นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ที่ช่วยส่งเสริมการดำรงอยู่และความก้าวหน้าในแวดวงบัลเลต์ (ภัชกรชา แก้วพลอย และ ชุติมา มณีวัฒนา, 2569)

จากการสังเคราะห์วรรณกรรม คณะผู้วิจัยจึงเห็นว่าแนวจริตเป็นองค์ประกอบสำคัญของการบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ เนื่องจากเป็นกลไกที่เชื่อมโยงการฝึกฝนทางเทคนิคเข้ากับการสร้างความงามและอัตลักษณ์ของนักเต้น ดังนั้น งานวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาแนวทางการฝึกปฏิบัติที่นำไปสู่การสร้างแนวจริตอันเป็นรากฐานสำคัญของร่างกายแบบบัลเลต์

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย



หมายเหตุ. โดย ภัชกรชา แก้วพลอย, (2569). ChatGPT. (2026). กรอบแนวคิดการวิจัย [AI-generated image]. OpenAI.

## วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษาแนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจริต โดยดำเนินการศึกษาจากหนังสือ ตำรา เอกสารทางวิชาการ และสื่อออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคบัลเลต์ ร่างกายแบบบัลเลต์ และแนวจริต ควบคู่กับการสัมภาษณ์เชิงเรื่องเล่ากับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลซึ่งเลือกแบบเจาะจง ได้แก่ (1) กรรมการสอบบัลเลต์ของสถาบันรอยัล อะคาเดมี ออฟ ดานซ์ (R.A.D.) (2) นักบัลเลต์อาชีพระดับนักเต้นนำ (3) กรรมการตัดสินบัลเลต์ระดับนานาชาติ ซึ่งทั้ง 3 ท่านยังปฏิบัติหน้าที่เป็นครู ผู้ฝึกสอน (Coach) และกรรมการตัดสินการแข่งขันบัลเลต์เวทีระดับนานาชาติหลายรายการ อีกทั้งยังมีประสบการณ์ในบัลเลต์มากกว่า 30 ปี

คณะผู้วิจัยเป็นผู้เก็บรวบรวมข้อมูลทั้งหมดด้วยตนเอง โดยนำข้อมูลเอกสารและสื่อออนไลน์มาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์แก่นสาระ (Thematic Analysis) จากนั้นจึงสังเคราะห์ข้อมูลจากทั้งสองแหล่งร่วมกันผ่านการวิเคราะห์เชิงอุปนัย (Analytic Induction) เพื่อพัฒนาเป็นข้อค้นพบและข้อสรุปของการวิจัย

การดำเนินการวิจัย คณะผู้วิจัยได้ใช้ปัญญาประดิษฐ์ (AI) เป็นเครื่องมือสนับสนุนในการจัดระเบียบและสังเคราะห์ข้อมูลในเบื้องต้นเท่านั้น หลังจากนั้นคณะผู้วิจัยได้ตรวจสอบ ปรับแก้ และทบทวนเนื้อหาทั้งหมดด้วยตนเองอย่างละเอียด โดยการตีความข้อมูล การวิเคราะห์อุปนัย การเชื่อมโยงข้อค้นพบกับกรอบแนวคิด ตลอดจนการสรุปผลการวิจัย เป็นกระบวนการที่ดำเนินการโดยคณะผู้วิจัยทั้งหมด

งานวิจัยนี้ได้ผ่านการพิจารณาจริยธรรมวิจัยในมนุษย์ ที่ COE.2-628/2024 จากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา โดยคณะผู้วิจัยได้รับความยินยอมจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยมีการชี้แจงเกี่ยวกับโครงการวิจัย วัตถุประสงค์ และรายละเอียดของเนื้อหาเป็นลายลักษณ์อักษร ข้อมูลดังกล่าวจะไม่มีผลกระทบต่อการเสื่อมเสียชื่อเสียง โดยข้อมูลจะเปิดเผยเฉพาะส่วนที่เป็นข้อสรุปผลการวิจัย จะไม่ระบุตัวตน ชื่อหน่วยงาน หากไม่ได้รับอนุญาตจากผู้ให้ข้อมูล

## ผลการวิจัย

แนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อปมเพาะร่างกายแบบบัลเลต์ผ่านกระบวนการสร้างแนวจิต ประกอบด้วย 3 มิติสำคัญ โดยมีแนวทางดังนี้

**1. การสร้างแนวจิตเชิงวัฒนธรรม (Cultural Habitus)** เป็นกระบวนการมุ่งพัฒนาผู้เรียนให้ซึมซับ วัฒนธรรม ความงาม ระบบราชสำนักและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยผู้สอนจะใช้การจัดระเบียบร่างกาย การสร้างจินตนาการ และการใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอด กระบวนการดังกล่าวช่วยให้ผู้เรียน เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับบุคลิกภาพ คุณภาพการเคลื่อนไหว และรูปแบบการแสดงออกที่สอดคล้อง กับวัฒนธรรมของบัลเลต์ โดยมีแนวทางการฝึกปฏิบัติ 3 ประการ ดังนี้

**1.1 การจัดระเบียบร่างกายแบบราชสำนัก** ผู้สอนมุ่งพัฒนาให้ผู้เรียนตระหนักถึงลักษณะ ทางกายภาพและบุคลิกภาพที่ปรากฏในระบบราชสำนัก เพื่อสะท้อน “คุณลักษณะผู้ดี” ผ่านการจัดระเบียบ ร่างกายและการวางตัวตามอุดมคติของบัลเลต์ ผู้สอนอาจใช้การสร้างจินตนาการและการแสดงบทบาทสมมติ เพื่อให้ผู้เรียนซึมซับบุคลิกภาพและคุณภาพของการเคลื่อนไหวที่สง่างาม ซึ่งประกอบด้วยการสร้างแนวร่างกาย ให้มีความยืดหยุ่นของแขนและขา การเปิดทรวงอก การวางศีรษะอย่างสง่างาม การใช้แนวคิดการใช้ ไหล่ (Epaulement) เพื่อสร้างมิติของช่วงไหล่และลำตัว รวมถึงการรักษาอะพลอมบ์ (Aplomb) หรือการทรง ตัวบนแนวแกนของร่างกายอย่างมั่นคงและสมดุล อันเป็นพื้นฐานสำคัญของการควบคุมการเคลื่อนไหว ให้มีความสง่างาม น้ำหนักเบา และเคลื่อนไหวได้อย่างมีเสถียรภาพ

นอกจากนี้ ผู้สอนยังใช้แบบฝึกการจัดแนวลำตัว (The Body Alignment) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิด การวางแนวร่างกายของกีฬารักดา (Fencing) เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจการจัดแนวร่างกาย การถ่ายน้ำหนัก และการประสานการทำงานของอวัยวะแต่ละส่วนให้สัมพันธ์กัน ควบคู่กับการฝึกการจัดแนวศีรษะและกำหนด จุดมอง (Use of Head and Eye Direction) เพื่อพัฒนาการใช้ศีรษะและสายตาให้สอดคล้องกับทิศทาง การเคลื่อนไหว ตลอดจนการฝึกเทิร์นเอาต์ (Turnout) เพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการเปิดสะโพก การจัดแนวขา และการควบคุมการยืนบนแนวแกนกลางของร่างกาย

อีกแบบฝึกสำคัญคือการเดิน (Walking with Royal Court Etiquette) ซึ่งผู้เรียนได้รับการฝึกเดิน ตามมารยาทของราชสำนัก โดยให้ความสำคัญกับการควบคุมจังหวะก้าว การวางเท้า การถ่ายน้ำหนัก การรักษา แนวลำตัว และบุคลิกภาพระหว่างการเคลื่อนที่ เพื่อให้ระเบียบร่างกาย บุคลิกภาพและคุณภาพของการ เคลื่อนไหวค่อย ๆ ซึมซับจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกทั้งในชั้นเรียนและบนเวที

### ภาพที่ 2 ระเบียบราชสำนัก



หมายเหตุ: ระเบียบราชสำนักในฝรั่งเศสซึ่งแสดงลักษณะของเครื่องแต่งกาย การจัดท่วงท่า การจัดแนวลำตัว ที่สะท้อนคุณลักษณะ ของความเป็นผู้ดี, โดย EDC, 2017 (<https://www.earlydanceconsort.com.au/EDCblog/author/fiona/page/4/>)



**1.2 การสร้างความเข้าใจในศัพท์เทคนิค** ผู้สอนควรมุ่งพัฒนาความเข้าใจควบคู่กับการปฏิบัติ มากกว่าการจดจำชื่อท่า โดยหลีกเลี่ยงการแปลหรืออธิบายเป็นท่าทางเหล่านั้น เนื่องจากศัพท์เทคนิคแต่ละคำ สะท้อนทั้งหลักการเคลื่อนไหว คุณภาพของการเคลื่อนไหวและรากฐานทางวัฒนธรรมของบัลเลต์ การฝึกควรเริ่มจากการศึกษาความหมาย รากศัพท์ และบริบททางวัฒนธรรมของศัพท์เทคนิค เพื่อให้เข้าใจ เจตนารมณ์ของการเคลื่อนไหว เช่น “Ballon” ที่สื่อถึงคุณภาพของการลอยตัว หรือ “Port de bras” ที่สะท้อนความอ่อนช้อยและการวางตัวของร่างกาย หรือ “Pas de bourrée” ที่สะท้อนถึงคุณลักษณะ ของการถ่ายน้ำหนักและการเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวซึ่งควรปฏิบัติด้วยจังหวะที่รวดเร็วและต่อเนื่อง

นอกจากนี้ การเปรียบเทียบท่าที่มีลักษณะภายนอกคล้ายกัน แต่มีหลักการและคุณภาพการเคลื่อนไหว แตกต่างกัน เช่น “Coupé” กับ “Battement fondu” จะช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจความแตกต่างของการใช้แรง จังหวะและเจตนาของการเคลื่อนไหวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

**1.3 การสร้างความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรี** นอกเหนือจากดนตรีทำหน้าที่กำกับจังหวะ การเคลื่อนไหวแล้ว ยังเป็นตัวแทนของบริบททางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และสุนทรียศาสตร์ของแต่ละยุค สมัย ซึ่งส่งผลต่อการจัดระเบียบร่างกาย คุณภาพของการเคลื่อนไหว พลังงาน และการแสดงออกของนักบัลเลต์ ดังนั้น การฝึกจึงควรมุ่งให้ผู้เรียนเข้าใจบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีควบคู่กับการฝึกเทคนิค เพื่อให้สามารถ ตีความและถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของการแสดงได้อย่างเหมาะสม เช่น การแสดง “Giselle” ซึ่งผู้เรียน จำเป็นต้องเข้าใจลักษณะของโรแมนติคบัลเลต์ (Romantic Ballet) ทั้งด้านอารมณ์ ความอ่อนโยน และบรรยากาศแห่งความเหนือจริง จึงจะสามารถแสดงออกได้สอดคล้องกับสไตล์และอัตลักษณ์ของยุคสมัย ในขณะเดียวกัน การฝึกควรเชื่อมโยงรูปแบบของดนตรีกับคุณภาพของการเคลื่อนไหว โดยทำความเข้าใจ ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะ (rhythm) การเน้นจังหวะ (accent) และความดังเบาของเพลง (dynamic) เนื่องจากดนตรีแต่ละประเภทสร้างลักษณะการใช้ร่างกายที่แตกต่างกัน เช่น จังหวะ วอลซ์ (Waltz) ในอัตรา 3/4 ส่งเสริมการเคลื่อนไหวที่ลื่นไหลและต่อเนื่อง ขณะที่จังหวะมาเซอคา (Mazurka) แม้อยู่ในอัตราจังหวะ เดียวกัน แต่มีการเน้นจังหวะที่แตกต่าง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่กระชับ หนักแน่น และเน้นการถ่ายน้ำหนัก มากกว่า เช่นเดียวกับจังหวะแทงโก (Tango) จังหวะโพลคา (Polka) และจังหวะจิก (Jig) ซึ่งล้วนสร้างบุคลิก และพลวัตของการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน

**1.4 การสร้างจินตนาการเป็นชนชาติต่าง ๆ ผ่านระบำคาแรกเตอร์** เป็นแนวทางที่ช่วย พัฒนาความเข้าใจทางวัฒนธรรมของผู้เรียน การฝึกดังกล่าวช่วยให้ผู้เรียนสามารถสังเกตและแยกแยะ ความแตกต่างของการใช้ร่างกายในแต่ละวัฒนธรรมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งในด้านการใช้แขน การวางลำตัว การใช้สายตา การถ่ายน้ำหนักและพลังงาน ทั้งนี้ ผู้สอนใช้ดนตรี วิดีโอการแสดงพื้นเมืองและภาพอ้างอิง เครื่องแต่งกายเป็นสื่อประกอบการเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถรับรู้ลักษณะเฉพาะของการเคลื่อนไหว ในแต่ละวัฒนธรรม การฝึกปฏิบัติ ผู้เรียนสามารถทดลองเคลื่อนไหวผ่านระบำพื้นเมืองจากหลายประเทศ ได้แก่ “Hungarian Dance” “Polish Dance” “Russian Dance” “Spanish Dance” และ “Italian Folk Dance” โดยแต่ละรูปแบบมีลักษณะเฉพาะด้านจังหวะ น้ำหนัก คุณภาพการเคลื่อนไหว และบุคลิกการแสดง แตกต่างกัน ผู้สอนอธิบายบริบททางวัฒนธรรมควบคู่กับการฝึกปฏิบัติ เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจว่าการเคลื่อนไหว แต่ละแบบสะท้อนวิถีชีวิต ค่านิยม และอัตลักษณ์ของผู้คนในแต่ละสังคมอย่างไร

**1.5 การฝึกเทคนิคเบาลอย (Ballon)** ผ่านดนตรีและสำเนียงเพลง เพื่อกระตุ้นความรู้สึกเบา ลอย และต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว ผู้สอนใช้ดนตรีเป็นสื่อในการสร้างการรับรู้ด้านน้ำหนัก พลังงาน และจังหวะของการเคลื่อนไหว เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวเข้ากับสำเนียงทางดนตรีได้อย่าง



เหมาะสม ในช่วงเริ่มต้น ผู้เรียนควรได้รับการฝึกผ่านแนวคิดพื้นฐานของระบำกรีกแบบดั้งเดิม (Classical Greek Dance) ซึ่งประกอบด้วยการยืดเหยียดร่างกาย (Elongation) ความผ่อนคลาย (Relaxation) การเคลื่อนที่ของแขนและขาอย่างต่อเนื่อง (Pathways of the Limbs) ความรู้สึกแขวนลอย (Suspension) และการเคลื่อนไหวที่ลื่นไหล (Fluid Movement) เพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับคุณภาพของการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องและนุ่มนวล จากนั้นผู้สอนนำหลักการดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการฝึกเทคนิค “Ballon” ผ่านชุดการเคลื่อนไหว เช่น “Running Waltz” “Balance” และ “Pas de Valse” แนวทางนี้ ผู้เรียนได้รับการพัฒนาให้รับรู้การยืดตัวขึ้นจากพื้น การถ่ายน้ำหนักอย่างนุ่มนวล และการคงพลังงานของการเคลื่อนไหวตลอดวสันตวิธ การฝึกปฏิบัติดังกล่าวช่วยให้ผู้เรียนสามารถตอบสนองต่อจังหวะและลีลาได้อย่างสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหว ส่งผลให้เกิดคุณภาพของการเคลื่อนไหวที่มีความต่อเนื่อง เบาคล่องและสอดคล้องกับความงามของบัลเลต์คลาสสิก

**2. การสร้างแนวจริตเชิงการปฏิบัติ (Practising Habitus)** เป็นกระบวนการที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนให้เกิดความเข้าใจต่อชุดความคิด วิธีการฝึก และพัฒนาวินัยในการควบคุมร่างกายตนเอง โดยมีแนวทางสำคัญ 2 ประการ ดังนี้

**2.1 การออกแบบแบบฝึกหัดในชั้นเรียนให้เชื่อมโยงกับชุดความคิดของบัลเลต์** เป็นการเน้นย้ำชุดความคิดควบคู่กับการพัฒนาทักษะทางเทคนิค เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างการใช้แรง การถ่ายน้ำหนัก การจัดแนวร่างกาย และการทำงานร่วมกันของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ในการฝึกปฏิบัติ ผู้เรียนควรตระหนักถึงการใช้แต่ละส่วนของร่างกาย อันเป็นคุณลักษณะพื้นฐานของนักบัลเลต์ที่แตกต่างจากคนปกติทั่วไป ซึ่งประกอบด้วยการฝึกฝนการเชื่อมต่อของเท้า (Articulation of the Feet) เพื่อพัฒนาการใช้เท้าอย่างสัมพันธ์กับข้อต่อต่าง ๆ ของร่างกาย การฝึกพับต้นขา (Folding the Hip) เพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการพับข้อสะโพกและการรักษาแนวลำตัว รวมถึงการฝึกการใช้แรงส่งจากพื้น (Grounding) เพื่อพัฒนาการรับรู้แรงกดสู่พื้น และความยืดหยุ่นของข้อต่อต่าง ๆ ของร่างกาย (Mobility & Flexibility) ทั้งนี้ ผู้สอนควรเชื่อมโยงการใช้ลมหายใจกับการเคลื่อนไหวผ่านแบบฝึกการเคลื่อนไหวของตำแหน่งแขน (Pathways of Port de Bras) โดยส่งเสริมให้ผู้เรียนรับรู้ทิศทางของการเคลื่อนที่ การส่งพลังงานผ่านแขน และความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว ส่งผลให้การใช้แขนและลำตัวมีความสัมพันธ์กับจังหวะและคุณภาพของการเคลื่อนไหวมากขึ้น

นอกจากนี้ ผู้สอนใช้หลักคิดในการอธิบายการเคลื่อนไหวควบคู่กับการสอนเทคนิคอยู่เสมอ หลักคิดเหล่านี้ช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจกลไกของการเคลื่อนไหว แก้ไขข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึก และสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับท่าต่าง ๆ ได้ คณะผู้วิจัยจึงสังเคราะห์หลักคิดดังกล่าวและเรียบเรียงเป็นกฎการเคลื่อนไหวของบัลเลต์ ดังนี้

**(1) กฎการใช้แรงตรงข้าม (Down is Up, Up is Down)** เป็นหลักการที่อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างแรงกดลงสู่พื้นกับแรงยกตัวขึ้น ผู้เรียนเรียนรู้ผ่านการฝึก “Plie” “Rise” “Releve” “Saute” และ “Temps leve” เพื่อให้เข้าใจว่าการยกตัว กระโดด และการทรงตัวที่มีประสิทธิภาพเกิดจากการกดน้ำหนักลงสู่พื้นอย่างเหมาะสม มากกว่าการพยายามดึงร่างกายขึ้นเพียงอย่างเดียว

**(2) กฎของระดับพลังงาน (Levels of Dynamics)** เป็นหลักการที่เน้นการควบคุมระดับของแรงและคุณภาพของการเคลื่อนไหวให้เหมาะสมกับแต่ละท่า เช่น “Grand Battement” ที่ใช้หลัก “Fast Up, Controlled Down” คือการยกขาขึ้นอย่างรวดเร็วและควบคุมการลดขาลงอย่างต่อเนื่อง เพื่อสร้างทั้งพลังความเบาและความสง่างามของการเคลื่อนไหว



(3) กฎของการจัดแนวร่างกาย (Refining Alignment) เป็นการฝึกพัฒนาความแม่นยำของการจัดตำแหน่งร่างกาย โดยเฉพาะในท่าหนึ่งอราบีส (Arabesque) ซึ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างแนวลำตัว เเชิงกราน การถ่ายน้ำหนัก และการทรงตัว เพื่อให้เกิดเส้นสายที่ต่อเนื่องและสมดุล

(4) กฎของการเริ่มต้นการเคลื่อนไหว (Initiation of Movement) เป็นหลักการที่ช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจว่าการเคลื่อนไหวทุกประเภทมีจุดเริ่มต้นที่ชัดเจน เช่น การหมุน (Pirouette) ซึ่งใช้แนวคิดการพลิกลำตัว และการหมุนตัวในแนวตั้งที่สูงขึ้น (Whip, Spiral Up Movement) และการจัดทำที่สมบูรณ์ (Initiating the First Action) เพื่อให้การหมุนเกิดจากการจัดแนวร่างกายและการส่งแรงอย่างเป็นระบบ มากกว่าการใช้แรงเหวี่ยงเพียงอย่างเดียว

(5) กฎของการเคลื่อนที่ (Rules of Travelling) เป็นหลักการที่ใช้ในการพัฒนาการเคลื่อนที่ และการเชื่อมต่อระหว่างท่วงท่า โดยใช้แนวคิดน้อยแต่มาก (Less is More) แนวคิดการเคลื่อนที่ไปด้านหน้า (Always Move Forward) และแนวคิดในการใช้แขนเพื่อนำทางและการทรงตัว (The Arms Lead and Sustain the Balance) เพื่อให้การเคลื่อนที่เป็นไปอย่างต่อเนื่อง ใช้แรงเท่าที่จำเป็น และรักษาสสมดุลของร่างกายตลอดการเคลื่อนไหว

2.2 การสร้างวินัยและแนวปฏิบัติในชั้นเรียน เป็นกระบวนการที่ดำเนินควบคู่กับการฝึกเทคนิคตลอดระยะเวลาของการฝึกฝน โดยผู้สอนใช้แนวปฏิบัติที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมของบัลเลต์ในการกำกับพฤติกรรมและการปฏิบัติตนของผู้เรียนอย่างต่อเนื่อง ผู้เรียนควรได้รับการฝึกมารยาทและธรรมเนียมปฏิบัติผ่านแบบฝึกหัดการแสดงความเคารพ (Reverence) ซึ่งใช้ในการแสดงความเคารพต่อผู้สอน เพื่อนร่วมชั้น และแนวปฏิบัติที่เป็นกิจวัตรประจำของชั้นเรียน นอกจากนี้ ผู้สอนยังส่งเสริมการเรียนรู้ “Ballet Language” ผ่านการใช้คำศัพท์เฉพาะ ภาษากาย และสัญลักษณ์ ผู้เรียนจึงต้องเรียนรู้ความหมายของคำสั่ง สัญลักษณ์ และรูปแบบการสื่อสารต่าง ๆ เพื่อให้สามารถตอบสนองได้อย่างรวดเร็วเป็นแนวปฏิบัติสากล การใช้พื้นที่ร่วมกัน (Sharing Space) เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ ผู้เรียนต้องเรียนรู้การกำหนดทิศทางการเคลื่อนที่ การรักษาระยะห่าง การสังเกตตำแหน่งของผู้อื่น และการปรับตัวให้สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของกลุ่ม ทั้งในบริบทของชั้นเรียนและการแสดงบนเวที นอกจากนี้ การซ้อมแบบอ้อมแรง (Marking) ยังปรากฏเป็นแนวปฏิบัติที่ใช้ในการเรียนการสอน โดยผู้เรียนได้รับการฝึกให้รักษาลำดับการเคลื่อนไหว จังหวะดนตรี การใช้แขน และการใช้สายตาแม้จะลดการใช้แรงทางกายภาพลงแนวปฏิบัติดังกล่าวช่วยให้ผู้เรียนสามารถบริหารจัดการพลังงานในการฝึกซ้อมและการแสดงได้อย่างเหมาะสม

อนึ่ง ผู้สอนมีบทบาทสำคัญในการกำกับดูแลและปรับแก้รายละเอียดของการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการจัดแนวลำตัว การใช้แขน การถ่ายน้ำหนัก การใช้สายตา หรือการรักษาคุณภาพของการเคลื่อนไหว ผู้เรียนจึงได้รับข้อมูลป้อนกลับระหว่างการฝึกปฏิบัติอยู่เสมอ ส่งผลให้สามารถปรับปรุงและพัฒนาการเคลื่อนไหวได้อย่างแม่นยำ

### ภาพที่ 3 *Ballet Language*



หมายเหตุ. นักเต้นคนหนึ่งกำลังแสดงการตอบสนองการรับรู้ท่าชุดเคลื่อนไหวจากผู้สอนโดยใช้มือแสดงสัญลักษณ์, โดย Royal Ballet and Opera, 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=7ZboDD28qxU>)

**3. การสร้างแนวจิตบนเวที (Stage Presence Habitus)** เป็นกระบวนการที่มุ่งพัฒนาสัญชาตญาณในการรับรู้ การสื่อสาร ถ่ายทอดอารมณ์ และสร้างพลังดึงดูด (Charisma) โดยผู้สอนออกแบบแบบฝึกหัดที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชม ถ่ายทอดความหมายของการแสดง และสร้างความน่าเชื่อถือในการแสดงออกทางศิลปะการเต้น กระบวนการดังกล่าวครอบคลุมการใช้สายตา การหายใจ การเดินเข้าสู่พื้นที่การแสดง การตอบสนองต่อดนตรี และการเข้าถึงบทบาทตัวละคร ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงบัลเลต์บนเวที โดยมีแนวทางสำคัญ 5 ประการ ดังนี้

**3.1 การใช้สายตาเพื่อการสื่อสาร** โดยสายตาเป็นองค์ประกอบสำคัญของการสร้างการรับรู้บนเวที ผู้สอนจัดแบบฝึกหัดการใช้สายตา (Exercises for Eye Focus and Projection) โดยใช้สื่อประกอบจากการแสดงท่าใบ้ (Mime) และการแสดงบัลเลต์บนเวทีเป็นตัวอย่างในการเรียนรู้ ผู้เรียนควรได้รับการฝึกให้ใช้สายตาอย่างมีทิศทางและมีเจตนา สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวและสถานการณ์ของการแสดง การฝึกดังกล่าวช่วยให้ผู้เรียนสามารถกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับพื้นที่การแสดง ผู้ชม และตัวละครที่กำลังถ่ายทอด ส่งผลให้การเคลื่อนไหวมีความชัดเจนและสามารถสื่อสารอารมณ์หรือความหมายของการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

**3.2 การฝึกหายใจและการควบคุมพลังงาน** การหายใจมีบทบาทสำคัญต่อการควบคุมพลังงานและคุณภาพของการเคลื่อนไหวบนเวที ผู้สอนใช้แบบฝึกความนิ่งและแรงโน้มถ่วง (Exercise for Stillness and Gravity) สำหรับการฝึกหายใจร่วมกับดนตรีประเภทจังหวะช้า (Adagio) เพื่อพัฒนาความสามารถในการรับรู้การเคลื่อนไหวที่ของลมหายใจและการกระจายพลังงานภายในร่างกาย ผู้เรียนได้รับการฝึกให้ประสานลมหายใจกับการเคลื่อนไหวของแขน ลำตัว และจังหวะดนตรี ตลอดจนเรียนรู้การรักษาความนิ่งชั่วขณะ (Suspension) ในช่วงที่ไม่มีเคลื่อนไหว

**3.3 การเดินเข้า-ออกเวทีและการปรับตำแหน่งของลำตัว** เป็นองค์ประกอบที่ได้รับการฝึกฝนอย่างเป็นระบบ เนื่องจากเป็นช่วงเวลาและผู้ชมเริ่มรับรู้บุคลิกและตัวตนของผู้แสดง ผู้สอนออกแบบแบบฝึกหัดการเดินอย่างบัลเลรีนา (Walking as Ballerina) และการเดินในลักษณะตัวละครต่าง ๆ (Walking in Character) เพื่อพัฒนาความสามารถในการใช้ร่างกายก่อนเริ่มการแสดง ในการฝึกปฏิบัติ ผู้เรียนควรได้รับการฝึกการใช้สายตา การกำหนดจุดมุ่งหมายของการเคลื่อนไหว (Intent) การจัดแนวลำตัว และการวางน้ำหนัก



ของร่างกายระหว่างการเดินเข้าสู่เวที รวมทั้งเรียนรู้การปรับลักษณะการเดินให้สอดคล้องกับบทบาทตัวละคร แต่ละประเภท ผู้สอนให้ความสำคัญกับการจัดตำแหน่งศีรษะ ไหล่ ลำตัว และการเปิดทรวงอก เพื่อสร้างความสมดุลและความสง่างามของร่างกายตลอดการเคลื่อนที่ในพื้นที่การแสดง

**3.4 การแปรชุดการเคลื่อนไหวตามทำนองและสำเนียงเพลง** ผู้สอนสามารถได้พัฒนาความสามารถในการตอบสนองต่อดนตรีผ่านการฝึก “Battement Tendus” และการฝึก “Variation” โดยใช้ดนตรีที่มีลักษณะแตกต่างกัน เช่น “Waltz” “Mazurka” “Tango” “Jig” “Polonaise” ผู้เรียนได้รับการฝึกให้สังเกตลักษณะของจังหวะ การเน้นน้ำหนักของดนตรี อัตราความเร็ว และบรรยากาศของบทเพลง เพื่อปรับคุณภาพของการเคลื่อนไหวให้สอดคล้องกับสำเนียงทางดนตรีแต่ละประเภท การฝึกดังกล่าวส่งผลให้ผู้เรียนสามารถเปลี่ยนแปลงผลงาน น้ำหนักและบุคลิกของการเคลื่อนไหวตามลักษณะของดนตรีได้อย่างเหมาะสม และสามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการแสดงได้อย่างชัดเจน

**3.5 การเข้าถึงบทบาทตัวละคร** เป็นกระบวนการสำคัญในการพัฒนาความน่าเชื่อถือของการแสดงบนเวที ผู้สอนใช้แบบฝึกหัดทำใบหรือการเล่าเรื่องที่ใช้อำนาจกาย (Mime and Pas d'action) โดยการสอนต้นสด (Improvisation) การฝึกกระบำเดี่ยว (Variation) จากบทบาทตัวละครในบัลเลต์คลาสสิก และการสอนแบบตัวต่อตัว (Solo Repertoire Coaching) เพื่อพัฒนาความเข้าใจเกี่ยวกับตัวละครและการถ่ายทอดบทบาทผ่านการเคลื่อนไหว ในการฝึกปฏิบัติ ผู้เรียนจะต้องสามารถวิเคราะห์บุคลิกภาพ ภูมิหลัง อารมณ์ ความสัมพันธ์ และแรงจูงใจของตัวละครจากผลงานบัลเลต์ต่าง ๆ เช่น “Giselle” “Swan Lake” และ “Don Quixote” ก่อนนำข้อมูลดังกล่าวมาถ่ายทอดผ่านสายตา สีหน้า ท่าทาง และคุณภาพการเคลื่อนไหว การฝึกดังกล่าวช่วยให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวเข้ากับบริบทของตัวละคร และสร้างการแสดงที่มีความต่อเนื่อง สอดคล้องและน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น

## สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยพบว่า การบ่มเพาะร่างกายแบบบัลเลต์เกิดจากกระบวนการสร้างแนวจิตที่หล่อหลอมวิธีคิด การรับรู้ การเคลื่อนไหว และการแสดงออกของผู้เรียนอย่างต่อเนื่อง จนก่อรูปเป็นร่างกายแบบบัลเลต์ (Balletic Body) โดยแนวจิตดังกล่าวประกอบด้วย 3 มิติ ได้แก่ แนวจิตเชิงวัฒนธรรม (Cultural Habitus) แนวจิตเชิงการปฏิบัติ (Practising Habitus) และแนวจิตบนเวที (Stage Presence Habitus) ซึ่งทำงานเชื่อมโยงกันจนส่งผลต่อการพัฒนาความถูกต้องทางเทคนิค ความงาม และการสื่อสารทางศิลปะอย่างเป็นองค์รวม ข้อค้นพบนี้สอดคล้องกับแนวคิดของ Bourdieu (1977) ที่อธิบายว่า “แนวจิต” เป็นระบบของความโน้มเอียงที่ก่อตัวจากการเรียนรู้และประสบการณ์ทางสังคม จนแสดงออกเป็นพฤติกรรมโดยอัตโนมัติ และสอดคล้องกับแนวคิด The Body of Ideas ของ Foster (2003, 2011) ซึ่งมองว่าร่างกายของนักเต้นเป็นผลผลิตของการฝึกฝน วินัย และการขัดเกลาทางวัฒนธรรม ขณะเดียวกัน ยังสนับสนุนข้อเสนอของ Desmond (1997) และ Lambrinos (2019) ที่อธิบายว่าการฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่องทำให้รูปแบบการเคลื่อนไหวและค่านิยมทางความงามค่อย ๆ ผังลักจนกลายเป็น “ธรรมชาติที่สอง” รวมทั้งสอดคล้องกับ Asavasemachai (2025) ที่เสนอว่าการพัฒนาศิลปินจำเป็นต้องอาศัยคุณภาพของการสื่อสารทางศิลปะควบคู่กับความแม่นยำของเทคนิค



ผลการวิจัยยังขยายองค์ความรู้ด้านการศึกษาศิลปะ โดยเสนอแนวทางการบ่มเพาะร่างกายแบบศิลปะผ่านกระบวนการสร้างแนวจริตอย่างเป็นระบบ ทำให้เห็นว่า การพัฒนาผู้เรียนที่มีประสิทธิภาพนั้น ขึ้นอยู่กับการฝึกทักษะภายในชั้นเรียนประกอบกับการส่งเสริมประสบการณ์ การซึมซับวัฒนธรรม และการเรียนรู้ชุดความคิดของศิลปะอย่างต่อเนื่อง ทั้งในด้านระเบียบร่างกาย วินัย มารยาท ภาษาเฉพาะทางและแนวปฏิบัติของวิชาชีพ ซึ่งล้วนเป็นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ที่เอื้อต่อการพัฒนาผู้เรียนและการยอมรับภายในแวดวงศิลปะ (Field) ตามแนวคิดของ Bourdieu (1977) นอกจากนี้ งานวิจัยยังอธิบายกลไกของการปฏิบัติทักษะในแต่ละองค์ประกอบ เช่น การใช้แรง การถ่ายน้ำหนัก การจัดแนวร่างกาย การสร้างพลังงาน และการประสานลมหายใจกับการเคลื่อนไหว ซึ่งสามารถนำไปใช้เป็นพื้นฐานในการออกแบบแบบฝึกหัดเฉพาะด้านและการโค้ชรายบุคคล เพื่อพัฒนาคุณภาพของการเคลื่อนไหวและความเข้าใจภายในร่างกายได้อย่างเป็นระบบ

ด้านการจัดการเรียนรู้ ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า แม้หลักสูตรศิลปะบางระบบ เช่น Royal Academy of Dance (RAD) จะมีกระบวนการลักษณะนี้แทรกอยู่ในกิจกรรมการเรียนการสอนผ่านการใช้ดนตรี การตีความบทบาท และการสร้างบริบทของการแสดงอยู่แล้ว แต่ผลการวิจัยยังเน้นย้ำถึงความจำเป็นของการส่งเสริมกระบวนการดังกล่าวให้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและหลากหลายยิ่งขึ้น ทั้งภายในและภายนอกห้องเรียน โดยเฉพาะสำหรับผู้เรียนที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมและประสบการณ์การเคลื่อนไหวแตกต่างกัน แนวทางที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ ได้แก่ การเรียนรู้ผ่านการโค้ชรายบุคคลโดยนักเต้นอาชีพ การแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับครูผู้สอนจากแนวทางที่แตกต่างกัน การออกแบบชั้นเรียนที่เชื่อมโยงเทคนิคกับบริบททางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และการแสดงศิลปะคลาสสิก เช่น “La Bayadère” “Swan Lake” หรือ “Giselle” ตลอดจนการจัดกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ซึมซับชุดความคิดและวัฒนธรรมของศิลปะผ่านประสบการณ์โดยตรง แนวทางเหล่านี้ช่วยลดช่องว่างระหว่างการฝึกเทคนิคกับการทำความเข้าใจความหมายทางศิลปะ ส่งเสริมให้ผู้เรียนปรับตัวต่อบริบทการเรียนรู้ที่แตกต่าง มองเห็นแนวทางการพัฒนาตนเอง และสามารถสร้างการแสดงออกทางศิลปะได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

อีกประการหนึ่ง ผลการวิจัยสะท้อนว่า การพัฒนานักศิลปะสามารถบูรณาการองค์ความรู้และประสบการณ์จากศาสตร์การแสดงแขนงอื่นเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ได้ ไม่ว่าจะเป็นการละคร การเต้นสด หรือกิจกรรมที่พัฒนาการรับรู้ ไหวพริบ และการตอบสนองต่อสถานการณ์ ประสบการณ์เหล่านี้เอื้อต่อการตีความบทบาท การสื่อสารทางศิลปะ และการพัฒนาศักยภาพของนักเต้นอาชีพ ขณะเดียวกัน ผลการวิจัยยังพบว่า แนวจริตทั้งสามมิติไม่ได้ส่งผลเฉพาะต่อการปฏิบัติทักษะศิลปะ หากยังหล่อหลอมไปสู่ แนวจริตในชีวิตประจำวัน (Everyday Life Habitus) ผู้เรียนที่ผ่านการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องมักแสดงออกถึงความสง่างาม ความสุภาพ ความเป็นระเบียบ และการวางตัวที่เหมาะสมผ่านอริยาบถต่าง ๆ เช่น การยืน การเดินและการใช้สายตา สะท้อนให้เห็นว่าระเบียบร่างกายและค่านิยมทางวัฒนธรรมของศิลปะได้ค่อย ๆ ซึมซับจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ การใช้ร่างกาย และการดำเนินชีวิตของผู้เรียนเอง

#### ภาพที่ 4 Ballet Habitus



หมายเหตุ. ผู้เข้าแข่งขันรายการ Prix de Lausanne ขณะอยู่ในช่วงรับฟังข้อเสนอแนะจากคณะกรรมการ โดยยังคงรักษาการจัดแนวร่างกาย ท่วงท่า และการวางอิริยาบถที่สอดคล้องกับลักษณะของแนวจิตซึ่งสะท้อนการหล่อหลอมผ่านการฝึกฝนและวินัยอย่างต่อเนื่อง แม้ในช่วงที่ไม่ได้ปฏิบัติท่าเต้น, โดย Rodrigo Buas, 2025 (<https://pointemagazine.com/how-the-prix-de-lausanne-works/>)

#### ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้สามารถต่อยอดสู่การพัฒนาโปรแกรมการเรียนรู้เพื่อสร้างแนวจิตบัลเลต์อย่างเป็นระบบ โดยออกแบบให้เหมาะสมกับช่วงวัยและระดับความสามารถของผู้เรียน รวมทั้งประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนทั้งในระดับเยาวชนและอุดมศึกษา ผ่านการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ตามกฎ 5 ข้อ ได้แก่

- 1) กฎการใช้แรงตรงข้าม
- 2) กฎของระดับพลังงาน
- 3) กฎของการจัดแนวร่างกาย
- 4) กฎของการเริ่มต้นการเคลื่อนไหว
- 5) กฎของการเคลื่อนที่

นอกจากนี้ ยังสามารถพัฒนาสื่อการเรียนรู้ เกม หรือกิจกรรมเสริมที่อยู่นอกเหนือจากชั้นเรียนประจำ (Syllabus Class) เพื่อส่งเสริมความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิด วิธีคิด ดนตรี สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมของบัลเลต์ อันจะช่วยให้ผู้เรียน "เต้นเป็น" มากกว่าการ "เต้นได้" พร้อมทั้งพัฒนาความสามารถในการประยุกต์ใช้ ปรับเปลี่ยน และแก้ไขการเคลื่อนไหวได้อย่างเป็นธรรมชาติในบริบทที่หลากหลาย อันเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาผู้เรียนสู่การเป็นนักเต้นและศิลปินบัลเลต์มืออาชีพ

#### กิตติกรรมประกาศ

คณะผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำแนะนำและข้อเสนอแนะอันทรงคุณค่าตลอดกระบวนการวิจัย ขอขอบพระคุณผู้ให้ข้อมูลหลักทั้ง 3 ท่าน ที่กรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้และประสบการณ์อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ และขอขอบพระคุณคณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัยบูรพา ที่ได้สนับสนุนทุนการศึกษาระดับดุริยางค์บัณฑิต ซึ่งมีสำคัญต่อความสำเร็จของงานวิจัยครั้งนี้



## รายการอ้างอิง

- ขวัญแก้ว กิจเจริญ. (2565). พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย. *วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สารวิน*, 13(1), 246–272.
- ภัชกรชา แก้วพลอย และ ชุติมา มณีวัฒนา. (2569). ร่างกายบัลเลต์ : เทคนิค อำนาจ และการฝึกปฏิบัติ. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์*, 13(1), E278608 (1–14).  
<https://doi.org/10.60101/faraa.2026.278608>
- Asavasemachai, T. (2025). Competing for creativity: How dance competitions shape aesthetics and industry trends. *Parichart Journal*, 38(3), 719–734. <https://doi.org/10.55164/pactj.v38i3.273726>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (R. Nice, Trans.). Cambridge University Press.
- Buas, R. (2025, January 20). *How the Prix de Lausanne works* [Photograph]. Pointe Magazine.  
<https://pointemagazine.com/how-the-prix-de-lausanne-works/>
- ChatGPT. (2026). *กรอบแนวคิดการวิจัย* [AI-generated image]. OpenAI.
- Early Dance Consort. (2017). *French court dance* [Illustration].  
<https://www.earlydanceconsort.com.au/EDCblog/author/fiona/page/4/>
- Foster, S. (2003). Dancing bodies. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (3rd ed., pp. 235–256). Duke University Press.
- Foster, S. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Routledge.
- Lambrinos, A. (2019). *Building ballet: Developing dance and dancers in ballet* [Doctoral dissertation, The University of Sydney]. Sydney Digital Theses.
- Orlandi, A., Cross, E. S., & Calvo-Merino, B. (2020). Timing is everything: Dance aesthetics depend on the complexity of movement kinematics. *Cognition*, 205, Article 104446.  
<https://doi.org/10.1016/j.cognition.2020.104446>
- Royal Academy of Dance. (2020). *Royal Academy of Dance examinations board specification*. Royal Academy of Dance.
- Royal Ballet and Opera. (2021, November 12). *World ballet day 2021* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=7ZboDD28qxU>



บทความวิจัย (Research Article)

## ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์: ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง

The Study of Composing Isan Folk Music Melodic Pattern from Kalasin  
College of Dramatic Arts: *Lai Nok Sai Bin Kham Thung*

คมจรัส ทองจรัส / Komjarat Tongjarat

อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Corresponding author email: Knock153715@Gmail.com

อภิรักษ์ ภูสง่า / Aphirak Phoosanga

อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Email: Apiruk.mark36@gmail.com

ชนิตร์นันท์ ไชยสิทธิ์ / Chanitnan Chaiyasit

อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Email: oaungoon@gmail.com

Received: July 25, 2025 Revised: June 11, 2026 Accepted: June 22, 2026 Published: August 30, 2026

### บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์: ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติและกระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง และ 2) วิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของลายนกไล่บินข้ามทุ่ง ผลการวิจัยพบว่า ลายนกไล่บินข้ามทุ่งประพันธ์โดยอาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี โดยคำว่า “นกไล่” เป็นชื่อเรียกนกชนิดหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ซึ่งมีลักษณะคล้ายนกหัวขวาน แนวคิดในการประพันธ์เกิดจากการสังเกตพฤติกรรมการกระพือปีกของนกไล่ และนำลักษณะดังกล่าวมาถ่ายทอดเป็นแนวคิดทางดนตรี โดยใช้โปงลางเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลง มือवादำเนินทำนอง ส่วนมือซ้ายควบคุมจังหวะด้วยการตีบาร์เสียงต่ำเพื่อเน้นจังหวะหลักและจังหวะย่อย ผลการวิเคราะห์พบว่า ลายนกไล่บินข้ามทุ่งใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิคแบบเมเจอร์บนพื้นฐานของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเจอร์ล หรือโหมดเอโอเลียน (Aeolian Mode) ประกอบด้วยโน้ตขั้นที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 มีโครงสร้างเพลงแบบท่อนเดียว (A) ประกอบด้วย 8 บรรทัดเพลง และ 16 วรรคเพลง โดยแต่ละวรรคมี 4 ห้องเพลง รูปแบบทำนองปรากฏลักษณะสำคัญ ได้แก่



การเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา การเคลื่อนจากเสียงสูงลงสู่เสียงต่ำ และการเคลื่อนที่ของเสียงต่ำสลับขึ้น – ลง สะท้อนกระบวนการสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงพฤติกรรมของธรรมชาติกับอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านอีสาน  
คำสำคัญ: ลายดนตรีพื้นบ้านอีสาน, วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง

## Abstract

This qualitative research study employed musicological research methods to investigate the Isan folk music melodic pattern *Lai Nok Sai Bin Kham Thung* of Kalasin College of Dramatic Arts. The study aimed to (1) examine the history and compositional process of *Lai Nok Sai Bin Kham Thung* and (2) analyze its musical characteristics. Data were collected through document analysis and fieldwork.

The findings revealed that *Lai Nok Sai Bin Kham Thung* was composed by Ajarn Pleung Chairatsamee. The term “*Nok Sai*” refers to a bird found in northeastern Thailand that resembles a woodpecker. The compositional concept was inspired by observations of the bird’s rhythmic wing-flapping behavior, which was musically interpreted through the characteristic “*phap-phap*” sound of its wings. The *pong lang* serves as the principal instrument. The right hand performs the melody, while the left hand maintains the rhythmic foundation by striking the lower-pitched bars to emphasize the main beats and subdivisions.

The musical analysis focused on the scale, melodic structure, phrases, cadential points, and melodic contour. The melodic pattern employs a major pentatonic scale based on the natural minor scale, or Aeolian mode, using scale degrees 1, 2, 3, 5, and 6. The piece has a single-section form (A), consisting of 8 musical lines and 16 phrases, with each phrase containing 4 measures. Three principal melodic patterns were identified: (1) an alternating, zigzag-like contour characterized by leaps between low and high pitches; (2) gradual descending movement from high to low pitches; and (3) alternating ascending and descending movement in the lower register. These characteristics demonstrate how observations of nature were transformed into distinctive musical elements reflecting the identity of Isan folk music.

**Keywords:** Northeastern Thai Folk Music Patterns, Kalasin College of Dramatic Arts, *Lai Nok Sai Bin Kham Thung* Pattern

## บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน แบ่งประเภทตามลักษณะการบรรเลงได้ 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า (วิรัช บุษยกุล, 2530) กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นของดั้งเดิมที่ได้รับมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษ การธำรงรักษาวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นเมืองอีสาน (ธงไท จันต, 2554) ได้แบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองอีสานเป็น 2 ประเภท คือ บทเพลงบรรเลงกับบทเพลงร้อง บทเพลงบรรเลงเป็นเพลงที่ใช้ เครื่องดนตรีบรรเลงล้วน ๆ ซึ่งมีทั้งการเดี่ยวและการประสมวง เพลงพื้นบ้านอีสานไม่มีโน้ตที่จำกัดตายตัว ปัจจุบันคนหันมาสนใจรวมวงมากขึ้น เนื่องจากแสดงเป็นอาชีพที่ต้องพัฒนาตามความนิยมของผู้ชม เพลงร้อง หมายถึงการร้องเพลง โดยมีดนตรีประกอบ เช่น หมอลำ หรือขับต่างๆ



คำว่า ลาย คือการสอดประสานของเส้นที่เขียน ที่สาน หรือแกะสลักให้เป็นรูปภาพต่าง ๆ เช่น เรียกลายผ้า ที่ทอเป็นตาอย่างผ้าขาม้า เรียก ผ้าลาย เรียกวิธีการสานไม้ไผ่เป็นรูปภาพต่าง ๆ เรียกลายสองหรือลายสาม ถ้าจะเปรียบเสมือนลายดนตรีพื้นบ้านอีสานอาจกล่าวได้ว่า เสียงที่ร้อยเรียงต่อกันเป็นทำนองอันไพเราะ ก็เหมือนกับการสอดประสานของเส้นที่เขียน ที่สาน หรือแกะสลักให้สวยงามหรือทว่า ลายเพลงหรือทำนองใดทำนองหนึ่ง ที่เรียกว่า ลาย เช่น ลายเต้ย ลายลมพัดพร้าว ลายต้อนวัวขึ้นภู หรือ ลายที่กำหนดชื่อเรียกของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น ลายพิน ลายแคน ลายโปงลาง รวมถึง ทำนอง ลวดลายการบรรเลงของนักดนตรีแต่ละคนที่เป็นแบบฉบับของตนเอง เรียก ลาย เช่น ลายของหมอพิณทองใส ทับถนน ลายแคนของหมอแคนสมบัติ สิมห้ำ และลาย ทางหรือกลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้บรรเลงเพลงในแต่ละบทเรียกลาย เช่น แม่บทลาย โป้ซ่าย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย แม่บทลาย ทางยาว มีลายน้อย ลายใหญ่ ลายเซ ทั้งนี้โดยยึด ลายแคนเป็นหลัก (สนอง คลังพระศรี, 2566)

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ทำการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานไว้มากมาย อาทิเช่น ลายโปงลาง ลายข้าวตอกลม ลายออนซอนอีสาน เป็นต้น ล้วนแล้วแต่เป็นลายที่ใช้สำหรับบรรเลงวงโปงลาง และใช้สำหรับประกอบการแสดงพื้นบ้านอีสานทั้งสิ้น ถ้าจะกล่าวถึงลายที่มีความโดดเด่นและมีมนต์ขลัง มีความสนุกสนาน การสื่ออารมณ์ต่าง ๆ ในท่วงทำนองของบทเพลงได้ในบทเพลงเดียว และเป็นบทเพลง ที่มีรูปแบบการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งนั่นก็คือ ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง เป็นลายที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ในกลุ่มของนักดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีการหยิบยก ลายนกไส้บินข้ามทุ่งไปใช้ในการบรรเลงโอกาสต่าง ๆ อาทิเช่น ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง โดยใช้แคนบรรเลง หมอแคน สมบัติ สิมห้ำ บรรเลงในงานมหรสพต่าง ๆ ในปัจจุบันลายนกไส้บินข้ามทุ่ง ยังเป็นที่นิยมของเยาวชนรุ่นหลัง เช่น การจัดโครงการต้นกล้าทางวัฒนธรรม โดยสำนักวัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้จัดโครงการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ “ต้นกล้าเมืองน้ำคำ” ซึ่งการจัดอบรม ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง ได้ถูกคัดเลือกบรรจุเข้าในหลักสูตร การอบรมครั้งนี้ และได้หยิบยกลายนกไส้บินข้ามทุ่งเพื่อใช้ในการแสดงบรรเลง สืบเนื่องจากโครงการฝึกอบรม ภายใต้งาน AMAZING PONGLANG FESTIVAL “เทศกาลมหัศจรรย์”โปงลางกาฬสินธุ์” ในวันที่ 16 ธันวาคม 2567

จากเหตุผลดังกล่าว คณะผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษา “กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง” ผลการศึกษาในครั้งนี้ คณะผู้วิจัยคาดว่าจะประโยชน์ต่อการพัฒนาทางวิชาการ ด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานของประเทศไทยต่อไป

## วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
2. เพื่อวิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง

## วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ คณะผู้วิจัยศึกษาตามแนวหลักการของดนตรีวิทยา โดยมีกลุ่มเป้าหมายศึกษาเฉพาะลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยเลือกลายนกไส้บินข้ามทุ่ง ได้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง และผู้ที่มีข้อมูลเกี่ยวกับลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

### 1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การคัดเลือกประชากรกลุ่มตัวอย่าง คณะผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 หมวด ได้แก่

- 1.1 ผู้ให้ข้อมูลโดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้แก่

อาจารย์อนุสรณ์ วรรณะ



1.2 ผู้ให้ข้อมูลโดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นอดีตอาจารย์สอนดนตรีพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้แก่ อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์

## 2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Formal In-depth interview) สำหรับสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับลายนกไส่บินข้ามทุ่ง

## 3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

วิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลหลายวิธีประกอบกัน ได้แก่ การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork Study)

3.1 การเก็บข้อมูลจากเอกสาร โดยการรวบรวมโน้ตลายดนตรีพื้นบ้านจากหนังสือเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน ลายนกไส่บินข้ามทุ่งที่เป็นแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

3.2 การสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับโน้ตลายดนตรีพื้นบ้านที่เป็นแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้แก่ 1. อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ 2. อาจารย์อนุสรณ์ วรรณะ

## 4. การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อคณะผู้วิจัยตรวจสอบความสมบูรณ์ของข้อมูลที่เก็บรวบรวมจากเอกสาร และจากการศึกษาภาคสนามแล้วใช้วิธีการจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

4.1 นำข้อมูลจากการรวบรวมได้จากเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งประกอบด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกต มาเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง

4.2 สรุปข้อมูลแล้ววิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

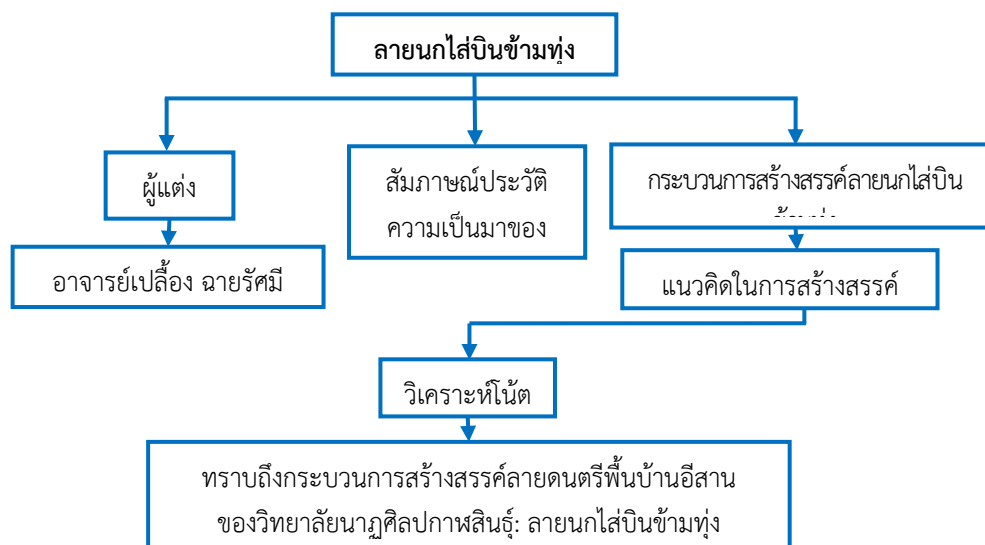
4.2.1 ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ประวัติลายนกไส่บินข้ามทุ่ง

4.2.2 วิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง

4.3 นำผลการวิจัยที่เรียบเรียงแล้ว เสนอต่อคณะผู้เชี่ยวชาญ เพื่อพิจารณาตรวจสอบ และให้ข้อเสนอแนะ

4.4 นำข้อเสนอแนะต่าง ๆ มาปรับปรุงแก้ไข และนำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัย

## ตารางที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย



หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

## ผลการวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คณะผู้วิจัยได้ทำการศึกษาใน 2 ประเด็น ได้แก่ 1. ประวัติความเป็นมาลายนกไส้บินข้ามทุ่ง และ 2. การวิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง

### 1. กระบวนการสร้างสรรค์ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง

**1.1 ประวัติลายนกไส้บินข้ามทุ่ง** ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง ประพันธ์โดย อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2529 คำนิยามศัพท์เฉพาะ “นกไส้” มาจากชื่อนกชนิดหนึ่งในภาคอีสาน นกประเภทนี้มีลักษณะคล้ายกับ “นกหัวขวาน” ที่มีชื่อเรียกในภาคกลาง จากคำผิดเพี้ยนคำศัพท์เฉพาะของชื่อนกชนิดนี้ คำว่า นกไส้ (ภาษาอีสาน) กลุ่มคนส่วนมากมักเขียนว่า “นกไซ” ซึ่งคณะผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัชมัย ผู้เรียบเรียงและประพันธ์ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง ร่วมกับอาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ได้กล่าวว่า การเขียนชื่อลายที่ถูกต้องคือ “ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง”

**1.2 แนวคิดในการประพันธ์** ลายนกไส้บินข้ามทุ่งเกิดขึ้นจากแนวคิดและแรงบันดาลใจในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานตามท้องไร่ท้องนา ตามวิถีชีวิตของชาวอีสานในยุคสมัยก่อน ในขณะที่บรรเลงนั้นผู้ประพันธ์ได้เลื่อมมองเห็นนกชนิดหนึ่ง (นกไส้) ที่กำลังโฉบบินไปตามท้องไร่ท้องนา มีลักษณะการกระพือปีกทำให้เกิดเสียงดัง พับ ๆ พับ ๆ บินลัดข้ามท้องทุ่งนาไป - มา จึงเกิดความรู้สึกนึกคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงโดยผู้ประพันธ์ได้สังเกตพฤติกรรม ลักษณะท่าทางของนกไส้ มีลักษณะการกระพือปีกที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะผู้ประพันธ์เกิดจินตนาการตามภาพที่พบเห็น จึงได้คิดท่วงทำนองและจังหวะให้คล้ายกับการกระพือปีกของนกไส้ (ทูลทองใจ ซึ่งรัชมัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 สิงหาคม 2565)

**1.3 ลักษณะการบรรเลงลายนกไส้บินข้ามทุ่ง** ลายนกไส้บินข้ามทุ่งใช้รูปแบบในการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง คือ โปงลาง ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้ตีใช้มือซ้ายเคาะเสียงเซฟเป็นสัดส่วนจังหวะเสียง ลาต่ำ และมือขวาดำเนินทำนอง ดังตัวอย่างในตารางที่ 2



## ตารางที่ 2 รูปแบบการตีโปงลางลายนกไล่บินข้ามทุ่ง (บรรเลงเดี่ยว ดีคู่เสฟ เสียงลา)

|         |         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| ทำนอง   | - - - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | - ม - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม |
| ลัดส่วน | - - - - | - - - ล | - ล - - | - - - ล | - ล - - | - - - ล | - ล - - | - - - ล |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง ประพันธ์โดย อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2529 คำนิยามศัพท์เฉพาะ คำว่า "นกไล่" มาจากชื่อนกชนิดหนึ่งในภาคอีสาน นกประเภทนี้มีลักษณะคล้ายกับ "นกหัวขวาน" จากคำผิดเพี้ยนคำศัพท์เฉพาะของชื่อนกชนิดนี้ คำว่า นกไล่ (ภาษาอีสาน) กลุ่มคนส่วนมากมักเขียนว่า "นกไซ" จึงได้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลยืนยันว่า คำว่าลายนกไล่ที่เขียนถูกต้อง คือ ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง

ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง ใช้แนวคิดตามจิตนาการ จากการสังเกตพฤติกรรมของนกไล่ที่กำลังโฉบบินไปตามท้องไร่นา ทุ่งนา มีลักษณะการกระพือปีกทำให้เกิดเสียงดัง พับ ๆ พับ ๆ ผู้ประพันธ์จึงคิดทำนองและลัดส่วนของจังหวะให้สอดคล้องจังหวะตีปี่ของนกไล่ และในส่วนของลักษณะการบรรเลง เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงลายนกไล่บินข้ามทุ่ง คือ โปงลาง ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้ตีใช้มือซ้ายเคาะเสียงเสฟเป็นลัดส่วนจังหวะ เสียง ลาต่ำ และมือขวาดำเนินทำนอง

## 2. การวิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง

ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง เป็นลายที่ใช้เครื่องดนตรีโปงลางเป็นหลักในการดำเนินทำนองประกอบกับการผสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

การวิเคราะห์ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง คณะผู้วิจัยได้ใช้หลักการและทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยโดยมีประเด็นที่ทำการวิเคราะห์ คือ บันไดเสียง (Scale) โครงสร้างบทเพลง (Melody) วรรคเพลงหรือลูกทากรูปแบบทำนอง (Melodic Contour) (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556) การกำหนดบันไดเสียงกำหนดจากโน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงนั้นๆ

### 1. บันไดเสียง

ลายนกไล่บินข้ามทุ่งนั้นสามารถวิเคราะห์บันไดเสียงได้ว่าเป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิคแบบเมเจอร์ที่อยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเจอร์ล (Natural minor) หรือโหมดเอโอเลียน (A Aeolian Mode) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันในลักษณะแบบบันไดเสียงเครือญาติ (Relative Keys) โดยในลายนี้ ประกอบไปด้วยโน้ตขั้นที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียงเมเจอร์ ได้แก่เสียง C D E G A ซึ่ง ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ (2548) ได้กล่าวไว้ว่า หากตัดโน้ตในขั้นที่ 4 และ 7 (F และ B) ในบันไดเสียงเมเจอร์ออกก็จะกลายเป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิคแบบเมเจอร์

ภาพที่ 1 บันไดเสียง โด ประกอบไปด้วยโน้ตขั้นที่ 1 2 3 5 6 ได้แก่เสียง ด ร ม ช ล



หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)



### ตารางที่ 3 ลำดับชั้นของบันไดเสียง บันไดเสียง โด

|                        |   |   |   |   |   |   |   |
|------------------------|---|---|---|---|---|---|---|
| ลำดับชั้นของบันไดเสียง | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| บันไดเสียง โด          | ด | ร | ม | ฟ | ซ | ล | ท |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

ลายนกไส้บินข้ามทุ่งอยู่ในบันไดเสียงเพนาโทนิคแบบเมเจอร์ ที่อยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเจอร์ล (Natural minor) หรือโหมดเอโอเลียน (A Aeolian Mode) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันในลักษณะแบบบันไดเสียงเครือญาติ (Relative Keys) โดยในลายนี้ ประกอบไปด้วยโน้ตขั้นที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียงเมเจอร์ ได้แก่เสียง C D E G A

## 2. โครงสร้างบทเพลง

ลายนกไส้บินข้ามทุ่งเป็นเพลง 1 ท่อน หรือเพลงท่อนเดียว Form เพลงเป็น A สามารถแบ่งเป็นโครงสร้างได้ดังนี้

### ตารางที่ 4 โครงสร้างบทเพลง ลายนกไส้บินข้ามทุ่ง

|   |          |                     |
|---|----------|---------------------|
| A | โน้ตเพลง | ทั้งหมด 8 บรรทัด    |
|   | วรรคเพลง | ทั้งหมด 16 วรรคเพลง |
|   | 1 วรรค   | มี 4 ห้องเพลง       |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

ลายนกไส้บินข้ามทุ่งเป็นเพลงท่อนเดียว Form เพลงเป็น A มีโน้ตเพลงทั้งหมด 8 บรรทัด มีวรรคเพลงทั้งหมด 16 วรรค ใน 1 วรรคมี 4 ห้องเพลง



## 3. วรรณคดีและลูกตลก

## ตารางที่ 5 ไม้ตลกสายนกไม้บินข้ามทุ่ง

## ลายนกไม้บินข้ามทุ่ง

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | - ม - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม |
| - ม - ม | - ช - ล | - ล - ด | - ช - ล | - ล - ม | - ช - ล | - ล - ด | - ช - ล |
| - ล - ม | - ร - ด | - ล - ด | - ช - ล | - ล - ม | - ร - ด | - ล - ด | - ช - ล |
| - ล - ช | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | - ล - ช | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล |
| - ล - ช | - ม - ร | - ม - ด | - ม - ร | - ม - ด | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล |
| - ล - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | - ม - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม |
| - ม - ด | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | - ม - ด | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล |
| - ล - ม | - ช - ล | - ช - ด | - ช - ล | - ล - ม | - ช - ล | - ช - ด | - ช - ล |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

ลายนกไม้บินข้ามทุ่ง เป็นบทเพลงที่อยู่ในบันไดเสียง โด ได้แก่เสียง ด ร ม ช ล ซึ่งแบ่งวรรณคดีได้ทั้งหมด 16 วรรณคดี แต่ละวรรณคดีมีความยาว 4 ห้องเพลง ลูกตลกซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรณคดี ดังตารางต่อไปนี้

## ตารางที่ 6 วรรณคดีและลูกตลกสายนกไม้บินข้ามทุ่ง

| วรรณคดี | ทำนองเพลง |         |         |         | บันไดเสียง | ลูกตลก |
|---------|-----------|---------|---------|---------|------------|--------|
| 1       | - - - ด   | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | โด         | 3      |
| 2       | - ม - ด   | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | โด         | 3      |
| 3       | - ม - ม   | - ช - ล | - ล - ด | - ช - ล | โด         | 6      |
| 4       | - ล - ม   | - ช - ล | - ล - ด | - ช - ล | โด         | 6      |
| 5       | - ล - ม   | - ร - ด | - ล - ด | - ช - ล | โด         | 6      |
| 6       | - ล - ม   | - ร - ด | - ล - ด | - ช - ล | โด         | 6      |
| 7       | - ล - ช   | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | โด         | 6      |
| 8       | - ล - ช   | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | โด         | 6      |
| 9       | - ล - ช   | - ม - ร | - ม - ด | - ม - ร | โด         | 2      |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)



ตารางที่ 6 วรรณเพลงและลูกตกกลายนกไต่บินข้ามทุ่ง (ต่อ)

| วรรคที่ | ทำนองเพลง |         |         |         | บันไดเสียง | ลูกตก |
|---------|-----------|---------|---------|---------|------------|-------|
| 10      | - ม - ด   | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | โด         | 6     |
| 11      | - ล - ด   | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | โด         | 3     |
| 12      | - ม - ด   | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | โด         | 3     |
| 13      | - ม - ด   | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | โด         | 6     |
| 14      | - ม - ด   | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล | โด         | 6     |
| 15      | - ล - ม   | - ช - ล | - ช - ด | - ช - ล | โด         | 6     |
| 16      | - ล - ม   | - ช - ล | - ช - ด | - ช - ล | โด         | 6     |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

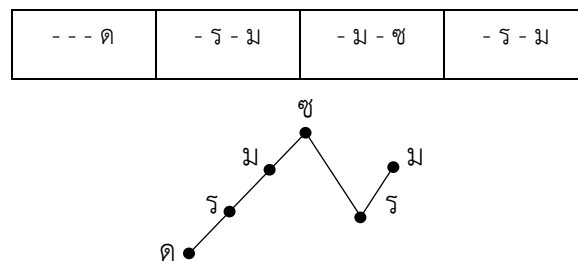
ตัวเลขในช่องของลูกตก หมายถึง ลำดับของตัวโน้ตในบันไดเสียง โด เช่น ตัวเลข 3 เป็นโน้ตตัวที่ 3 ในบันไดเสียง โด คือโน้ตเสียง มี

วรรณเพลงและลูกตก กลายนกไต่บินข้ามทุ่ง มีทั้งหมด 16 วรรคเพลง แต่ละวรรคมีความยาว 4 ห้องเพลง และอยู่ในบันไดเสียง โด ลูกตกซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค ประกอบด้วย วรรคที่ 1, 2, 11, และ 12 ลูกตก คือ 3 วรรคที่ 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, และ 16 ลูกตกคือ 6 วรรคที่ 9 ลูกตก คือ

#### 4. รูปแบบทำนอง

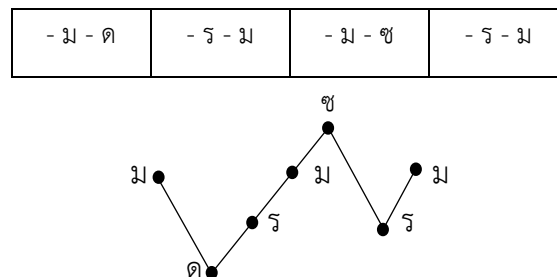
รูปแบบทำนองกลายนกไต่บินข้ามทุ่ง

##### วรรคที่ 1



กลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 1 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา

##### วรรคที่ 2

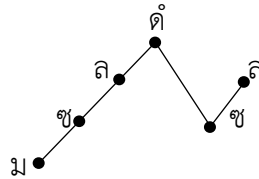


กลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 2 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา



### วรรคที่ 3

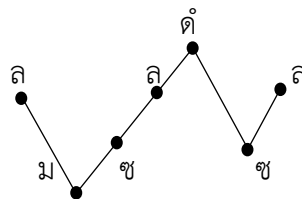
|         |         |          |         |
|---------|---------|----------|---------|
| - ม - ม | - ช - ล | - ล - ดํ | - ช - ล |
|---------|---------|----------|---------|



ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 3 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงขึ้น แบบสลับฟันปลา

### วรรคที่ 4

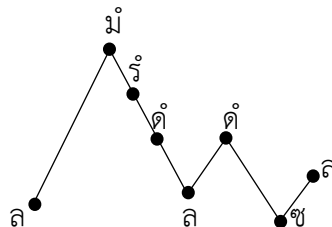
|         |         |          |         |
|---------|---------|----------|---------|
| - ล - ม | - ช - ล | - ล - ดํ | - ช - ล |
|---------|---------|----------|---------|



ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 4 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงขึ้น แบบสลับฟันปลา

### วรรคที่ 5

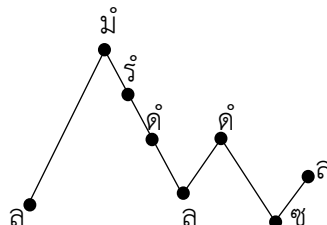
|          |           |          |         |
|----------|-----------|----------|---------|
| - ล - มํ | - รํ - ดํ | - ล - ดํ | - ช - ล |
|----------|-----------|----------|---------|



ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 5 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูงจากโน้ต ล ไปโน้ต มํ แบบสลับฟันปลา

### วรรคที่ 6

|          |           |          |         |
|----------|-----------|----------|---------|
| - ล - มํ | - รํ - ดํ | - ล - ดํ | - ช - ล |
|----------|-----------|----------|---------|

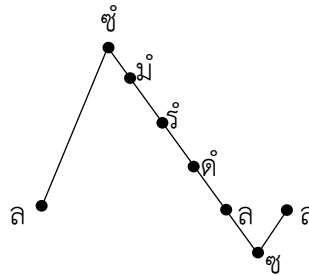


ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 6 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูงจากโน้ต ล ไปโน้ต มํ แบบสลับฟันปลา



### วรรคที่ 7

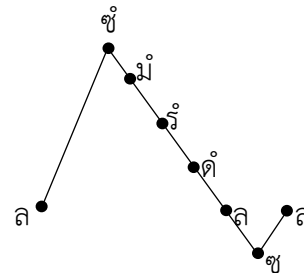
|          |            |           |         |
|----------|------------|-----------|---------|
| - ล - ช้ | - มี่ - ร์ | - ตี่ - ล | - ช - ล |
|----------|------------|-----------|---------|



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 7 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงสูง จากโน้ต ล ไปโน้ต ช้ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา

### วรรคที่ 8

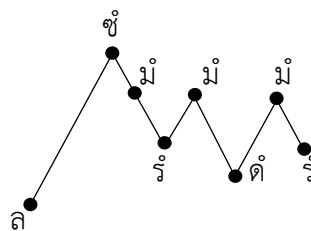
|          |            |           |         |
|----------|------------|-----------|---------|
| - ล - ช้ | - มี่ - ร์ | - ตี่ - ล | - ช - ล |
|----------|------------|-----------|---------|



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 8 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงสูง จากโน้ต ล ไปโน้ต ช้ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา

### วรรคที่ 9

|          |            |             |            |
|----------|------------|-------------|------------|
| - ล - ช้ | - มี่ - ร์ | - มี่ - ตี่ | - มี่ - ร์ |
|----------|------------|-------------|------------|

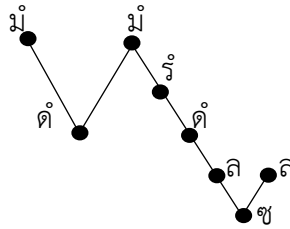


ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 9 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูง จากโน้ต ล ไปโน้ต ช้ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา



## วรรคที่ 10

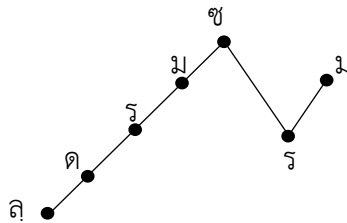
|         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|
| - ม - ด | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล |
|---------|---------|---------|---------|



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 10 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงไปเสียงต่ำ แบบสลับฟันปลา

## วรรคที่ 11

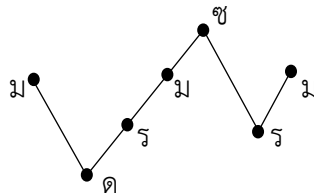
|         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|
| - ล - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม |
|---------|---------|---------|---------|



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 11 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงต่ำไปเสียงสูง แบบสลับฟันปลา

## วรรคที่ 12

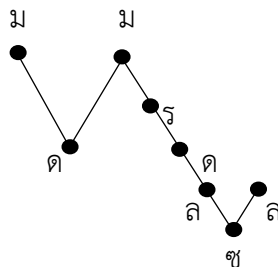
|         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|
| - ม - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม |
|---------|---------|---------|---------|



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 12 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้นลง แบบสลับฟันปลา

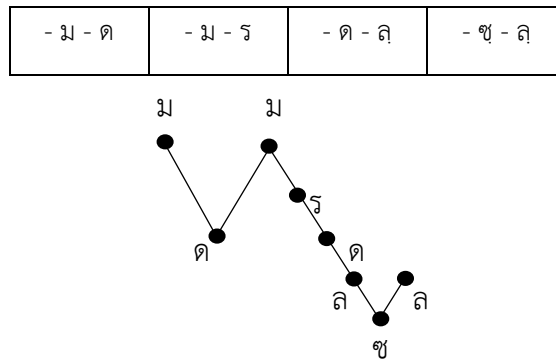
## วรรคที่ 13

|         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|
| - ม - ด | - ม - ร | - ด - ล | - ช - ล |
|---------|---------|---------|---------|



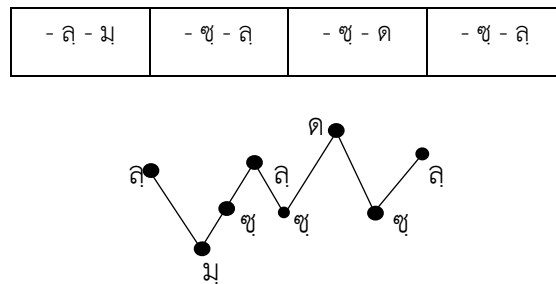
ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 13 มีรูปแบบทำนอง เพลงที่ใช้เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากเสียงต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา

## วรรคที่ 14



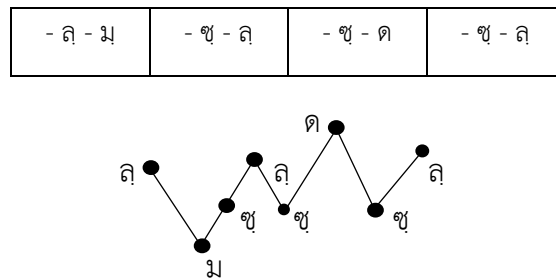
ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 14 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากเสียงสูงไปต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา

## วรรคที่ 15



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 15 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา

## วรรคที่ 16



ลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 16 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา

รูปแบบทำนองลายนกไต่บินข้ามทุ่ง วรรคที่ 1, 2 และ 12 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา วรรคที่ 3, 4 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงขึ้น แบบสลับฟันปลา วรรคที่ 5, 6 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูง จากโน้ต ล ไปโน้ต ม แบบสลับฟันปลา วรรคที่ 7, 8 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงสูง จากโน้ต ล ไปโน้ต ชุ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา วรรคที่ 9 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูง จากโน้ต ล ไปโน้ต ชุ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา วรรคที่ 10, 11 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงไปเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา วรรคที่ 13 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากเสียงต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา วรรคที่ 14 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากเสียงสูงไปต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา วรรคที่ 15, 16 มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงต่ำสลับขึ้น – ลง หรือสลับแบบฟันปลา



## สรุปและอภิปราย

กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง ประพันธ์โดย อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2529 คำนิยามศัพท์เฉพาะ คำว่า “นกไส่” มาจากชื่อนกชนิดหนึ่งในภาคอีสาน นกประเภทนี้มีลักษณะคล้ายกับ “นกหัวขวาน” จากคำผิดเพี้ยนคำศัพท์เฉพาะของชื่อนกชนิดนี้ คำว่า นกไส่ (ภาษาอีสาน) กลุ่มคนส่วนมากมักเขียนว่า “นกไซ” จึงได้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลยืนยันว่า คำว่าลายนกไส่ที่เขียนถูกต้อง คือ ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง

ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง ใช้แนวคิดตามจินตนาการ จากการสังเกตพฤติกรรมของนกไส่ที่กำลังโฉบบินไปตามท้องไร่ท้องนา มีลักษณะการกระพือปีกทำให้เกิดเสียงดัง พับ ๆ พับ ๆ ผู้ประพันธ์จึงคิดทำนองและสัดส่วนจังหวะให้สอดคล้องจังหวะตีปี่ของนกไส่ และในส่วนของลักษณะการบรรเลง เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงลายนกไส่บินข้ามทุ่ง คือ โปงลาง ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้ตีใช้มือซ้ายเคาะเสียงเสฟเป็นสัดส่วนจังหวะ เสียง ลาต่ำ และมือขวาดำเนินทำนอง

การวิเคราะห์ลายนกไส่บินข้ามทุ่ง ประเด็นที่ทำการวิเคราะห์ ได้แก่ บันไดเสียง (Scale) โครงสร้างบทเพลง (Melody) วรรคเพลง หรือลูกตก รูปแบบทำนอง (Melodic Contour) ลายนกไส่บินข้ามทุ่งอยู่ในบันไดเสียงเพนาโทนิคแบบเมเจอร์ที่อยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเจอร์ล (Natural minor) หรือโหมดเอโอเลียน (A Aeolian Mode) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันในลักษณะแบบบันไดเสียงเครือญาติ (Relative Keys) โดยในลายนี้ ประกอบไปด้วยโน้ตขั้นที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียงเมเจอร์ ได้แก่เสียง C D E G A เป็นเพลงท่อนเดียว Form เพลงเป็น A มีโน้ตเพลงทั้งหมด 8 บรรทัด มีวรรคเพลงทั้งหมด 16 วรรค ใน 1 วรรคมี 4 ห้องเพลง เป็นเพลงท่อนเดียว Form เพลงเป็น A มีโน้ตเพลงทั้งหมด 8 บรรทัด มีวรรคเพลงทั้งหมด 16 วรรค ใน 1 วรรคมี 4 ห้องเพลง วรรคเพลงและลูกตก มีทั้งหมด 16 วรรคเพลง แต่ละวรรคมีความยาว 4 ห้องเพลง และอยู่ในบันไดเสียง โด ลูกตกซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค ประกอบด้วย ลูกตก 3 6 และ 2 มีรูปแบบทั้งหมด 9 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้น - ลงหรือแบบฟันปลา 2) รูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงขึ้น แบบสลับฟันปลา 3) มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูงจากโน้ต ล ไปโน้ต มั แบบสลับฟันปลา 4) มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงสูงจากโน้ต ล ไปโน้ต ซ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา 5) มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้ามโน้ตไปเสียงต่ำไปเสียงสูงจากโน้ต ล ไปโน้ต ซ แล้วกลับมาเสียงต่ำแบบสลับฟันปลา 6) มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงสูงไปเสียงต่ำ แบบสลับฟันปลา 7) มีรูปแบบทำนอง เพลงที่ใช้เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากเสียงต่ำสลับขึ้น - ลง หรือสลับแบบฟันปลา 8) มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากเสียงสูงไปต่ำสลับขึ้น - ลง หรือสลับแบบฟันปลา 9) มีรูปแบบทำนองเพลงที่ใช้เสียงต่ำสลับขึ้น - ลง หรือสลับแบบฟันปลา

สิ่งที่เป็นเป็นองค์ความรู้ใหม่ในกระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือ ได้ทราบถึงคำนิยามศัพท์หรือชื่อทำนองลายที่ถูกต้องจากผู้ประพันธ์อย่างแท้จริง คือ คำว่า “นกไส่บินข้ามทุ่ง” โดยบุคคลส่วนมากมักเรียกชื่อยานี้ว่า “นกไซบินข้ามทุ่ง” ซึ่งเป็นคำที่ผิด และยังมีปรากฏการใหม่ที่เกิดขึ้นในการจินตนาการของประพันธ์เพลง โดยใช้การเรียนรู้แบบพฤติกรรมของสัตว์มาเรียบเรียงเป็นตัวโน้ตและจังหวะให้เกิดท่วงทำนองที่ไพเราะ และยักรวมถึงลักษณะในการบรรเลงลายนกไส่บินข้ามทุ่ง โดยทั่วไปแล้วการตีโปงลางจะใช้ลักษณะการตีเสียงเสฟ โดยใช้มือซ้ายตีเสียง ลาต่ำ เฉพาะจังหวะตก แต่ในการบรรเลงลายนกไส่บินข้ามทุ่งนี้ใช้วิธีการบรรเลงโดยการตีเสียงเสฟ โดยใช้มือซ้ายตีเสียง ลาต่ำ ทั้งจังหวะยกและจังหวะตก



## ตารางที่ 7 รูปแบบการตีโป่งลายนกไล่บินข้ามทุ่ง (บรรเลงเดี่ยว ดีคู่เสฟ เสียงลา)

|         |       |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|-------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| ทำนอง   | --- ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม | - ม - ด | - ร - ม | - ม - ช | - ร - ม |
| สัดส่วน | ----  | --- ล   | - ล --  | --- ล   | - ล --  | --- ล   | - ล --  | --- ล   |

หมายเหตุ. โดย คมจรัส ทองจรัส และคณะ, (2568)

## ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ลายนกไล่บินข้ามทุ่ง ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

### 1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 สถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องควรนำผลการวิจัยนี้ไปใช้ประโยชน์ในการวางแผนในการเรียนรู้อการสอนดนตรีพื้นบ้าน เพื่อเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน

1.2 ควรให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องได้นำผลการวิจัยไปเป็นฐานข้อมูลดนตรีเพื่อง่ายต่อการสืบค้นในการศึกษา และยกย่องสถาบันให้เป็นที่รู้จักกันทั่วไป

### 2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2.1 ควรทำวิจัยเรื่องการวิเคราะห์โน้ตเพลงพื้นบ้านอีสานในประเทศไทย

2.2 ควรทำวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เพลงวิถีชีวิตกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ

## กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และอาจารย์อนุสรณ์ วรรณะ อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ได้อนุเคราะห์ข้อมูลประวัติความเป็นมากระบวนการสร้างสรรค์ และคุณลักษณะทางดนตรีของลายนกไล่บินข้ามทุ่งอย่างดียิ่ง

## รายการอ้างอิง

- ธงไท จันเต. (2554). การศึกษาลายพินในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยบูรพา]. คลังปัญญา มหาวิทยาลัยบูรพา.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย. สันติศิริการพิมพ์.
- ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ. (2548). เรื่อง ๆ จับมาเรียง “บันไดเสียงและโหมด” อารัมภบทก่อน (อิมโพรไวส์). วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ, 1(1), 18.
- วิรัช บุญกุล. (2530). ดนตรีพื้นเมืองอีสาน. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 18 (น. 87–93). มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- สนอง คลังพระศรี. (2566). สารานุกรมดนตรีอีสาน. บริษัท สหธร จำกัด



Academic Article

## Creative Media for Moral Drama: An Analysis of the Nine Virtues Reflected in the *Vessantara Jataka*

**Wassana Bunyaphithak**

Associate Professor, Thai Dramatic Arts, Suphanburi College of Dramatic Arts

Email: wassana.srjp@gmail.com

**Jaroensek Pluempreecha**

Lecturer, Thai Performing Arts, Suphanburi College of Dramatic Arts

Email: jaroensek@gmail.com

**Weerakorn Suksard**

Lecturer, Thai Dramatic Arts, Suphanburi College of Dramatic Arts

Email: dramaticarts8@gmail.com

**Pusana Fonramdee**

Assistant Lecturer, Thai Dramatic Arts, Suphanburi College of Dramatic Arts

\*Corresponding author email: pusionza@gmail.com

**Thanaphon Kaewkwang**

Lecturer, Thai Dramatic Arts, Suphanburi College of Dramatic Arts

Email: guideqanta1994@gmail.com

Received: August 27, 2025 Revised: September 24, 2025 Accepted: September 30, 2025 Published: August 30, 2026



## Abstract

This article the reflection of nine basic virtues as depicted in the *Vessantara Jataka* story, a revered Buddhist literary work known for its moral significance. The primary objective is to identify and analyze each of the nine virtues embodied within the story. We propose guidelines for applying these virtues through a moral drama, a creative medium intended to promote ethics and inspire audiences. For instance, the character of *Chuchok* serves as a catalyst for *Dana Paramita* (the perfection of giving), enabling Prince Vessantara's acts of generosity to culminate in *Bodhiñāna* (enlightenment knowledge). This journey ultimately leads to the highest level of perfection in his tenth life, achieving enlightenment in the realm of giving before his final birth as the Lord Buddha.

**Keywords:** Nine basic virtues, *Vessantara Jataka*, Creative media, Moral drama

## Introduction

The *Vessantara Jataka* is an invaluable literary work, widely recognized as a profound narrative of the *Bodhisattva*'s acts of *Dana Paramita* (the perfection of giving) (Appleton, 2016). Deeply rooted in the culture and spirituality of Buddhist communities worldwide, it serves as a repository of wisdom, encompassing nine fundamental virtues: giving, morality, patience, diligence, loving-kindness, compassion, equanimity, truthfulness, and wisdom (Huxley, 1996). These virtues transcend their literary context and function as universal principles for guiding one's life. Through a critical reflection and analysis of this creative presentation, these virtues are re-introduced to society, embodying a way of life aligned with the moral values inherent in human conscience.

In this era of rapid change, contemporary youth primarily engage with social media and online communities, which facilitate swift information retrieval and dissemination. Consequently, those virtues become increasingly crucial, serving as a mental anchor that enables individuals, particularly youth, to navigate life with mindfulness and wisdom. The virtues gleaned from the analysis and reflection of the *Vessantara Jataka* narrative provide invaluable lessons that can be applied to personal development, conscious awareness, and the fostering of a more virtuous society, all guided by these nine fundamental principles.

The nine basic virtues are essential principles that shape individuals into virtuous, high-quality citizens (Pensook, 2010). This process begins with the diligent pursuit of knowledge and learning, which paves the way for self-development and creativity. Developing a life plan establishes a foundation of integrity and trustworthiness within the community. Discipline and loyalty to regulations, alongside a respectful and humble demeanor toward parents, teachers, and benefactors, are also of high priority. Maintaining personal physical and mental health reflects a mindful and responsible approach to oneself. Unity fosters a powerful force that continuously strengthens and enriches the society. Meanwhile, sympathy and a spirit of

sacrifice contribute to the common good. Gratitude and appreciation exemplify benevolence and recognition of those who have shown kindness. These virtues are not merely guidelines for living but also tools for constructing a peaceful and prosperous society. They can be analyzed and integrated with the *Vessantara Jataka* narrative, which represents them through progressively advanced forms of artistic expression.

A theatrical performance of the *Vessantara Jataka*, presented as a morality play, offers a platform for analyzing patterns of social conduct. This analysis incorporates the nine basic virtues into the performance to guide the perspectives, attitudes, and cognitive frameworks of both general and young audiences. By analytically adapting the *Vessantara Jataka* storyline, the performance aims to highlight the significance and value of each virtue. Additionally, it demonstrates methods for applying these virtues in the creation of contemporary morality plays that resonate with audiences and inspire positive social transformation.

### Exploring the Nine Basic Virtues

The nine basic virtues are fundamental principles that cultivate positive attitudes among Thai people, promoting kindness, mutual support, and loyalty to rules and responsibilities (Pensook, 2010). These virtues enhance a healthy, peaceful, and progressive society.

**1. Diligence:** Having perseverance in carrying out one's commitments and a dedication to persistent, earnest effort in one's duties - This involves dedication, perseverance, and resilience in the face of obstacles, along with a genuine passion for one's work.

**Figure 1** *Chuchok, Queen Maddi, Chali and Kanha*



*Note.* from Bunyaphithak et al. (2024)

Figure 2 *Queen Maddi, Chali and Kanha*



Note. from Bunyaphithak et al. (2024)

**2. Frugality:** Living a simple and modest life, being mindful of one's financial situation - This includes thoughtful spending and purchasing, practicing of saving, and using resources wisely.

Figure 3 *Prince Vessantara accepting his fate and departing to live in the forest*



Note. Adapted from Faculty of Liberal Arts, Yala Rajabhat University. (2018, October 26). *Maha Vessantara Jataka*. Thai Language Program. [https://human.yru.ac.th/thai\\_ba/page/247](https://human.yru.ac.th/thai_ba/page/247)

**3. Honesty:** Upholding integrity in professional conduct, including punctuality and the fulfillment of duties - This signifies sincerity, impartiality, and absence from deceit.

Figure 4 *Queen Maddi, Chali and Kanha*



Note. from Bunyaphithak et al. (2024)

Figure 5 *Prince Vessantara, Queen Maddi, Chali and Kanha,*



Note. from Bunyaphithak et al. (2024)

**4. Discipline:** Adhering faithfully to the rules and regulations of educational institutions, organizations, society, and the nation - This encompasses a willingness to comply with established norms and self-discipline.

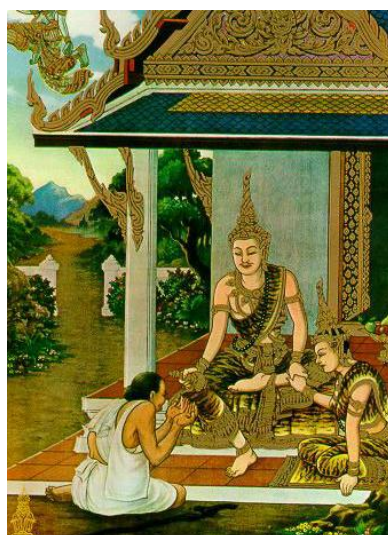
**Figure 6** *Prince Vessantara bestowing the elephant, Paccaya-nak, upon the eight Brahmins from Kalinga*



*Note.* Adapted from Norkaew Phraputthasasana. (2017). *Maha Vessantara Jataka*. Retrieved from <https://www.norkaew.net/พระพุทธศาสนา/ประเพณีไทย/ฮีตสิบสอง/เดือนสี่-บุญพระเวศ.html>

**5. Politeness:** Demonstrating humility and respect toward others - This comprises having good manners, avoiding aggression or conflict, and behaving in accordance with cultural norms.

**Figure 7** *Indra disguising himself as a Brahmin to ask for Princess Maddi*



*Note.* Adapted from Norkaew Phraputthasasana. (2017). *Maha Vessantara Jataka*. Retrieved from <https://www.norkaew.net/พระพุทธศาสนา/ประเพณีไทย/ฮีตสิบสอง/เดือนสี่-บุญพระเวศ.html>

**6. Cleanliness:** Maintaining personal hygiene, clean living spaces, and healthy environment – This involves a clear and positive mind, devoid of negativity, thereby creating a comfortable atmosphere for oneself and others.



**Figure 8** *Queen Maddi attending to Prince Vessantara and caring for Kanha and Jali*



*Note.* from Bunyaphithak et al. (2024)

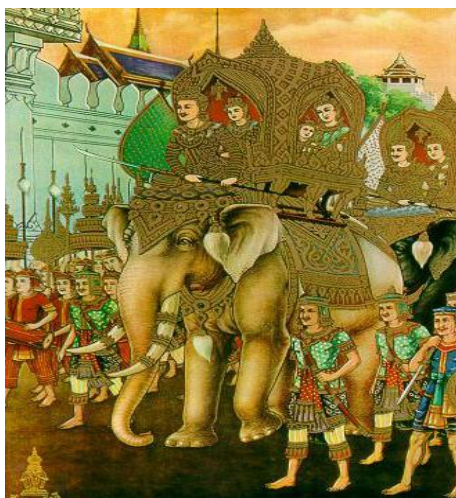
**Figure 9** *Queen Maddi caring for Kanha and Jali.*



*Note.* from Bunyaphithak et al. (2024)

**7. Unity:** Being open-minded and receptive to others' opinions. This involves understanding one's role as both a leader and a follower, collaborating to achieve common goals, and resolving problems peacefully while respecting diversity.

**Figure 10** *The return of the Six Royals to Sibi City*



*Note.* Adapted from Norkaew Phraputthasasana. (2017). *Maha Vessantara Jataka*. Retrieved from <https://www.norkaew.net/พระพุทธศาสนา/ประเพณีไทย/ฮีตสิบสอง/เดือนสี่-บุญผะเหวด.html>

**8. Generosity:** Being a giver and having the will to help others. This covers sharing, sacrificing personal comfort for the benefit of others, and maintaining empathy. It also refers to volunteering time, effort, and knowledge to address community needs and bring about positive change.

**Figure 11** *Prince Vessantara bestowing Kanha and Jali upon Jujaka.*



*Note.* from Bunyaphithak et al. (2024)

**9. Gratitude:** Recognizing and valuing the kindness and support of benefactors, such as parents and teachers. This involves expressing appreciation through actions, words, and sincere remembrance.



Figure 12 *Prince Vessantara bestowing Kanha and Jali upon Jujaka.*



Note. from Bunyaphithak et al. (2024)

### Analysis of the Nine Basic Virtues in the *Vassantara Jataka* Moral Drama

The *Vessantara Jataka* moral drama can be analyzed through its performance patterns, which are based on literature. Information for comparison is obtained by applying each virtue to the narrative, thereby allowing viewers to perceive and examine them during the performance. The *Vessantara Jataka*, which consists of 13 cantos (Panniam, 2013), can be summarized and analyzed as follows:

**1. Diligence** is a fundamental virtue, representing persistence and committed effort toward the attainment of goals. *Vessantara Jataka* portrays this virtue through contrasting characters. In the "*Chuchok*" canto, the Brahmin couple demonstrates diligence in their work, whereas *Chuchok* himself is depicted as a lazy freeloader who takes advantage of their efforts. This contrast sets the stage for the conflict arising from his greed and lack of personal effort. In the "*Vanapravesa*" canto, *Queen Maddi* embodies true diligence. She faithfully serves her husband, *Prince Vessantara*, cares for their children (*Chali* and *Kanha*), and tirelessly gathers fruits from the forest to sustain her family during their exile. Her actions highlight diligence as a virtue of self-sacrifice and dedication to family.

**2. Frugality** is the practice of avoiding wasteful spending and making wise use of resources. This virtue is illustrated in the "*Vanapravesa*" canto. Despite his royal background, *Prince Vessantara* lives a simple, non-extravagant life in the forest. He accepts his exile with contentment and demonstrates the ability to live prudently, prioritizing needs over desires. This highlights that frugality extends beyond financial management, encompassing the contentment with living a simple life and making mindful choices.



**3. Integrity:** an essential component of societal unity, is powerfully demonstrated in the "*Maddi*" canto. *Queen Maddi's* unwavering loyalty to her husband, *Prince Vessantara*, serves as a testament to her steadfast adherence to her moral principles. Even in the midst of profound suffering and hardship, her devotion remains absolute. Her unwavering commitment strongly signifies an example of marital loyalty and moral fortitude.

**4. Discipline** is crucial for maintaining both individual conduct and societal order. This virtue is most evident in the "*Himavanta*" canto. Following the public outrage over *Vessantara's* donation of the felicitous white elephant, *King Sanjaya* prioritizes public peace. He consents to the populace's demands by exiling his own son. This difficult decision demonstrates the king's commitment to social discipline, even at the cost of personal and familial bonds, and underscores the importance of a ruler's duty to the people.

**5. Politeness** represents gentility and respect. In the "*Sakka*" canto, *Lord Indra* appears in the guise of a Brahmin and addresses *Prince Vessantara* with profound deference. This act of humility from a celestial being exemplifies the virtue of politeness, showing that true respect and good manners are virtues that transcend social hierarchy.

**6. Cleanliness** is a virtue that reflects carefulness and order. In the "*Maddi*" canto, *Queen Maddi's* diligent care extends to the physical well-being of her family. She meticulously tends to *Prince Vessantara* and their children, ensuring a clean and orderly environment. Her actions serve as a reminder of the significance of cleanliness in sustaining not only physical health but also family and social harmony.

**7. Harmony** is beautifully illustrated in the "*Nagara*" canto. The citizens of Sivi, who once demanded *Prince Vessantara's* exile, later unite to request his return. This collective action is a powerful representation of unity and reconciliation. It shows how people can overcome past conflicts to restore peace and prosperity, thereby highlighting the essential role of harmony in sustaining a thriving society.

**8. Generosity**, the act of giving without expectation, is vividly illustrated in the "*Danakanda*" canto. *Prince Vessantara's* magnanimity, extending to giving away all of his possessions and even his children, underscores the ultimate virtue of altruism. This act of profound generosity is depicted as a factor ultimately leading to his future attainment of Buddhahood, symbolizing the highest form of self-sacrifice.



9. **Gratitude**, the recognition and reciprocation of kindness, is exemplified in the "*Kumara*" canto. *Chali*, Prince Vessantara’s son, demonstrates a profound sense of gratitude by accepting his fate and caring for his younger sister, *Kanha*. Despite the hardship of being given away, his actions reflect a deep-seated appreciation for his father's decisions and embody love and compassion toward his siblings.

Table 1 *Synthesis and Dramatic Analysis of the Nine Basic Virtues in the Vessantara Jataka Cantos*"

| Virtue        | Corresponding Canto / Character                | Dramatic Analysis & Moral Reflection                                                                                                                                                                    |
|---------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Diligence  | "Chuchok" & "Vanapravesa" Cantos (Queen Maddi) | Queen Maddi tirelessly gathers fruits in the forest to sustain her family, embodying self-sacrifice and unwavering dedication to her household. In contrast, Chuchok represents sloth and exploitation. |
| 2. Frugality  | "Vanapravesa" Canto (Prince Vessantara)        | Despite his royal lineage, Prince Vessantara adapts contentedly to a humble ascetic life in the wilderness, prioritizing essential spiritual needs over luxury.                                         |
| 3. Integrity  | "Maddi" Canto (Queen Maddi)                    | Queen Maddi's absolute loyalty and truthfulness to her husband during severe hardship demonstrate profound moral fortitude and devotion.                                                                |
| 4. Discipline | "Himavanta" Canto (King Sanjaya)               | King Sanjaya prioritizes state order and societal peace by upholding civil demands over personal paternal affection, banishing his own son for the greater good.                                        |

Note. from Bunyaphithak et al. (2024)



**Table 1 (continue)** *Synthesis and Dramatic Analysis of the Nine Basic Virtues in the Vessantara Jataka Cantos"*

| Virtue                | Corresponding Canto / Character                | Dramatic Analysis & Moral Reflection                                                                                                                                       |
|-----------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>5. Politeness</b>  | "Sakka" Canto (Lord Indra)                     | Lord Indra disguised as a humble Brahmin addresses Prince Vessantara with utmost reverence, illustrating that genuine respect transcends social and celestial hierarchies. |
| <b>6. Cleanliness</b> | "Maddi" Canto (Queen Maddi)                    | Meticulous physical care of the hermitage and children reflects a harmonious, disciplined environment that fosters mental purity and spiritual clarity.                    |
| <b>7. Harmony</b>     | "Nagara" Canto (Citizens of Sivi)              | The reconciliation between Prince Vessantara and the kingdom highlights how collective understanding, forgiveness, and unity restore societal peace and prosperity.        |
| <b>8. Generosity</b>  | "Danakanda" Canto (Prince Vessantara)          | Giving away royal possessions and family members represents supreme altruism and absolute self-sacrifice required for attaining Bodhiñāna (enlightenment).                 |
| <b>9. Gratitude</b>   | "Kumara" Canto (Prince Chali & Princess Kanha) | Prince Chali willingly accepts his hardship out of filial devotion, protecting his younger sister and honoring his father's sacred spiritual vow.                          |

*Note.* from Bunyaphithak et al. (2024)

### Application of the Nine Basic Virtues in Daily Life

The *Vessantara Jataka* is a valuable literary work for understanding morality, with the nine basic virtues being especially applicable to daily life. (Huxley, 1996) This section provides a revised overview of these virtues, simplified for broader accessibility and improved for academic clarity. (Pensook, 2010).



### 1. Diligence

Diligence is a fundamental quality for success, characterized by perseverance—the unwavering commitment to a task, where one continues to push forward consistently despite obstacles. It provides the fortitude to persist even in the face of exhaustion and disappointment. Diligence also involves focused determination, allowing one to concentrate fully on the task at hand. Furthermore, it entails taking ownership of one's responsibilities and executing them to the best of one's ability. Finally, diligence is fueled by an insatiable curiosity—a thirst for knowledge that enhances continuous learning and personal growth.

**Application:** Practicing diligence in work and study requires setting clear goals, persevering through challenges, and cultivating oneself to achieve proficiency in one's duties.

### 2. Frugality

Frugality is essential for building long-term financial security. It comprises using all resources—whether money or belongings—wisely and thoughtfully, without extravagance. Practicing frugality requires appreciating the worth of one's possessions and ensuring they yield maximum benefit. Frugality also encompasses prudent spending, consistent saving, maximizing the use of current possessions, and strategically investing for future goals. Developing a budget is a key discipline for optimizing spending and attaining the best possible financial outcomes.

**Application:** Applying frugality in daily life means using available resources efficiently, avoiding unnecessary or wasteful spending, and carefully considering the necessity and benefits before making any purchase.

### 3. Integrity

Integrity is a fundamental virtue, representing honesty with oneself and others in all duties. This honesty is the foundation for building trust and credibility. Integrity extends beyond simply not lying and it involves being genuine in the expression of thoughts, feelings, and intentions, without pretense or deception. Keeping one's word and fulfilling promises demonstrates reliability. It also means being true to oneself, embracing both strengths and shortcomings, and acting in accordance with sound principles. Integrity ensures that one never cuts corners or engages in fraud for personal gain.

**Application:** Practicing integrity in daily life involves maintaining honesty, telling the truth, and keeping promises. This includes not lying, honoring commitments, and respecting the privacy of others.



#### 4. Discipline

Discipline is the driving force that propels life toward established goals in a systematic and efficient manner. It is not limited to the observance of rules but also encompasses self-control, effective time management, and consistent action, even in the absence of motivation.

**Application:** Applying discipline in daily life comprises setting clear goals and striving to achieve them, whether related to work, study, or personal development.

#### 5. Politeness

Politeness is a virtue that showcases respect, humility, and attentiveness to the others' feelings. It is expressed through words, gestures, and actions. Politeness naturally cultivates positive connections and understanding. It entails acting with proper deference and demonstrating excellent manners toward everyone, whether parents, teachers, elders, or those younger.

**Application:** Practicing politeness in daily life means behaving with humility, respect, and good manners toward everyone, regardless of age or status.

#### 6. Cleanliness

Cleanliness is a guiding principle for living that extends beyond physical hygiene. It includes maintaining a clean and orderly environment, such as public spaces and nature, by not littering. Crucially, it also refers to cleanliness of mind—keeping one's thoughts free from greed, anger, and envy, while adopting a positive and constructive outlook.

**Application:** Applying cleanliness in daily life involves maintaining hygiene of both body and mind, serving as an example for others, and helping to create a more livable and sustainable community.

#### 7. Harmony

Harmony is a virtue that signifies the orderly unification of people with a shared purpose. It is the binding force that connects people and is vital for peaceful coexistence. Harmony is not limited to sharing physical space, but encompassing unity of heart, common goals or feelings, and mutual cooperation to achieve them. It requires accepting differences, respecting one another, and showing willingness to compromise.

**Application:** Practicing harmony in daily life comprises cooperating in household responsibilities, making collective decisions, working collaboratively as a team, listening to others' opinions, participating in community service, and respecting the law as a contribution to national development.



### 8. Generosity

Generosity is the act of giving without expectation. It is crucial for building good relationships and fostering connections. Generosity involves helping others in difficulty through physical effort, emotional support, or wisdom. It is about sharing possessions, knowledge, and experiences, as well as providing encouragement with kind and uplifting words. Importantly, generosity is rooted in empathy—understanding others' feelings and responding with readiness to support them for the greater good.

**Application:** Applying generosity in daily life contains giving without expecting anything in return, sharing resources, and offering help, whether through material support, financial assistance, or emotional care.

### 9. Gratitude

Gratitude is a noble virtue that reflects awareness of the kindness bestowed by benefactors, such as parents, teachers, and elders, while involving reciprocating that kindness with sincerity. It is a fundamental basis for building good relationships and demonstrates a good character.

**Application:** Practicing gratitude in daily life involves showing respect and appreciation toward benefactors, including parents, grandparents, teachers, and mentors. This includes helping and caring for them, following their teachings, and reciprocating their kindness through sincere actions and heartfelt words.

## Discussions and Conclusion

The nine basic virtues in the *Vessantara Jataka* are valuable moral foundations that guide individuals in Thai society toward ethical conduct and harmonious coexistence (Huxley, 1996; Pensook, 2010). These virtues can be creatively applied in modern moral dramas to reflect contemporary life, inspire audiences, promote ethical values, and encourage personal development. They also support the cultivation of moral character and positive attitudes, which are important for building a peaceful society. By promoting these values, communities foster the growth and development of the younger generation and encourage social progress rooted in wisdom, compassion, and mutual support. Ultimately, such efforts contribute to the creation of a more virtuous and prosperous society.



## References

- Appleton, N. (2016). *The story of Prince Vessantara*. University of Edinburgh.  
<https://www.storyandreligion.div.ed.ac.th/wp-content/uploads/2015/08/>
- Huxley, A. (1996). The Vessantara Jataka as a source for morality in Thailand. *Asian Folklore Studies*, 55(2), 291–309. <https://doi.org/10.2307/1178824>
- Norkaew Phraputthasasana. (2017, August 22). *Maha Vessantara Jataka*.  
<https://www.norkaew.net/พระพุทธรศาสนา/ประเพณีไทย/ฮีตสิบสอง/เดือนสี่-บุญพระเวด.html>
- Panniam, S. (2013, September 6). *Chak Mahachat 13 Gan Wat Khuntra Changwat Phetchaburi* [The 13 canons of Mahachat scenes at Wat Khuntra, Phetchaburi Province]. Thammasat Museum of Anthropology.  
<https://museum.sac.or.th/database/museum/1838>
- Pensook, J. (2010, May 27). *Kunnahm nam kwamru.....su khon nai sangkhom Thai* [Virtues lead to knowledge.....toward people in Thai society]. GotoKnow.  
<https://www.gotoknow.org/posts/361828>
- Faculty of Liberal Arts, Yala Rajabhat University. (2018, October 26). *Maha Vessantara Jataka*. Thai Language Program. [https://human.yru.ac.th/thai\\_ba/page/247](https://human.yru.ac.th/thai_ba/page/247)



บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

## การสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรม

## Music Composition: Architecture of Songkhla

ปริญญญา คงกะโชติ / Parinya Kongkachot

นิสิต หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ  
Student, Bachelor of Music, Program in Thai Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University

E-mail: parinya140644@gmail.com

ปรัชญา บุญมาสูงทรง / Prachya Boonmasoongsong

อาจารย์ หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ  
Lecturer, Bachelor of Music, Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University

\*Corresponding author, E-mail: prachya.b@tsu.ac.th

ศรัทธา จันทมณีโชติ / Sattha Jantamaneechote

อาจารย์ หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ  
Lecturer, Bachelor of Music, Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University

E-mail: sattha@tsu.ac.th

Received: July 17, 2026 Revised: August 14, 2026 Accepted: August 26, 2026 Published: August 30, 2026

### บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสถาปัตยกรรมที่พักอาศัยในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา บริเวณถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอกในปัจจุบัน และเพื่อสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรม โดยการศึกษาเอกสาร ลงพื้นที่และสัมภาษณ์ แล้วนำข้อมูลมาสร้างสรรค์บทเพลง และนำเสนอสู่สาธารณชน เป็นวิดีโอประกอบเพลง

ผลการศึกษาพบว่า สถาปัตยกรรมที่พักอาศัยในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาบริเวณถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอกในปัจจุบัน มีการผสมผสานรูปแบบทั้งไทย จีน และฝรั่ง ความหลากหลายนี้เป็นแรงบันดาลใจไปสู่การสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรม โดยสร้างสรรค์บทร้องเป็นกลอนสุภาพ 3 บท บรรยายถึงสถาปัตยกรรมในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาที่พบเห็นในปัจจุบัน และนำเพลง 新鸳鸯蝴蝶梦 (ซินเยวี่ยนยางหูเตี้ยเหม้ง) จากละครซีรีส์ได้หวันเรื่อง “เปาบุ้นจิ้น” ฉบับปี 1993 มาเป็นทำนองต้นราก และสร้างสรรค์ให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้น 2 ท่อน มีทางเปลี่ยนสำเนียงภาษา โดยท่อน 1 เที้ยวแรกเป็นทางพื้น เที้ยวเปลี่ยนเป็นสำเนียงจีน สู่ถึงสถาปัตยกรรมแบบจีน และท่อน 2 เที้ยวแรกเป็นการล้อ-ขัด-เหลื่อม เที้ยวเปลี่ยนเป็นสำเนียงฝรั่ง (Marching rhythm) สู่ถึงสถาปัตยกรรมแบบฝรั่ง นำเสนอโดยเกริ่นนำ ด้วยการร้องทำนองหุ่นกระบอก การร้องส่งเพลงสงขลาสถาปัตยกรรม ออกท้ายทำนองต้นรากและเพลงจีนชั่วเถา ใช้วงเครื่องสายผสมฆ้องและเครื่องจังหวะสำเนียงภาษา งานสร้างสรรค์นี้สะท้อนให้เห็นความงามของสถาปัตยกรรม



ในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาผ่านมุมมองดนตรีไทย และเป็นแนวทางในการประชาสัมพันธ์และเผยแพร่คุณค่าของเมืองเก่าสงขลาให้เป็นที่รู้จัก อันจะเป็นประโยชน์ต่อการท่องเที่ยวและเศรษฐกิจของจังหวัดสงขลาต่อไป  
คำสำคัญ: สถาปัตยกรรมสงขลา, เมืองเก่าสงขลา, เพลงสำเนียงจีน, เพลงสำเนียงฝรั่ง

## Abstract

This creative work aimed to study the residential architecture of Songkhla's old town community, specifically in the areas of Nang Ngam, Nakhon Nai, and Nakhon Nok Road, and to compose the song "*Architecture of Songkhla*". The study employed document analysis, field surveys, and interviews. Data were collected to compose lyrics and melodies, then presented to the public as a music video.

The findings showed that the residential architecture in Songkhla's old town community in the areas of Nang Ngam, Nakhon Nai, and Nakhon Nok Road incorporated a mix of Thai, Chinese, and Western styles, which inspired the music composition. The lyrics were written to describe the variety of architecture in the old town community. The song "*Xīn Yuānyāng Húdié Mèng*" from the Taiwanese drama series "Justice Bao", 1993 edition, was adapted as the root melody to compose the 2 parts of melody. Part 1, the first round was a variable melody, while the second round used Chinese-style music to represent Chinese shophouses. Part 2, the first round applied the "repeating-contrasting-overlapping" technique, while the second round used Western-style music (Marching rhythm) to represent Western shophouses. The introduction was designed with the melody "*Hoon Kra Bok*" (puppet song) before playing the song "*Architecture of Songkhla*". The ending employed the root melody and the song "*Shantou China*". The performance incorporated a mixed string ensemble with a dulcimer and rhythmic instruments according to the music style of each part. This composition highlighted the esthetic values of the architecture in Songkhla's old town community through the perspective of Thai music in order to promote and disseminate the heritage of Songkhla as a potential for future tourism and the local economy.

**Keywords:** Architecture of Songkhla, Songkhla's old town community, Chinese-style music, Western-style music

## บทนำ

สถาปัตยกรรมหรือสิ่งก่อสร้างนับเป็นการสั่งสมมรดกจากอดีตที่ต่อเนื่องมาสู่ปัจจุบัน สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าวัฒนธรรม ความเชื่อ วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชน และพัฒนาการของมนุษยชาติในแต่ละยุคสมัยสถาปัตยกรรมจึงมิได้จำกัดจำเพาะเพียงแต่เป็นที่อยู่อาศัยเท่านั้นยังมีความประสงค์ที่จะใช้เพื่อทำกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามสภาพการคลี่คลายขยายตัวของสังคม จึงเป็นเหตุสำคัญประการหนึ่งที่จะกำหนดวัตถุประสงค์ในการสร้างสถาปัตยกรรม นอกจากนี้ ความงามที่ปรากฏผ่านวัตถุ พื้นผิวและช่องว่างบนสถาปัตยกรรมก็ไม่เพียงแต่เป็นเครื่องแสดงสุนทรียภาพเท่านั้น แต่ยังเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่บ่งบอกถึงยุคสมัยและสติปัญญาความสามารถของชนชาตินั้น ๆ ด้วยยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี (พ.ศ. 2561-2580) ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน ประเด็นสร้างความหลากหลายด้านการท่องเที่ยว (ท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์และวัฒนธรรม) (สำนักงานเลขาธิการ



ของคณะกรรมการยุทธศาสตร์ชาติ, 2561) สถาปัตยกรรมยังมีส่วนช่วยสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจและการท่องเที่ยว กล่าวคือ ความงามและคุณค่าของสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่จะช่วยกระตุ้นให้เกิดการท่องเที่ยวภายในจังหวัดได้ โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมในย่านชุมชนเมืองเก่าสงขลาอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความโดดเด่นอย่างยิ่ง เนื่องจากการผสมผสานทางชาติพันธุ์ โดยเฉพาะชาวจีนที่อพยพย้ายถิ่นฐานเข้ามาตั้งหลักแหล่งและสร้างสิ่งปลูกสร้างในบริเวณเมืองสงขลา นอกจากมีบทบาทสำคัญในด้านการเมืองการปกครองและเศรษฐกิจแล้ว ชาวจีนยังมีบุคลิกลักษณะที่สำคัญ คือ ยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของตนอย่างเหนียวแน่น ทั้งนี้เพราะชาวจีนมีประวัติการสร้างชาติที่ยาวนาน จึงมีวัฒนธรรมที่เจริญก้าวหน้าและพัฒนาเป็นรูปแบบเฉพาะตน (สมปอง ยอดมณี, 2535) จนก่อให้เกิดลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นเอกลักษณ์

เมืองสงขลาฝั่งบ่อยางเริ่มมีการพัฒนาอย่างชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อมีการย้ายเมืองมาจากฝั่งแหลมสน เนื่องจากพื้นที่เดิมคับแคบ ภูมิมาติเมืองอยู่บ่อยครั้ง ทำให้มีปัญหาด้านความมั่นคงพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเห็นว่า ควรขยายตัวเมืองให้กว้างขวางใหญ่โต จึงโปรดเกล้าฯ ให้พระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) เจ้าเมืองสงขลาจัดการพัฒนาเมืองให้มั่นคงโดยให้ย้ายเมืองมาอยู่ที่ฝั่งบ่อยางแล้วพระราชทานยกเงินภาษีอากรเมืองสงขลาให้เพื่อก่อสร้างกำแพงเมืองและป้อมปราการให้แข็งแรง (อมรา ศรีสุชาติ, 2553) ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เสด็จประพาสเมืองสงขลาและหัวเมืองภาคใต้ในปี พ.ศ. 2427 พระองค์ทรงเขียนรายงานการเสด็จตรวจราชการเกี่ยวกับเมืองสงขลาและหัวเมืองอื่น ๆ เอาไว้ ทำให้ได้รู้เรื่องราวที่น่าสนใจเกี่ยวกับเมืองสงขลาหลายประการ หนึ่งในนั้นคือ ทรงพระนิพนธ์หนังสือ “ชีวิวัฒน์” ในคราวเสด็จประพาสเมืองสงขลา ปรากฏเป็นหลักฐานความงามของอาคารบ้านเรือนในสมัยนั้น โดยอาคารที่พระองค์ทรงกล่าวถึงในพระนิพนธ์นี้เป็นบ้านส่วนตัวของพระยาสุนทรานุรักษ์ (เนตร ณ สงขลา) ผู้ช่วยราชการเมืองสงขลา สร้างเมื่อปี พ.ศ. 2421 เป็นอาคารสถาปัตยกรรมจีนผสมฝรั่ง ก่ออิฐถือปูน โครงหลังคาไม้ มุงด้วยกระเบื้องดินเผาจากบักล้วย มีลวดลายปูนปั้นและเขียนสีประดับตามที่ต่าง ๆ (ศรีสมร ศรีบุญจพาลงกูร, 2544) สะท้อนให้เห็นรสนิยมแบบผสมผสานและพบได้ในเมืองเก่าสงขลาซึ่งมีลักษณะอาคารที่ยึดโครงสร้างแบบจีนไว้เป็นหลัก

ปัจจุบันชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา มีสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยที่ยังคงความหลากหลายไว้อย่างน่าสนใจ มีทั้งอาคารเรือนไทยและอาคารห้องแถวแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะบ้านห้องแถว นับเป็นสถาปัตยกรรมประเภทหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานของสถาปัตยกรรมท้องถิ่นกับอิทธิพลของสถาปัตยกรรมจีนและสถาปัตยกรรมยุโรปได้อย่างลงตัว (ศุภรัตน์ เพชรสกุลวงศ์ และ นาถนเรศ อาภาสุวรรณ, 2554) อาคารเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นที่อยู่อาศัยเท่านั้น แต่ยังเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตของคนเมืองท่าและย่านการค้าที่มีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับสากลโลก จนเกิดการหลอมรวมวัฒนธรรมที่หลากหลาย อย่างไรก็ตาม เมื่อมีการเดินทางย่อมมีการตั้งถิ่นฐาน เปรียบได้กับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของคนเมืองท่าที่ต้องคอยรับส่งขายสินค้าเข้าออกเมืองอยู่บ่อยครั้ง ซึ่งความเคยชินเหล่านี้เมื่อเกิดขึ้นซ้ำ ๆ หลายชั่วอายุคนก็ก่อให้เกิดการผสมผสานรูปแบบทางวัฒนธรรมที่หลากหลายทั้งด้านอาหารการกิน แหล่งที่อยู่อาศัยหรือแม้กระทั่งรสนิยมทางศิลปะ ปัจจุบันสถาปัตยกรรมหลายแห่งยังคงอนุรักษ์ไว้ให้อยู่ในสภาพเดิมโดยเปิดเป็นพื้นที่สาธารณะเพื่อให้คนทั่วไปได้เข้าชม มีการปรับปรุงให้เป็นร้านค้า ร้านอาหาร หรือร้านกาแฟ บูรณะห้องแถวเก่าที่ทรุดโทรมให้กลับมาพักอาศัยหรือใช้งานได้ โดยปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัย แต่เนื่องจากเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบัน จึงมีการซื้อขายเช่าอาคารเพื่อทำรายได้ให้กับเจ้าของอาคาร ปัจจุบันชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาถือเป็นย่านการค้าที่เก่าแก่และยังคงกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดสงขลาอีกด้วย



การรักษามรดกทางวัฒนธรรมเหล่านี้ให้มีชีวิตชีวาและเป็นที่รับรู้ในวงกว้าง จึงจำเป็นต้องมีการนำเสนอผ่านสื่อทางศิลปะที่หลากหลาย เพื่อสร้างคุณค่าและมูลค่าเพิ่มตามยุทธศาสตร์ชาติ ผู้สร้างสรรค์เล็งเห็นถึงความสำคัญของการนำความงามทางสถาปัตยกรรมที่หลากหลายเหล่านี้มาถ่ายทอดเป็นบทเพลงไทย จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานเพลงสงขลาสถาปัตยกรรมขึ้น เพื่อบอกเล่าเรื่องราวและคุณค่าทางสถาปัตยกรรมรูปแบบต่าง ๆ ที่พบในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดสงขลา ผ่านบทร้องและทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในมุมมองของคนตรีไทย เป็นการช่วยประชาสัมพันธ์และเผยแพร่คุณค่าของเมืองเก่าสงขลาให้เป็นที่รู้จักอันจะเป็นประโยชน์ต่อการท่องเที่ยวและส่งเสริมเศรษฐกิจของจังหวัดสงขลาต่อไปในอนาคต

### วัตถุประสงค์การสร้างสรรค

1. เพื่อศึกษาสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยที่พบในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา บริเวณถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก ในปัจจุบัน
2. เพื่อสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตย์

### ขอบเขตการสร้างสรรค

ผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยที่ยังคงพบเห็นในปัจจุบันในพื้นที่ชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา ตามแผนที่ของเทศบาลนครสงขลา บริเวณถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก โดยลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและสัมภาษณ์บุคคลในช่วงระยะเวลาเดือนสิงหาคม 2566 จนถึงเดือนพฤษภาคม 2567

การสร้างสรรคเพลงนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเพลง 新鸳鸯蝴蝶梦 (ซินเยวี่ยนยางหูเตียเม็ง) มาเป็นทำนองต้นราก แบ่งออกเป็น 2 ท่อน จากนั้นนำมายึดเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและทำทางเปลี่ยนโดยประดิษฐ์บทร้องและทำนองขึ้นใหม่และกำหนดให้เป็นเพลงประเภทหน้าทับสองไม้และใช้หน้าทับสำเนียงภาษาในทางเปลี่ยน

### การดำเนินการสร้างสรรค

#### 1. การศึกษาข้อมูลและทฤษฎีในการสร้างสรรคผลงาน

##### 1.1 การศึกษาสถาปัตยกรรมที่พักอาศัยในเขตเมืองเก่าสงขลา

ชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาเป็นชุมชนหนึ่งในเขตเทศบาลนครสงขลา อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ได้ประกาศจัดตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 10 พฤษภาคม พ.ศ. 2554 โดยมีพื้นที่ทิศเหนือติดกับถนนสงขลาบุรี ทิศใต้ติดกับถนนพัทลุง ทิศตะวันออกติดกับถนนไทรบุรี และทิศตะวันตกติดกับทะเลสาบสงขลา

## ภาพที่ 1 แผนที่แสดงเขตชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา



หมายเหตุ. จาก แผนพัฒนาชุมชน ชุมชนย่านเมืองเก่า เทศบาลนครสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา (น. 1), โดย คณะกรรมการชุมชนย่านเมืองเก่า, 2564, ม.ป.ท.

[https://www.songkhla-city.go.th/2020/files/com\\_content\\_community/2021-06\\_0607c44ba29a2e3.pdf](https://www.songkhla-city.go.th/2020/files/com_content_community/2021-06_0607c44ba29a2e3.pdf)

ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และ นาถนเรศ อาภาสุวรรณ (2554) ได้ศึกษาเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตชุมชนโดยจำแนกอาคารประเภทที่พักอาศัยไว้ว่า มีลักษณะแต่ละรูปแบบดังต่อไปนี้

**เรือนไทย** แบ่งได้เป็นเรือนเครื่องผูกมีโครงสร้างแบบเสาและคานรับน้ำหนัก หลังคาทรงจั่วมุงจาก อาคารเรือนเดี่ยว ยกใต้ถุน ฝาประตูไม้ขัดแตะและเรือนเครื่องสับ มีโครงสร้างแบบเสาและคานรับน้ำหนัก หลังคาทรงจั่วกระเบื้องดินเผา อาคารเรือนเดี่ยวหรือเรือนหมู่ ยกใต้ถุน ฝาไม้กระดาน

**ห้องแถวแบบไทย (พาณิชย)** มีโครงสร้างแบบผนังรับน้ำหนัก หลังคาทรงจั่ว มุงกระเบื้องดินเผา อาคารเรือนแถวชั้นเดียว ก่ออิฐถือปูน ประตูบานเฟี้ยมไม้ ไม่มีการประดับตกแต่ง

**ห้องแถวแบบไทยร่วมสมัย** มีโครงสร้างแบบก่ออิฐถือปูน ผนังรับน้ำหนัก หลังคาทรงจั่วมุงกระเบื้องดินเผาหรือกระเบื้องลอน อาคารเรือนแถว 2 ชั้น ผนังชั้นบนเป็นผนังไม้ซ้อนเกล็ด หน้าต่างไม้บานคู่ ช่องแสงเหนือหน้าต่างออกแบบครึ่งวงกลม 4 แฉก ชั้นล่างประตูบานเฟี้ยมไม้ ช่องแสงไม้ฉลุลายเหนือประตู

**ห้องแถวแบบจีนดั้งเดิม** มีโครงสร้างแบบก่ออิฐถือปูน ผนังรับน้ำหนัก หลังคาทรงจีน จั่วโค้งแบบภูเขา มุงกระเบื้องดินเผาเรียงซ้อนกันเป็นแถว สันหลังคาตกแต่งด้วยอิฐลายมังกรจีน อาคาร 1 ชั้น ประตูตรงกลาง หน้าต่างด้านข้าง มีลานกลางบ้าน อาคารแบ่ง 2 ตอน 2 ชั้น ผนังชั้นบนถอยร่นเข้าไปข้างใน เจาะช่องหน้าต่างขนาดเล็กเรียงอิฐเป็นซี่มีคิ้วหน้าต่างชั้นล่างเป็นประตูบานเฟี้ยมมีลานกลางบ้าน

**ห้องแถวแบบจีน (พาณิชย)** มีโครงสร้างแบบก่ออิฐถือปูน ผนังรับน้ำหนัก หลังคาทรงจีน จั่วโค้งแบบภูเขา มุงกระเบื้องดินเผาเรียงซ้อนกันเป็นแถว สันหลังคาตกแต่งด้วยอิฐหรือปูนปั้น ลายมังกรจีนอาคาร 1 ชั้น หลังคาคลุมตลอดอาคาร อาจแบ่งเป็น 2 ตอน มีลานกลางบ้าน ประตู บานเฟี้ยมไม้ ช่องแสงขนาดเล็กเหนือประตู อาคาร 2 ชั้น หลังคาคลุม ผนังชั้นบนอยู่ในแนวเดียวกับชั้นล่าง ผนังไม้ซ้อนเกล็ด เจาะช่องหน้าต่างหน้าต่างไม้บานคู่ยาวถึงพื้น ชั้นล่างประตูบานเฟี้ยมไม้ ช่องลมเหนือประตู

**ห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน** มีโครงสร้างแบบก่ออิฐถือปูน ผนังรับน้ำหนัก คอนกรีต เสริมเหล็ก หลังคาทรงจีนมุงกระเบื้องดินเผาแบบเรียงซ้อนกันเป็นแถว อาคารชั้นล่างมักเป็นประตูบานเฟี้ยมไม้ มีช่องลมเหนือประตูบางหลังแบ่งช่วงเสากลางประตู ช่วงเสาข้างเป็นหน้าต่าง อาจมีระเบียงหน้าอาคารชั้นบน ผนังเจาะ



2-3 ช่องหน้าต่าง หน้าต่างบานเกล็ดไม้ยาวถึงพื้น ช่องแสงออกแบบเป็นซุ้มโค้งแบ่ง 4-5 แฉกใส่กระจก หัวเสาแบบโรมันรับซุ้มโค้งตกแต่งผนังด้วยปูนปั้นสวยงาม

**ห้องแถวแบบร่วมสมัยหรืออาร์ต-เดโค** มีโครงสร้างแบบคอนกรีตเสริมเหล็ก หลังคาออกแบบเป็น คาดฟ้า การออกแบบอาคารเน้นความสมมาตรด้วยลายเส้นเรขาคณิต จึงดูมีความมั่นคง แข็งแรง ชั้นล่างหาก แบ่ง 3 ช่วงเสา ช่วงกลางเป็นประตูไม้ขนาดใหญ่ ช่วงเสาข้างเป็นช่องหน้าต่างกระจก หากไม่แบ่งก็จะเป็นประตู บานเพี้ยมไม้ทั้งหมด ประตูเหล็กชั้นนอก ชั้นบนผนังเจาะช่องหน้าต่าง หน้าต่างไม้หรือกระจก ผนังเรียบไม่มี ลวดลายปูนปั้นประดับ นิยมทำแผงบังตาซึ่งระบุปีที่สร้าง

## 1.2 ทฤษฎีการสร้างสรรค์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี (2566) ได้รวบรวมวิธีแห่งชาติไทยที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทยไว้ 10 ประการดังนี้  
1) การยัตยูป 2) การลื้อ-ขัด-เหลื่อม 3) การกรอ 4) การโยน 5) เทียวกลับ-ทางเปลี่ยน 6) การเปลี่ยนบันไดเสียง 7) การใช้กระสวนจังหวะ 8) สำเนียง 9) อัดลักษณ์เข้าแบบ 10) ลักษณะเดี่ยว โดยผู้สร้างสรรค์ได้เลือกมาใช้ในการ สร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรมดังนี้

1. การยัตยูป เป็นการกระทำท่วงทำนองมูลบทให้เพิ่มหรือลดขนาดไปจากเดิม โดยปกติจะยัตขึ้น เท่าตัวหรือยูลงเท่าตัว

1.1 การยัตขึ้นโดยตรง ซึ่งจะพบมากในตับมโหรีนางนาค

1.2 การยัตโดยวิธีพลิกเพลง วิธีนี้เป็นการยัตขึ้นและตกแต่งกระสวนจังหวะ กระสวนทำนอง หรือแม้แต่เสียงตกของรากเดิม

2. การลื้อ-ขัด-เหลื่อม เป็นตัวเพิ่มสีสันรสชาติแก่บทเพลง

2.1 การลื้อ คือ การแบ่งพวกกันปฏิบัติและใช้ทำนองเดียวกัน โดยหลักไทยนั้นให้พวก เสียงสูงปฏิบัติก่อน แล้วพวกเครื่องตามซึ่งมีเสียงต่ำกว่าปฏิบัติทำนองเดียวกันเป็นการลื้อตามหลัง ความยาก อยู่ตรงที่ว่า ก่อนและหลังกระบวนการลื้อจะอย่างไร

2.2 การขัด ลูกลื้อกับลูกขัดต่างกันที่ทำนองเท่านั้น ในส่วนอันยังเหมือนกันทั้งหมด เป็นที่น่าสังเกตว่า ลูกขัดมักขาดลูกลื้อไม่ได้ ในขณะที่ลูกลื้อไม่จำเป็นต้องมีลูกขัดเข้าอิงประกอบแต่อย่างใด ในการขัดนั้นพวกนำและพวกตามบรรเลงทำนองต่างกัน

2.3 การเหลื่อม พวกนำและพวกตามปฏิบัติทำนองเดียวกันตั้งแต่เริ่มต้นและจบ ไม่พร้อมกัน ดังนั้น ความยาวของสำนวนควรพอดี ให้ผู้ฟังจับกลุ่มทำนองพวกนำได้ทันรู้ความเสร็จสิ้น โดยมีพวกตามมาช่วย การสิ้นสุดของจังหวะเพื่อเติมเต็มความรู้สึกให้สมบูรณ์

3. เทียวกลับ-ทางเปลี่ยน แม้จะมีลักษณะร่วมที่เหมือนกัน คือ การตกแต่งทำนองเดิม ให้มีลีลาอาการใหม่ แต่ก็มีข้อแตกต่างสำคัญที่ว่า ทางเปลี่ยนต้องคงความยาวและลูกตกท้ายห้องที่ 4 และ 8 ไว้ เป็นมั่นคง โดยเฉพาะห้องที่ 8 จะพลาดไม่ได้ แต่เทียวกลับนั้นไม่จำเป็น กล่าวคือ ทั้งความยาวและลูกตก อาจยกเยื้องไปได้กว่าสำนวนเดิมเพียงแต่ต้องรักษาลูกตกสุดท้ายเมื่อหมดจังหวะหน้าทับไว้เท่านั้น

4. การใช้กระสวนจังหวะ ในดนตรีไทยนั้นมีกระสวนจังหวะ 2 ชนิด คือ กระสวนจังหวะฉิ่ง และกระสวนจังหวะกลองหรือหน้าทับ ส่วนกระสวนจังหวะของทำนองนั้นแยกไปต่างหาก กระสวนจังหวะของ ทำนอง เมื่อถอดโน้ตหรือเสียงต่าง ๆ ออกจากท่วงทำนองหนึ่ง คงไว้แต่กระสวนจังหวะแท้ ๆ ที่ไม่มีทำนองใด เหลืออยู่ เมื่อถอดเสียงออกก็จะเหลือกระสวนจังหวะของทำนอง โดยลักษณะเช่นนี้ผู้สร้างสรรค์อาจสร้าง ความคิดในการประพันธ์โดยไม่ต้องอาศัยทำนองใด ๆ ครั้นใช้กระสวนจังหวะเป็นที่น่าพอใจแล้วจึงบรรจุ ท่วงทำนองลงภายหลัง บางครั้งอาจง่ายกว่าการเริ่มประพันธ์ด้วยท่วงทำนองปกติก็เป็นได้



5. สำเนียง ความหมายของสำเนียงในดนตรีไทยตรงกับที่ฝรั่งเรียกว่า Intonation หรือแปลว่า ลีลาของบทเพลง ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ (Expressive intonation) และยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่ง ที่ต่างไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ เป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะอย่างหนึ่งที่ใช้ท่วงทำนองบอกความเป็น ต่างชาติต่างภาษา เรียกว่า “สำเนียงภาษา” เช่น สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงตะลุง เป็นต้น

## 2. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์ได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การลงพื้นที่และการสัมภาษณ์ จากนั้น จึงนำข้อมูลและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาสร้างสรรค์เป็นบทร้องและทำนองเพลง แล้วนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน โดยมีรายละเอียดดังนี้

### 2.1 การรวบรวมและจัดหมวดหมู่ข้อมูล

**2.1.1 ข้อมูลจากเอกสาร** ผู้สร้างสรรค์ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ ตำรา วารสาร วิทยานิพนธ์ รายงานการวิจัย ฐานข้อมูลและเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อทบทวนวรรณกรรมในประเด็น ที่เกี่ยวกับลักษณะและรูปแบบทางสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาในอดีต และปัจจุบัน แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรคเพลงไทย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

**2.1.2 ข้อมูลจากการลงพื้นที่** ผู้สร้างสรรค์ลงพื้นที่ในช่วงเดือนสิงหาคม 2566 ถึงเดือน พฤษภาคม 2567 เพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยที่ยังคงพบเห็นในชุมชนย่านเมืองเก่า สงขลาบริเวณถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก รวมถึงถนนที่เชื่อมต่อกับถนน 3 เส้นนี้ ได้แก่ ถนนพัทลุง ถนนยะลา ถนนปัตตานี ถนนรามัญ ถนนหนองจิก และถนนยะหริ่ง เพื่อสำรวจสภาพทั่วไป และลักษณะทางกายภาพของอาคารหรือห้องแถวต่าง ๆ

**2.1.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์** ผู้สร้างสรรค์ใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ซึ่งเป็นการ สัมภาษณ์ที่ไม่ได้กำหนดคำถามไว้แน่นอน การสัมภาษณ์จะยืดหยุ่น เปิดกว้าง ไม่เป็นทางการ ให้อิสระ แก่ผู้สัมภาษณ์ในการถาม-ตอบเต็มที่ และกำหนดเพียงแนวหรือหัวข้อกว้าง ๆ เอาไว้ โดยสัมภาษณ์บุคคล ดังต่อไปนี้

**2.1.3.1** ดร.จเร สุวรรณชาติ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย สงขลา สัมภาษณ์เกี่ยวกับรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่พบในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา เพื่อนำข้อมูลมาสร้างสรรค์เป็นบทร้องและทำนองเพลง

**2.1.3.2** นายบรรเทา พัฒโร และนางพรพิมล เศรษฐวงศ์ (บุตรสาว) บุคคลท้องถิ่น ในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา สัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องราวชีวิตและเรื่องเล่าในเมืองเก่าสงขลา เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทร้อง

**2.1.3.3** ครูสุธารณ บัวทั้ง ศิลปินอิสระ สัมภาษณ์เกี่ยวกับที่มาของเพลงจีนชั่วเถาเพื่อใช้บรรเลงในช่วงท้ายของการนำเสนอผลงาน ต่อท้ายจากทำนองต้นราก

### 2.2 การสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์ได้นำผลการศึกษาสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยที่พบในชุมชนย่านเมืองเก่า สงขลา จากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร การลงพื้นที่ และการสัมภาษณ์เรื่องเล่าของนายบรรเทา มาสร้างสรรค์ บทร้องเป็นกลอนสุภาพ จำนวน 3 บท โดยบรรยายถึงภาพรวมสถาปัตยกรรมประเภทที่พักอาศัยในรูปแบบไทย จีน และฝรั่ง ที่พบในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา และนำเพลง 新鴛鴦蝴蝶夢 (ซินเยวียนยางหูเตี๋ยเม้ง) มาใช้เป็นทำนองต้นราก โดยวิเคราะห์หาโครงสร้างของทำนอง ได้แก่ ทำนองสารัตถะและกลุ่มเสียงปัญจมูล



แล้วนำไปสร้างสรรค์เป็นทำนองใหม่โดยการยึดให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้น และใช้วิธีการสร้างสรรค์แต่ละท่อนดังต่อไปนี้

ท่อน 1 เที้ยวแรก ใช้วิธีการยึดทำนองสารัตถะให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้น และตกแต่งทำนองให้เป็นทางพื้น

ท่อน 1 เที้ยวเปลี่ยน ใช้วิธีการทำเป็นทางเปลี่ยนสำเนียงภาษา โดยตกแต่งทำนองให้เป็นสำเนียงจีน และใช้เครื่องกำกับจังหวะสำเนียงจีน

ท่อน 2 เที้ยวแรก ใช้วิธีการยึดทำนองสารัตถะให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้น และตกแต่งทำนองให้เป็นการล้อ-ขัด-เหลื่อม

ท่อน 2 เที้ยวเปลี่ยน ใช้วิธีการทำเป็นทางเปลี่ยนสำเนียงภาษา โดยตกแต่งทำนองให้เป็นสำเนียงฝรั่ง และใช้เครื่องกำกับจังหวะสำเนียงฝรั่ง (จังหวะ Marching)

### 2.3 การนำเสนอผลงาน

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อสาธารณชนเป็นคลิปวิดีโอประกอบเพลงในรูปแบบออนไลน์ โดยใช้วงเครื่องสายผสมซิมและเครื่องกำกับจังหวะตามสำเนียงภาษา แบ่งออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 เกริ่นนำ โดยการร้องทำนองหุ่นกระบอก

ช่วงที่ 2 เพลงสงขลาสถาปत्य สามชั้น โดยการร้องส่งและดนตรีบรรเลงรับร้อง

ช่วงที่ 3 ดนตรีบรรเลงออกท้ายด้วยเพลง 新鸳鸯蝴蝶梦 (ซินเยวียนยางหูเต๋ยมึง)

และเพลงจีนชั่วเถา

### 3. อัตลักษณ์ผลงานสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปत्यนี้ได้เล่าถึงความงามทางกายภาพของรูปแบบสถาปัตยกรรมในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา ถ่ายทอดออกมาเป็นสุนทรียภาพโดยใช้ “ทางเปลี่ยนสำเนียงภาษา” ดังนี้

สำเนียงไทย (ทางพื้น) สะท้อนถึงเรือนไทยและห้องแถวแบบไทย

สำเนียงจีน สะท้อนถึงห้องแถวแบบจีนดั้งเดิมและจีนพาณิชย์

สำเนียงฝรั่ง (จังหวะ Marching) สะท้อนถึงห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน (Sino-European)

และแบบร่วมสมัย ที่มีอิทธิพลมาจากตะวันตก

### 4. การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์นำเสนอผลงานโดยใช้วงเครื่องสายผสมซิม ซึ่งประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ จะเข้ ซิมสาย โทน-รำมะนา ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับพวง ใช้เครื่องกำกับจังหวะสำเนียงจีน ได้แก่ กลองตอกเกราะไม้ แต้ว และมัลลอ และใช้เครื่องกำกับจังหวะสำเนียงฝรั่ง ได้แก่ กลองสะแนร์ กลองเบสและฉาบใหญ่ โดยเรียบเรียงการนำเสนอตามลำดับดังนี้

บทร้องที่ 1 เกริ่นนำด้วยการร้องทำนองหุ่นกระบอก

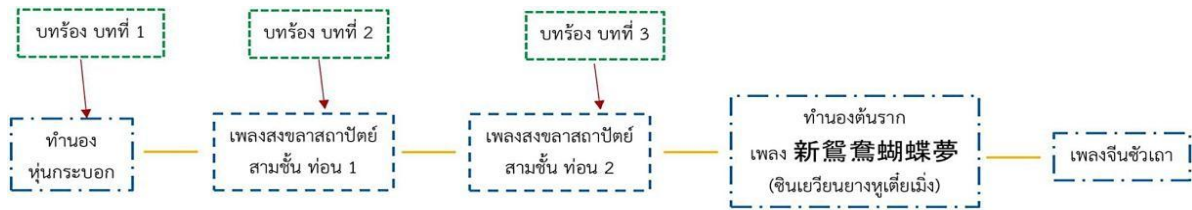
บทร้องที่ 2 ร้องส่งเพลงสงขลาสถาปत्य สามชั้น ท่อน 1 และบรรเลงรับร้องทั้งเที้ยวแรก และเที้ยวเปลี่ยน โดยทำเที้ยวเปลี่ยนเป็นสำเนียงจีน ใช้เครื่องกำกับจังหวะสำเนียงจีน

บทร้องที่ 3 ร้องส่งเพลงสงขลาสถาปत्य สามชั้น ท่อน 2 และบรรเลงรับร้องทั้งเที้ยวแรก และเที้ยวเปลี่ยน โดยทำเที้ยวเปลี่ยนเป็นสำเนียงฝรั่ง ใช้เครื่องกำกับจังหวะสำเนียงฝรั่ง (จังหวะ Marching)

เมื่อร้องจบทั้ง 3 บทแล้ว บรรเลงออกท้ายด้วยทำนองต้นรากและเพลงจีนชั่วเถา สามารถแสดงแผนภูมิลำดับการนำเสนอได้ดังนี้



## ภาพที่ 2 โครงสร้างเพลงสงขลาสถาปัตยกรรม



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

## ภาพที่ 3 คลิปวิดีโอผลงานสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตย์



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567) (<https://www.youtube.com/watch?v=b0Xp0gw2iyM>)

## ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

### 1. สถาปัตยกรรมที่พิกอาศัยในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา

สภาพทั่วไปของอาคารบ้านเรือนที่พิกอาศัยที่พบเห็นในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาบริเวณถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก รวมถึงถนนที่เชื่อมต่อกับถนน 3 เส้นนี้ ซึ่งได้แก่ ถนนพัทลุง ถนนยะลา ถนนปัตตานี ถนนรามัญ ถนนหนองจิก และถนนยะหริ่ง ส่วนใหญ่เป็นห้องแถว 2 ชั้น ชั้นล่างเปิดเป็นร้านค้า ร้านกาแฟ ร้านอาหาร ร้านขนม และที่พิกอาศัย โดยถนนแต่ละเส้นพบลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานกันทั้งไทย จีน และฝรั่ง ดังนี้

**ถนนนางงาม** อาคารส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านขนมไทย ร้านไอศกรีม ร้านอาหารตามสั่ง ร้านก๋วยเตี๋ยว เป็นต้น บางห้องแถวเป็นที่พิกอาศัย หรือเปิดเป็นร้านยา คลินิก แพทย์เฉพาะทาง ห้องแถวที่มี 2-3 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 และชั้น 3 เป็นที่พิกอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ห้องแถวแบบไทยร่วมสมัย ห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียนและห้องแถวแบบร่วมสมัย

### ภาพที่ 4 ห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน ถนนนางงาม



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

**ถนนนครใน** อาคารส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านขนมร้านสังฆทาน บางห้องแถวเปิดเป็นร้านกาแฟ สำนักงาน หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2-3 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 และชั้น 3 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ห้องแถวแบบไทยร่วมสมัย ห้องแถวแบบจีนดั้งเดิม ห้องแถวแบบจีน (พาณิชย์) ห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน และห้องแถวแบบร่วมสมัย

ภาพที่ 5 ห้องแถวแบบจีน (พาณิชย์) ถนนนครใน



หมายเหตุ. โดย ปริญญ์ คงกะโชติ และคณะ (2567)

**ถนนนครนอก** อาคารส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านอาหารบางห้องเปิดเป็นร้านกาแฟ สำนักงาน ท่าเรือขนส่ง หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2-3 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 และชั้น 3 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ห้องแถวแบบจีนดั้งเดิม ห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน และห้องแถวแบบร่วมสมัย

ภาพที่ 6 ห้องแถวแบบจีนดั้งเดิม ถนนนครนอก



หมายเหตุ. โดย ปริญญ์ คงกะโชติ และคณะ (2567)

**ถนนพัทลุง** (หน้ามัสยิดบ้านบน เชื่อมต่อระหว่างถนนนางงามและถนนนครใน) ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านอาหาร ร้านเสื้อผ้า หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีลักษณะเป็นห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์)

### ภาพที่ 7 ห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ถนนพัทลุง



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

**ถนนยะลา** (เชื่อมต่อระหว่างถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก) ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านอาหาร หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) และห้องแถวแบบจีนดั้งเดิม

### ภาพที่ 8 ห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ถนนยะลา



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

**ถนนปัตตานี** (เชื่อมต่อระหว่างถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก) ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านอาหาร หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งเรือนไทย ห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) และห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน

### ภาพที่ 9 เรือนไทย ถนนปัตตานี



หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

**ถนนรามัญ** (เชื่อมต่อระหว่างถนนนางงามและถนนนครใน) ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านอาหาร ร้านกาแฟ หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีลักษณะเป็นห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์)

#### ภาพที่ 10 ห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ถนนรามัญ



หมายเหตุ. โดย ปริญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

ถนนหนองจิก (เชื่อมต่อระหว่างถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก) ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านขนม ร้านกาแฟ หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) ห้องแถวแบบไทยร่วมสมัย ห้องแถวแบบจีนดั้งเดิม และห้องแถวแบบชิโน-ยูโรเปียน

#### ภาพที่ 11 ห้องแถวแบบไทยร่วมสมัย ถนนหนองจิก



หมายเหตุ. โดย ปริญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

ถนนยะหริ่ง (เชื่อมต่อระหว่างถนนนางงาม ถนนนครใน และถนนนครนอก) ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นห้องแถว มีร้านค้าอยู่ชั้นล่าง เช่น ร้านขนม ร้านกาแฟ หรือที่พักอาศัย ห้องแถวที่มี 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้น 2 เป็นที่พักอาศัยหรือห้องเก็บของ ห้องแถวที่พบเห็นมีทั้งห้องแถวแบบไทย (พาณิชย์) และห้องแถวแบบร่วมสมัย

#### ภาพที่ 12 ห้องแถวแบบร่วมสมัย ถนนยะหริ่ง



หมายเหตุ. โดย ปริญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)



## 2. การสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปัตยกรรม

### 2.1 การสร้างสรรค์ทำนอง

ด้วยเหตุที่สงขลาเคยเป็นเมืองท่าสากลและมีการติดต่อสัมพันธ์กับชาวจีนมาอย่างยาวนาน ประกอบกับผู้คนในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาส่วนใหญ่มีเชื้อสายจีน ผู้สร้างสรรค์จึงนำเพลงจีนสากลที่เป็นที่คุ้นเคยในสังคมไทย นั่นคือ เพลง 新鴛鴦蝴蝶夢 (ซินเยี่ยนยางหู่เตียเม้ง) มาใช้เป็นการนำทำนองต้นราก ซึ่งเป็นเพลงประกอบซีรีส์ได้หัวเรื่อง "เปาบุ้นจิ้น" ฉบับปี 1993 หรือชื่อภาษาจีนว่า 包青天 (เปาชิงเทียน) โดยสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 นำมาฉายในประเทศไทยเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2537 ผู้สร้างสรรค์ ได้ถอดทำนองเพลงและบันทึกโน้ตที่ได้ยินจากคลิปวิดีโอเพลงประกอบละครเปาบุ้นจิ้น (2537) แล้วนำมาเทียบกับเพลงไทยอัตร่าจังหวะสองชั้น โดยจากการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองต้นราก พบว่า เมื่อนำวรรคและประโยคต่าง ๆ ของเพลงมารวมกันแล้ว มีความยาว 9 ประโยค (18 วรรค) สามารถแบ่งทำนองได้เป็น 2 ท่อน ท่อน 1 มีความยาว 4 ประโยค (8 วรรค) และท่อน 2 มีความยาว 5 ประโยค (10 วรรค) อยู่ในกลุ่มเสียงปัญญาล ด ร ม × ซ ล ×

ตารางที่ 1 โฉดทำนองต้นรากที่ถอดออกมาเทียบเป็นอัตร่าจังหวะสองชั้น ท่อน 1

|       |         |         |         |       |         |         |         |
|-------|---------|---------|---------|-------|---------|---------|---------|
| --- ม | - ซ - ล | - ล - ซ | - ม - ๑ | --- ร | - ด - ร | - ม - ร | - ด - ๑ |
| ----  | --- ร   | - ม - ร | - ด - ๑ | --- ด | - ม - ๑ | ----    | ----    |
| --- ม | - ซ - ล | - ล - ซ | - ม - ๑ | --- ร | - ด - ร | - ม - ร | - ด - ๑ |
| ----  | --- ร   | - ม - ร | - ด - ๑ | --- ซ | - ล - ๑ | ----    | ----    |

\* โฉดที่อยู่ใน ๑ แสดงลูกตกของวรรคที่นำไปสร้างสรรค์โดยการยึดเป็นอัตร่าจังหวะสามชั้น ท่อน 1 เทียวแรก (ตารางที่ 3) หมายเหตุ. โดย ปริญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

ตารางที่ 2 โฉดทำนองต้นรากที่ถอดออกมาเทียบเป็นอัตร่าจังหวะสองชั้น ท่อน 2

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - ม - ร | - ด - ร | - ร - ม | - ๑ - - | --- ด   | - ร - ด | - ล - ซ | - ๑ - - |
| --- ด   | - ร - ม | - ซ - - | - ล - ล | - ซ - ม | - ด - ร | - ด - ๑ | - ด - ๑ |
| ----    | --- ม   | - ซ - - | - ล - ๑ | ----    | - ร - ด | - ร - - | - ม - ล |
| - - - ๑ | ----    | - ซ - ม | - ซ - ม | - ซ - ๑ | ----    | - ด - ล | - ด - ๑ |
| - ด - ๑ | ----    | - ม - ร | - ม - ๑ | --- ซ   | - ล - ๑ | ----    | ----    |

\* โฉดที่อยู่ใน ๑ แสดงลูกตกของวรรคที่นำไปสร้างสรรค์โดยการยึดเป็นอัตร่าจังหวะสามชั้น ท่อน 2 (ตารางที่ 5) หมายเหตุ. โดย ปริญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองต้นรากนี้มาสร้างสรรค์ให้เป็นเพลงไทยอัตร่าจังหวะสามชั้น มีทางเปลี่ยน โดยใช้วิธีการยึด การล่อ-ขัด-เหลื่อม ทางเปลี่ยน การใช้กระสวนจังหวะ และสำเนียง ตามแนวทางการสร้างสรรค์ของพิชิต ชัยเสรี (2566) และใช้กลุ่มเสียงปัญญาล ด ร ม × ซ ล × ในการสร้างสรรค์เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองต้นราก ซึ่งสามารถอธิบายการสร้างสรรคได้ดังนี้

#### 2.1.1 การสร้างสรรค์ทำนองสามชั้น ท่อน 1 เทียวแรก

เมื่อผู้สร้างสรรค์นำทำนองต้นรากมาเทียบกับเพลงไทยอัตร่าจังหวะสองชั้น ท่อน 1 แล้ว จึงนำลูกตกของแต่ละวรรคมาสร้างสรรค์เป็นทำนองท่อน 1 เทียวแรก ในอัตร่าจังหวะสามชั้น โดยวิธีการยึดทำนองสารถะจากทำนองต้นรากและประดิษฐ์ทำนองให้เป็นทางพื้น มีความยาว 8 ประโยค (16 วรรค) เพื่อสื่อถึงลักษณะของสถาปัตยกรรมห้องแถวแบบไทย



ตารางที่ 3 โฉดทำนองสามชั้น ท่อน 1 เที้ยวแรก

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ม | - ม - ม | - ร - ม | - ช - ล | - ด - ร | - ด - ล | - ด - ล | - ช - ม |
| - ร - ม | - ช - ล | - ช - ฟ | - ม - ร | - ม - ช | - ม - ร | - ม - ร | - ด - ล |
| - ช - ช | - ล - ล | - ด - ด | - ร - ร | - ม - ช | - ม - ร | - ม - ร | - ด - ล |
| - ด - ร | - ม - ช | - ล - ช | - ม - ร | - ม - ช | - ล - ด | - ช - ล | - ด - ร |
| - - - ม | - ม - ม | - ร - ม | - ช - ล | - ด - ร | - ด - ล | - ด - ล | - ช - ม |
| - ร - ม | - ช - ล | - ช - ฟ | - ม - ร | - ม - ช | - ม - ร | - ม - ร | - ด - ล |
| - ช - ช | - ล - ล | - ด - ด | - ร - ร | - ม - ช | - ม - ร | - ม - ร | - ด - ล |
| - ด - ร | - ม - ช | - ม - ช | - ล - ด | - ช - ล | - ด - ร | - ด - ม | - ร - ด |

\* โฉดที่อยู่ใน แสดงลูกตกที่ยึดมาจากทำนองต้นรากที่เทียบเป็นอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1 (ตารางที่ 1)

หมายเหตุ. โดย ปริญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

### 2.1.2 การสร้างสรรค์ทำนองสามชั้น ท่อน 1 เที้ยวเปลี่ยน

ผู้สร้างสรรค์ได้นำลูกตกในแต่ละประโยคของทำนองสามชั้น ท่อน 1 เที้ยวแรก มาสร้างสรรค์โดยทำเป็นทางเปลี่ยนให้มีสำเนียงจีน และใช้กระสวนจังหวะบางส่วนของเพลงจีนนำเสด็จ สามชั้น และเพลงจีนไฉยอ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองให้เป็นสำเนียงจีน เพื่อสื่อถึงลักษณะของ สถาปัตยกรรมห้องแถวแบบจีน

ตารางที่ 4 โฉดทำนองสามชั้น ท่อน 1 เที้ยวเปลี่ยน (ทางเปลี่ยนสำเนียงจีน)

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ด | - - - ร | - - - ม | - ช - ล | - - - ร | ม ร ด ล | - ช - ม | - - -   |
| - - - ล | ช ล ด ช | - - - ม | ร ม ช ร | - - ช ม | ช ม ช ร | ม ร ม ด | ร ด ร ล |
| - - - ช | - - - ล | - ด - ร | - - -   | - - ม ร | ม ร ช ม | - - ล ช | ล ช ด ล |
| - - - ร | - ม - ล | - ช - ด | - ล - ด | - - -   | - ม - ร | - ม - ล | - ด - ร |
| - - - ด | - - - ร | - - - ม | - ช - ล | - - - ร | ม ร ด ล | - ช - ม | - - -   |
| - - - ล | ช ล ด ช | - - - ม | ร ม ช ร | - - ช ม | ช ม ช ร | ม ร ม ด | ร ด ร ล |
| - - - ช | - - - ล | - ด - ร | - - -   | - - ม ร | ม ร ช ม | - - ล ช | ล ช ด ล |
| - - - ด | - - - ช | - - - ล | - - - ด | - - - ล | - - ด ร | - ม - ด | - - -   |

\* โฉดที่อยู่ใน แสดงลูกตกที่มาจากทำนองสามชั้น ท่อน 1 เที้ยวแรก (ตารางที่ 3)

หมายเหตุ. โดย ปริญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

### 2.1.3 การสร้างสรรค์ทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวแรก

เมื่อผู้สร้างสรรค์นำทำนองต้นรากมาเทียบกับเพลงไทยอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2 แล้ว จึงนำลูกตกของแต่ละวรรคมาสร้างสรรค์เป็นทำนองท่อน 2 เที้ยวแรก ในอัตราจังหวะสามชั้น โดยวิธีการยึด ทำนองสารัตถะจากทำนองต้นรากและประดิษฐ์ทำนองให้เป็นการล้อ-ขัด-เหลื่อม มีความยาว 10 ประโยค (20 วรรค) เพื่อสื่อถึงสถาปัตยกรรมห้องแถวและวิถีชีวิตของผู้คนในย่านการค้าที่เก่าแก่และยังมีความคึกคักอยู่ จนถึงปัจจุบัน



## ตารางที่ 5 โน้ตทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวแรก

|            |         |           |           |          |            |            |             |
|------------|---------|-----------|-----------|----------|------------|------------|-------------|
| --- ล      | - ล - ล | - ช - ล   | - ดิ - ริ | ----     | - มี่ - ริ | - มี่ - ริ | ----        |
| - ดิ - ล   | - ช - ม | - ช - ม   | - ร - ด   | - ช - ล  | - ด - ร    | - ม - ร    | - ด - ล     |
| --- ล      | - ช - ม | - ล - ช   | - ม - ร   | - ด - ด  | - ร - ร    | - ม - ม    | - ช - ช     |
| --- ม      | --- ช   | --- ล     | --- ดิ    | ----     | ล ช ล ดิ   | -- มี่ ริ  | มี่ ดิ - ริ |
| ----       | ช ม ช ช | ช ม ช ช   | ดิ ล ช ม  | (----    | ----       | ----       | ----        |
| ----       | ด ล ด ด | ด ล ด ด   | ม ร ด ร   | (----    | ม ร ด ร    | ม ร ม ม    | ช ม ล ช     |
| --- ล      | --- ช   | --- ล     | --- ม     | --- ร    | --- ด      | --- ร      | --- ล       |
| --- ด      | - ด - ด | - ม - ร   | - ด - ล   | - ด - ร  | - ม - ช    | - ช - ล    | - ดิ - ริ   |
| - ริ - มี่ | (----   | - ดิ - ริ | (----     | - ล - ดิ | (----      | - ม - ช    | (----       |
| --- ม      | -- ช ล  | ช ล ดิ ช  | ----      | - ด ร ม  | ช ร ม ช    | ร ม ช ล    | ดิ ช ล ดิ   |

\* โน้ตที่อยู่ในวงกลมแสดงลูกตกที่ยึดมาจากทำนองต้นรากที่เทียบเป็นอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2 (ตารางที่ 2)

หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

## 2.1.4 การสร้างสรรค์ทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวเปลี่ยน

ผู้สร้างสรรค์ได้นำลูกตกในแต่ละประโยคของทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวแรก มาสร้างสรรค์โดยทำเป็นทางเปลี่ยนให้มีสำเนียงฝรั่ง (จังหวะ Marching) และใช้กระสวนจังหวะบางส่วนของเพลงพันธุ์ฝรั่ง สามชั้น ทางเปลี่ยน มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองให้เป็นสำเนียงฝรั่ง เพื่อสื่อถึงลักษณะของสถาปัตยกรรมห้องแถวแบบฝรั่ง

## ตารางที่ 6 โน้ตทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวเปลี่ยน (ทางเปลี่ยนสำเนียงฝรั่ง)

|          |          |         |           |          |             |            |            |
|----------|----------|---------|-----------|----------|-------------|------------|------------|
| --- ล    | - ล - ล  | - ช - ล | - ดิ - ริ | ----     | - มี่ - ริ  | - มี่ - ริ | ----       |
| - ล - ช  | - ฟ - ม  | -- ลชม  | - ร - ด   | ----     | -- มรด      | -- รดท     | -- ดทล     |
| ----     | --- ร    | --- ช   | --- ร     | ----     | -- มรด      | - ท - ล    | - ร - ช    |
| ----     | - ล - ท  | - ด - ร | - ม - ด   | --- ท    | --- ล       | --- ช      | --- ร      |
| --- ม    | (--- ม)  | --- ม   | (--- ม)   | -- ช ล   | ท ดิ ริ (ม) | ----       | ----       |
| --- ร    | (--- ร)  | --- ร   | (--- ร)   | -- ม ด   | ร ม ฟ (ช)   | ----       | ----       |
| - ดิ - ล | - ดิ - ช | --- ฟ   | --- ม     | --- ร    | --- ม       | -- ร ด     | - ท - ล    |
| - ม - ฟ  | - ช - ล  | (----   | ----      | - ล - ท  | - ดิ - ริ   | (----      | ----       |
| --- มี่  | --- ริ   | --- มี่ | --- ริ    | -- ช มี่ | - ริ - ดิ   | -- มี่ ริ  | ดิ ท ล (ช) |
| ----     | --- ช    | --- ร   | --- ช     | -- ล ท   | - ดิ - ริ   | - ดิ - มี่ | - ริ - ดิ  |

\* โน้ตที่อยู่ในวงกลมแสดงลูกตกที่มาจากทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวแรก (ตารางที่ 5)

หมายเหตุ. โดย ปริญญญา คงกะโชติ และคณะ (2567)

## 2.1.5 การออกท่ายเพลง

ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองต้นรากและเพลงจีนซัวเถา มาบรรเลงออกท่ายต่อจากเพลงสงขลาสถาปัตย์ สามชั้น เพื่อให้เกิดความรู้สึกสงบและคิดถึง โดยตีความผ่านการลงพื้นที่และการสัมภาษณ์เรื่องเล่าของนายบรรเทา พัฒโร ผู้เฒ่าผู้แก่ในชุมชน ทั้งนี้ ครูสุธารณ์ บัวทั้ง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 ธันวาคม 2566) ได้กล่าวถึงที่มาของเพลงจีนซัวเถาว่า ครั้งหนึ่งครูสุธารณ์และครูจงกลได้เดินไปซื้อของแถวถนนเยาวราช



และได้ยินเสียงเพลงที่เปิดผ่านเครื่องเล่นในร้านแห่งหนึ่ง มีท่วงทำนองที่ไพเราะดี แต่ไม่ทราบชื่อเพลง จึงได้ซื้อเทปเพลงนั้นมาถอดทำนอง และนำมาใช้ออกทำเพลงเงินเลือกคู่ เถา ในเวลาต่อมา

ทำนองเพลงเงินชัวเถานี้ พบว่า อยู่ในกลุ่มเสียงปัญญามูล ต ร ม × ช ล × เกือบทั้งเพลง ยกเว้นในช่วงทำเพลงมีการย้ายบันไดเสียงมาอยู่ในกลุ่มเสียงปัญญามูล ช ล ท × ร ม × โดยมีเสียงผ่าน คือเสียง ฟา กับเสียง ที เป็นเสียงจร และเป็นสะพานเชื่อมสู่บันไดเสียงใหม่ นอกจากนี้ ผู้สร้างสรรค์ยังพบการซ้ำของทำนอง ซึ่งลักษณะของการซ้ำทำนองนี้สามารถส่อไปในทางหวนระลึกถึงหรือคิดถึงได้อีกด้วย

## 2.2 การสร้างสรรค์บทร้อง

ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายของสถาปัตยกรรมไทย จีน และฝรั่ง ที่พบเห็นในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา ผสมกับเรื่องเล่าของนายบรรเทา พัฒโร และ นางพรพิมล เศรษฐวงษ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 ธันวาคม 2566) ซึ่งเป็นคนเก่าแก่ในชุมชน โดยเล่าว่า มารดาเป็นชาวจีนเมืองปิ่น ได้เดินทางมาแต่งงานกับบิดาซึ่งเป็นชาวจีนเมืองสงขลา ประกอบอาชีพค้าขายของที่นำมาจากเมืองปิ่น

ผู้สร้างสรรค์จึงสร้างสรรค์บทร้องโดยกล่าวถึงอาคารที่อยู่อาศัยในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลา ที่พบเห็นในปัจจุบัน และนำเรื่องเล่าจากการสัมภาษณ์นายบรรเทา พัฒโร มาสร้างสรรค์เป็นบทร้อง โดยเล่าในมุมมองบิดาของนายบรรเทาที่เมื่อได้เห็นอาคารบ้านเรือนแบบจีนผสมฝรั่งในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาช่วงก่อนพระอาทิตย์ตกแล้ว ก็ชวนให้คิดถึงเมืองปิ่นซึ่งมีอาคารบ้านเรือนแบบจีนคล้ายกับที่พบในเมืองสงขลาและได้พบรักกับภรรยาชาวจีนเมืองปิ่นในตอนนั้น บทร้องที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้เป็นบทร้อยกรองที่ใช้ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนสุภาพ จำนวน 3 บท แต่ละบทมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

**บทที่ 1** (ร้องทำนองหุ่นกระบอก) เล่าถึงบิดาของนายบรรเทาที่กำลังเดินชมบรรยากาศเมืองสงขลาฝั่งบ่ออย่างซึ่งเป็นบ้านเกิดของตนเอง มองเห็นอาคารที่มีความหลากหลายทั้งแบบไทย จีน และฝรั่ง ก็รู้สึกชื่นใจและเกิดความรู้สึกประทับใจ จึงสร้างสรรค์เป็นบทร้องดังนี้

เดินชม ถิ่นฐาน ที่ย่านเก่า                      ภูมิสำเนา บ่ออย่าง เมืองสงขลา  
ตึกไทยจีน ฝรั่ง ตระการตา                      แล้วหวนพา ให้ชื่น หลกัทัย

**บทที่ 2** (ร้องทำนองสามชั้น ท่อน 1) เล่าต่อถึงการชมเมืองสงขลาของบิดานายบรรเทาว่า เมื่อเห็นอาคารทรงจีนแล้วก็สังเกตตรงชายคาเขียนสีเป็นรูปต่าง ๆ เช่น ดอกไม้ ปลาสวยงามน่าชม มองดูแล้วก็ชวนให้คิดถึงภรรยาอันเป็นที่รักของตนซึ่งมีบ้านเกิดอยู่ที่เมืองปิ่น จึงสร้างสรรค์เป็นบทร้องดังนี้

เห็นตึกจีน มีลาย นาคันหา                      ที่ชายคา ต้องตา พาสงสัย  
พบบุปผา มัจฉา แสนอาลัย                      โฉมเฉลา มาไกล จากนครา

ตารางที่ 7 โฉนดทางร้อง สามชั้น ท่อน 1

|         |           |       |          | เห็น ตึก    | จีน     | มี        | ลาย     |
|---------|-----------|-------|----------|-------------|---------|-----------|---------|
| ----    | ----      | ----  | ----     | - ล ด ช     | --- ล   | --- ช     | --- ช   |
|         |           |       |          |             |         | นำ คัน    | หา      |
| --- ล   | - ชม - -  | --- ช | - ลช ช ร | - ม - ช     | - ม ช ร | - ด ล ด ร | - - ด ด |
|         |           |       |          | ที่ชาย      | คา      | ต้อง      | ตา      |
| - พ ด ร | - ด ล - - | --- ด | --- ร    | - ม ร ร ด ร | --- ร   | --- ด     | - ล - ด |

\* โฉนดที่อยู่ใน ๑ แสดงลูกตกที่มาจากทำนองสามชั้น ท่อน 1 เทียบแรก (ตารางที่ 3)

หมายเหตุ. โดย ปริญญ์ คงกะโชติ และคณะ (2567)



## ตารางที่ 7 โฉดทางร้อง สามชั้น ท่อน 1 (ต่อ)

|           |         |           |          |             |            |             |            |
|-----------|---------|-----------|----------|-------------|------------|-------------|------------|
|           |         |           |          |             |            | พา สง       | สัย        |
| --- รี่   | - ดี่ - | --- ลช    | - ม ช ร  | ----        | ----       | - รี่ - รี่ | -- ชี่ รี่ |
|           |         |           |          | พบ บุป      | ผา         |             | มัจ ฉา     |
| -- ชี่    | --- ม   | - รด - รม | - ช ม ชล | - ดี่ - ช   | - ล - ล    | ----        | - ดี่ - ช  |
|           |         |           |          |             |            | แสน อา      | ลัย        |
| - ดี่ ช ล | - ช -   | --- ช     | - ลช ช ร | - ม - ช     | - ม ช ร    | - ดี่ ฟี่   | --- ดี่    |
|           |         |           |          | โหม         | เฉลา       | มา          | ไกล        |
| --- รี่   | - ดี่ - | --- ดี่   | --- รี่  | - มี่ - รี่ | -- รี่ รี่ | รี่ รี่     | --- ดี่    |
|           |         |           |          |             |            | จาก น       | ครา        |
| --- รี่   | - ดี่ - | -- ดี่    | ชลช - ล  | ----        | ----       | - ดี่ - รี่ | -- รี่ รี่ |

\* โฉดที่อยู่ใน แสดงลูกตกที่มาจากทำนองสามชั้น ท่อน 1 เที้ยวแรก (ตารางที่ 3)

หมายเหตุ. โดย ปริญา คณกะโชติ และคณะ (2567)

บทที่ 3 (ร้องทำนองสามชั้น ท่อน 2) เล่าต่ออีกว่า เมื่อบิดาของนายบรรเทาเดินชมเมืองสงขลาต่อไปอย่างเพลิดเพลินจนใกล้เวลาพลบค่ำ ก็เห็นตรงขอบหน้าต่างของอาคารทรงจีนผสมฝรั่งแบบชิโน-ยูโรเปียน มีเสาแบบโครินเธียนและดอริกที่เห็นได้อย่างชัดเจน เต็มไปด้วยลวดลายต่าง ๆ ที่สวยงาม มองดูแล้วก็รู้สึกงามตา จึงสร้างสรรค์เป็นบทร้องดังนี้

ตึกฝรั่ง ชิโน ยูโรเปียน  
ลวดลาย ดูวิไล ช่างงามตา

โครินเธียน ดอริก งามหนักหนา  
ลวดลาย สุริยา ลับตาไป

## ตารางที่ 8 โฉดทางร้อง สามชั้น ท่อน 2

|         |         |          |           |         |           |             |         |
|---------|---------|----------|-----------|---------|-----------|-------------|---------|
|         |         |          |           | ตึก     | ฝรั่ง     |             | ชิโน    |
| ----    | ----    | ----     | ----      | --- ดี่ | --- รี่   | ----        | -- รี่  |
|         |         |          |           |         |           | ยู โร       | เปียน   |
| ----    | ----    | -- ชี่   | รี่ รี่   | --- รี่ | ----      | - ดี่ - ดี่ | --- ดี่ |
|         |         |          |           | โค      | รินเธียน  |             | ดอริก   |
| -- ดี่  | - ดี่ - | --- ลช   | - ม ช ร   | --- ร   | -- รี่    | --- รม      | - ช - ม |
|         |         |          |           |         |           | งาม หนัก    | หนา     |
| - ช - ล | ----    | - ม - ลช | - ล - ดี่ | ----    | ----      | - รี่ - รี่ | --- รี่ |
|         |         |          |           |         |           |             |         |
| -- ชี่  | ----    | ----     | ----      | --- ดี่ | - รี่ ดี่ | -- ดี่      | ชลช ช ล |

\* โฉดที่อยู่ใน แสดงลูกตกที่มาจากทำนองสามชั้น ท่อน 2 เที้ยวแรก (ตารางที่ 5)

หมายเหตุ. โดย ปริญา คณกะโชติ และคณะ (2567)

สำหรับการสร้างสรรค์เพลงสงขลาสถาปत्य ผู้สร้างสรรค์นำเพลง 新鴛鴦蝴蝶夢 (จินเยวียนยางหูเตียเหม็ง) ซึ่งเป็นเพลงประกอบละครไต้หวันเรื่อง เปาบุ้นจิ้น ฉบับปี 1993 หรือ 包青天 (เปาชิงเทียน) มาเป็นทำนองต้นราก โดยวิเคราะห์โครงสร้างและกลุ่มเสียง พบว่าเพลงอยู่ในกลุ่มเสียงปี่ญจมูล ต ร ม x ซ ล x มีความยาว 9 ประโยค แบ่งเป็น 2 ท่อน จากนั้นนำมาสร้างสรรค์เป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น โดยใช้วิธีการยืดทำนอง การลื้อ-ขัด-เหลื่อม การทำทาง เปลี่ยน กระสวนจังหวะ และการสร้างสำเนียงทางดนตรี เพื่อเชื่อมโยงกับลักษณะทางสถาปัตยกรรมและวิถีชีวิต ของชุมชนท่อน 1 เที้ยวแรก ใช้การยืดทำนองจากทำนองต้นรากและประดิษฐ์ทำนองเป็นทางพื้น เพื่อสื่อถึง สถาปัตยกรรมห้องแถวแบบไทย ส่วนท่อน 1 เที้ยวเปลี่ยน ใช้การทำทางเปลี่ยนและกระสวนจังหวะที่มีสำเนียงจีน ร่วมกับเครื่องกำกับจังหวะสำเนียงจีน เพื่อสื่อถึงสถาปัตยกรรมห้องแถวแบบจีน ขณะที่ท่อน 2 เที้ยวแรก ใช้การยืด



ทำนองและการล้อ-ขัด-เหลื่อม เพื่อสะท้อนบรรยากาศของย่านการค้าและวิถีชีวิตของผู้คน และท่อน 2 เทียบเปลี่ยนใช้ กระสวนจังหวะและสำเนียงตะวันตกในลักษณะ Marching เพื่อสื่อถึงสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก

นอกจากนี้ ผู้สร้างสรรค์นำทำนองต้นรากและเพลงจีนซัวเถามาบรรเลงต่อท้ายเพลงสงขลาสถาปัตยกรรม เพื่อสร้างบรรยากาศสงบและสื่อถึงความทรงจำ โดยเพลงจีนซัวเถาปรากฏกลุ่มเสียงปัญญาจุล ต ร ม × ซ ล × และ ซ ล ท × ร ม × รวมทั้งมีการซ้ำของทำนอง ซึ่งนำมาใช้เพื่อสื่อความรู้สึกหววนระลึกถึง ทั้งนี้ แนวคิดดังกล่าวเชื่อมโยงกับเรื่องเล่าของนายบรรเทา พัฒโร ผู้สูงอายุในชุมชน ซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญในการกำหนดเนื้อหาและอารมณ์ของบทเพลง

ด้านบทร้อง ผู้สร้างสรรค์แต่งเป็นกลอนสุภาพจำนวน 3 บท ถ่ายทอดเรื่องราวผ่านมุมมองของบิดาของนายบรรเทา โดยเชื่อมโยงภาพอาคารบ้านเรือนในเมืองเก่าสงขลากับความทรงจำเกี่ยวกับเมืองปิ้ง และนำเสนอผลงานในรูปแบบวิดีโอประกอบเพลง เริ่มด้วยการขับร้องทำนองหุ่นกระบอกในบทร้องที่ 1 ตามด้วยการร้องส่งและบรรเลงรับในบทร้องที่ 2 และ 3 ก่อนปิดท้ายด้วยทำนองต้นรากและเพลงจีนซัวเถา โดยใช้วงเครื่องสายผสมฆ้องและเครื่องกำกับจังหวะตามสำเนียงภาษา

ผลการสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นว่า องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม เรื่องเล่าและวิถีชีวิตของชุมชนสามารถนำมาสังเคราะห์เป็นแนวคิดและองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของพื้นที่ได้ เพลงสงขลาสถาปัตยกรรมจึงเป็นสื่อที่เชื่อมโยงสถาปัตยกรรมกับดนตรีไทย และสามารถนำไปใช้เผยแพร่คุณค่าของเมืองเก่าสงขลาในมิติทางศิลปวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวได้ สอดคล้องกับวิภาดา เถาธรรมพิทักษ์ (2559) ที่พบว่า บทเพลงสามารถนำเสนอทรัพยากรการท่องเที่ยว วัฒนธรรม ประเพณี และวิถีชีวิตของชุมชน ซึ่งมีส่วนช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวและสร้างคุณค่าทางเศรษฐกิจให้แก่ชุมชนได้

## ข้อเสนอแนะ

1. หน่วยงานภาครัฐและองค์กรที่เกี่ยวข้องควรให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์และบูรณะสถาปัตยกรรมที่ชำรุด เพื่อรักษาอัตลักษณ์ของชุมชนและส่งเสริมการท่องเที่ยวอย่างมีประสิทธิภาพ
2. ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประกอบกิจกรรมการท่องเที่ยว การเผยแพร่เรื่องราวของชุมชน และการจัดแสดงในเทศกาลทางวัฒนธรรมของจังหวัดสงขลา รวมถึงพัฒนาเป็นสื่อประชาสัมพันธ์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว
3. ศึกษาสถาปัตยกรรมในชุมชนย่านเมืองเก่าสงขลาเพิ่มเติมทั้งด้านศิลปะและประวัติศาสตร์ เพื่อพัฒนาเป็นฐานข้อมูลและแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น
4. ศึกษาทุนทางวัฒนธรรมด้านอื่นของชุมชน เช่น อาหาร ขนม อาชีพ และวิถีชีวิต รวมถึงนำศิลปะแขนงอื่นมาใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราวและส่งเสริมการท่องเที่ยว

## รายการอ้างอิง

- คณะกรรมการชุมชนย่านเมืองเก่า. (2564). *แผนพัฒนาชุมชน ชุมชนย่านเมืองเก่า เทศบาลนครสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา*. เทศบาลนครสงขลา.  
[https://www.songkhla-city.go.th/2020/files/content\\_community/2021-06\\_0607c44ba29a2e3.pdf](https://www.songkhla-city.go.th/2020/files/content_community/2021-06_0607c44ba29a2e3.pdf)  
 พิษิต ชัยเสรี. (2566). *การประพันธ์เพลงไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 3). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.  
 วิภาดา เถาธรรมพิทักษ์. (2559). เพลง: วรรณกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว. *วารสารวิชาการนวัตกรรมการสื่อสารสังคม*, 4(1), 63–72.



- ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร. (2544). *ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สถาบันราชภัฏสงขลา.
- ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์, และ นาถนเรศ อาคาสุวรรณ. (2554). *รายงานการวิจัยการศึกษาศาปตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตชุมชน. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.*
- สมปอง ยอดมณี. (2535). *คตินิยมการก่อสร้างที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมจีน ในเขตอำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา* [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาควิชา].
- สำนักงานเลขาธิการของคณะกรรมการยุทธศาสตร์ชาติ. (2561). *ยุทธศาสตร์ชาติ พ.ศ. 2561–2580* (ฉบับประกาศราชกิจจานุเบกษา). สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. [http://nsr.nesdc.go.th/wp-content/uploads/2023/06/NS\\_PlanOct2018.pdf](http://nsr.nesdc.go.th/wp-content/uploads/2023/06/NS_PlanOct2018.pdf)
- อมรา ศรีสุชาติ. (2553). *โบราณคดีและประวัติศาสตร์เมืองสงขลา*. ใน ธีรพล ณ สงขลา (บ.ก.), *พงศาวดารเมืองสงขลา และโบราณคดีและประวัติศาสตร์เมืองสงขลา* (พิมพ์ครั้งที่ 15, น. 120–185). พิ. เพรส.
- Mrloosen7. (2556, 17 มกราคม). *เพลงประกอบละครเปาบุ้นจิ้น* [วิดีโอ]. YouTube. <https://youtu.be/dRqrE0pVej8>



## รายละเอียด และหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ รับผิดชอบบทความคุณภาพทางด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ 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 และการศึกษาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ

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>





WIPIT

วิพิธพัฒนศิลป์

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

## วารสารวิพิธพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม  
กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ  
119/19 หมู่ 3 ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม 73170  
โทร. Tel: 02-4822176-78 ต่อ 345  
Fax: 02-482-2170  
อีเมล: [wipit.bpi@gmail.com](mailto:wipit.bpi@gmail.com)  
เว็บไซต์ <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT>

