วารสารไทยศึกษา
Journal of Thai Studies

ปีที่ ๑๗ ฉบับที่ ๑ มกราคม-มิถุนายน ๒๕๖๔

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์

ผู้เขียน

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี

ปริดา มโนมัยพิบูลย์

กมลพรรณ ดีรับรัมย์

สารภี ขาวดี

สุทธินันท์ ศรีอ่อน

สิทธิธรรม อ่องวุฒิวัฒน์

เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง

วารสารไทยศึกษา
Journal of Thai Studies
ISSN 1686 - 7459

สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาคารประชาธิปก - รำไพพรรณี ชั้น ๙
ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ ๑๐๓๓๐
โทร. ๐ ๒๒๑๘ ๗๔๙๓-๕ โทรสาร ๐ ๒๒๕๕ ๕๑๖๐
http://www.thaistudies.chula.ac.th
E-mail: chula.its.journal@gmail.com

ท่านที่สนใจวารสารไทยศึกษา
ติดต่อสั่งซื้อได้ที่
ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ ๑๐๓๓๐
ศาลาพระเกี้ยว โทร. ๐ ๒๒๑๘ ๗๐๐๐-๓ โทรสาร ๐ ๒๒๕๕ ๔๔๔๑
สยามสแควร์ โทร. ๐ ๒๒๑๘ ๙๘๘๘ โทรสาร ๐ ๒๒๕๔ ๙๔๙๕
มหาวิทยาลัยนเรศวร พิษณุโลก โทร. ๐ ๕๕๒๖ ๐๑๖๒-๕ โทรสาร ๐ ๕๕๒๖ ๐๑๖๕
มทส (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี) นครราชสีมา โทร. ๐ ๔๔๒๑ ๖๑๓๑

ลิขสิทธิ์ของสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้ามคัดลอกหรือผลิตซ้ำส่วนใดส่วนหนึ่งของสิ่งพิมพ์นี้ในรูปแบบใดใดก็ตาม โดยมิได้รับอนุญาตที่เป็นลายลักษณ์อักษรจากสถาบันไทยศึกษา

ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท

วารสารไทยศึกษา
Journal of Thai Studies
ปีที่ ๑๗ ฉบับที่ ๑ มกราคม-มิถุนายน ๒๕๖๔
ISSN 1686 - 7459

เจ้าของ : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณาธิการ :
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ปราณี กุลละวณิชย์
คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.ประคอง นิมมานเหมินท์
ราชบัณฑิต สาขาวรรณกรรมพื้นบ้าน ราชบัณฑิตยสถาน
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ปิยนาถ บุนนาค
ภาคีสมาชิก สาขาประวัติศาสตร์ ราชบัณฑิตยสถาน
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศิราพร ณ ถลาง
เมธีวิจัยอาวุโส สกว.
รองศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์
ผู้อำนวยการสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้เชี่ยวชาญประจำฉบับ :
ศาสตราจารย์สุกัญญา สุจฉายา
ภาคีสมาชิกราชบัณฑิตยสภา
รองศาสตราจารย์ ดร.เกวลิน ศรีม่วง
รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยฮันกุ๊กภาษาและกิจการต่างประเทศ
รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน
รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี
ผู้ช่วยศาตราจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และประยุกต์ศิลป์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุติมา มณีวัฒนา
คณบดีประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำผึ้ง ปัทมะลางคุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประไพพรรณ พึ่งฉิม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประเสริฐ รุนรา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาวัฒนธรรมตะวันออก
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ออกแบบปกและรูปเล่ม :
รองศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์

ฝ่ายจัดการวารสาร :
ดร.รัชนีกร รัชตกรตระกูล
อภิรดา งามวงศ์สกลเลิศ

การเงิน :
จันทิพย์ จำปาทิพย์งาม

กำหนดออก :
ปีละ ๒ ฉบับ
ฉบับที่ ๑ มกราคม-มิถุนายน
ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม-ธันวาคม

ค่าบอกรับสมาชิก :
สมาชิกปีละ ๑๖๐ บาท
ขายปลีกฉบับละ ๑๐๐ บาท

ผู้ตรวจสอบภาษา (อังกฤษ) :
Dr. Frederick B. Goss

พิมพ์ที่ :
โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมา ทีฆประเสริฐกุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปนันดา เลอเลิศยุติธรรม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรรณวิภา สุเนต์ตา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาออกแบบเครื่องประดับ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมพรนุช ตันศรีสุข
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วารสารไทยศึกษา เป็นวารสารวิจัยราย ๖ เดือน มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัยเกี่ยวกับไทย–ไทศึกษา ในลักษณะสหวิทยาการเพื่อสร้างพลวัตและความเป็นเลิศแห่งองค์ความรู้ไทย – ไทศึกษา และเป็นสื่อกลางแลกเปลี่ยนความคิดเห็นทางวิชาการด้านไทย–ไทศึกษา ทุกบทความที่ตีพิมพ์ได้รับการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิเนื้อหาและข้อคิดเห็นในบทความเป็นความคิดเห็นของผู้เขียนไม่ถือเป็นความรับผิดชอบของคณะบรรณาธิการ

ติดต่อสมัครสมาชิกวารสารหรือส่งบทความวิจัยลงตีพิมพ์ได้ที่ :
สถาบันไทยศึกษา อาคารประชาธิปก–รำไพพรรณี ชั้น ๙ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ ๑๐๓๓๐ โทร. ๐๒-๒๑๘-๗๔๙๓–๕
ศูนย์ข้อมูลไทยศึกษา โทร. ๐๒-๒๑๘-๗๔๑๐ โทรสาร ๐๒-๒๕๕-๕๑๖๐
E - mail : thstudies@Chula.ac.th, chula.its.journal@gmail.com
เว็บไซต์ : http://www.thaistudies.chula.ac.th

Journal of Thai Studies
Vol. 17 No.1 January-June 2021
ISSN 1686-7459

Published by : Institute of Thai Studies Chulalongkorn University

Editors :
Prof. Dr. Pranee Kullavanich
Prof. Dr. Prakong Nimmanahaeminda
Prof. Dr. Piyanart Bunnag
Prof. Dr. Siraporn Nathalang
Assoc. Prof. Ritirong Jiwakanon

Cover designed and Art work :
Assoc. Prof. Ritirong Jiwakanon

Journal Administrator :
Dr. Ratchaneekorn Ratchatakorntrakoon
Apirada Ngamwongsakollert

Profession Advisory Committee :
Prof. Sukanya Sutchaya
Assoc. Prof. Dr. Kewalin Simuang
Assoc. Prof. Dr. Saovanit Vingvorn
Assist. Prof. Dr. Kittisak Kerdarunsuksri
Assist. Prof. Dr. Chutima Maneewattana
Assist. Prof. Dr. Nampheung Padamalangula
Assist. Prof. Dr. Prapaipan Phingchim
Assist. Prof. Dr. Prasirt Runra
Assist. Prof. Dr. Pattama Theekaprasertkul
Assist. Prof. Dr. Pananda Lerlertyuttitham
Assist. Prof. Dr. Vanvipha Suneta
Assist. Prof. Dr. Sompornnuch Tansrisook

Finance :
Chantip Champatipngam

Issue Date :
Two issues per year
issue 1 January–June
issue 2 July–December

Subscription Rate :
Member : 160 Baht a Year
Retail : 100 Baht per issue

Language Expert :
Dr. Frederick B. Goss

Publisher :
Chulalongkorn University Printing House, Bangkok, Thailand

The Journal of Thai Studies is a biannual publication with the objective of disseminating research regarding Thai-Tai studies. Working within an interdisciplinary environment in order to foster dynamism and excellence in the field of Thai-Tai studies, the Journal of Thai Studies serves as a platform to exchange ideas among Thai-Tai studies scholars. Every article that is printed in the journal is given peer review by expert scholars. The subject matter and opinions expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily represent the views or policies of the Institute of Thai Studies.

To subscribe to the Journal of Thai Studies or to request a copy of any of the journals, please contact: Institute of Thai Studies, 9th Floor, Prajadhipok – Rambhai Barni Building, Chulalongkorn University, Phayathai Road, Pathumwan, Bangkok, 10330, 02 - 218- 7493 - 5:
Thai Studies Information Center 02-218-7410; Fax: 02-255-5160
E - mail : thstudies@Chula.ac.th website : http://www.thaistudies.chula.ac.th

บทบรรณาธิการ

วารสารไทยศึกษาประจำปีที่ ๑๗ ฉบับที่ ๑ ยังคงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางทางวิชาการเผยแพร่ผลงานวิจัยและวิชาการด้านไทย-ไทศึกษาอย่างกว้าง

วารสารไทยศึกษาฉบับนี้ประกอบด้วยบทความจำนวน ๖ เรื่อง ครอบคลุมการศึกษาวิจัยด้านไทย-ไทศึกษาในหลากหลายมิติ เริ่มต้นด้วยบทความวิจัยเกี่ยวกับวรรณคดีและวรรณกรรมไทยด้วยบทความเรื่อง **"ความสำคัญของเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕: หัวเลี้ยวแห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย"** ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธานีรัตน์ จัตุทะศรีที่แสดงให้เห็นการเปลี่ยนผ่านของวัฒนธรรมอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ส่วนบทความด้านวรรณกรรมอีกเรื่องคือบทความเรื่อง **"การศึกษาดัดแปลงวรรณกรรมเป็นบทละครเพลง : กรณีศึกษาหลายชีวิต"** ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์ ที่แสดงให้เห็นขั้นตอนการดัดแปลงวรรณกรรมอมตะเรื่องหลายชีวิตของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมชให้เป็นละครเพลง โดยยังนำเสนอแก่นความคิดไปสู่ผู้ชมได้ บทความวิจัยทั้งสองเรื่องเป็นประจักษ์พยานถึงคุณค่าของวรรณคดีวรรณกรรมไทยในฐานะตัวบทที่มีแง่มุมให้ศึกษาอย่างไม่รู้จบ

บทความที่สามยังคงเกี่ยวเนื่องกับเรื่องเล่าซึ่งนับเป็นวรรณกรรมเช่นกัน คือบทความเรื่อง **พลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์** ของนางสาวกมลพรรณ ดีรับรัมย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สารภี ขาวดี ที่ได้แสดงให้เห็นบทบาทของ "เรื่องเล่า" ในบทบาทวัสดุสำคัญที่ใช้สร้างอารมณ์ขันในรายการโทรทัศน์ ผ่านการนำเสนอในรูปแบบการขับร้องพื้นบ้านคือเพลงฉ่อย

วรรณคดีและวรรณกรรม นอกจากจะมีบทบาทเพื่อความบันเทิงแล้ว ยังมีบทบาทในการแสดงความเคารพศรัทธาของผู้สร้างสรรค์ดังบทความวิจัยเรื่อง **"ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในอำเภอเมืองอุบลราชธานี"** ของอาจารย์ ดร. สุทธินันท์ ศรีอ่อน ที่แสดงให้เห็นความสำคัญของการใช้ภาษาที่ไพเราะงดงามเพื่อแสดงความคารวะแด่พระพุทธรูปอันศักดิ์สิทธิ์ เพื่อผลคือความสวัสดิมงคลแก่ผู้สวดเอง

บทความเรื่องที่ห้าเป็นบทความที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของงานประดับมุกในวัฒนธรรมไทยกับเกาหลี คือ บทความเรื่อง **เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับไทย** ของอาจารย์ ดร.เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง ที่สำรวจประวัติความเป็นมาและคุณค่าของงานประดับมุกที่สามารถสะท้อนวิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรมของประเทศเกาหลี อีกทั้งได้เชื่อมโยงให้เห็นความสามารถของช่างประดับมุกไทยที่สามารถนำลวดลายและเทคนิควิธีการที่แตกต่างกัน มาใช้พัฒนาต่อยอดหรือปรับประยุกต์เป็นลวดลายใหม่

ปิดท้ายด้วยบทความเรื่อง **"วัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย : กรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน"** ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สิทธิธรรม อ่องวุฒิวัฒน์ ที่วิเคราะห์ให้เห็นทั้งกลวิธีทางภาษาเมื่อเกิดความไม่พอใจ พร้อมทั้งอภิปรายปัจจัยทางวัฒนธรรมที่มีผลต่อการเลือกใช้กลวิธีแสดงความไม่พอใจเช่นนั้น

วารสารไทยศึกษาขอขอบพระคุณผู้เขียนทุกท่านที่เลือกวารสารไทยศึกษาเป็นสื่อกลางในเผยแพร่ผลงานของท่าน ขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่เป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาคุณภาพของบทความ และรักษามาตรฐานคุณภาพของวารสาร ขอบพระคุณผู้อ่านที่ต้อนรับวารสารไทยศึกษาอย่างดีเสมอมา

รองศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์
บรรณาธิการวารสารไทยศึกษา

สารบัญ

หน้า

★ บทบรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์

★ ความสำคัญของเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ : ๑
หัวเลี้ยวแห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย

The Significance of Inao
during the Reign of King Chulalongkorn (r.1868-1910):
A Transitional Period in the Thai Panji tradition

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี

Thaneerat Jatuthasri

★ การศึกษาดัดแปลงวรรณกรรมเป็นบทละครเพลง : กรณีศึกษาหลายชีวิต..... ๔๗

A study of adaptation from a novel to a musical :
A case study of Many Lives

ปริดา มโนมัยพิบูลย์

Parida Manomaiphibul

★ พลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ๘๗
ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์

Dynamics of Narratives and Strategies of Humor Creation
In Cham Uat Na Cho : Choi the Series

กมลพรรณ ดีรับรัมย์

สารภี ขาวดี

Kamonphan Deerabram

Sarapee Khowdee

หน้า

★ ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในอำเภอเมืองอุบลราชธานี..... ๑๒๑
Invocations for Buddha images in Amphoe Mueang
Ubon Ratchathani
สุทธินันท์ ศรีอ่อน
Sudhinan Sri-on
★ เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับไทย..... ๑๕๓
The Comparison between Thai and Korea Mother of Pearl Inlay
เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง
Kriangkrai Honghengseng
★ วัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย :..... ๑๘๑
กรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน
Responding to a Complaint in Thai: A Case Study of
Interlocutors with Equal Status
สิทธิธรรม อ่องวุฒิวัฒน์
Sittitam Ongwuttiwat
★ ภาคผนวก รายการอ้างอิงภาษาไทยของบทความที่ ๑-๖ ..... ๒๔๗

ความสำคัญของเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ : หัวเลี้ยวแห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย[๑]

Submitted date: 6 February 2021*
Revised date: 8 February 2021
Accepted date: 1 March 2021

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี[๒]

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาการนำเสนอเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ และศึกษาความสำคัญของผลงานเรื่องอิเหนาในสมัยดังกล่าวที่มีต่อวัฒนธรรมอิเหนาของไทย ผลการวิจัยพบว่า ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เรื่องอิเหนาได้รับการนำเสนอในหลากหลายลักษณะ ทั้งที่เป็นการสืบทอดขนบเดิมและที่เป็นลักษณะใหม่ ผลงานเรื่องอิเหนาที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ ไม่เพียงแต่แสดงให้เห็นว่าสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็น “ยุคทอง” ของเรื่องอิเหนาเท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอิเหนาในสังคมไทยด้วย ทั้งด้านความแพร่หลายของเรื่องอิเหนา ด้านรูปแบบและการนำเสนอเรื่อง

---

[๑] บทความนี้แปลและเรียบเรียงขยายความจากบทความของผู้วิจัยเรื่อง “The significance of the Inao during the reign of King Chulalongkorn: A transitional period in the Thai Panji tradition” ซึ่งได้รับทุนวิจัยจากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี ๒๕๖๐ และตีพิมพ์ในวารสาร *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia* Vol. 21 No. 1 (2020): 42-68. การแปลและเรียบเรียงใหม่เป็นภาษาไทยเพื่อตีพิมพ์ในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลการวิจัยสู่ผู้อ่านคนไทยในวงกว้าง และได้รับอนุญาตจากวารสาร *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia* แล้ว.

[๒] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

* วันรับ-ส่งบทความนี้อ้างอิงตามที่ปรากฏในระบบรับส่งบทความของเว็บไซต์ https://Journal.phra.in/ ซึ่งเพิ่งเปิดใช้ระบบเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ อย่างไรก็ตามกระบวนการพิจารณาบทความได้ทำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ แล้ว

อิเหนา ด้านการละครอิเหนา ด้านเนื้อหาหรือสำนวนของเรื่องอิเหนา และด้านอิเหนาศึกษา อันสะท้อนให้เห็นว่ายุคสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็น “ยุคหัวเลี้ยวสำคัญ” แห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย

คำสำคัญ: เรื่องอิเหนา, วัฒนธรรมอิเหนา, หัวเลี้ยว, สมัยรัชกาลที่ ๕

The Significance of Inao during the Reign of King Chulalongkorn (r.1868-1910): A Transitional Period in the Thai Panji tradition[3]

Thaneerat Jatuthasri[4]

Abstract

This research aims to examine the presentation of *Inao* during the reign of King Chulalongkorn, as well as to analyse the significance of such *Inao* works toward the *Inao* tradition. The article finds that during that period, the *Inao* theme was presented in many kinds of art and cultural works in both traditional and new ways. The *Inao* works created at that time not only demonstrate that the reign of King Chulalongkorn was "a golden age" of *Inao* in Thailand, but also mark a significant turning point for *Inao* culture in many parts, including popularity, the forms and presentation, the style of

---

[3] This article is translated and rewritten to the Thai language from my English article entitled "The significance of the Inao during the reign of King Chulalongkorn; A transitional period in the Thai Panji tradition", funded by the Faculty of Arts, Chulalongkorn University in 2017. The original English version of the article is published in *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia* Vol. 21 No. 1 (2020): 42-68. The translation and publication of the Thai version of the article intends to reach a wider audience of Thai readers and has received the written agreement from the editorial board of *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia.*

[4] Assistant Professor, Department of Thai, Faculty of Arts, Chulalongkorn University

performing art, the versions of *Inao*, and *Inao* studies, indicating that the reign of King Chulalongkorn was “a transitional period” of the *Inao* tradition.

Keywords: *Inao*, the Panji/Inao tradition, transitional period, the reign of King Chulalongkorn

บทนำ

เรื่องอิเหนาซึ่งมีต้นเค้าจากนิทานปันหยีของชวา เป็นนิทานสำคัญที่สืบทอดอยู่ในสังคมไทยมาอย่างยาวนานับแต่สมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งมีการประพันธ์เรื่องนี้ขึ้นเป็นครั้งแรก ๒ สำนวน คือเรื่องดาหลัง (เรื่องอิเหนาใหญ่) และเรื่องอิเหนา (เรื่องอิเหนาเล็ก)[๑] กระทั่งปัจจุบันเรื่องอิเหนาก็ยังคงอยู่ในการรับรู้และนำเสนอผ่านสื่อต่าง ๆ โดยเรื่องอิเหนาเล็กได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักมากกว่าเรื่องอิเหนาใหญ่

ตลอดระยะเวลากว่า ๒๐๐ ปีที่เรื่องอิเหนามีบทบาทอยู่ในศิลปวัฒนธรรมไทย ยุคสมัยที่ถือกันว่าเป็นยุคสำคัญของเรื่องอิเหนา คือสมัยรัชกาลที่ ๒ เนื่องจากละครในเรื่องอิเหนาได้รับการปรับปรุงจนงดงามเป็นแบบแผน[๒] และเกิดบทละครเรื่องอิเหนาฉบับที่สมบูรณ์พร้อมทั้งด้านวรรณคดีและการแสดง คือบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ซึ่งได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรว่าเป็น “ยอดของบทละครรำ” และได้รับการสืบทอดปรับใช้มาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากสมัยรัชกาลที่ ๒ ดังกล่าวแล้ว ยังมีอีกยุคสมัยหนึ่งที่อาจนับเป็นยุคสำคัญของเรื่องอิเหนาได้ แต่ยังมีผู้กล่าวถึงไม่มากนัก นั่นคือสมัยรัชกาลที่ ๕ เนื่องจากในช่วงสมัยดังกล่าวได้เกิดปรากฏการณ์สำคัญเกี่ยวกับเรื่องอิเหนาหลาย

---

[๑] พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศได้ทรงพระนิพนธ์เรื่องอิเหนาขึ้น ๒ สำนวน สำหรับใช้เล่นละครใน กล่าวคือ เจ้าฟ้าหญิงกุณฑลทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องดาหลังหรืออิเหนาใหญ่ และเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาหรืออิเหนาเล็ก เหตุที่คนมักเรียกพระนิพนธ์เรื่องอิเหนา ๒ สำนวนดังกล่าวว่า “อิเหนาใหญ่” และ “อิเหนาเล็ก” นั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (Damrongrachanuphap, 1965, p. 103) ทรงสันนิษฐานว่า *“เห็นจะหมายความกันในครั้งกรุงเก่าว่าอิเหนาของพระองค์ใหญ่เรื่องหนึ่ง อิเหนาของพระองค์เล็กเรื่องหนึ่ง”*

[๒] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (Damrongrachanuphap, 1965, p. 151) ทรงยกย่องละครรำของหลวงในสมัยรัชกาลที่ ๒ ว่า *“กระบวนละครครั้งรัชกาลที่ ๒ ทั้งบทและวิธีรำจึงวิเศษกว่าครั้งไหน ๆ ที่เคยปรากฏมาแต่ก่อน จึงได้นับถือกันเป็นแบบอย่างของละครรำที่เล่นสืบต่อมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ ควรนับว่าแบบละครรำของกรุงรัตนโกสินทร์ ได้เกิดขึ้นเมื่อรัชกาลที่ ๒ เป็นเดิมมา”*

ประการ เช่น การตีพิมพ์เรื่องอิเหนาเล็กและเรื่องอิเหนาใหญ่เป็นครั้งแรก การเกิดงานศึกษาค้นคว้าเรื่องอิเหนาและนิทานปันหยีของชาติอื่นขึ้นครั้งแรก และการที่เรื่องอิเหนาเป็นหัวข้อสนทนาหนึ่งที่สำคัญในการเจริญสัมพันธไมตรีกับต่างประเทศ นอกจากนี้ ในยุคสมัยดังกล่าวยังพบการนำเสนอเรื่องอิเหนาในรูปแบบที่หลากหลายยิ่งขึ้นกว่ายุคก่อนหน้าด้วย เช่น ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครแขก สักวา จิตรกรรม แนวตะวันตก นิราศ และคำโคลง ซึ่งมีทั้งลักษณะตามขนบเดิมและลักษณะที่แปลกใหม่ ไม่เพียงเท่านั้น ปรากฏการณ์เกี่ยวกับเรื่องอิเหนาที่เกิดขึ้นในยุคสมัยดังกล่าว ยังสร้างความเปลี่ยนแปลงบางประการแก่การสร้างและเสพเรื่องอิเหนาด้วย เช่น การพิมพ์เรื่องอิเหนาทำให้เรื่องนี้เป็นที่รู้จักแพร่หลายขึ้น ไม่จำกัดแต่เฉพาะในวงราชสำนัก หรือการศึกษาค้นคว้าเรื่องอิเหนาที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ก็ทำให้สังคมไทยเกิดความรู้เรื่องอิเหนาและได้รู้จักนิทานปันหยีของชาติอื่น

ปรากฏการณ์เกี่ยวกับเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังที่สำรวจมาข้างต้นนี้ ทำให้ผู้วิจัยเกิดประเด็นคำถามที่ต้องการศึกษาให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นว่า การนำเสนอเรื่องอิเหนาในสมัยดังกล่าวมีลักษณะเด่นอย่างไร เหตุใดยุคสมัยนี้จึงเกิดความนิยมเรื่องอิเหนาในหลากหลายมิติ และผลงานเรื่องอิเหนาที่เกิดขึ้นในยุคนี้มีความหมายและความสำคัญต่อการสร้างและเสพเรื่องอิเหนาของไทยมากน้อยเพียงไร ซึ่งจากการสำรวจงานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้องพบว่า ประเด็นดังกล่าวยังไม่มีการศึกษาอย่างเฉพาะเจาะจงมาก่อน ผู้วิจัยจึงมุ่งหวังว่าการศึกษาประเด็นดังกล่าวในบทความนี้ จะช่วยให้เข้าใจลักษณะเด่นของเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ รวมทั้งช่วยต่อเติมความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมอิเหนาในสังคมไทยที่มีมายาวนานกว่า ๒๐๐ ปีให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ทั้งนี้ คำว่า “เรื่องอิเหนา” ในบทความนี้ใช้ในความหมายกว้าง หมายถึงนิทานเรื่องอิเหนาของไทย ทั้งเรื่องดาหลังหรือเรื่องอิเหนาใหญ่ และเรื่องอิเหนาหรือเรื่องอิเหนาเล็ก

วัตถุประสงค์การศึกษา

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาการนำเสนอเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ และความสำคัญของผลงานเรื่องอิเหนาในสมัยดังกล่าวที่มีต่อวัฒนธรรมอิเหนาของไทย

สมมติฐาน

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เรื่องอิเหนาได้รับการนำเสนอและปรากฏในหลากหลายรูปแบบ ทั้งที่เป็นการสืบทอดขนบเดิมและที่เป็นลักษณะใหม่ ผลงานเรื่องอิเหนาที่เกิดขึ้นในสมัยนี้สร้างความเปลี่ยนแปลงแก่การสร้างและเสพเรื่องอิเหนาในสังคมไทยหลายประการ อันสะท้อนให้เห็นว่ายุคสมัยรัชกาลที่ ๕ มีความสำคัญในฐานะเป็นหัวเลี้ยวแห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย

ปรากฏการณ์และการนำเสนอเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕

สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคสมัยที่สำคัญยุคหนึ่งของสังคมไทย เนื่องจาก *"เป็นหัวเลี้ยวสำคัญที่สุดของการพัฒนาไปสู่ยุคใหม่ของไทย"* และ *"เป็นจุดที่ "ยุคเก่า" มาบรรจบกับ "ยุคใหม่" ทั้งในด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ การศึกษาและศิลปวัฒนธรรมทุกสาขา"* (Rutnin, 2008, p. 84)

ในท่ามกลางบริบทแห่งความเปลี่ยนแปลงทางสังคมดังกล่าว น่าสนใจว่าเรื่องอิเหนาไม่เพียงแต่ยังคงได้รับความนิยมในแวดวงราชสำนักสืบต่อจากยุคก่อนหน้าเท่านั้น แต่ยังปรากฏในสื่อและศิลปะหลากหลายมากขึ้นกว่าที่เคยมีมาด้วย ทั้งในด้านการขับร้อง การแสดง ทัศนศิลป์ วรรณกรรม และวรรณกรรมศึกษา โดยมีทั้งการนำเสนอในรูปแบบเดิมตามขนบและรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า การนำเสนอเรื่องอิเหนาในยุคนี้มีการ "ขยับขยาย" กว้างขวางขึ้น และมีการผสมผสานทั้งแบบ "เก่า" และแบบ "ใหม่" ดังจะอธิบายและยกตัวอย่างต่อไปนี้

๑. ด้านการขับร้อง การขับร้องเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีหลักฐานปรากฏหลายรูปแบบ เช่น ร้องสักวา ร้องแบบละคร และร้องคอนเสิร์ตซึ่งเป็นการขับร้องแนวใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นในยุคนี้

การร้องสักวาเรื่องอิเหนา ปรากฏหลักฐานเป็นการเล่นสักวาเรื่องอิเหนาเล็กถวายหน้าที่นั่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่มีการรวบรวมบทไว้ในหนังสือ *ประชุมบทสักรวาเล่นถวายในรัชกาลที่ ๕* (*Prachum bot sakkrawa len thawai nai ratchakan thi ha,* 1966) ได้แก่ สักวาเรื่องอิเหนาตอนเสี่ยงเทียน

เล่นถวายที่พระที่นั่งสนามจันทร์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๕ และสักวาเรื่องอิเหนาตอนชนไก่และตอนสึกชี เล่นถวายในงานฉลองวัดบรมวงษ์อิศรวราราม พ.ศ. ๒๔๒๐ การเล่นสักวาเรื่องอิเหนาดังกล่าวนี้ เป็นรูปแบบการขับร้องที่สืบทอดจากยุคก่อน ดังมีหลักฐานว่าในสมัยรัชกาลที่ ๓ ก็มีการเล่นสักวาเรื่องอิเหนาถวายหน้าที่นั่งเช่นกัน (*Bot sakkawa rueang Inao len thawai nai ratchakan thi sam,* 1921, p. ก)

ส่วนการร้องละครอิเหนาเพื่อสร้างความสำราญแก่ผู้ฟัง มีหลักฐานเล่าอยู่ใน “เรื่องบ่อเกิดของพระราชนิพนธ์ เงาะป่า ที่เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ลดาวัลย์ ได้เล่าไว้ว่า เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระประชวรไข้ในพ.ศ.๒๔๔๘ พระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ซึ่งเป็นผู้ถวายการปรนนิบัติให้ทรงพระสำราญได้ทรงนำบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ มาให้ข้าหลวงขับร้องในเวลาที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวประทับเสวยพระกระยาหารค่ำ โดยทำนองที่ใช้ขับร้อง *“ก็ร้องตามที่มีในเรื่องอิเหนา อันเป็นเพลงเก่า ๆ เช่น ช้าปี่ ร่ายใน เป็นต้น หลายคืนเข้าคืนละหลายชั่วโมง”* (Sadap Ladawan, 1983, p.48-49)

การขับร้องเรื่องอิเหนาอีกรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏในสมัยนี้ คือการร้องคอนเสิร์ตหรือมโหรีประสมวง ซึ่งเป็นการร้องประสานเสียงชายหญิงเข้ากับเครื่องปี่พาทย์ อันเป็นการขับร้องแนวใหม่ที่ต่างจากมโหรีปี่พาทย์แต่เดิม (Virulrak, 2004, p. 234) การร้องคอนเสิร์ตนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงริเริ่มขึ้นเพื่อใช้แสดงต้อนรับแขกเมือง และทรงปรุงบทร้องพร้อมบรรจุเพลงเพื่อใช้ในการร้อง เช่น บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องอิเหนา

กล่าวเฉพาะเรื่องอิเหนา ทรงเลือกปรุงบทร้องตอนบวงสรวง โดยทรงนำกลอนจากบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ มาทรงตัดต่อและเรียบเรียงใหม่พร้อมทั้งบรรจุเพลงร้อง บทคอนเสิร์ตเรื่องอิเหนานี้ มีหลักฐานว่าได้ใช้ขับร้องถวายเจ้าชายเฮนรีแห่งปรัสเซียที่มาเข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๒ (Phongsuwan, 2010, p. 126)

นอกจากการขับร้องแบบต่าง ๆ ดังปรากฏข้างต้นแล้ว สันนิษฐานว่าการร้องมโหรีในวังของเจ้านายและบ้านของขุนนาง ก็คงขับร้องเรื่องอิเหนาเล็กด้วยเช่นกัน เนื่องจากเป็นเรื่องที่นิยมร้องมโหรีมาตั้งแต่ยุคก่อน ดังที่มีบทมโหรีเรื่องอิเหนาตกทอดมาหลายบทและรวมพิมพ์อยู่ในหนังสือ *ประชุมบทมโหรี* (*Prachum bot mahori*, 1967) โดยบทมโหรีเรื่องอิเหนาส่วนใหญ่คัดมาจากเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒

๒. ด้านการแสดง ปรากฏการณ์สำคัญเกี่ยวกับการแสดงเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีอยู่หลายประการ สรุปได้ดังนี้

๒.๑ ละครในเรื่องอิเหนาได้รับการสืบทอดและจัดแสดง ทั้งเรื่องอิเหนาเล็กและเรื่องอิเหนาใหญ่ ดังนี้

ก. ละครในเรื่องอิเหนาเล็กได้รับการสืบทอด ทั้งในละครของหลวง ละครของพระบรมวงศานุวงศ์ และละครของขุนนาง ดังนี้

ละครในของหลวง ละครในของหลวงเรื่องอิเหนาได้รับการสืบทอดและจัดแสดงในวาระสำคัญของบ้านเมืองตามขนบของการเล่นละครหลวง ได้แก่ งานสมโภชช้างเผือกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๕ งานเฉลิมพระราชมณเฑียรขึ้นพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทในงานสมโภชพระนครครบ ๑๐๐ ปี เมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๕ และงานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากยุโรปเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๐ (Damrongrachanuphap, 1965, p. 197-199)

การแสดงละครในของหลวงเรื่องอิเหนาครั้งสำคัญที่ควรกล่าวถึงคือครั้งที่เล่นในงานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากยุโรปเมื่อ พ.ศ.๒๔๔๐ เนื่องจาก *"การแสดงละครผู้หญิงของหลวงครั้งนี้เป็นครั้งสุดท้ายของละครผู้หญิงของหลวงในแผ่นดินไทย"* (Virulrak, 2004, p. 250) การแสดงครั้งนั้นได้รวมตัวละครหลวงครั้งรัชกาลที่ ๔ ที่ *"ยังมีตัวเหลืออยู่หลายคน"* มาซักซ้อมและออกแสดงเพื่อสนองพระมหากรุณาธิคุณ[๓] (Damrongrachanuphap, 1965,

[๓] ในครั้งนั้นผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นผู้มีบรรดาศักดิ์และสูงวัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมีพระบรมราชานุญาตให้เฉพาะพระบรมวงศานุวงศ์ หรือผู้ที่ *"เป็นลูกเป็นหลาน"* เท่านั้นที่ชมได้ (Damrongrachanuphap, 1965, p. 202)

p. 199-200) ตอนที่แสดงคือตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหาและตอนใช้บน การแสดงละครในชุดนี้งดงามเป็นที่เลื่องลือมาก ดังที่สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี ทรงยกย่องว่า เป็น *"ลครพิเศศสวรรค์"* และ *"ลครชนิดท่านพวกนี้รำจะไม่มีอีกแล้วในโลกนี้"* (Sukhumanmarasi Phraakkhraratchathewi, 1950, p.140)

บทที่ใช้เล่นละครในของหลวงเรื่องอิเหนาในวาระต่าง ๆ ข้างต้นคงปรับใช้บทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ เป็นหลัก โดยการแสดงเมื่อครั้งสมโภชพระนครครบ ๑๐๐ ปี พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาละครเรื่องอิเหนาด้วยสำหรับให้ตัวละครใช้พูดเจรจาในการแสดง กล่าวคือ ส่วนที่เป็นบทร้องยังคงใช้ตามบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ แต่ส่วนที่เป็นการเจรจาให้แสดงตามพระราชนิพนธ์บทเจรจานี้ ซึ่งมีเนื้อหาตั้งแต่ตอนจรกาทราบข่าวศึกมาติดเมืองดาหาจนถึงตอนสังคามาระตาเตือนสติอิเหนาหลังจากบุษบาถูกลมหอบ การที่ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาเตรียมไว้ก่อนนี้นับเป็นลักษณะใหม่ที่ต่างไปจากขนบละครในแต่เดิมที่เจรจาโดยการด้นและมิได้ให้ความสำคัญแก่การเจรจามากนัก

ลักษณะเด่นของพระราชนิพนธ์บทเจรจาดังกล่าวมีอยู่หลายประการ[๔] เช่น บทเจรจาหลายบทมีขนาดยาวและมีรายละเอียดมากจนทำให้มีลักษณะคล้ายละครพูด ทั้งยังมีลักษณะที่ร่วมสมัยกับผู้ชมที่เป็นชาววัง ทั้งในด้านการใช้ภาษา เหตุการณ์ และพฤติกรรมของตัวละคร ซึ่งทรงขยายความและสร้างสรรค์ขึ้นโดยไม่กระทบกับเรื่องหลักในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ เช่น บทเจรจาบทที่ ๒๕ กำหนดให้นางกำนัลของบุษบาแสดงพฤติกรรมที่แสดงถึงความตื่นเต้นวุ่นวายในการเตรียมตัวไปใช้บน เช่น เตรียมอาหารการกิน เตรียมเสริมความงามของใบหน้า และเตรียมเสื้อผ้าเครื่องประดับเพื่อประกวดประขันกัน บทเจรจาบทที่ ๓๒ กำหนดให้จรกาเรียกหากล้องหรือไปป์ (Pipe) มาสูบ และบทเจรจาบทที่ ๔๘ กำหนดให้อิเหนาชวนกษัตริย์และเจ้าชายองค์อื่น ๆ เล่นเทนนิสระหว่างไปใช้บน นอกจากนี้ ยังทรงล้อเลียนบุคคลบางคนหรือบางกลุ่มผ่านพฤติกรรมและคำพูดของตัวละครในบทเจรจาด้วย ซึ่งมีทั้ง

---

[๔] สรุปความจากงานวิจัยของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต และธานีรัตน์ จัตุทะศรี (Rueangruglikit and Jatuthasri, 2019)

ตัวละครเดิมในเรื่องอิเหนาและตัวละครใหม่ที่ทรงสร้างขึ้น เช่น ล้อคนในวังที่พูดไม่ชัดผ่านตัวละครบริวาร เช่น สมัน ยาสา และบาหยัน ล้อการเล่นเพื่อนของสาวชาววังผ่านตัวละครนางกำนัลของบุษบา และล้อคนไทยที่นิยมวัฒนธรรมตะวันตกโดยไม่รู้จริงผ่านตัวละครบางตัว เช่น จรกา และอะบรามซึ่งเป็นบริวารของอิเหนา ทำให้การเจรจาในละครในของหลวงครั้งนั้นมีความสนุกขบขันและร่วมสมัย ขณะเดียวกันผู้ชมก็ยังคงได้รับรสความงามของบทร้องและกระบวนรำตามขนบจากการแสดงตามบทละครฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ด้วย

ละครในของพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนาง มีอยู่หลายคณะที่เล่นละครในเรื่องอิเหนา เช่น ละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอมในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ ละครของท้าวราชกิจวรภัตร (แพ) และละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ตัวอย่างหลักฐานการแสดง เช่น ในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พ.ศ. ๒๔๒๘ บันทึกว่า ละครของท้าวราชกิจเล่นเรื่องอิเหนาในงานสมโภชช้างเผือกชื่อพระเศวตรุจิราภาพรรณ (Chulalongkorn (Rama V), 1941, p. 176-177) ในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พ.ศ. ๒๔๒๒ บันทึกว่า ละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทเล่นเรื่องอิเหนาตอนอิเหนาแก้สงสัย ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรในงานเลี้ยงปีใหม่เมื่อเดือนห้า (Chulalongkorn (Rama V), 1935, p. 2) หรือในพ.ศ.๒๔๕๑ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชหัตถเลขาถึงพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ให้จัดละครเรื่องอิเหนาเข้ามาถวายให้ทอดพระเนตร (Chulalongkorn (Rama V), 1931, p. 8)

บทที่ใช้เล่นละครในเรื่องอิเหนาของบรรดาเจ้านายและขุนนางข้างต้นนี้คงปรับปรุงขึ้นจากบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ดังเห็นได้จากบทละครเรื่องอิเหนาฉบับหนึ่งที่ตกทอดมา คือบทละครเรื่องอิเหนา ตอนดะระสาแบหลา พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งทรงนำบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ มาปรับใช้ทั้งในด้านบทร้อง เพลง และการกำหนดเจรจา แต่ขณะเดียวกันก็มีส่วนที่ทรงสร้างสรรค์และกำหนดขึ้นใหม่เข้าไปผสมผสานด้วย

เช่น การแบ่งชุดในการแสดง การดำเนินเรื่องอย่างกระชับ การใช้เพลงร้องหลากหลาย การบรรจุเพลงออกภาษาสำเนียงแขกหลายเพลง เช่น แขกลพบุรี แขกหนัง แขกสุ่ม รวมทั้งการทรงพระนิพนธ์บทร้องใหม่ที่มีรสแปลกใหม่ทางวรรณศิลป์และเอื้อแก่การแสดงกระบวนรำ เช่น บทรำฉุยฉายอิเหนา อันทำให้กระบวนแสดงของบทละครฉบับนี้มีลักษณะใหม่ ๆ เพิ่มเข้ามา (Jatuthasri, 2017, p. 113)

ข. ละครในเรื่องอิเหนาใหญ่ได้รับการสืบทอด

นอกจากการสืบทอดละครในเรื่องอิเหนาเล็กดังกล่าวข้างต้นแล้ว ในยุคสมัยนี้ยังพบการสืบทอดละครในเรื่องดาหลังหรือเรื่องอิเหนาใหญ่ด้วย ดังปรากฏหลักฐานว่าใน พ.ศ.๒๔๕๑ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชหัตถเลขาถึงพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ให้จัดละครเรื่องอิเหนาใหญ่ตอนฆ่านางบุษบาชาวไร่ มาถวายในงานเลี้ยงของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เนื่องจากเจ้าอินทวโรรสแห่งเชียงใหม่ *"มาเล่าว่าเล่นอิเหนาใหญ่ฆ่าบุษบาชาวไร่ดี จึงจะขอให้เล่นตอนนั้น"* (Chulalongkorn (Rama V), 1931, p. 3)

กระบวนแสดงเรื่องอิเหนาใหญ่ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์นี้ สันนิษฐานว่าน่าจะอิงตามแบบละครใน เนื่องจากเจ้าจอมมารดาเขียน[๕] ผู้ฝึกหัดและออกแบบท่ารำของละครคณะนี้ เคยเป็นตัวละครหลวงเมื่อครั้งรัชกาลที่ ๔ และรำเป็นตัวอิเหนาจากละครในเรื่องอิเหนาเล็กได้งดงามเป็นที่เลื่องลือ (Phitthayalongkon, 1931, p. 84-85)

ละครในเรื่องอิเหนาใหญ่นี้ พบว่าละครของเจ้านายพระองค์อื่น ๆ ในยุคนี้ก็จัดแสดงด้วยเช่นกัน เช่น ละครของพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ (พระองค์เจ้าขาว) ดังมีหลักฐานว่าครูละครในสมัยหลังบางท่านได้เรียนรำละครเรื่องอิเหนาใหญ่จากครูละครของวังนี้ เช่น ครูมัลลี คงประภัศร์ ซึ่งเป็นครูละครของกรมศิลปากร มีประวัติเล่าว่าได้ฝึกรำละครกับหม่อมแม่เป้าซึ่งเป็นครูละครของพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ตัวละครหนึ่งที่ครูมัลลี

[๕] เจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ ๔ เป็นพระมารดาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ฝึกหัดและรำได้งามมีชื่อเสียง คือบทสมันจากเรื่องอิเหนาใหญ่ ซึ่งได้เคยไปแสดงในวังหลวงด้วย กล่าวกันว่า บทบาทสมันของท่านสร้างความประทับใจแก่เจ้านายฝ่ายในหลายพระองค์จนต่างเรียกท่านว่า “หมัน” ทำให้กลายมาเป็นชื่อเรียก “ครูหมัน” ของท่าน (Suntranon, 2007, p. 176-177)

๒.๒ เรื่องอิเหนาปรากฏในการแสดงแนวใหม่

สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคที่เกิดความเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่แก่การละครของไทย ดังปรากฏว่ามีละครแนวใหม่เกิดขึ้นหลายประเภท เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง และละครพูด ซึ่งมีทั้งที่เกิดจากการผสมผสานศิลปะการแสดงไทยกับศิลปะการแสดงชาติอื่น และที่เป็นการผสมผสานแนวคิดใหม่เข้ากับขนบการแสดงไทยแต่เดิม

เมื่อพิจารณาเนื้อหาที่ใช้เล่นละครแนวใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยนี้ พบว่าละครบางประเภทได้เลือกนำเรื่องอิเหนาไปใช้แสดงด้วย อันทำให้รูปแบบการแสดงเรื่องอิเหนามีขอบเขตกว้างขวางขึ้นกว่ายุคก่อน ดังนี้

ละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาเล็ก ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครรำแนวใหม่ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสร้างสรรค์ขึ้นร่วมกับเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) โดยทรงนำขนบละครรำแต่เดิมของไทยมาปรับและผสมผสานกับลักษณะละครโอเปรา (Opera) ของตะวันตก ลักษณะเด่นของละครดึกดำบรรพ์ คือ ใช้ผู้หญิงแสดง มีกระบวนรำงาม มีดนตรีปี่พาทย์ที่ไพเราะนุ่มนวล ไม่เน้นการพรรณนา ตัวละครเป็นผู้ร้องบท เจรจา และรำเอง แต่บางครั้งอาจไม่ร้องเองก็ได้ (Wingwon, 2012, p. 112)

เรื่องอิเหนาเป็นเรื่องหนึ่งที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำมาเล่นละครดึกดำบรรพ์ โดยทรงปรุงบทขึ้น ๔ ตอน ได้แก่ ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนไหว้พระปฏิมา ตอนบวงสรวง และตอนเผาเมือง[๖] ลักษณะ

[๖] ตอนเผาเมือง ทรงพระนิพนธ์ค้างไว้ ยังมิได้ฝึกซ้อมและออกแสดง (Naritsaranuwattiwong, 1953, p. 76)

เด่นของบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนามีอยู่หลายประการ เช่น มีทั้งบทร้อง บทเจรจา และการบรรจุเพลงไว้พร้อมในตัวบท ไม่เน้นพรรณนาความ มีการสร้างรสออกภาษาผ่านการแทรกบทร้องภาษามลายู[๗]และการบรรจุเพลงร้องสำเนียงแขกบางช่วง เช่น แขกประเทศ แขกกล่อมเจ้า และแขกถอนสายบัว การออกภาษาดังกล่าวนี้สอดคล้องกับที่มาของเรื่องที่กำเนิดในชวาและแพร่หลายไปในดินแดนชวาและมลายู นอกจากนี้ในการแสดงจริงยังมีการสร้างฉากที่ตระการตาและดูเหมือนจริงด้วย เช่น ฉากวิหารในตอนบุษบาเสี่ยงเทียนซึ่งแสดงลักษณะสถาปัตยกรรมแบบชวา รวมทั้งจัดให้มีเสียงสัตว์ต่าง ๆ ที่สมจริงประกอบการแสดง เช่น แทรกเสียงนกและไก่ในตอนอิเหนาชมดง

ละครพันทางเรื่องอิเหนาใหญ่ ละครพันทางเป็นละครรำแนวใหม่ที่เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ริเริ่มขึ้นในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๔ (Virulrak, 2004, p. 229) กระบวนแสดงของละครประเภทนี้เป็นแบบละครนอก แต่นำเรื่องต่างชาติต่างภาษามาแสดง เช่น เรื่องราชาธิราชจากพงศาวดารมอญพม่า และเรื่องสามก๊กจากพงศาวดารจีน การแสดงมีการออกภาษาตามเชื้อชาติของตัวละครผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ท่ารำ เพลง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย

เรื่องอิเหนาใหญ่เป็นเรื่องหนึ่งที่ละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงนิยมเล่น และสันนิษฐานว่าเล่นในแนวละครพันทาง ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (Virulrak, 2004, p. 229) เห็นว่า *“คงแสดงเป็นลักษณะไปทางออกภาษาเพราะเป็นละครทางชวา ซึ่งคงใช้เพลงและท่ารำที่มีกลิ่นอายทางชวาอยู่บ้าง”* บทละครเรื่องอิเหนาใหญ่ของละครคณะนี้ มีข้อมูลว่านายวานกับนายทิมที่เป็นนักเทศน์เป็นผู้แต่งบท (Damrongrachanuphap, 1965, p. 211) ซึ่งน่าจะปรับจากบทละครเรื่องดาหลังพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑

[๗] บทร้องภาษามลายูปรากฏในตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ทรงพระนิพนธ์โดยปรึกษาผู้รู้ภาษามลายูและทรงปรับแก้ให้ถูกต้อง (*Phraprawat lae prachum bot lakhon duekdamban,* 2013, p. 186)

๒.๓ เรื่องอิเหนาปรากฏในการแสดงของประชาชน

การนำเรื่องอิเหนาเล็กไปใช้แสดงในหมู่ประชาชนน่าจะมีมาก่อนสมัยรัชกาลที่ ๕ แล้ว ดังที่ในสมัยรัชกาลที่ ๔ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงตั้งภาษีโขนละครขึ้นสำหรับเรียกเก็บภาษีจากคณะละครที่จัดแสดงเพื่อหารายได้หรือผลประโยชน์[๔] ซึ่งภาษีประเภทหนึ่งที่เรียกเก็บคือภาษีจากการนำเรื่องละครในไปเล่น ได้แก่ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา กล่าวคือ ถ้าเล่นเรื่องรามเกียรติ์เสียภาษีวันละ ๒๐ บาท เรื่องอิเหนาวันละ ๑๖ บาท และเรื่องอุณรุทวันละ ๑๒ บาท (Damrongrachanuphap, 1965, p. 174-175) การตั้งภาษีสำหรับเรื่องอิเหนาดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าคงมีการเล่นเรื่องนี้ในละครของประชาชน อย่างไรก็ตามมีข้อสังเกตว่าภาษีของเรื่องอิเหนาและเรื่องละครในอีก ๒ เรื่องมีอัตราค่อนข้างสูงเมื่อเทียบกับภาษีของเรื่องละครนอกซึ่งเสียเพียงวันละ ๕๐ สตางค์ - ๔ บาทเท่านั้น จึงอาจทำให้การแสดงเรื่องนี้ยังไม่แพร่หลายมากนัก

ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ การแสดงเรื่องอิเหนาเล็กน่าจะแพร่หลายมากขึ้นในหมู่ประชาชน เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกอากรมหรสพซึ่งรวมถึงภาษีค่าเรื่องอิเหนาที่เคยตั้งไว้ในสมัยรัชกาลที่ ๔[๕] ในสมัยนี้ การแสดงของประชาชนที่มีหลักฐานว่าเล่นเรื่องอิเหนาเล็ก ได้แก่ ลิเก ดังมีข้อมูลว่าลิเกวิกหม่อมสุภาพเป็นวิกแรกที่เล่นเรื่องอิเหนาเล็ก ประมาณ พ.ศ. ๒๔๕๐ (Virulrak, 1996, p. 35) หรือลิเกคณะดอกดิน เสือสง่า ซึ่งเล่นในระหว่างสมัยรัชกาลที่ ๕ - รัชกาลที่ ๗ ก็พบว่าเล่นเรื่องอิเหนาเล็กเช่นกัน (Chopkrabuanwan, 1981, p. 37)

---

[๔] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชประสงค์ที่จะส่งเสริมการละคร จึงทรงออกประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงใน พ.ศ.๒๓๙๘ ซึ่งมีพระบรมราชานุญาตให้ประชาชนมีละครผู้หญิงได้เช่นเดียวกับละครของหลวง ประกาศดังกล่าวส่งผลให้เกิดความนิยมเล่นละครผู้หญิงอย่างกว้างขวางและเล่นหารายได้กันอย่างเฟื่องฟูโดยเฉพาะในโรงบ่อน ทำให้ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงตั้งภาษีโขนละครขึ้นใน พ.ศ. ๒๔๐๒ เพื่อให้คณะละครที่มีรายได้จากการแสดงได้เสียภาษีช่วยราชการแผ่นดิน (Damrongrachanuphap, 1965, p. 172-174)

[๕] ใน พ.ศ.๒๔๕๐ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ประกาศยกเลิกการเก็บอากรมหรสพ คงเก็บแต่เฉพาะมหรสพที่เล่นในโรงบ่อนเท่านั้น (Damrongrachanuphap, 1965, p. 179)

ลักษณะการเล่นลิเกเรื่องอิเหนาในยุคดังกล่าว ขุนวิจิตรมาตราได้เล่าไว้ว่า เคยมีโอกาสดูลิเกวิกพระยาเพชรปาณีและวิกโรงหวยสามยอด (วิกหม่อมสุภาพ) ในสมัยรัชกาลที่ ๕ และ *"เคยเห็นเล่นเรื่องอิเหนา ตั้งแต่จรกาวาดรูปบุษบาจนถึงใช้บน ติดต่อกันอยู่นับเดือน ตัวยี่เกไม่ร้องยี่เกเลย ร้องเพลงสองชั้นทั้งสิ้น เข้าใจว่าเพราะอิเหนาเป็นเรื่องสูงจึงเล่นให้สูง ไม่เอารำยี่เกมาใช้ร้องอย่างจักร ๆ วงศ์ ๆ ทั่วไป"* (Kanchanakkhaphan, 1975, p. 14)

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ยังพบว่าละครของเจ้านายและขุนนางบางคณะที่เล่นในโรงแบบเก็บค่าเข้าชมก็นิยมเล่นเรื่องอิเหนาเล็กด้วย ดังที่พลอย หอพระสมุด (Phloi Hophrasamut, 1991, p. 43) ได้รวบรวมข้อมูลและจัดอันดับเรื่องที่โรงละครต่าง ๆ นิยมเล่นในระหว่าง ร.ศ. ๑๑๖ (พ.ศ. ๒๔๔๐) แล้วพบว่า เรื่องอิเหนาเล็กเป็นเรื่องหนึ่งที่นิยมเล่นในบางคณะ เช่น ละครของเจ้าหมื่นสรรพเพ็ธ และละครของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ ข้อมูลดังกล่าวสะท้อนว่า การแสดงเรื่องอิเหนาเล็กเป็นเรื่องหนึ่งที่นิยมในหมู่ผู้ชมสมัยนั้น

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ปรากฏเรื่องอิเหนาใหญ่ในการแสดงของประชาชนเช่นกัน ดังมีหลักฐานว่าละครแขกของนายเสือหรือ "ตาเสือ" ซึ่งมีชื่อเสียงมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ นิยมเล่นเรื่องอิเหนาใหญ่ต่อเนื่องมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ (Damrongrachanuphap, 1965, p. 191) การแสดงละครแขกของคณะนี้ เป็นแบบละครมะโย่งหรือมายง แต่งตัวแบบมลายู ร้องเป็นภาษามลายู แต่เจรจาเป็นภาษาไทย (Damrongrachanuphap, 1965, p. 190) การนำเรื่องอิเหนาใหญ่ไปเล่นละครแขกหรือละครมะโย่งนี้ อาจเป็นเพราะเค้าเรื่องเป็นนิทานชวามลายูอยู่แล้ว จึงน่าจะเหมาะแก่การนำไปเล่นละครแบบมลายู

นอกจากละครแขกข้างต้นแล้ว เรื่องอิเหนาใหญ่ยังน่าจะใช้เล่นละครอื่น ๆ ของประชาชนด้วย โดยน่าจะปรากฏมาตั้งแต่ก่อนสมัยรัชกาลที่ ๕ เนื่องจากเรื่องนี้มิได้ใช้เล่นละครในของหลวงมาช้านาน จึงทำให้กลายไปเป็นเรื่องสำหรับละครข้างนอกเล่น อันหมายถึงละครที่ฝึกหัดกันนอกพระราชวังหลวง ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวว่า *"ละครหลวงในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์หาปรากฏว่าเล่นเรื่องดาหลังไม่ ถ้าเล่นก็เห็นจะเป็นแต่ในรัชกาลที่ ๑ พ้นนั้นมาปรากฏว่า*

เล่นแต่อิเหนาเล็กเรื่องเดียว เรื่องดาหลังจึงกลายไปเป็นแต่เรื่องสำหรับละครข้างนอกเล่น หานับเป็นเรื่องของละครในเหมือนอย่างเรื่องอิเหนาเล็กไม่" (Damrongrachanuphap, 1965, p. 116)

๓. ด้านทัศนศิลป์ เรื่องอิเหนาปรากฏ ๒ ลักษณะ ดังนี้

๓.๑ เรื่องอิเหนาเป็นเนื้อหาของจิตรกรรม

จิตรกรรมเรื่องอิเหนาเล็กที่สร้างขึ้นในสมัยนี้มีอยู่หลายภาพหลายชุด ทั้งที่เป็นจิตรกรรมไทยประเพณีและจิตรกรรมไทยแนวใหม่ที่รับวิธีการวาดแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสาน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างแรก ได้แก่ สมุดภาพเรื่องอิเหนาของนายรอด ซึ่งเขียนในสมุดไทย เก็บรักษาอยู่ที่กลุ่มหนังสือตัวเขียนและจารึก สำนักหอสมุดแห่งชาติ ในหน้าแรกของสมุดไทยมีข้อความระบุว่า สมุดภาพนี้เป็นของหลวงสำหรับ "หอมิวเซียม"[๑๐] นายรอดรับเป็นผู้เขียนเมื่อวันศุกร์ ขึ้น ๑ ค่ำ เดือนยี่ ปีมะโรง จ.ศ. ๑๒๔๒ ซึ่งตรงกับ พ.ศ. ๒๔๒๓ ในสมัยรัชกาลที่ ๕ (*Samut rupphap rueang Inao*, Khoi book number 22) สมุดภาพนี้มีภาพตอนต่าง ๆ จากเรื่องอิเหนารวม ๒๗ ภาพ ตั้งแต่ตอนงานพระเมรุเมืองหมันหยาจนถึงวิหยาสะกำล้มป่วยเพราะปรารถนาบุษบา ลักษณะภาพเป็นจิตรกรรมไทยประเพณี ระบายสีทองและสีต่าง ๆ บางภาพมีการแสดงระยะใกล้-ไกลแบบวิธีวาดของตะวันตกด้วย

อีกตัวอย่างหนึ่ง ได้แก่ จิตรกรรมเรื่องอิเหนาฝีพระหัตถ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งพบหลักฐาน ๒ ภาพ คือ จิตรกรรมตอนบุษบาเล่นธาร ทรงเขียนเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๐ ปัจจุบันอยู่ที่พระที่นั่งราชการัณยสภา พระบรมมหาราชวัง (Charoenwong, 2006, p. 419) และจิตรกรรมตอนประสันตาเชิดหนัง ซึ่งไม่พบหลักฐานปีที่ทรงเขียน (Phongsuwan, 2010, p. 163) ลักษณะเด่นของจิตรกรรมทั้ง ๒ ภาพนี้ คือการผสมผสานลักษณะจิตรกรรมไทยประเพณีกับจิตรกรรมแนวเหมือนจริงของตะวันตกเข้าด้วยกัน

---

[๑๐] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนครขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๗ เรียกว่า "มิวเซียม" (Royal Institute, 1926, p. 1)

ตัวอย่างอีกชุดหนึ่ง ได้แก่ จิตรกรรมเรื่องอิเหนาซึ่งใส่กรอบประดับอยู่ที่พระที่นั่งวโรภาษพิมาน[๑๑] พระราชวังบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จิตรกรรมเรื่องอิเหนาชุดนี้มีอยู่หลายภาพหลายตอน เช่น ตอนอิเหนาเผาเมืองและลักบุษบา ตอนปันหยีชนไก่กับอุณากรรณ และตอนปันหยีรบกับย่าหรัน (Chulasai, 2005, p. 141) ซึ่งไม่ปรากฏนามผู้วาด จิตรกรรมชุดนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อประดับในงานพระเมรุที่ท้องสนามหลวง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๐ ในการพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าพาหุรัด มณีมัย สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าตรีเพ็ชรุตม์ธำรง สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าศิริราชกกุธภัณฑ์ และพระอรรคชายาเธอ พระองค์เจ้าเสาวภาคนารีรัตน์[๑๒] (Chulasai, 2005, p. 140) ซึ่งหลังจากเสร็จสิ้นงานพระเมรุดังกล่าวแล้ว จิตรกรรมเรื่องอิเหนาได้ใช้ประดับอยู่ในพระที่นั่งวโรภาษพิมาน

จิตรกรรมเรื่องอิเหนาดังกล่าว เป็นจิตรกรรมแบบไทยที่มีการใช้หลักทัศนียภาพวิทยา (Perspective) แบบจิตรกรรมตะวันตกมาสร้างระยะใกล้-ไกลในภาพ (Chulasai, 2005, p. 140) และบางภาพยังแสดงภาพสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงในเวลานั้นด้วย ดังเห็นได้จากภาพตอนปันหยีชนไก่กับอุณากรรณ ช่างเขียนได้วาดตำหนักของปันหยีตรงกับวังใหม่ที่ทุ่งปทุมวัน ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชทานแด่สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๔ (Chulasai, 2005, p. 143)

๓.๒ เรื่องอิเหนาปรากฏเป็นชื่อศิลปะ

ในช่วง พ.ศ. ๒๔๔๕ สมัยรัชกาลที่ ๕ ได้เกิดความนิยมเล่นตลับงากันอย่างแพร่หลายในหมู่ชาววัง (Chantharangsu, 1986, p. 11) อันทำให้เกิดการสะสมตลับงาและสร้างตลับงาใหม่ ๆ เป็นจำนวนมาก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า

---

[๑๑] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระที่นั่งวโรภาษพิมานขึ้นเมื่อ พ.ศ.๒๔๑๙ (Phraratchawang Bangpa-in, 2003, p. 60)

[๑๒] จิตรกรรมที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นในครั้งนั้นเช่นกัน คือ จิตรกรรมเรื่องพระอภัยมณี และจิตรกรรมจากพระราชพงศาวดารซึ่งมีโคลงอธิบายภาพเรียกว่า “โคลงภาพพระราชพงศาวดาร” (Khlong Phap, 1922, p. ก-ข)

เจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้หนึ่งที่สนพระราชหฤทัยเล่นตลับงา และ *"ทรงเป็นนักเลงตลับงาชั้นนำพระองค์หนึ่งในสมัยนั้น"* (Chantharangsu, 1986, p. 12) ทั้งยังทรงออกแบบตลับงารูปทรงใหม่หลายรูปแบบ หนึ่งในนั้นคือรูปลูกพลับเตี้ย ซึ่งแปลกไปจากแบบเก่าที่เป็นรูปลูกพลับสูง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้เรียกตลับงารูปทรงใหม่นี้ว่า "ทรงจรกา" (Chantharangsu, 1986, p. 12) ซึ่งมาจากชื่อตัวละครในเรื่องอิเหนาเล็ก

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เหตุที่ทรงเรียกตลับงาแบบใหม่นี้ว่า "ทรงจรกา" คงเป็นเพราะมีรูปทรงกลมป้อม สอดคล้องกับรูปร่างของจรกาที่กล่าวไว้บทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ว่า *"ไม่มีทรวดทรงองค์เอวอ้วน"* (Phutthaloetlanaphalai, 1971, p. 366)

ชื่อรูปทรงตลับงา "ทรงจรกา" ดังกล่าวนี้ สะท้อนให้เห็นพระราชนิยมเรื่องอิเหนาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องอิเหนากับประณีตศิลป์ในมิติที่เรื่องอิเหนาเป็นแรงบันดาลใจให้แก่การตั้งชื่อศิลปะที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่ในสมัยนั้น

๔. ด้านวรรณกรรม ปรากฏการณ์ด้านวรรณกรรมของเรื่องอิเหนามีอยู่หลายลักษณะ สรุปได้ดังนี้

๔.๑ เรื่องอิเหนาพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรก

สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคหนึ่งที่กิจการพิมพ์หนังสือเจริญรุ่งเรือง ดังปรากฏว่ามีโรงพิมพ์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เช่น โรงพิมพ์ครูสมิทที่บางคอแหลม โรงพิมพ์นายเทพ โรงพิมพ์พานิชศุภผล และโรงพิมพ์ราษฎร์เจริญ (วัดเกาะ) หนังสือที่ขายดีและนิยมอ่านกันแพร่หลายในเวลานั้น คือหนังสือนิทานคำกลอนทั้งที่เป็นนิทานแต่เดิมและที่แต่งขึ้นใหม่ (S. Phlainoi, 2005, p. 29) ในช่วงเวลาดังกล่าว บทละครเรื่องดาหลังพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ และบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ได้รับการพิมพ์จำหน่ายเป็นครั้งแรก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

บทละครเรื่องดาหลังพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๓ ผู้พิมพ์คือโรงพิมพ์นายเทพ ส่วนบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาล

ที่ ๒ พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๗ ผู้พิมพ์คือโรงพิมพ์ครูสมิท (Damrongrachanuphap, 1971, p. (ค)) บทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ยังพิมพ์ซ้ำอีกหลายครั้งในยุคนี้ เช่น โรงพิมพ์ราษฎร์เจริญจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๒ โรงพิมพ์นายเทพจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๓ และ พ.ศ. ๒๔๓๕

๔.๒ เรื่องอิเหนาเป็นเนื้อหาของวรรณกรรม

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีการนำเรื่องอิเหนามาแต่งเป็นวรรณกรรมอยู่หลายเรื่อง ทั้งวรรณกรรมที่ใช้เพื่อการขับร้องและการแสดง และวรรณกรรมเพื่อการอ่าน ดังนี้

วรรณกรรมเรื่องอิเหนาที่ปรุงหรือแต่งขึ้นใหม่เพื่อใช้ขับร้องและแสดงมีอยู่หลายฉบับตามประเภทของการขับร้องและการแสดง ดังที่ได้อธิบายและยกตัวอย่างไปแล้วในหัวข้อที่ ๑ และ ๒ ข้างต้น เช่น บทสักวาเรื่องอิเหนาเล่นถวายหน้าที่นั่ง บทคอนเสิร์ตเรื่องอิเหนา บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา บทเจรจาละครในเรื่องอิเหนา บทละครเรื่องอิเหนาฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และบทละครเรื่องอิเหนาใหญ่ฉบับคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

ส่วนวรรณกรรมการอ่านเรื่องอิเหนาที่แต่งขึ้นในสมัยนี้ ปรากฏ ๒ เรื่อง ได้แก่ นิราศอิเหนา และโคลงเรื่องอิเหนา ซึ่งมาจากเรื่องอิเหนาเล็ก

นิราศอิเหนา เป็นผลงานของพระยาอิศรพันธุ์โสภณ (ม.ร.ว.หนู อิศรางกูร) เนื้อหาเป็นการคร่ำครวญของอุณากรรณที่มีต่ออิเหนา การนำเรื่องอิเหนามาแต่งเป็นนิราศนี้ ถือเป็นแนวคิดที่สืบเนื่องจากยุคก่อนหน้า ที่มีการแต่งนิราศอิเหนาเช่นกัน เช่น นิราศอิเหนาพระนิพนธ์พระองค์เจ้าหญิงกัมพุชฉัตร และนิราศอิเหนาของสุนทรภู่ จุดเด่นของนิราศอิเหนาฉบับพระยาอิศรพันธุ์โสภณอยู่ที่การเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครหญิง ได้แก่ อุณากรรณ ซึ่งก็คือบุษบาตอนปลอมตัวเป็นชาย ดังตัวอย่าง

แล้วนางชมทิพยมาศที่ตูมตั้ง งามสะพรั่งทรงผลอุบลหอม
ภุมรินบินลงเหมือนองค์จอม เข้าไต่ตอมกลั้วกลิ่นเสาวคนธ์
ครั้นร่วงโรยรสแรมแย้มขยาย ก็เห็นหายเหินบินโหยหน
เหมือนอกเรานี้เล่าก็จริงจน ดังสุมณฑาทิพย์เหมือนยามชม

(Itsaraphansophon, 1982, p. 180)

ส่วนโคลงเรื่องอิเหนาเป็นพระนิพนธ์ของหม่อมเจ้าอลังการ มีเนื้อหาตั้งแต่อิเหนาเผาเมืองลักบุษบาจนถึงบุษบาถูกลมหอบ ตีพิมพ์ในหนังสือวชิรญาณช่วงปี พ.ศ. ๒๔๒๘-๒๔๒๙ ดังตัวอย่างโคลงบทแรก

๑ วโรรสกุเรปั่นผู้ ใจหาญ
สถิตย์อยู่แรมดงดาร จิตรเศร้า
คำนึงนุชนงพาน เพียงพ่าง ทรวงฤๅ
ใดจักได้ดลเคล้า สนิทเนื้อถนอมนวล

(Alangkan, 1885, p. 100)

การนำเรื่องอิเหนามาแต่งเป็นโคลงนี้ ถือเป็นลักษณะใหม่ เนื่องจากก่อนหน้านี้ไม่พบว่ามีการแต่งเรื่องอิเหนาเป็นโคลง แต่พบในรูปแบบอื่น เช่น กลอนบทละคร คำฉันท์ กลอนสักวา กลอนนิราศ และลิลิต

๔.๓ เรื่องอิเหนาเป็นแรงบันดาลใจในการแต่งวรรณกรรมเรื่องอื่น

วรรณกรรมหลายเรื่องที่แต่งขึ้นในยุคสมัยนี้ เห็นได้ชัดว่าได้รับแรงบันดาลใจหรืออิทธิพลบางประการจากเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ตัวอย่างเช่น บทละครเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ และบทละครเรื่องเทพวิไลยของพระยาเสนาภูเบศร (ใส สโรบล) ดังจะอธิบายและยกตัวอย่างต่อไปนี้

เรื่องอิเหนากับเรื่องเงาะป่า ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องอิเหนากับเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ มีงานวิชาการหลายเรื่องได้ศึกษาไว้ เช่น บทความของชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (Rueangruglikit, 2003) ศึกษาพบว่า เรื่องเงาะป่าสืบทอดขนบจากเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ หลายประการ ทั้งฉันทลักษณ์ เนื้อหา และสำนวนภาษา สรุปได้ดังนี้

ในด้านฉันทลักษณ์ เรื่องเงาะป่าแต่งด้วยกลอนบทละครและมีกาพย์ฉบังแทรกอยู่ในตอนบวงสรวงเจ้าป่าและตอนไล่ผีที่คิดว่ามาเข้าสิงฮเนา เช่นเดียวกับเรื่องอิเหนาที่แต่งเป็นกลอนบทละครและมีกาพย์ฉบังแทรกอยู่เช่นกันในตอนประสันตาเชิดหนัง *ในด้านเนื้อหา* เรื่องเงาะป่าดำเนินตามเรื่องอิเหนาหลายตอน เช่น ตอนที่ตัวเอกฝ่ายชายลักตัวเอกฝ่ายหญิงไปที่ถ้ำ ตอนที่ตัวเอกฝ่ายชายกล่อมตัวเอกฝ่ายหญิง และตอนที่ตัวเอกฝ่ายชายฝันร้ายก่อนพรากจากตัวเอกฝ่ายหญิง *ในด้านสำนวนภาษา* เรื่องเงาะป่าใช้ภาษาคล้ายกับเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ หลายช่วง เช่น บทที่ ฮเนาครวญถึงลำหับหลังจากที่ซมพลาลักนางไป เป็นการครวญเข้ากับนกที่พบเห็นระหว่างทางคล้ายกับบทที่อิเหนาครวญถึงชายาทั้งสามที่จากมา คือ จินตะหรา มาหยารัศมี และสการะวาตี

นอกจากการสืบทอดด้านต่าง ๆ ข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยพบว่า บทที่ตัวละครขับลำในเรื่องเงาะป่ายังน่าจะได้แรงบันดาลใจจากบทที่ตัวละครขับลำในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ด้วย เนื่องจากมีเนื้อความคล้ายกัน ทั้งยังบรรจุเพลงร้องตรงกันด้วย เช่น ตอนที่ลำหับขับลำชมป่าในเรื่องเงาะป่า ซึ่งขึ้นต้นบทว่า *“ยามเช้าอุระเราชื่นแช่มแจ่มใส”* น่าจะได้แรงบันดาลใจจากตอนที่สการะหนึ่งหรัดขับลำชมอุทยานในเรื่องอิเหนา ซึ่งขึ้นต้นบทว่า *“วันนี้น้องสำราญใจ ชมพรรณมิ่งไม้ในสวน”* เนื่องจากมีเนื้อความคล้ายกันคือกล่าวชมความงามของธรรมชาติควบคู่กับการแสดงความสุขที่ได้มาชมธรรมชาติ ทั้งยังบรรจุเพลง “สมิงทอง” ตรงกันด้วย

การที่เรื่องเงาะป่าสืบทอดลักษณะต่าง ๆ จากเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ไว้หลายประการนี้ คงเป็นเพราะพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงซาบซึ้งและโปรดเรื่องอิเหนาเป็นอย่างยิ่ง ประกอบกับทรงได้ฟังการขับร้องเรื่องอิเหนาอย่างต่อเนื่องหลายวันในระหว่างที่ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า จึงทำให้ *“ทรงซึมซับเรื่องอิเหนาไว้มาก”* (Rueangruglikit, 2003, p. 73)

เรื่องอิเหนากับบทละครเรื่องเทพวิไลย บทละครเรื่องเทพวิไลยผลงานของพระยาเสนาภูเบศร (ใส สโรบล) เป็นวรรณกรรมอีกเรื่องหนึ่งที่แสดงให้เห็นอิทธิพลของบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ที่มีต่อการสร้างฉากในเรื่อง ดังปรากฏในตอนที่เทพวิไลยพานางรื่นและนางรสผู้เป็นมเหสีเดินทางกลับเมือง ตัวละคร

ทั้งสามได้เดินทางผ่านภูเขาลูกหนึ่งซึ่งมีถ้ำและศาลเทวาอยู่บนเขา กวีได้เชื่อมโยงถ้ำและศาลดังกล่าวกับฉากในเรื่องอิเหนา กล่าวคือ ในบทชมถ้ำ เทพวิไลยได้เล่าให้นางรื่นและนางรสฟังว่า ถ้ำนี้อิเหนาเคยลักบุษบามาอยู่ ส่วนในบทชมศาล เทพวิไลยได้เล่าว่าศาลแห่งนี้เป็นศาลเมืองดาหาที่อิเหนาและบุษบาเคยมาทำพิธีใช้บน กวียังพรรณนาถ้ำและศาลดังกล่าวสอดคล้องกับภาพถ้ำและศาลเทวาในเรื่องอิเหนาด้วย ดังตัวอย่างเปรียบเทียบบทชมถ้ำ

ตารางที่ ๑ เปรียบเทียบบทพรรณนาถ้ำในเรื่องอิเหนากับเรื่องเทพวิไลย

เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒	**เรื่องเทพวิไลย**
บทชมถ้ำ	**บทชมถ้ำ**
๏ พระเสด็จลดเลี้ยวเที่ยวชม	*๏ พระเสด็จลดเลี้ยวเที่ยวประพาส*
มีมโนภิรมย์แจ่มใส	*กับสองนาฏแน่งน้อยเสนหา*
เปลวปล่องท้องถ้ำอำไพ	*ตามเปลวปล่องช่องชั้นศิลา*
พื้นลาดดาดไปด้วยเงินงาม	*ดังช่างเลขาเป็นลวดลาย*
เพดานดาราระย้าย้อย	*มีชะวากดังฉากพับกั้น*
ทองทับประดับพลอยเรืองอร่าม	*เลื่อมพรายลายสุวรรณเฉิดฉาย*
อัจกลับแก้วมณีอัคคีตาม	*เป็นหลั่นหลั่นบัลลังก์เรียงราย*
สว่างวามแววับจับจินดา	*พ่างพื้นกรวดทรายคล้ายมณี*
มีชะวากวุ้งเวิ้งเป็นเชิงชั้น	.....
ล้วนทองคำทำคั่นกั้นฝา	*พระตรัสบอกกับสองโฉมเฉลา*
ฉลักรูปสิงสัตว์นานา	***ถ้ำนี้เดิมอิเหนาศรีใส***
ดูเด่นออกมาเหมือนจริง	***ลักนางบุษบายาใจ***
ทั้งเนื้อนกดังเป็นเห็นประหลาด	***มาสมสู่อยู่ในถ้ำนี้***
พฤกษาชาติเหมือนจะไหวไกวกิ่ง	***ทำสวนล้วนบุปผาต่างต่าง***
อันรูปเสื้อสีห์หมีกระทิง	***จะให้นางบุษบามารศรี***
เหมือนจะย่างวางวิ่งเวียนวง	***มาประพาสเก็บพรรณมาลี***
(Phutthaloetlanaphalai, 1971, p. 493-494)	*แล้วพาสองศรีไปอุทยาน* (Senaphubet, 1931, p. 146-147)

๔.๔ เรื่องอิเหนาปรากฏเป็นความเปรียบในวรรณกรรม

วรรณกรรมสมัยรัชกาลที่ ๕ หลายเรื่องโดยเฉพาะกลุ่มร้อยแก้วที่เป็นจดหมายหรือบันทึกประสบการณ์ มีการนำเรื่องอิเหนาไปใช้สร้างความเปรียบหรือใช้เปรียบเทียบเชื่อมโยงกับสิ่งที่ต่าง ๆ เพื่อสื่อภาพและความรู้สึกนึกคิดอย่างหลากหลาย ดังจะยกตัวอย่างบางเรื่องต่อไปนี้

ตัวอย่างแรกปรากฏในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ เรื่องระยะทางเสด็จประพาสไทรโยค กล่าวคือ เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรถ้ำและลำธารน้ำพุบริเวณไทรโยค ก็ทรงนึกเทียบกับฉากถ้ำทองในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ซึ่งมีลำธารน้ำพุอยู่บริเวณถ้ำด้วย ดังที่ทรงกล่าวว่า “*วันนี้หยุดดูที่พุที ๑ หน่อยหนึ่งแล้วไปอาบน้ำที่พุที ๒ แล้วกลับมา* ***ถ้าคิดถึงถ้ำและพุเหล่านี้แล้วนึกถึงเรื่องอิเหนา***” (Chulalongkorn (Rama V), 1912, p. 160) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสันนิษฐานว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยน่าจะเคยเสด็จประพาสที่ไทรโยคนี้และทรงนำความงามของถ้ำธารแห่งนี้ไปพรรณนาไว้ในตอนที่อิเหนาเล่นธารหลังจากชมถ้ำทอง ดังที่ทรงกล่าวว่า “*พระพุทธเลิศหล้าท่านทรงแต่งเรื่องอิเหนาเห็นจะได้ทอดพระเนตรเห็นความงามของแม่น้ำที่ไปเปนแน่ เข้าเค้ากันมากนัก ด้วยเปนน้ำพุและลำธารถ้ำในป่า ท่วงทีถ้ำก็มิดชิดชอบกล มีหลายแห่ง* ***ถ้าจะทำเปนถ้ำ อย่างเช่นอิเหนา เห็นจะได้บ้าง”*** (Chulalongkorn (Rama V), 1912, p. 160)

ตัวอย่างที่สองมาจากเรื่องไกลบ้านพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ กล่าวคือ ในพระราชหัตถเลขาฉบับที่ ๗ ลงวันที่ ๒๕ เมษายน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล่าพฤติกรรมของเยนตราหรือเจ้าพระยาสุรวงศ์วัฒนศักดิ (โต บุนนาค) สมุหราชองครักษ์ อย่างมีพระราชอารมณ์ขันว่า เยนตรา “อุ้มกระเป๋า” ติดตัวตลอดเวลาเหมือนกับที่ปันหยีหรืออิเหนาอุ้มนางวิยะดาไปด้วยทุกที่ ดังที่ทรงเล่าว่า “*หม่อมเรนทร์ก็วิ่งถลันออกมาเอากระเป๋าเครื่องแป้งส่งให้เยนตรา* ***เยนตราก็อุ้มกระเป๋าเปนนางวิยดาตามเสด็จเรื่อยทีเดียว***” (Chulalongkorn (Rama V), 1923, p. 115)

อีกตัวอย่างหนึ่งมาจากลายพระหัตถ์ของสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า สุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี ที่ทรงมีถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผู้เป็นพระโอรส กล่าวคือ ในลายพระหัตถ์ฉบับลงวันที่ ๓ มิถุนายน

ร.ศ. ๑๒๖ (พ.ศ. ๒๔๕๐) ทรงเล่าพระโอรสว่า ***"ในหว่าง ๒ เดือนมานี้ ที่ในวังนี้ได้ดูหนังกันบ่อยๆ ราวกับเมืองดาหาในเรื่องอิเหนาใหญ่*** *สมเด็จสวนสี่รดู*[๑๓] *หาหนังญี่ปุ่น ฝรั่ง แลไทยชื่อนายอบเป็นมหาดเล็กของลูกท่านเข้ามาเล่น"* (Sukhumanmarasi Phraakkhraratchathewi, 1950, p. 197) การที่มีหนังหรือภาพยนตร์เข้ามาฉายในวังหลายครั้งในช่วงนั้น ทำให้สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า สุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี ทรงเปรียบเทียบวังที่ประทับในขณะนั้นกับวังเมืองดาหาในเรื่องอิเหนาใหญ่ เนื่องจากในเรื่องนี้ ดาหลัง (อิเหนา) ได้เข้ามาเชิดหนังถวายท้าวดาหาที่ในวังหลายครั้ง ความเปรียบจากเรื่องดาหลังนี้สะท้อนให้เห็นว่า เรื่องอิเหนาใหญ่เป็นที่รู้จักดีในหมู่ชาววังเวลานั้น

อีกตัวอย่างหนึ่งมาจากบันทึกรายวันพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ ซึ่งทรงบันทึกเมื่อครั้งตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสชวา เมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๔ กล่าวคือ ในตอนที่รถไฟที่ประทับแล่นผ่านกุหนุงวิลิศหรือภูเขาวิลิศในเขตแดนเมืองดาหาหรือที่ชวาเรียกว่าโดโฮนั้น ทรงเล่าว่าภูเขานั้นลูกใหญ่มากและดูเหมือนจะ *"แสนสนุกพ้นที่จะรำพรรณ"* เหมือนภูเขาวิลิศมาหราที่พรรณนาอยู่ในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ พระองค์ทรงเล่าว่าบรรดาผู้ที่ตามเสด็จต่างก็นึกประหวัดถึงภูเขาวิลิศมาหราในเรื่องอิเหนาเช่นกัน จนบางคนถึงกับท่องกลอนดังกล่าวออกมาดัง ๆ ดังที่ทรงเล่าไว้ว่า "*เกือบรับประกันได้ว่าบรรดาคนที่มาวันนี้ที่จะไม่ได้นึกท่องกลอนว่า "อันวิริศมาหราคีรี แสนสนุกพ้นที่จะรำพรรณ" จนคนหนึ่งเห็นจะไม่มี ที่ท่องออกมาดังๆ แล้วก็หลายคน*" (Sutthathipphayarat, 1958, p. 61)

๔.๕ เรื่องอิเหนาเป็นแรงบันดาลใจในการตั้งนามแฝง

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีการนำชื่อตัวละครจากเรื่องอิเหนาไปตั้งเป็นนามแฝงในการแต่งวรรณกรรมด้วย ดังปรากฏชื่อ "ยอดหมวกปันหยี" เป็นนามแฝงในการแต่งบทแก้โคลงทายที่ลงพิมพ์ในหนังสือวชิรญาณวิเศษ ช่วง พ.ศ. ๒๔๒๙-๒๔๓๐ (*Prachum khlongthai khat chak nangsuephim Wachirayanwiset,* 1928, p. 43)

---

[๑๓] "สมเด็จสวนสี่รดู" หมายถึง สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนี

๔.๖ มีการรวบรวมต้นฉบับสมุดไทยเรื่องอิเหนาในหอพระสมุดฯ

หอพระสมุดวชิรญาณตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๖ ในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยพระราชโอรสธิดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระดำริให้ตั้งขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติและเป็นอนุสรณ์แห่งพระบรมชนกนาถ ในระยะแรก หอสมุดนี้ยังมิได้เป็นหอสมุดสาธารณะ แต่เป็นหอสมุดของสโมสรสมาชิก ต่อมาใน พ.ศ.๒๔๔๘ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้รวมหอพระสมุดวชิรญาณ เข้ากับหอสมุดมณเฑียรธรรมและหอสมุดพุทธสาสนสังคหะ แล้วทรงตั้งเป็นหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครซึ่งเป็นหอสมุดสาธารณะ (Royal Institute, 1926, p. 4-5)

บทบาทสำคัญของหอพระสมุดฯ คือการสรรหารวบรวมหนังสือและเอกสารต่าง ๆ เข้ามาเก็บรักษาไว้อย่างเป็นระบบ เพื่อให้ศึกษาค้นคว้าได้ง่ายและส่งเสริมความรู้ของชาติให้รุ่งเรือง ทั้งยังมีบทบาทในการชำระและเผยแพร่หนังสือต่าง ๆ ด้วย เช่น แจกต้นฉบับหนังสือให้เจ้าภาพที่สนใจนำไปพิมพ์ในโอกาสต่าง ๆ

เอกสารกลุ่มหนึ่งที่ได้รับการรวบรวมเข้ามาเก็บรักษาในหอพระสมุดฯ ในสมัยรัชกาลที่ ๕ คือ เอกสารตัวเขียนเรื่องอิเหนา ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (The Fine Arts Department, 1973, p. ข) ทรงเล่าว่าครั้งหนึ่งได้ทรงสำรวจหนังสือเรื่องอิเหนาที่หอพระสมุดฯ รวบรวมมาได้ ทำให้ทรงพบบทละครเรื่องอิเหนาฉบับหนึ่งที่ได้มาจากนครศรีธรรมราช บทละครฉบับนี้มีสำนวนต่างกับฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ จึงทรงนำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ทรงพิจารณา

๕. ด้านวรรณกรรมศึกษา

สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคที่ชนชั้นนำตื่นตัวในการค้นคว้าและแสวงหาความรู้ต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ทั้งความรู้ดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาและวิทยาการสมัยใหม่จากตะวันตก ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ดังกล่าว อาจมาจากการที่สังคมไทยต้องเผชิญกับอิทธิพลตะวันตก จึงจำเป็นต้องปรับตัวเรียนรู้วิทยาการต่าง ๆ เพื่อนำมาปรับใช้ในการปฏิรูปประเทศให้ทันสมัย ด้วยเหตุนี้ ในสมัยนี้ จึงมีงานเขียนเชิงวิชาการหรือสารคดีจำนวนมากที่มุ่งอธิบายความรู้ต่าง ๆ อันเกิดจากการศึกษาค้นคว้า อาทิ

บทความในหนังสือวชิรญาณซึ่งนำเสนอความรู้หลากหลายด้าน เช่น ประวัติศาสตร์ เทคโนโลยี และวัฒนธรรม (Chitsanga, 2009, p. 69)

ในด้านวรรณกรรมศึกษา เรื่องอิเหนาเป็นเรื่องหนึ่งที่ชนชั้นนำสนใจศึกษาค้นคว้า ดังพบว่ามีงานเขียนหลายเรื่องที่ค้นคว้าและอธิบายความรู้เกี่ยวกับเรื่องอิเหนาไว้ โดยผลงานส่วนใหญ่เป็นพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๕ จนอาจกล่าวได้ว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นนักวิชาการไทยพระองค์แรกที่ทรงศึกษาค้นคว้าเรื่องนี้ในเชิงวิชาการ เช่น พระราชวิจารณ์บทละครเรื่องอิเหนาสำนวนเก่า พระราชนิพนธ์เรื่องระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน และพระราชนิพนธ์จดหมายรายวันเมื่อเสด็จประพาสเกาะชวาครั้งหลัง นอกจากนี้ ในพงศาวดารโยนกของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค) ก็พบว่ามีการค้นคว้าเรื่องอิเหนาไว้ด้วยเช่นกัน โดยเล่าตำนานเรื่องปันหยีที่ปรากฏในพงศาวดารชวา

ในที่นี้จะยกพระราชนิพนธ์บางเรื่องของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่นำเสนอความรู้เรื่องอิเหนามาเป็นตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างแรก ได้แก่ พระราชวิจารณ์บทละครเรื่องอิเหนาสำนวนเก่า ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชวิจารณ์อยู่ในหนังสือ *พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี* กล่าวคือ ในตอนที่จดหมายเหตุความทรงจำฯ เล่าเรื่องงานสมโภชพระแก้วมรกตในสมัยธนบุรีว่ามีละครผู้หญิงของหลวงเล่นประชันกับละครของเจ้านคร (เจ้าพระยานครศรีธรรมราช) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชวิจารณ์ละครของเจ้านครว่า *"ทีลครของเจ้านครจะดีแลน่าจะไม่ใช่ลครชาตรี"* (Chulalongkorn (Rama V), 1908, p. 123) จากนั้นทรงกล่าวถึงบทละครเรื่องอิเหนาฉบับที่หอพระสมุดฯ ได้มาจากนครศรีธรรมราชและถวายให้พระองค์ทรงพิจารณาว่า[๑๔] บทละครฉบับนี้น่าจะใช้เล่นละครของเจ้านคร และ *"เปนบทที่ได้ไปจากกรุงเก่า"* เนื่องจากทรงเห็นว่าภาพบ้านเมืองที่พรรณนาอยู่ในบทละครนี้เป็นบ้านเมืองแบบกรุงศรีอยุธยา (Chulalongkorn (Rama V), 1908, p. 123-124)

---

[๑๔] บทละครดังกล่าวขึ้นต้นบทแรกว่า *"มาจ่กล่าวบทไป เถิงสุริวงเทพไทเรืองษี สี่องลวนทรงธรณี ทุกบุรีตรีข่าวไมเทียมทัน"* (Chulalongkorn (Rama V), 1908, p.123)

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชวินิจฉัยเกี่ยวกับบทละครเรื่องอิเหนาฉบับดังกล่าวว่า *"หนังสือนี้ที่หอสมุดเขาว่าเปนพระราชนิพนธ์พระพุทธยอดฟ้าแต่ข้าพเจ้าเห็นมิใช่ เปนหนังสือบทลครกรุงเก่า ชาวเมืองนครศรีธรรมราชคัดไป สำเนียงจึงได้กวัดแกว่ง"*[๑๕] (Chulalongkorn (Rama V), 1908, p. 124) อย่างไรก็ตาม ทรงมีข้อสังเกตว่า การลงเพลงหน้าพาทย์ในบทละครฉบับนี้ไม่ปรากฏตรงคำกลอนคือย่างที่มีพบบ้างในบทละครยุคเก่า ทำให้พระองค์ *"นึกสงไสยว่ากรุงเก่าก็คงจะไม่ใช้กันมาบ้างแล้ว"* (Chulalongkorn (Rama V), 1908, p. 124)

ตัวอย่างอีกเรื่องหนึ่ง ได้แก่ เรื่องระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เป็นจดหมายเหตุรายวันระหว่างเสด็จประพาสชวาครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๙[๑๖] พระราชนิพนธ์เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า หัวข้อหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่สนพระราชหฤทัยค้นคว้าและสนทนากับเจ้านายและผู้ปกครองชวา คือเรื่องอิเหนาของชวาที่เรียกว่าเรื่องปันหยี พระองค์ไม่เพียงแต่ทรงบันทึกข้อมูลความรู้เรื่องปันหยีที่ทรงได้ฟังหรือที่ทรงซักถามผู้รู้ชาวชวาเท่านั้น แต่ยังทรงวิเคราะห์วิจารณ์และทรงเชื่อมโยงกับเรื่องอิเหนาของไทยด้วย ทั้งอิเหนาเล็กและอิเหนาใหญ่ ทำให้ความรู้เรื่องอิเหนาในเรื่องนี้มีลักษณะเป็นงานวิชาการ มิใช่เป็นเพียงการรวบรวมข้อมูลเท่านั้น

ประเด็นความรู้ที่ทรงค้นคว้าและนำเสนออยู่ในพระราชนิพนธ์นี้มีหลายประเด็น เช่น ภูมิศาสตร์ของเมืองในชวาที่ตรงกับเรื่องอิเหนา ประวัติของเรื่องปันหยี ประเภทการแสดงที่เล่นเรื่องปันหยี และเนื้อหาเรื่องปันหยีสำนวนต่าง ๆ ตัวอย่างเช่น

---

[๑๕] ต่อมาใน พ.ศ. ๒๔๖๐ สมัยรัชกาลที่ ๖ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงนำบทละครเรื่องอิเหนาฉบับดังกล่าวมาทรงพิจารณาอีกครั้ง แล้วทรงวินิจฉัยว่าน่าจะเป็นพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๑ เนื่องจาก *"เห็นสำนวนกลอนเหมือนกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ จึงเกิดความคิดว่า นี่เองคือบทอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑"* (The Fine Arts Department, 1973, p. ข-ค)

[๑๖] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสชวา ๓ ครั้ง เพื่อทรงเจริญสัมพันธไมตรีและทรงสำราญพระราชอิริยาบถ ครั้งแรกเสด็จเมื่อ พ.ศ.๒๔๑๓ ครั้งที่ ๒ เสด็จเมื่อ พ.ศ.๒๔๓๙ และครั้งที่ ๓ เสด็จเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๔ ในครั้งที่ ๒ เป็นการเสด็จส่วนพระองค์ จึงทรงมีเวลาเต็มที่ในการค้นคว้าและสนทนาเรื่องที่สนพระราชหฤทัยรวมทั้งเรื่องอิเหนา

ตอนที่เสด็จพระราชดำเนินผ่านเขามะราปีในเมืองยกยา ทรงได้ฟังนิทานเกี่ยวกับแม่น้ำเบราหรือ “แม่น้ำตาย” ที่ภูเขานี้ซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องปันหยี ก็ทรงบันทึกนิทานสำนวนนี้ลงไว้ แล้วทรงเปรียบเทียบเชื่อมโยงกับเรื่องอิเหนาเล็กของไทย กล่าวคือ นิทานเล่าว่ามีระตูผู้หนึ่งเดินทางไปแต่งงาน ระหว่างทางขากลับได้แวะบูชายัญที่ภูเขามะราปี ทำให้พบกับปันหยีซึ่งแวะมาบูชายัญเช่นกัน ระตูกับปันหยีเกิดรบกันขึ้น ระตูถูกฆ่าตาย ทำให้เมียต้องฆ่าตัวตายตาม จากนั้นก็เผาศพและกวาดกระดูกลงแม่น้ำนี้ จึงได้ชื่อว่าแม่น้ำตาย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชวิจารณ์ว่า นิทานดังกล่าวนี้คล้ายกับตอนปันหยีรบกับระตูบุศสิหนาที่ภูเขาปะราปีในเรื่องอิเหนาเล็ก ซึ่งพอระตูตาย นางดรสามเหสีของระตูก็แบหลาฆ่าตัวตายตามเช่นกัน ดังที่ทรงกล่าวว่า *“แม้ มันช่างโดนกับเรื่องรตูบุศสิหนาแลนางอรสาเสียจริง ๆ แต่จะถามเอาชื่อรตูกับนางไม่ได้ความ ไม่มีใครจำได้”* (Chulalongkorn (Rama V), 2012, p. 216)

ตัวอย่างความรู้อีกประเด็นหนึ่งที่ทรงนำเสนอไว้ในพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ คือ เรื่องลักษณะสำคัญของนิทานปันหยี กล่าวคือ เมื่อได้ทรงค้นคว้าและฟังนิทานปันหยีสำนวนต่าง ๆ ของชวามาระยะหนึ่ง ก็ทรงประมวลความรู้และทรงวิเคราะห์ว่า เรื่องปันหยีมีที่มาจากพงศาวดารและเล่ากันอยู่หลายสำนวนแตกต่างกันไป คล้ายกับนิทานพระร่วงในพงศาวดารเหนือของไทยที่เล่าเป็นหลายสำนวนเช่นกัน และด้วยเหตุที่เป็นเรื่องเล่าเก่าแก่ที่เล่ากันมาช้านาน จึงมีการแต่งเติมอิทธิปาฏิหาริย์ต่าง ๆ เข้าไปจนไม่อาจถือเป็นพงศาวดารได้ ดังที่ทรงกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> *... เรื่องอิเหนาเปนเรื่องเก่าเหมือนพงศาวดารเหนือ แลมีผู้เอาไปแต่งเล่นละครมาก เนื้อความต่าง ๆ กันไป ... เรื่องราวมักจะกล่าวให้วิเศษไปต่าง ๆ จนจะจับเปนเค้าพงศาวดารไม่ใคร่จะได้ แต่เปนอันได้ความแน่ว่าปันหยีนั้นมีอำนาจใหญ่ไม่แต่เฉพาะในเกาะชวา*
>
> (Chulalongkorn (Rama V), 2012, p. 218-223)

ความรู้อันหลากหลายเกี่ยวกับเรื่องปันหยี/อิเหนาที่ทรงสืบค้นและอธิบายอยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ แสดงให้เห็นความสนพระราชหฤทัยและความผูกพันที่ทรงมีต่อเรื่องอิเหนา ดังที่ทรงกล่าวไว้ว่า จุดประสงค์หนึ่งที่ทรงค้นคว้าเรื่องปันหยี

ในพงศาวดารชวา ก็เพื่อ *"จะได้รู้ต้นเชื้อวงศ์ของอิเหนา ซึ่งเรานับว่าเป็นคนรู้จักกันในหนังสือ"* (Chulalongkorn (Rama V), 2012, p. 191)

ผลการศึกษาดังได้อธิบายมาเป็นลำดับในหัวข้อนี้ สะท้อนให้เห็นว่า การนำเสนอเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีความหลากหลายและมีขอบเขตกว้างขวางขึ้นทั้งในมิติของรูปแบบและในมิติของบริบทการสร้าง-เสพวรรณกรรมซึ่งปรากฏทั้งในแวดวงราชสำนักและในหมู่ประชาชน จนอาจกล่าวได้ว่า **สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็น "ยุคทอง" ยุคหนึ่งของเรื่องอิเหนา**

ความรุ่งเรืองของเรื่องอิเหนาในยุคสมัยนี้ น่าจะมาจากปัจจัยหรือสาเหตุหลายประการ *ประการแรก* น่าจะเกิดจากการที่รสนิยมทางศิลปะของผู้คนในยุคสมัยนี้โดยเฉพาะชาววังยังคงสืบเนื่องจากยุคสมัยก่อนหน้า จึงทำให้เรื่องอิเหนาซึ่งเป็นที่นิยมและรู้จักกันดีมาตั้งแต่สมัยอยุธยายังคงได้รับการสืบทอดและถ่ายทอดในสื่อและศิลปะต่าง ๆ *ประการที่สอง* ความมีเสน่ห์และลักษณะสากลของเรื่องอิเหนาที่เป็นเรื่องของความรัก การรบ และการผจญภัยที่น่าประทับใจ ก็อาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เรื่องนี้ยังคงครองใจและเข้าถึงจิตใจของผู้คนในยุคนี้ได้ *ประการที่สาม* พระราชนิยมและความสนพระราชหฤทัยอันลึกซึ้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีต่อเรื่องอิเหนา น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งที่ส่งเสริมให้ยุคนี้เป็น "ยุคทอง" ของเรื่องอิเหนา ดังจะเห็นว่าทรงสืบทอดและสร้างสรรค์เรื่องอิเหนาในหลากหลายลักษณะ เช่น ทรงสืบทอดการแสดงของหลวงเรื่องอิเหนา โปรดทอดพระเนตรการแสดงและฟังการขับร้องเรื่องอิเหนาอยู่เสมอ โปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงและการขับร้องเรื่องอิเหนาในโอกาสต่าง ๆ ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา ทรงพระราชนิพนธ์วรรณกรรมโดยมีเรื่องอิเหนาเป็นแรงบันดาลพระทัย และทรงค้นคว้าอธิบายความรู้เรื่องอิเหนาในหลากหลายประเด็น

เรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕: หัวเลี้ยวแห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย

วัฒนธรรมอิเหนาของไทยตั้งต้นขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย จากนั้นก็ได้รับการสืบทอดและเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับจวบจนปัจจุบัน ในกระแสธารแห่งการสร้างและเสพเรื่องอิเหนาที่สืบสายต่อเนื่องมานี้ ยุคสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคหนึ่งที่เกิด

ผลงานและปรากฏการณ์เรื่องอิเหนาอย่างหลากหลายดังที่ได้ศึกษามาข้างต้น ผลงานและปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ ไม่เพียงแต่เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมอิเหนาแต่เดิมเท่านั้น แต่ยังได้สร้างความเปลี่ยนแปลงหรือ “จุดเปลี่ยน” สำคัญแก่การสร้างและเสพเรื่องอิเหนาด้วยหลายด้าน ได้แก่ ด้านความแพร่หลายของเรื่องอิเหนา ด้านรูปแบบและวิธีการนำเสนอเรื่องอิเหนา ด้านการละครอิเหนา ด้านเนื้อหาหรือสำนวนของเรื่องอิเหนา และด้านอิเหนาศึกษา ดังนี้

๑. หัวเลี้ยวด้านความแพร่หลายของเรื่องอิเหนา

ยุคสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคที่เรื่องอิเหนาได้แพร่หลายไปสู่พื้นที่การแสดงและการอ่านของประชาชนอย่างเด่นชัดและกว้างขวางขึ้นกว่ายุคก่อนหน้าที่อยู่ในแวดวงราชสำนักเป็นหลัก ดังนี้

ในด้านการแสดง ด้วยเหตุที่เรื่องอิเหนาตั้งต้นที่การเป็นละครในอันเป็นละครของพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย การแสดงเรื่องนี้จึงอยู่ในบริบทของราชสำนักเป็นหลัก ทั้งละครในของหลวง และละครในของเจ้านายและขุนนาง ซึ่งได้รับพระบรมราชานุญาตให้มีละครในได้แต่ต้องเป็นละครผู้ชาย[๑๗] จนในสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงปรากฏว่ามีการเล่นเรื่องอิเหนาในการแสดงของประชาชนและสามารถเล่นเป็นละครผู้หญิงได้ดังได้กล่าวแล้วข้างต้น แต่อาจจะยังไม่แพร่หลายมากนัก จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ จึงปรากฏหลักฐานเด่นชัดขึ้นว่าเรื่องอิเหนาทั้งอิเหนาเล็กและอิเหนาใหญ่แพร่หลายในการแสดงของประชาชน ดังพบว่าละครและลิเกหลายคณะในยุคดังกล่าวนิยมเล่นเรื่องอิเหนาเล็ก และมีคณะละครแขกนำเรื่องอิเหนาใหญ่มาเล่นแบบมลายู โดยเล่นสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔

ในด้านการอ่าน ดังได้กล่าวแล้วข้างต้นว่า ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เรื่องอิเหนาได้รับการพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกเพื่อจำหน่าย ได้แก่ เรื่องดาหลังพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ และเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ การพิมพ์เรื่องอิเหนาทั้ง

---

[๑๗] เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้มีละครในได้ แต่ต้องหัดเป็นละครผู้ชาย เนื่องจากละครผู้หญิงมีได้เฉพาะของหลวงเท่านั้น (Damrongrachanuphap, 1965, p. 20)

๒ ฉบับดังกล่าวนี้ นับเป็น “จุดเปลี่ยน” สำคัญที่ทำให้เรื่องอิเหนาแพร่หลายไปสู่แวดวงการอ่านของประชาชนอย่างกว้างขวางมากขึ้นกว่ายุคก่อนที่แพร่หลายในหมู่ชาววังเป็นหลัก นอกจากนี้ การพิมพ์ดังกล่าวยังทำให้คณะละครต่าง ๆ ได้ซื้อหาบทพระราชนิพนธ์ไปปรับใช้ในการแสดงด้วย ฉบับที่นิยมมากคงเป็นเรื่องอิเหนาเล็กเพราะมีการพิมพ์ซ้ำหลายครั้งโดยโรงพิมพ์หลายแห่งในยุคนี้ เช่น โรงพิมพ์ครูสมิท โรงพิมพ์ราษฎร์เจริญ โรงพิมพ์นายเทพ และโรงพิมพ์พานิชศุภผล

หนังสือเรื่องอิเหนาที่พิมพ์จำหน่ายในสมัยนี้ นอกจากแพร่หลายในพระนครแล้ว คงแพร่หลายไปยังท้องถิ่นต่าง ๆ รวมทั้งน่าจะข้ามไปยังดินแดนลาวด้วย ดังที่ธานีรัตน์ จัตุทะศรี (Jatuthasri, 2016, p. 175) ศึกษาเรื่องอินเหนาฉบับลาวที่หอสมุดแห่งชาติลาวจัดพิมพ์จากต้นฉบับพับสาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ และสันนิษฐานว่า เรื่องอินเหนาฉบับนี้น่าจะแต่งขึ้นที่หลวงพระบางในช่วงเวลาที่ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกวีลาวคงมีโอกาสได้อ่านเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ซึ่งพิมพ์ครั้งแรกในเวลานั้น และเกิดแรงบันดาลใจในการแต่งเรื่องอินเหนาขึ้น

๒. หัวเลี้ยวด้านรูปแบบและวิธีการนำเสนอเรื่องอิเหนา

ผลงานเรื่องอิเหนาส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นการสืบทอดรูปแบบและวิธีการนำเสนอแบบขนบเดิมที่เคยมีมาในยุคก่อน เช่น ละครใน มโหรี สักวา และนิราศ ขณะเดียวกันผลงานอีกส่วนหนึ่งมีรูปแบบและวิธีการนำเสนอในแนวใหม่ซึ่งไม่เคยปรากฏแก่เรื่องอิเหนามาก่อนหรืออาจมีปรากฏบ้างก่อนหน้านี้แต่ไม่เด่นชัดเท่าในยุคสมัยนี้ ดังนี้

รูปแบบและการนำเสนอเรื่องอิเหนาใหญ่ในแนวใหม่ ได้แก่ การพิมพ์เรื่องอิเหนาใหญ่เพื่อจำหน่าย และการนำเรื่องนี้ไปเล่นละครแขกและละครพันทาง ดังเช่นที่ปรากฏในละครแขกของนายเสือ และละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

ส่วนรูปแบบและการนำเสนอเรื่องอิเหนาเล็กในแนวใหม่มีหลายลักษณะ เช่น การร้องคอนเสิร์ตเรื่องอิเหนา การนำเรื่องอิเหนามาแต่งเป็นโคลงซึ่งก่อนหน้านี้ไม่ปรากฏ การแต่งบทเจรจาละครในเรื่องอิเหนาเป็นลายลักษณ์ที่มีลักษณะคล้าย

ละครพูดและเน้นความสนุกขบขันซึ่งต่างกับขนบละครในแต่เดิมที่ไม่ให้ความสำคัญแก่การเจรจา การนำเรื่องอิเหนามาเล่นละครดึกดำบรรพ์ซึ่งมีการใช้เพลงสำเนียงแขก มีบทร้องภาษามลายูประกอบ และมีฉากที่ตระการตา การเล่นลิเกเรื่องอิเหนา การพิมพ์เรื่องอิเหนาเพื่อจำหน่าย การศึกษาและนำเสนอเรื่องอิเหนาในเชิงวิชาการ การนำชื่อตัวละครจากเรื่องอิเหนามาตั้งชื่องานศิลปะหรือใช้เป็นนามแฝง รวมทั้งการสร้างจิตรกรรมอิเหนาหลายชุดที่นำวิธีการวาดแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานและนำเสนอในพื้นที่ใหม่ เช่น วาดในสมุดภาพ และวาดเฉพาะตอนในกรอบสำหรับใช้ตกแต่ง นอกจากนี้ การเล่นละครในเรื่องอิเหนาในยุคนี้ พบว่าบางครั้งมีการเพิ่มลักษณะใหม่ ๆ เข้าไปผสมผสานด้วย ดังเห็นได้จากบทละครเรื่องอิเหนาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่ใช้เพลงสำเนียงแขกหลายเพลงเพื่อสร้างรสออกภาษา และแทรกบทฉุยฉายอิเหนาซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อน

ผลงานเรื่องอิเหนาแนวใหม่ดังกล่าวนี้ ได้สร้าง “จุดเปลี่ยน” แก่วัฒนธรรมอิเหนาอย่างชัดเจน เนื่องจากเป็นการขยายรูปแบบและวิธีการนำเสนอเรื่องอิเหนาให้กว้างขวางและหลากหลายมากขึ้นกว่าที่เคยมีมา อีกทั้งยังเป็นตัวอย่างการปรับแปลงเรื่องอิเหนาในลักษณะต่าง ๆ ด้วย เช่น บทเจรจาละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ แสดงให้เห็นการปรับเรื่องอิเหนาให้ร่วมสมัยและสร้างความสนุกขบขันผ่านบทบาทตัวละคร บทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ แสดงให้เห็นการปรุงบทที่มีการออกภาษาชวามลายูในบางช่วงจากการบรรจุเพลงสำเนียงแขกและการแต่งบทร้องภาษามลายู ซึ่งการใช้เพลงสำเนียงแขกนี้ยังพบในบทละครเรื่องอิเหนาพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ด้วยดังได้กล่าวแล้วข้างต้น

“จุดเปลี่ยน” ด้านรูปแบบและวิธีการนำเสนอดังกล่าวนี้ สะท้อนให้เห็นว่าแนวคิดในการสร้างผลงานเรื่องอิเหนาในยุคนี้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม กล่าวคือ ศิลปินหรือผู้สร้างงานมิได้ยึดติดว่าจะต้องนำเสนอตาม “กรอบ” หรือขนบเดิมอย่างเคร่งครัด แต่ “กล้า” ที่จะดัดแปลงเรื่องอิเหนาให้แปลกใหม่และหลากหลายมากขึ้น สอดคล้องกับสื่อและศิลปะรูปแบบใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ ซึ่งได้ส่งผลสืบเนื่องมาจนถึงยุคปัจจุบันที่มีการถ่ายทอดและดัดแปลงเรื่องอิเหนาในสื่อและศิลปะต่าง ๆ หลายลักษณะ

เหตุปัจจัยที่ทำให้เกิด “จุดเปลี่ยน” ด้านรูปแบบและการนำเสนอเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังกล่าวนี้ อาจสืบเนื่องมาจากการที่ในยุคนี้มีสื่อและศิลปะแนวใหม่เกิดขึ้นมาก ทั้งด้านขับร้อง การแสดง วรรณกรรม และจิตรกรรม ดังนั้นเมื่อผู้สร้างงานเลือกนำเรื่องอิเหนามานำเสนอในสื่อและศิลปะเหล่านั้น จึงทำให้รูปแบบการนำเสนอเรื่องอิเหนาในยุคนี้มีความแปลกใหม่หลากหลายมากขึ้นกว่ายุคก่อน เช่น คอนเสิร์ต ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และลิเก นอกจากนี้ การที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชนิยมวรรณคดีเรื่องนี้อย่างลึกซึ้ง อีกทั้งทรงส่งเสริมและยอมรับให้มีการนำเสนอเรื่องอิเหนาทั้งแนวขนบและแนวใหม่ รวมทั้งยังทรงพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในแนวใหม่ด้วยพระองค์เอง ได้แก่ บทเจรจาละครเรื่องอิเหนาซึ่งมีลักษณะคล้ายละครพูดที่สนุกและร่วมสมัย ก็อาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้ศิลปินหรือผู้สร้างในยุคนี้เกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างงานเรื่องอิเหนาทั้งแนวเดิมและแนวใหม่อย่างหลากหลาย

๓. หัวเลี้ยวด้านการละครอิเหนา

ละครเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ปรากฏทั้งรูปแบบเดิมตามขนบและรูปแบบใหม่ดังกล่าวแล้วข้างต้น รูปแบบเดิมตามขนบ ได้แก่ ละครใน ซึ่งมีทั้งของหลวงและของบรรดาเจ้านายและขุนนางต่าง ๆ ซึ่งได้ช่วยสืบทอดองค์ความรู้ละครอิเหนาแบบดั้งเดิมให้ยังคงอยู่และส่งต่อแก่การละครในยุคหลังต่อไป ส่วนรูปแบบหรือแนวใหม่ ๆ ของละครเรื่องอิเหนาในสมัยนี้ก็มีอยู่หลากหลาย อาทิ การเล่นละครแขกและละครพันทางเรื่องอิเหนาใหญ่ การเล่นละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาเล็ก การเจรจาละครในเรื่องอิเหนาเล็กซึ่งมีลักษณะคล้ายละครพูดที่เน้นความขบขัน และการเล่นละครในเรื่องอิเหนาเล็กที่มีลักษณะใหม่ ๆ เข้ามาผสมผสานดังเช่นละครเรื่องอิเหนาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ละครเรื่องอิเหนาในแนวใหม่ดังกล่าวนี้ ได้สร้าง “จุดเปลี่ยน” สำคัญแก่การละครอิเหนา กล่าวคือ ทำให้ละครที่เล่นเรื่องอิเหนามิได้มีแต่ละครในตามขนบเท่านั้น แต่มีหลายประเภทหรือหลายแนวมากขึ้น อันส่งผลให้เกิดบทละครเรื่องอิเหนาฉบับใหม่ ๆ หลายฉบับซึ่งปรุงขึ้นตามแนวทางการแสดงนั้น ๆ นอกจากนี้ ละครรูปแบบใหม่หรือแนวใหม่ดังกล่าว ยังทำให้เกิดกระบวนแสดงหรือ “รสชาติ” ใหม่แก่ละครเรื่อง

อิเหนาด้วย เช่น “รสขบขัน” ดังปรากฏในการเจรจาละครในเรื่องอิเหนาเล็กพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 5 และ “รสจากการออกภาษา” ดังปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องอิเหนาใหญ่ของคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงซึ่ง *“คงใช้เพลงและท่ารำที่มีกลิ่นอายทางชวาอยู่บ้าง”* (Virulrak, 2004, p. 229) การออกภาษาหรือการแสดงความเป็นต่างชาติต่างภาษานี้ ยังปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาเล็กของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และบทละครเรื่องอิเหนาเล็กของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ด้วย ดังเห็นได้จากการบรรจุเพลงสำเนียงแขกหลายเพลงในบทละครทั้ง ๒ ฉบับดังกล่าว และการแทรกบทร้องภาษามลายูในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา

การออกภาษาในการแสดงละครเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังกล่าวนี้ น่าจะเป็นแบบอย่างหนึ่งให้แก่การสร้างสรรค์ละครเรื่องอิเหนาในสมัยต่อมา อาทิ ละครรำเรื่องอิเหนาแบบแต่งชวาของกรมศิลปากร ละครรำแบบแต่งชวานี้ Mattani Mojdara Rutnin (Mojdara Rutnin, 1996, p. 293) อธิบายว่า เกิดขึ้นในยุคที่ ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร โดยได้แรงบันดาลใจจากการเห็นนาฏศิลป์และเครื่องแต่งกายแบบชวาเมื่อครั้งเดินทางไปประเทศอินโดนีเซีย ทำให้คิดปรับละครรำเรื่องอิเหนาให้แต่งกายแบบชวา และนำเสนอความเป็นชวาผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ด้วย เช่น เพลง ท่ารำ และฉาก อันทำให้ *“เกิดความแปลกใหม่กลายเป็นละคอนแนวพันทางมากกว่าละคอนใน”* (Rutnin, 2008, p. 164) การปรุงละครรำแนวแต่งชวาของกรมศิลปากรให้ออกภาษาผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ นี้ ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะได้แนวคิดหรือแบบอย่างบางประการจากละครเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ด้วย อาทิ การบรรจุเพลงสำเนียงแขก ก็มีตัวอย่างให้เห็นมาแล้วในบทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และบทละครเรื่องอิเหนาพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หรือการทำฉากที่มีลักษณะสถาปัตยกรรมชวา ก็มีแบบอย่างให้เห็นมาแล้วเช่นกันในฉากละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

๔. หัวเลี้ยวด้านเนื้อหาหรือสำนวนของเรื่องอิเหนา ดังนี้

ลักษณะแรก ดังได้อธิบายข้างต้นแล้วว่า ในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีการค้นคว้าและอธิบายความรู้เกี่ยวกับเรื่องอิเหนาในงานเขียนหลายเรื่อง เช่น ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือนพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ และพงศาวดารโยนกของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค) โดยเนื้อหาส่วนหนึ่งของผลงานดังกล่าวเป็นการค้นคว้ารวบรวมนิทานปันหยีสำนวนต่าง ๆ ไว้ ลักษณะดังกล่าวทำให้เกิด “จุดเปลี่ยน” ด้านเนื้อหาหรือสำนวนของเรื่องอิเหนาในสังคมไทยอย่างชัดเจน คือทำให้สังคมไทยได้รู้จักนิทานปันหยีสำนวนใหม่ๆ เพิ่มเติมขึ้นจากเดิมที่มีอยู่ ๒ สำนวนคือเรื่องอิเหนาเล็กและอิเหนาใหญ่ ตัวอย่างเช่น พระราชนิพนธ์เรื่องระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือนเล่านิทานปันหยีของชวาไว้ ๕ สำนวน หรือเรื่องพงศาวดารโยนกของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค) เล่านิทานปันหยีที่ปรากฏในพงศาวดารของชวา ๒ สำนวน

นิทานปันหยีสำนวนใหม่ ๆ ดังกล่าว ไม่เพียงแต่ “เปิดโลก” การรับรู้เรื่องอิเหนาของชาติอื่นให้แก่คนไทยเท่านั้น แต่ยังมีคุณูปการต่อวงวรรณกรรมอิเหนาในยุคสมัยต่อมาด้วย *ประการแรก* นิทานปันหยีสำนวนใหม่ดังกล่าวเป็นเนื้อหาให้กวียุคหลังนำไปใช้สร้างสรรค์ผลงาน ตัวอย่างเช่น เนื่องน้อย ชูโต (2497) ได้นำนิทานปันหยีสำนวนหนึ่งที่เล่าอยู่ในพงศาวดารโยนกของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค) มาแต่งเป็นคำกลอนชื่อว่า “คำกลอนเรื่องลูกอิเหนา” เล่าเรื่องราวของกุดาลาหลิน ผู้เป็นโอรสของอิเหนา *อีกประการหนึ่ง* การค้นคว้าและนำนิทานปันหยีของชาติอื่นมาเล่าในงานเขียนสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังกล่าวนี้ น่าจะสร้างแรงบันดาลใจหรือจุดประกายให้คนไทยเกิดความสนใจใคร่รู้นิทานปันหยีสำนวนอื่น ๆ เพิ่มเติมมากขึ้นอีก อันนำไปสู่การแปลนิทานปันหยีของชาติอื่นมาอย่างเต็มรูปในสมัยต่อมา อาทิ ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ขุนนิกรการประกิจ (บิน อับดุลลาห์) ได้แปลนิทานปันหยีฉบับมลายูเป็นร้อยแก้วภาษาไทยชื่อว่า “พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา”[๑๔] หรือในสมัยรัชกาลที่ ๘ สมเด็จพระเจ้า

[๑๔] ต้นฉบับเดิมของเรื่องนี้เป็นภาษามลายู มารดาของเจ้าพระยาไทรบุรีซื้อหวันเต๊ะถวายไว้เป็นสมบัติของหอพระสมุดฯ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งทรงเป็นสภานายกหอพระสมุดฯ ในขณะนั้น มีรับสั่งให้ขุนนิกรการประกิจ (บิน อับดุลลาห์) แปลถวายในช่วง พ.ศ. ๒๔๖๑-๒๔๖๒ (Nikonkanprakit, 1977, p. ก)

บรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงแปลนิทานปันหยีเรื่อง “หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง” ฉบับภาษามลายูเป็นร้อยแก้วภาษาไทย ในระหว่างที่ประทับอยู่ที่เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย

อีกลักษณะหนึ่ง การที่สมัยรัชกาลที่ ๕ มีการตั้งหอพระสมุดฯ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการรวบรวมหนังสือสำคัญต่าง ๆ เข้ามารวมไว้ในแห่งเดียวกัน ยังทำให้เกิด “จุดเปลี่ยน” ด้านเนื้อหาหรือสำนวนของเรื่องอิเหนาในแง่ที่เป็นการตั้งต้นรวบรวมสมุดไทยเรื่องอิเหนาฉบับต่าง ๆ เข้ามารวมไว้อย่างเป็นระบบในหอพระสมุดฯ อันทำให้พบต้นฉบับบทละครเรื่องอิเหนาฉบับอื่นนอกเหนือจากฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ที่เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว อาทิ พบสมุดไทยบทละครเรื่องอิเหนาสำนวนเก่าซึ่งได้มาจากนครศรีธรรมราช เรื่องอิเหนาฉบับนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชวินิจฉัยว่าเป็นฉบับอยุธยา แต่ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพิจารณาแล้วทรงเห็นว่าน่าจะเป็นฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ ดังได้อธิบายแล้วข้างต้น

การได้พบเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ ซึ่งแต่เดิมทราบกันมาแต่เพียงว่ามีพระราชนิพนธ์เรื่องนี้แต่ไม่มีใครเคยพบเห็นต้นฉบับ ได้ทำให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระดำริที่จะรวบรวมต้นฉบับเรื่องอิเหนาฉบับนี้ให้ได้มากที่สุด จึงทรงกำชับเจ้าพนักงานของหอพระสมุดฯ ว่า *“ถ้าได้หนังสืออิเหนามาให้ตรวจสำนวนดูก่อนทุกเล่ม ถ้าเห็นสำนวนแปลกกับฉบับพิมพ์[๑๙]ให้เอาไว้พวก ๑ ต่างหาก รวบรวมมาอย่างนี้จนได้บทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ เบ็ดเสร็จด้วยกันรวม ๗ เล่มสมุดไทย มีขาดบ้างเป็นตอน ๆ”* (The Fine Arts Department, 1973, p. ค)

๕. หัวเลี้ยวด้านอิเหนาศึกษา

สมัยรัชกาลที่ ๕ มีงานเขียนเชิงค้นคว้าและให้ข้อมูลความรู้เรื่องอิเหนาเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกดังได้กล่าวแล้วข้างต้น เช่น พระราชวิจารณ์เรื่องอิเหนาสำนวนเก่า พระราชนิพนธ์เรื่องระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน พระราชนิพนธ์จดหมายรายวัน

[๑๙] ฉบับพิมพ์ หมายถึง บทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒

เมื่อเสด็จประพาสเกาะชวาครั้งหลัง และพงศาวดารโยนกของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค) ผลงานเหล่านี้มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมอิเหนาในแง่ที่เป็นจุดตั้งต้น “อิเหนาศึกษา” ในสังคมไทย ทำให้องค์ความรู้เกี่ยวกับเรื่องอิเหนาในแง่มุมต่าง ๆ ได้ “ก่อร่าง” ขึ้น และแสดงให้เห็นแนวทางการศึกษาเรื่องอิเหนา ซึ่งปรากฏ ๒ แนวทาง หลัก ได้แก่ การศึกษาแนวประวัติ และการศึกษาแนว “ข้ามชาติ”

การศึกษาเรื่องอิเหนาในแนวประวัติ เห็นได้จากพระราชวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงศึกษาเนื้อหาและสำนวนภาษาในบทละครเรื่องอิเหนาสำนวนเก่าที่หอพระสมุดฯ ได้มาจากนครศรีธรรมราช แล้วทรงพระราชวินิจฉัยว่าน่าจะเป็นฉบับที่แต่งสมัยอยุธยาและชาวนครศรีธรรมราชได้คัดบทไป พระราชวิจารณ์นี้ทรงแทรกอยู่ในหนังสือ *พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี* ดังได้อธิบายแล้วข้างต้น

ส่วนการศึกษาค้นคว้าเรื่องอิเหนาในแนว “ข้ามชาติ” เห็นได้เด่นชัดในพระราชนิพนธ์เรื่องระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน ประเด็นความรู้เรื่องปันหยีและเรื่องอิเหนาที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงค้นคว้าและทรงวิเคราะห์อยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ เป็นต้นแบบและเป็น “ประเด็นตั้งต้น” ให้แก่การศึกษาเรื่องอิเหนาในแนว “ข้ามชาติ” ได้เป็นอย่างดี อาทิ ประเด็นเรื่องที่มาและลักษณะสำคัญของเรื่องปันหยีชวา ประเด็นเรื่องลักษณะร่วมและลักษณะแตกต่างระหว่างเรื่องปันหยีของชวากับเรื่องอิเหนาของไทย ประเด็นเรื่องภูมิศาสตร์ ภาษา และวัฒนธรรมชวากับการสร้างความเข้าใจเรื่องอิเหนาของไทย เช่น ทรงเชื่อมโยงชื่อเมืองและภูมิศาสตร์ของชวากับชื่อเมืองในเรื่องอิเหนา ทรงค้นความหมายของคำศัพท์บางคำในเรื่องอิเหนาที่ใช้กันอยู่ในชวา เช่น คำว่า “บุษบา” และ “สลา” และทรงเชื่อมโยงวัฒนธรรมชวากับวัฒนธรรมที่ปรากฏในเรื่องอิเหนาของไทย เช่น การจารึกชื่อบนกริช พิธีแห่สระสนานและการกินเลี้ยงขับรำ

ผลงานเชิงวิชาการเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังกล่าวนี้ นอกจากช่วยสร้างความรู้เรื่องอิเหนาและตั้งต้น “อิเหนาศึกษา” ในสังคมไทยแล้ว ยังน่าจะจุดประกายให้เกิดการ “ต่อยอด” ศึกษาค้นคว้าเรื่องนี้ในสมัยต่อมาด้วย เช่น ผลงาน *ตำนานละครอิเหนา* พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

และ *วิจารณ์เรื่องนิทานปันหยีหรืออิเหนา* พระนิพนธ์พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร

สรุปและอภิปรายผล

นับตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายที่เรื่องอิเหนาได้ปรากฏขึ้น เรื่องนี้ได้รับการสืบทอดและดำรงอยู่ในศิลปวัฒนธรรมไทยเรื่อยมา และสั่งสมเป็นวัฒนธรรมอิเหนาที่มีอายุยาวนานกว่า ๒๐๐ ปี ในช่วงระยะเวลาอันยาวนานดังกล่าวนี้ สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นยุคหนึ่งที่เกิดปรากฏการณ์และการสร้างสรรค์ผลงานเรื่องอิเหนาอย่างหลากหลาย ทั้งแนวเดิมและแนวใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ดังปรากฏให้เห็นในมิติการขับร้อง การแสดง ทัศนศิลป์ วรรณกรรม และวรรณกรรมศึกษา จนกล่าวได้ว่า สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็น “ยุคทอง” ยุคหนึ่งของเรื่องอิเหนา

ผลงานและปรากฏการณ์อันหลากหลายของเรื่องอิเหนาดังกล่าวนี้ ทำให้ยุคสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นหัวเลี้ยวหรือ “จุดเปลี่ยน” สำคัญของวัฒนธรรมอิเหนาของไทย กล่าวคือ ในยุคนี้เรื่องอิเหนาไม่เพียงแต่ปรากฏในแวดวงราชสำนัก แต่ยังขยายพื้นที่ออกไปสู่โลกการอ่านและการแสดงของประชาชนอย่างเด่นชัด ไม่เพียงแต่มีรูปแบบการนำเสนอตามขนบหรือตามแนวเดิมที่เคยมีมา แต่ยังขยายไปสู่รูปแบบและวิธีการแสดงออกใหม่ ๆ อย่างหลากหลาย ไม่เพียงแต่ปรากฏเนื้อหาเรื่องอิเหนาเล็กและอิเหนาใหญ่ตามที่รับรู้กันมาแต่เดิม แต่ยังปรากฏเรื่องปันหยีสำนวนใหม่ ๆ ของชาติอื่นเพิ่มเติม และไม่เพียงแต่นำเสนอในพื้นที่ทางศิลปะ แต่ยังปรากฏในพื้นที่ทางวิชาการหรือวรรณกรรมศึกษาด้วย ความเปลี่ยนแปลงและความแปลกใหม่ต่าง ๆ ของเรื่องอิเหนาในยุคสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังกล่าวมานี้ นับว่าได้สร้างคุณูปการและจุดประกายให้เกิดการสร้างงานอิเหนาในลักษณะต่าง ๆ ต่อเนื่องมาจวบจนปัจจุบัน

ด้วยเหตุนี้ จึงกล่าวได้ว่ายุคสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งเป็นทั้ง “ยุคทอง” และ “ยุคหัวเลี้ยว” ของเรื่องอิเหนา เป็น “หน้าประวัติศาสตร์” หนึ่งที่สำคัญของวัฒนธรรมอิเหนาในสังคมไทย

References

Alangkan, M.C. (1885). Khlong Inao [The *Inao* story in khlong verse form]. In *Wachirayanwiset* [Wachirayanwiset] Volume 1, Friday, 3rd lunar month, the 15th day of the waxing moon, the Year of the Rooster, p. 100-107.

Bot sakkawa rueang Inao len thawai nai ratchakan thi sam [*Sakkawa* performed in front of King Rama III]. (1921). Phranakhon: Sophonphiphatthanakon.

Chantharangsu, T. (1986). *Khong suai khong di khrang phaendin phraphutthachaoluang* [Exquisite things in the reign of King Chulalongkorn]. Bangkok Aksonsamphan.

Charoenwong, S. (2006). *Somdetphrachaoborommawongthoe chaofa kromphraya Naritsaranuwattiwong: "somdetkhru" naichang yai haeng krung sayam* [H.R.H. Prince Naritsaranuwattiwong: *"Somdetkhru"* a great artist of Thailand]. Bangkok: Matichon Book.

Chitsanga, T. (2009). *Vajirayanna and the pursuit of knowledge of siamese elites, 1884-1905.* (Master's thesis). Chulalongkorn University, Thailand.

Chopkrabuanwan, C. (1981). *Yi-ke chak "Dokdin" thueng "Homhuan"* [From *Yike* of "*Dokdin*" to that of "*Homhuan*"]. (2nd ed.). Bangkok: Sinlapawatthanatham.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1908). *Phraratchawichan chotmaihet khwamsongcham khong phrachao paiyikatoe krommaluang Narintharathewi* [A royal critique on the memoirs of Princess Narintharathewi]. Phranakhon: Bamrungnukunkit.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1912). *Phraratchaniphon sadet praphat Saiyok* [The royal diaries of a tour to Saiyok]. Phranakhon: Vajirayana National Library.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1913). *Bot lakhon rueang Ngopa* [The *Ngopa* play]. Phranakhon: Rongphim Thai.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1923). *Phraratchaniphon rueang klai ban chabap mi rupphap lem 1* [Royal writtings, *Klai Ban*, edition with photos, Volume 1]. Phranakhon: Sophonphiphatthanakon.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1931). *Samnao phraratchahatthalekha phrabatsomdetphra Chulachomklaochaoyuhua mi phraratchathan kromphra Narathippraphanphong* [King Chulalongkorn's letters written to Prince Narathippraphanphong]. Bangkok: Sophonphiphatthanakon.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1935). *Chotmaihet phraratchakit raiwan nai phrabatsomdetphra Chulachomklaochaoyuhua phak 9* [The Diaries of King Chulalongkorn, Volume 9]. Phranakhon: Phrachan.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1941). *Chotmaihet phraratchakit raiwan nai phrabatsomdetphra Chulachomklaochaoyuhua phak 19* [The Diaries of King Chulalongkorn, Volume 19]. Phranakhon: Phrachan.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (1977). *Bot cheracha lakhon rueang Inao* [Script for the *Inao* court dance-drama]. Bangkok: Mahamakut Buddhist University Press.

Chulalongkorn (Rama V), H.M.K. (2012). *Rayathang thiao Chawa kwa song duean* [The diary of the two-month journey to Java]. Bangkok: Saengdao.

Chulasai, B. (2005). Wang lukluang nok prakan kamphaeng wang [The prince's palace outside the royal palace]. *Silpawatthanatham*, 26, 7 (May), 140-145.

Chulasai, B. (2019, February 18). "Wang lukluang nok prakan kamphaeng wang". [website]. Retrieved from https://www.silpa-mag.com/history/article_9251?fbclid=IwAR02Pc2C4CoI3BWweWyEowuonMphvvv487x6FsrzVBmOdiypcbAwaElaaVo.

Chuto, N. (1954). *Khamklon rueang luk Inao* [The story of Inao's child in the *klon* verse form]. Bangkok: Thai Kasem.

Damrongrachanuphap, Somdetphrachaoborommawongthoe Kromphraya. (1916). Khamnam [Preface]. In *Banchi rueang nangsue nai hophrasamut Wachirayan phak 1 phanaek bali* [The Bali book list of the Wachirayan library, Volume 1]. (p. (1)-(7)). Phranakhon: Rongphimthai.

Damrongrachanuphap, Somdetphrachaoborommawongthoe Kromphraya. (1965). *Tamnan lakhon Inao* [History of the *Inao* dance-drama]. (4th ed.). Phranakhon: Khlangwitthaya.

Damrongrachanuphap, Somdetphrachaoborommawongthoe Kromphraya. (1971). Kham athibai wa duai bot lakhon Inao chabap ho phra samut Wachirayan [An explanation of *Inao* published by the Wachirayan library]. In Phutthaloetlanaphalai, Phrabatsomdetphra. *Rueang Inao* [The story of Inao]. (p. (ก)-(ช). (11th ed.). Bangkok: Sinlapabannakhan.

Itsaraphansophon, Phraya (M.R.Nu Itsarangkun). (1982). Nirat Inao [Inao in Nirat genre]. In *Bot praphan bang rueang khong phraya Itsaraphansophon* (M.R.Nu Itsarangkun) [Some literary works of Phraya Itsaraphansophon] (p.161-185). Bangkok: Amarinkanphim.

Jatuthasri, T. (2016). *Rueang Innao chabap Lao: Khwamsamphan kap rueang Inap chabap Thai lae laksanaden nai thana wannakhadi Lao* [The Lao *Innao*: Connection with the Thai *Inao* and distinctive characteristics as a Lao literary work]. Bangkok: Dissemination of academic work project, Faculty of Arts Chulalongkorn University.

Jatuthasri, T. (2017). The episode of "Darasa baela" (the self-immolation of Darasa) in bot lakhon ram rueang Inao by Prince Narathippraphan-phong: The composition and its value. *Humanities Journal*, 24 (2), 79-115.

Kanchanakkhaphan. (1975). *Yuk phleng nang lae lakhon nai adit* [The era of old songs, films and dramas]. Bangkok: Rueansin.

Khlong phap phraratchaphongsawadan [Khlong verses describing Thai history paintings]. (1922). Phranakhon: Sophonphiphatthanakon.

Mojdara Rutnin, M. (1996). *Dance, drama, and theatre in Thailand.* Chiang Mai: Silkworm Books.

Naritsaranuwattiwong, Somdetphrachaoborommawongthoe Chaofa Kromphraya. (1953). *Bot lakhon duekdamban chabap phoemtoem* [The additional edition of Lakhon Duekdanban's plays]. Phranakhon: Mahamakut Buddhist University Press.

Nikonkanprakit, Khun (Abdulla, Bin). (1977). *Phongsawadan Inao chabap Arinakkhara* [The *Inao* story narrated by Arinakkhara]. Bangkok: Krom Silpakorn.

Phitthayalongkon, Phraratchaworawongthoe Krommuen. (1931). Phak phanuak wa duay tonkhao hang lakhon chanit sueng riak kan wa "baep pridalai" [Appendix, the origin of "Pridalai" dance-drama]. In *Samnao phraratchahatthalekha phrabatsomdetphra Chulachomklaochaoyuhua mi phraratchathan kromphra Narathippraphanphong* [King Chulalongkorn's letters written to Prince Narathippraphanphong] (p. 83-96). Bangkok: Sophonphiphatthanakon.

Phloi Hophrasamut (pseud.). (1991). Rueang len lakhon [Stories for dance-drama]. In *Boekrong: Khophicharana nattakam nai sangkhom Thai* [Prelude: Examining dance in Thai society] (p. 37-45). Chalemphao Koanantakun, Paritta (ed.). Bangkok: Thai Khadi Research Institute.

Phongsuwan, M. (2010). *Proposed guidelines for the inheritance of H.R.H. Prince Narissaranuvatiwongse's holistic wisdom.* (Doctoral disseration). Chulalongkorn University, Thailand.

Phraprawat lae prachum bot lakhon duekdamban [A royal biography and the collection of Lakhon Duekdanban's plays]. (2013). Bangkok: Krom Silpakorn.

Phraratchawang Bangpa-in [Bang Pa-In Palace]. (2003). Bangkok: Vimanmek Mansion, Dusit Palace, Bureau of the Royal Household.

Phutthaloetlanaphalai, Phrabatsomdetphra (1971). *Rueang Inao* [*Inao*]. (11th ed.). Bangkok: Sinlapabannakhan.

Prachum bot mahori [The collection of Mahori texts]. (1967). Phranakhon: Rongphim Krom Sapphasamit.

Prachum bot sakkrawa len thawai nai ratchakan thi ha [The collection of Sakkawa performed in front of King Rama V]. (1966). Phranakhon: Phrachan.

Prachum khlongthai khat chak nangsuephim Wachirayanwiset [A collection of khlongthai selected from Wachirayanwiset]. (1928). Phranakhon: Sophonphiphatthanakon.

Royal Institute. (1926). *Athibai wa duay hophrasamut Wachirayan lae phiphitthaphanthasathan samrap phranakhon* [An explanation of the Wachirayan library and the national museum]. Phranakhon: Royal Institute.

Rueangruglikit, C. (2003). Kanop wannakadi Thai nai phraratchaniphon rueang Kapheruea Nitthrachakrit lae Ngopa [Thai Literary convention in the royal barge chants, Nitthrachakrit, and Ngopa]. In *Piyaratchakawin* (p. 41-86). Bangkok: Center of Research in Thai Language and Literature and Department of Thai, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Rueangruglikit, C and Jatuthasri, T. (2019). *Phraratchaniphon bot cheracha lakhon rueang Inao: Phraatchariyaphap dan wannakhadi kansadaeng khong phrabatsomdetphra Chulachomklaochaoyuhua*

[Scripts for the *Inao* court dance-drama: The genius of King Chulalongkorn in creating performance literature]. Bangkok: Thanapress.

Rutnin, M. (2008). Ton sam phatthanakan khong nattasin lae kanlakhon samai mai [Development of modern dance and drama, Part 3,]. In *Laksana Thai sinlapa kansadaeng* [Thai characteristics, performing arts] (p. 72-189). Kuekrit Pramot, M.R. (ed.). (2nd ed.). Bangkok: Bangkok Bank Public Company Limited.

S. Phlainoi (pseud.). (2005). *Samnakphim samai raek* [Publishers in the early period]. Bangkok: Khonangsue.

Sadap Ladawan, M.R. (1983). Rueang bokoet khong phraratchaniphon "Ngopa" [The origin of the story of "Ngopa"]. In *Chaochom momratchawong Sadap nai ratchakan thi ha* [M.R. Sadap Ladawan, consort of King Chulalongkorn] (p. 42-51). Bangkok: Amarinkanphim.

Samut rupphap rueang Inao [*Inao* picture book]. Khoi book number 22. Department of ancient documents, National Library of Thailand.

Senaphubet, Phraya (Sai Sarobon). (1931). *Bot lakhon rueang Thepwilai* [*Thepwilai*]. Phranakhon: Sophonphiphatthanakon.

Sukhumanmarasi Phraakkhraratchathewi, Somdetphrapitutchachao. (1950). Phra owat lae laiphrahat somdetphrapitutchachao Sukhumanmarasi phraakkhraratchathewi [Guidances and letters by Queen Sukhumanmarasi]. In *Phraratchahatthalekha phrabatsomdetphra Chulachomklaochaoyuhua lae laiphrahat somdetphrapitutchachao Sukhumanmarasi phraakkharatchathewi* [King Chulalongkorn's letters and Queen Sukhumanmarasi's letters] (p.97-202). Phranakhon: Thaikhasem.

Suntranon, C (ed.). (2007). *Thabian khomun: Wiphitthatsana chut rabam ram fon lem 2* [Information regarding various kinds of Thai dance, Volume 2]. Bangkok: Krom Silpakorn.

Sutthathipphatarat, Somdetphrachaoborommawongthoe Chaofa. (1958). Bantuek raiwan tam sadet phraratchadamnoen praphat ko Chawa khrang thi song rattanakosinsok nuengroiyisip [Diaries accompanying the second royal visit to Java in the 120 year of the Rattanakosin era]. In *Laiphrahat phrachaoborommawongthoe kromluang Thipphayaratkiritkulini thawai somdetphrachaoborom-mawongthoe chaofa kromphra Nakhonsawanworaphinit* [Princess Thipphayaratkiritkulini's letters written to Prince Nakhonsawanwora-phinit] (p.1-96). Phranakhon: Chanwa.

The Fine Arts Department. (1973). Khanman [Preface]. In Phutthayotfachu-lalok, Phrabatsomdetphra. *Rueang Inao* [*Inao*] (p.ก-ง). (3rd ed.). Bangkok: Khlangwitthaya.

Virulrak, S, et al. (1996). *Li-ke* [*Li-ke*]. Bangkok: Office of the National Culture Commission.

Virulrak, S. (2004). *Wiwatthanakan nattayasin Thai nai krung Rattanakosin phutthasakkarat songphansamroiyisipha thueng songphansiroi-chetsipchet* [The development of Thai dance in the Rattanakosin period from 1782-1934]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Wingwon, S. (2012). *Wannakhadi kansadaeng* [Performance literature]. (2nd ed.). Bangkok: Department of literature and Research Committees, Faculty of Humanities, Kasetsart University.

การศึกษาดัดแปลงวรรณกรรมเป็นบทละครเพลง : กรณีศึกษาหลายชีวิต

Submitted date: 19 January 2021
Revised date: 2 March 2021
Accepted date: 8 March 2021

ปริดา มโนมัยพิบูลย์[๑]

บทคัดย่อ

ในงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การศึกษาดัดแปลงวรรณกรรมเป็นบทละครเพลง : กรณีศึกษาหลายชีวิต” ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์กลวิธีและกระบวนการสร้างบทละครเพลงจากวรรณกรรมเพื่อให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างบทละครเพลงแบบหลายโครงเรื่อง ผู้วิจัยเลือกวรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต* ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งมีการใช้กลวิธีการเล่าแบบหลายโครงเรื่อง มาพัฒนาเป็นบทละครเพลงที่ผู้ชมสามารถติดตามและเข้าใจทุกชีวิตของตัวละครได้ และสามารถสื่อแก่นความคิดของเรื่องสู่ผู้ชมละครได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ผู้วิจัยเลือกที่จะรักษาการเล่าเรื่องแบบหลายโครงเรื่องอันเป็นรูปแบบที่โดดเด่นของวรรณกรรมเรื่องนี้เอาไว้ในบทละครเพลงโดยเลือกเล่าทั้ง ๑๑ เรื่องย่อยของ ๑๑ ตัวละครที่ปรากฏในวรรณกรรมให้ครบถ้วนทั้งหมด ผู้วิจัยตั้งต้นจากการสร้างบทละครพูดที่สมบูรณ์ขึ้นมาก่อนแล้วจึงพัฒนาจากบทละครพูดสู่บทละครเพลง ผู้วิจัยพบว่าการดัดแปลงเรื่องราวจากวรรณกรรม หลายชีวิต เป็นบทละครเพลง แม้จะมีหลายโครงเรื่อง แต่ก็สามารถกระตุ้นให้ผู้ชมติดตามเรื่องได้ จนผู้ชมได้รับความคิดหลักในที่สุด

คำสำคัญ: การดัดแปลงบทละคร, การดัดแปลงวรรณกรรม, ละครเพลง, หลายชีวิต, หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช

---

[๑] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A study of adaptation from a novel to a musical : A case study of Many Lives

Parida Manomaiphibul[๒๒]

Abstract

This practice-oriented research "**A study of the adaptation from a novel to a musical: A case study of Many Lives"** investigates the possibilities of approaches and processes regarding creating a musical from literary text. The aim of this research is to gain knowledge of how to write a musical with multi-plot narrative. The researcher has decided to adapt M.R. Kukrit Pramoj's *Many Lives*, with its multi-storyline structure, into a musical with multi-plot structure that follows all 11 protagonists of 11 stories such that they can be understood and appreciated by the audience. This musical will effectively deliver its main message to the audience through its complex structure.

The researcher has decided to keep all 11 storylines concerning 11 characters whose lives only interact in the same ferry accident. The researcher initially wrote a complete straight play, but subsequently revised it into a musical. It is found that the adaptation of *Many Lives* from literary text to musical theatre, despite its unconventional structure, can keep the interest of the audience, as well as effectively deliver its main message.

Keyword: Theatrical Adaptation, Literary Adaptation, Musical, Many Lives, Kukrit Pramoj, M.R.

---

[๒๒] Assistant professor in Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

๑. บทนำ

ปัจจุบันละครเพลง (Musical) เป็นสื่อที่ได้รับความสนใจอย่างสูงในสังคมไทย จะเห็นได้ว่ามีงานละครเพลงถูกผลิตมาสู่สายตาสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะจากเอกชนหรือมหาวิทยาลัย จำนวนกว่าครึ่งของละครเพลงเหล่านี้ มีการดัดแปลงมาจากวรรณกรรมที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพบว่าในประเทศไทยยังไม่มีตำราหรืองานวิจัย ที่ศึกษากลวิธีและกระบวนการดัดแปลงบทละครเพลงจากวรรณกรรมอย่างจริงจัง งานวิจัยส่วนมากที่พบจะเป็นในเชิงศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมต้นฉบับกับละครเพลงเท่านั้น

ผู้วิจัยเลือกวรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต* ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นกรณีศึกษาในการสร้างบทละครเพลง ทั้งนี้ วรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต* ได้รับความนิยมจากผู้อ่านนับตั้งแต่ระยะเวลาที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. ๒๔๙๔ จวบจนปัจจุบัน และได้ถูกใช้เป็นหนังสืออ่านนอกเวลาของนักเรียนระดับมัธยมศึกษา มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทย และความเชื่อและความศรัทธาของพุทธศาสนิกชน จึงกล่าวได้ว่า *หลายชีวิต* เป็นวรรณกรรมที่ทรงคุณค่า และแก่นความคิดที่เป็นสากลไม่ว่าในยุคสมัยใด ที่สำคัญวรรณกรรมเรื่องนี้ใช้กลวิธีการเล่าแบบหลายโครงเรื่อง กล่าวคือ ใช้หลายเรื่องสั้นมาประกอบกันเป็นวรรณกรรมเรื่องยาว ซึ่งนับเป็นความยากและท้าทายอย่างสูงในการดัดแปลงเป็นบทละครเพลง ซึ่งมีขนบการเล่าเรื่องแบบใช้โครงเรื่องหลักเพียงโครงเดียว ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การดัดแปลงวรรณกรรมเรื่องนี้เป็นบทละครเพลงจะเป็นกรณีศึกษาที่มีประโยชน์อย่างสูงในวงการวิชาการและวิชาชีพการเขียนบทละคร

๒. วัตถุประสงค์

๒.๑ เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวคิดการดัดแปลงวรรณกรรมเป็นบทละครเพลง

๒.๒ เพื่อศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างบทละครเพลงแบบหลายโครงเรื่อง (multi-plot) จากวรรณกรรมเรื่องยาวที่ประกอบด้วยหลายเรื่องสั้น

๒.๓ เพื่อศึกษาการสร้างบทละครเพลงแบบหลายโครงเรื่องเพื่อนำเสนอแก่นความคิดเรื่องผลของกรรม ซึ่งปรากฏในวรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต*

๓. วิธีดำเนินการวิจัย

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำแนวคิดการวิเคราะห์บทละครและกระบวนการและขั้นตอนการดัดแปลงบทละคร ตลอดจนแนวคิดเรื่องการสร้างบทละครมาใช้ในการสร้างสรรค์บทละครเพลงเรื่อง หลายชีวิต โดยเริ่มจากการศึกษาวิเคราะห์บทต้นทางหรือวรรณกรรมต้นฉบับ ผู้วิจัยศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทละคร จากนั้น จึงเลือกโครงสร้างของบทละครและรูปแบบของเส้นเรื่องที่เหมาะสมจะใช้ โดยผู้วิจัยหวังว่าการใช้การวิเคราะห์โครงสร้างบทละครจะทำให้ผู้วิจัยพบวิธีการจัดลำดับและเรียบเรียงบทละคร เพื่อให้สามารถสะท้อนความคิดหลักของเรื่องได้

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการสร้างบทละครเพลงจากตำรา หนังสือและบทละครเพลงเรื่องต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ที่ได้มาออกแบบโครงเรื่องสร้างตัวละคร และเขียนบทละครเรื่องหลายชีวิตในรูปแบบของบทละครพูด (Straight Play) ขึ้น และทดลองจัดแสดงเป็นละครเวทีเต็มรูปแบบระหว่างวันที่ ๒๕ มกราคม - ๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๐ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากนั้น ผู้วิจัยได้นำความเห็นของผู้กำกับการแสดง ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้ทรงคุณวุฒิ ตลอดจนผู้ชม มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อหาโครงสร้างการเล่าเรื่องหลายชีวิตที่เหมาะสมในรูปแบบละครเพลง แล้วจึงเข้าสู่กระบวนการเดิม อันได้แก่ การออกแบบโครงเรื่อง สร้างตัวละคร และเขียนบทละครอีกครั้ง แต่เป็นในโครงสร้างของละครเพลง แล้วจึงนำร่างของบทละครเพลงนี้มาพัฒนาร่วมกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรีเพื่อวางเพลงและวางภาพที่จะเกิดขึ้นบนเวที ประพันธ์เนื้อเพลงและทำนองเพลง จนได้ทดลองจัดแสดงเป็นละครเพลงเต็มรูปแบบระหว่างวันที่ ๑๔ สิงหาคม – ๑ กันยายน ๒๕๖๒ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

๔.๑ แนวคิดในการการดัดแปลงบทละครจากวรรณกรรม

ในการศึกษาการดัดแปลงวรรณกรรมต้นฉบับสู่บทละครเพลงเพื่อนำไป

จัดแสดงในขั้นต้นนั้น Hutcheon (2006, p. 38-40) เรียกว่า telling to showing หรือการดัดแปลงจาก “คำ” ไปสู่การ “ทำ” Hutcheon ได้อธิบายกระบวนการดังกล่าวเพิ่มเติมไว้ดังนี้

> การดัดแปลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือ การย้ายจากการเล่าเรื่องด้วย “คำ” ไปสู่การเล่าเรื่องด้วย “ทำ” ให้เห็น หรือจากตัวหนังสือไปสู่การแสดงนั่นเอง...การย้ายจากเล่าเรื่องด้วยคำเป็นทำให้เห็นนั้น การแสดงจะต้องแสดงให้เห็นว่า การบรรยายเรื่อง กลวิธีการเล่าเรื่อง และการนำเสนอความคิดหลัก แปลงไปสู่คำพูด การกระทำ เสียงและภาพได้อย่างไรบ้าง... เวลาที่นักทฤษฎีพูดถึงการดัดแปลงจากหนังสือไปสู่การแสดง ส่วนสำคัญที่ขับเน้นคือภาพที่เปลี่ยนจากภาพในจินตนาการมาสู่ภาพจริงที่ปรากฏให้เห็นทางสายตา
>
> (Hutcheon, 2006, p. 38-40)

จากคำกล่าวของ Hutcheon จะเห็นได้ว่าการดัดแปลงจาก telling to showing คือต้องพิจารณาการดัดแปลงทั้งวิธีการเล่าเรื่อง การบรรยาย ความคิดหลักของเรื่อง รวมถึงภาพบรรยายต่าง ๆ ที่ผู้อ่านต้องจินตนาการไปเป็นสิ่งที่ผู้ชมจะเห็นในการแสดง นอกจากกระบวนการดังกล่าวแล้ว ส่วนสำคัญอีกส่วนคือ ผู้ดัดแปลงบทจะต้องเลือกวิธีการนำเสนอใหม่ให้เหมาะสม Duangpattra (2001, p. 160-161) ได้ให้แนวคิดไว้ว่า

> สิ่งแรกที่ผู้ดัดแปลงจะต้องทำก่อนลงมือดัดแปลงคือการศึกษาและเข้าใจบทต้นทางอย่างดีเสียก่อน ผู้ดัดแปลงงานจึงจะสามารถสื่อสารงานให้ออกมาอย่างมีประสิทธิภาพ ... หลังจากผู้จัดทำบทแน่ใจว่าตนรู้จักผู้เขียนวรรณกรรมต้นเรื่องดีพอแล้ว จึงถึงขั้นตอนของการทำความเข้าใจวรรณกรรมต้นเรื่องให้กระจ่างจนสามารถ “จับสารสำคัญ” อันเป็นหัวใจของวรรณกรรมเรื่องที่จะแปรรูปได้ว่าคืออะไร ทั้งนี้ ผู้จัดทำบทต้องตระหนักเสมอว่า “สารสำคัญ” หรือ “หัวใจ”ของวรรณกรรมนั้น “ไม่ได้อยู่ที่เรื่องราว แต่อยู่ที่การวาง

> โครงเรื่อง และการพัฒนานิสัยของตัวละครที่คลี่คลายไปตามโครงเรื่อง ... “การหาร่างใหม่” ในรูปแบบที่เหมาะสม จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้จัดทำบทจะต้องรู้จักใช้วิจารณญาณในการตัดสินใจ “เลือก” ให้ถูกและเหมาะ เพราะถึงแม้เนื้อหาจะสมบูรณ์แต่ถ้าเลือกกลวิธีการนำเสนอที่ผิดพลาด ก็จะส่งผลให้เรื่องราวน่าเบื่อได้เช่นกัน
>
> (Duangpattra, 2001, p. 160-161)

ในกระบวนการและขั้นตอนการดัดแปลงนั้น งานดัดแปลงอาจจะซื่อสัตย์หรืออาจจะวิพากษ์วิจารณ์งานต้นทางก็ได้ งานที่ดัดแปลงจะอ้างถึงส่วนหนึ่งหรือทั้งหมดงานเดิมก็ได้ สาระสำคัญอยู่ที่งานที่ดัดแปลงจะต้องสื่อสารความคิดที่เป็นรูปธรรม ไม่ว่าจะสอดคล้องหรือวิพากษ์วิจารณ์งานเดิม Hutcheon (2006, p. 3) ได้กล่าวไว้ว่า เครื่องมือเดียวกันที่นักเล่าเรื่องมักใช้เป็นประจำคือ ทำเรื่องนั้นให้จับต้องได้หรือทำความคิดให้เป็นรูปธรรม บ้างก็ทำให้ส่วนที่เล่านั้นง่ายขึ้น ในขณะเดียวกันก็เพิ่มเติมรายละเอียดและสรุปใจความหลักเข้าไปด้วย บ้างก็ใช้การอุปมา วิพากษ์วิจารณ์ หรือดัดแปลงอย่างตรงไปตรงมาเพื่อแสดงความเคารพต่อเรื่องความคิดข้างต้นของ Hutcheon สอดคล้องกับ Desmond และ Hawkes (2006, p. 3) ที่ได้อธิบายกระบวนการดัดแปลงไว้เป็นสามประการ ว่า “หนึ่ง แปลหรือแปลงตรงตัว [close] สอง ยึดไว้เพียงโครงของการเล่าเรื่องในขณะที่ตีความบทต้นทางใหม่ [intermediate] สาม อ้างอิงถึงเรื่องเดิมในแง่ของวัตถุดิบหลักที่นำมาผลิตผลงานใหม่ [loose]” จะเห็นได้ว่างานดัดแปลงนั้นมิได้จำกัดผู้ดัดแปลงอยู่เพียงแค่แปลงงานนั้นออกมาอย่างตรงตัวเท่านั้น แต่ผู้ดัดแปลงเลือกที่จะอ้างอิงถึงบทต้นทางเป็นส่วนใหญ่หรือใช้บทต้นทางเป็นเพียงวัตถุดิบในการสร้างสรรค์งานก็ได้

ในการสร้างสรรค์บทละครเพลงเรื่อง หลายชีวิต เป็นกรณีศึกษานี้ ผู้วิจัยมิได้มีจุดประสงค์ในการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องต้นทาง แต่เป็นการดัดแปลงที่ซื่อสัตย์ต่อประเด็นของบทต้นทางโดยยังคงพยายามรักษาโครงสร้างแบบหลายโครงเรื่องของวรรณกรรมไว้ ผู้วิจัยศึกษากลวิธีการตัด ย่อ เพิ่ม หรือขยายเนื้อหาจากบทต้นทางเพื่อช่วยทำให้เรื่องสามารถจัดวางลงในสื่อใหม่ได้อย่างลงตัวมากยิ่งขึ้น ในประเด็นนี้

Duangpattra (2001, p.149) ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า “คำว่า “การดัดแปลง” เป็นศัพท์ซึ่งใช้กันอย่างกว้างขวางมานานเพราะเป็นที่ยอมรับโดยทั่วกันว่า เมื่อจะ “ทำ” วรรณกรรมเพื่อการอ่านให้เป็นวรรณกรรมเพื่อการแสดงนั้น “การดัดแปลงเป็นสิ่งจำเป็นต้องทำ” ซึ่งอาจทำได้โดยใช้วิธีการเติม ตัด ทวี ทอน ขยาย ยุบ สลับลำดับฉาก สถานที่ หรือบทสนทนา”

๔.๒ แนวคิดในการสร้างบทละครเพลง

ในหนังสือ *How Musicals Works and How to Write Your Own* (2012) Woolford ได้กล่าวถึงกระบวนการการสร้างบทละครเพลงว่าละครเพลงที่ดีถูกสร้างจากแนวคิด (Concept) ที่หนักแน่นชัดเจน ซึ่งจะนำไปสู่การสร้างโครงเรื่อง (Plot) การจัดลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นในเรื่อง หลังจากนั้นเป็นขั้นตอนของการวางโครงสร้าง (Structure) ที่เอื้อต่อความเป็นละครเพลง ที่ใช้เพลงในการดำเนินเรื่อง และขั้นสุดท้าย การทำให้เกิดขึ้น (Execution) ได้แก่การลงมือเขียน และทำงานร่วมกับฝ่ายอื่น ๆ ต่อไป (Woolford, 2012, p. 11-12)

การสร้างบทละครเพลงโดยการดัดแปลงจากสื่ออื่น ไม่ว่าจะเป็นบทละครพูด เรื่องสั้น วรรณกรรม หรือภาพยนตร์ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการเพิ่มคุณค่าใหม่ (Adding new value) ให้กับเรื่องราวนั้น ๆ ไม่ใช่แค่เพิ่มดนตรีหรือเพลงเข้าไป บทละครเพลงจำเป็นต้องใช้เพลงในการขับเคลื่อนเรื่องและความรู้สึก หากทำเพียงแค่เติมเพลงเข้าไปในจุดใด ๆ ของเรื่องดั้งเดิม จะมีความเสี่ยงอย่างมากที่ละครเพลงเรื่องนั้นจะล้มเหลวในทำการดัดแปลงข้ามสื่อ ผู้เขียนบทกำลังสร้างงานศิลปะชิ้นใหม่ขึ้นมา ศิลปะแต่ละสื่อมีจุดเด่นและจุดอ่อนต่างกันออกไป การยึดทุกอย่างตามเดิมโดยไม่ยืดหยุ่นจะเป็นกำแพงที่ขวางกั้นไม่ให้ศิลปะชิ้นใหม่นั้นเกิดขึ้นได้ ผู้เขียนบทจึงต้องกล้าที่จะก้าวข้ามผ่านกำแพงนั้นด้วยการตัด เสริม ปรับ มองหาองค์ประกอบในเรื่องที่กำลังดัดแปลงที่จะหนักแน่นขึ้น ชัดเจนขึ้น มีพลังมากขึ้นผ่านการเล่าด้วยเพลง เป็นการเพิ่มมิติให้กับเรื่องดั้งเดิมไม่ใช่การเปลี่ยนเรื่องเดิม อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะทำการปรับ เสริม เติม ตัด เรื่องราวอย่างไร ก็ยังต้องซื่อสัตย์กับจิตวิญญาณของเรื่องดั้งเดิมเสมอ (Woolford, 2012, p. 34-36)

ในหนังสือ *The Musical Theatre Writer's Survival Guide* (2005) Spencer ได้กล่าวถึงละครเพลงที่เรียกว่า The group musical ซึ่งหมายถึง ละครเพลงที่ผู้ชมจะตามตัวละครหลายตัว ไม่ใช่ตัวหลักเพียงตัวเดียว ละครเพลงแบบ Group musical สามารถแบ่งแยกย่อยได้เป็นสองแบบ คือ Gestalt musical กับ Panorama musical

Gestalt musical คือ แทนที่ละครจะมีตัวละครหลักตัวเดียวในการพยายามบรรลุเป้าหมายที่ตั้งไว้ เรื่องจะพาให้ผู้ชมต้องตามตัวละครหลักหลายตัวที่พยายามบรรลุเป้าหมายเดียวกันนี้ ละครจะขยายให้ผู้ชมเห็นวิธีและทางเลือกที่แตกต่างกันออกไปของแต่ละตัวละครในการพยายามต่อสู้เพื่อบรรลุเป้าหมายที่มีเหมือนกัน จุดร่วมนี้ช่วยธำรงความเป็นเอกภาพของละคร แม้ว่าตัวละครจะมีหลายตัวก็ตาม

Panorama musical หมายถึง ละครเพลงที่มีหลายเส้นเรื่องมาผูกกันด้วยเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง Spencer ให้ความเห็นว่า ละครเพลงแนวนี้ค่อนข้างเป็นไปได้ยากที่ประสบความสำเร็จด้านการตอบรับจากผู้ชม เพราะมีโครงสร้างที่ซับซ้อนและมีความท้าทายสูงมากต่อการเล่าด้วยเพลง หรือ Musicalization

สรุปแล้ว ความยากของละครเพลงแบบ Group musical คือ ๑) ต้นทุนที่สูงเนื่องจากขนาดของละครต้องใหญ่ จำนวนนักแสดงต้องมีมากพอสมควร ๒) เป็นเรื่องยากที่จะดึงความสนใจผู้ชมให้อยู่กับเส้นเรื่องที่มีหลายเส้นและมีตัวละครหลักหลายตัว ผู้ชมอาจไม่รู้สึกผูกพันและอยากตามเอาใจช่วยตัวละครทุกตัว นอกจากนี้ การปูที่มาที่ไปให้ตัวละครหลายตัวต้องใช้เวลา ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมเบื่อและหมดความสนใจ ในทางดนตรีเพลงของแต่ละตัวละครก็ต้องแตกต่างและมีลักษณะเฉพาะตัว ทำให้หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ละครจะต้องมีความยาวมากกว่าละครเพลงทั่วไป ซึ่งถ้าละครยาวและฉากใดฉากหนึ่งหรือเพลงใดเพลงหนึ่งในละครไม่สามารถดึงผู้ชมให้อยู่กับตัวละครและสถานการณ์ในเรื่องได้ ผู้ชมก็จะเกิดความเบื่อและหมดความสนใจที่จะตามต่อไป ๓) ขึ้นอยู่กับยุคสมัยและแนวโน้ม (Trend) ความสนใจของผู้ชม หากเป็นช่วงบริบทสังคมที่ผู้ชมต้องการชมเรื่องราวที่เร็ว สั้น เข้าใจง่าย ก็มีความเสี่ยงสูงที่ละครเพลงแบบนี้จะไม่เป็นที่ต้องการ Spencer ให้ความเห็นว่า ละครเพลงแบบนี้เป็นละครเพลงที่มีลักษณะเฉพาะตัวมากจะถูกจริตผู้ชมได้ในช่วงเวลาและยุคสมัยที่เหมาะสมเท่านั้น (2005, p. 49-54)

จากการศึกษาเบื้องต้น ผู้วิจัยพบว่า นอกเหนือจากองค์ประกอบของละครเพลงแบบ Group musical แล้ว อีกประเภทละครเพลงที่มีองค์ประกอบที่น่าหยิบยกมาเป็นแบบอย่างอ้างอิงได้สำหรับงานวิจัยนี้ คือ Concept musical กล่าวคือ ละครเพลงที่เน้นแนวคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เน้นการเล่าผ่านประเด็นของเรื่องมากกว่าจะเล่าเรื่องแบบตามลำดับเวลาอย่างละครเพลงทั่วไป

๕. กระบวนการสร้างสรรค์จากวรรณกรรมสู่บทละคร

จุดตั้งต้นความคิดที่ผู้วิจัยเลือกบทประพันธ์เรื่อง *หลายชีวิต* คือ ผู้วิจัยต้องการบริบททางสังคมที่จำเพาะเจาะจงว่าเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ที่มีนัยของการวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทประพันธ์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากละครเพลงของตะวันตกที่มีลักษณะเป็น Concept Musical ซึ่งเป็นการใช้ละครเพลงในการนำเสนอประเด็นทางสังคม โดยมีการเล่นกับโครงสร้างของบทละครในแบบที่ไม่เรียงตามลำดับเวลาและไม่เป็นไปตามขนบเส้นเรื่องเดียวอย่างละครเพลงทั่วไป หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวรรณกรรมไทยในยุคสมัยต่าง ๆ หลายเรื่อง ผู้วิจัยจึงได้เลือกแล้วว่า บทประพันธ์เรื่อง *หลายชีวิต* เอื้อและท้าทายต่อการทดลองนี้มากที่สุด

นอกเหนือจากเรื่องโครงสร้างของบทประพันธ์และมิติของการวิพากษ์วิจารณ์สังคมที่ทำให้วรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต* น่าสนใจแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าตัวละครในแต่ละชีวิตก็มีสีสัน มีคุณลักษณะของความเป็นละคร (Dramatic) ที่น่าจะทำให้เรื่องนี้เป็นละครเวทีที่น่าติดตามสำหรับผู้ชม ตัวละครหลักใน ๑๑ เส้นเรื่องย่อยนั้นมีความโดดเด่นเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน หากเทียบเป็นโทนสี ก็เป็นโทนสีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน เรื่องราวที่เกิดขึ้นกับแต่ละชีวิตมีปมขัดแย้งที่เข้มข้น (Dramatic Tension) น่าสนใจและลุ่มลึก ตัวละครมีมิติ มีเหตุเบื้องหลังการกระทำ และมีรายละเอียดที่ทำให้ตัวละครมีความกลม สมเหตุสมผล และน่าเชื่อ เหมือนมนุษย์จริง ๆ ความแตกต่างที่รุ่มรวยหลากหลายของตัวละครและเส้นเรื่องย่อย ๑๑ เรื่อง ที่ประกอบกันเป็นวรรณกรรมเรื่องนี้ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นภาพบทละครเวทีที่มีสีสันเลื่อมพรายหลากหลาย ในขณะเดียวกันก็มีความลุ่มลึกให้ผู้ชมได้รู้สึกร่วมและคิดตามไปกับละคร จนได้รับความคิดหลักที่ผู้วิจัยตั้งใจจะส่งผ่านไปให้ได้อย่างชัดเจนในที่สุด

๕.๑ การเลือกประเด็นที่ต้องการสื่อสารจากความคิดหลักของเรื่อง

ความตั้งใจแรกเริ่มของผู้วิจัย คือสร้างบทละครเพลงเรื่องนี้เพื่อนำเสนอประเด็นเรื่องผลของกรรม อย่างไรก็ตาม คำว่า ผลของกรรม นั้นเป็นแนวคิดที่กว้างมาก ซึ่งในการนำเสนอความคิดหลักของละครนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ความคิดหลักต้องมีความชัดเจนและมีมิติเชิงลึกให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้งได้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาทบทวนวรรณกรรมเพื่อสร้างกรอบแนวคิดนี้ให้ชัดเจนให้ได้

จากความเข้าใจของผู้วิจัย วรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต* ชูประเด็นเรื่องกรรมและผลของกรรม แต่มิใช่กรรมในความหมายของบุญกรรมผิวเผิน ความตายของตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิตในเรื่องไม่ใช่กรรมที่มาตามสนองหรือบทลงโทษตัวละครเท่านั้น ดังที่ผู้ประพันธ์ได้ระบุไว้ในบทส่งท้ายของวรรณกรรมว่า

> ทุกคนมีกรรมเป็นแดนเกิด มีกรรมเป็นเครื่องหล่อเลี้ยง และกรรมนั้นก็หามาถึงอวสานอันเดียวกัน แต่กรรมนั้นคือกรรมอันใดเล่าที่พาเอาความตายมาถึงคนเป็นอันมากในเวลาเดียว สิ่งที่เราผู้มิใช่พรหม พอจะมองเห็นได้นั้น ก็มีแต่อย่างเดียว คือ มรณะ ซึ่งทุกคนกลัวเกรงนั้น ในบางกรณีก็เป็นการลงโทษอย่างแรงของกรรมอันชั่ว บางครั้งก็เป็นผลสนองตอบแทนกรรมอันดีบริสุทธิ์ บางคราวก็เป็นกุญแจไขปัญหาและบางโอกาสก็เป็นยาสมานแผล
>
> (Pramoj, 2010, p. 248)

จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัย วรรณกรรมเรื่องนี้ไม่ได้วางความคิดหลักไว้ให้เข้าใจง่าย ๆ เพียงแค่ทุกคนล้วนหนีความตายไม่พ้น หรือคนที่ทำกรรมชั่วจะต้องได้รับผลกรรมนั้นแต่เพียงเท่านั้น ความตายสำหรับตัวละครแต่ละตัว ล้วนทำหน้าที่แตกต่างกันออกไปทั้งสิ้น ตัวละครที่ทำสิ่งเลวร้ายอย่างลอย ผู้ซึ่งเป็นโจรปล้นฆ่าคนอย่างไร้ความรู้สึกผิดชอบชั่วดี กลับตายโดยมีรอยยิ้มอยู่บนหน้า มิได้มีการสำนึกผิดหรือรู้สึกว่าได้รับบทลงโทษแต่อย่างใด ในขณะที่ตัวละครที่ทำดี อยู่ในศีลธรรมมาตลอดอย่างลินจงกลับตายอย่างทรมาน กอดกันตายกับลูกชายปัญญาอ่อน หรือตัวละครอย่างท่านชายเล็กที่ไม่ได้ทำอะไรผิด เพียงแค่เกิดมีฐานันดรศักดิ์แต่ไม่มีเครื่องประกอบกลับตายอย่างเป็นทุกข์ ตัวละครละม่อมที่ฆ่าแม่ก็ไม่ได้รู้สึกว่าการฆ่าแม่เป็นสิ่งที่ตนรู้สึก

ผิดบาปหรือเสียใจที่ได้กระทำลงไป ตัวละครอย่างทองโปรยที่ชีวิตว่างเปล่า ไม่เคยทำอะไรที่เป็นความชั่วร้ายแต่ก็ไม่เคยทำอะไรที่เรียกได้ว่าเป็นกรรมดี ได้ตายอย่างมีความสุข เป็นต้น

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกความคิดหลักที่เป็นประเด็นใต้ร่มใหญ่ของแก่นความคิดหลักเพื่อมานำเสนอเป็นความคิดหลักที่ว่าด้วยเรื่องการ “เลือกกระทำ” ของทั้งตัวละครหลักและตัวละครแวดล้อม เน้นให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างปัจจัยและผลที่ตามมา (Cause and Consequence) เน้นไปที่เจตนา แรงจูงใจ และการตัดสินใจ “เลือก” กระทำ และเน้นผลที่ตามมาทางจิตใจและทางความรู้สึกมากกว่าเรื่องกฎแห่งกรรมแบบผิวเผิน การเลือกกระทำนี้มีความต่างที่การยึดติดหรือการปล่อยวาง ความต่างนี้จะนำไปสู่ผลของการกระทำที่แตกต่าง แม้จะเป็นความตายเหมือนกัน แต่ความตายทำหน้าที่ต่างกันในแต่ละตัวละคร เช่น เป็นเครื่องหยุดการทำชั่วของลอย เป็นทางสู่การหลุดพ้นจากสังสารวัฏของพระเสม เป็นจุดจบที่ไม่มีทางออกของท่านชายเล็ก เป็นการตัดปัญหาของละม่อม เป็นความไม่สมหวังของพรรณี เป็นความสมหวังของหมอแสง เป็นการดับความหวังของลินจง เป็นทางออกที่ทองโปรยปรารถนา เป็นเครื่องกำหนดระดับให้จั่นต้องยอมรับ เป็นจุดสิ้นสุดที่ผลต้องรับ เป็นบทลงโทษของโนรี โดยสรุป บทละครพูด หลายชีวิต ต้องการนำเสนอความคิดหลักที่ว่า คนเราจะได้รับผลอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับทางเลือกที่เราเลือกกระทำและทางเลือกที่จะยึดถือหรือปล่อยวาง

๕.๒ การเลือกนำเสนอตัวละคร

ผู้วิจัยหาวิธีนำเสนอตัวละครอยู่หลายทางเลือกระหว่างการเลือกเล่าเรื่องของตัวละครทุกตัว หรือตัวละครบางตัวจากในวรรณกรรม ท้ายที่สุดแล้ว ผู้วิจัยเลือกที่จะเล่าทุกชีวิตเพราะจุดมุ่งหมายเดิมคือการรักษาบทประพันธ์ไว้ให้มากที่สุด ในเมื่อบทประพันธ์เรื่องนี้คือ “หลายชีวิต” เล่าเรื่องของคนแต่ละคนที่หลากหลายซึ่งไม่ใช่แบบเดียวกัน ไม่ได้มีอะไรเหมือนกันซ้ำกัน ผู้วิจัยจึงเห็นว่า ควรเก็บความหลากหลายของความเป็น “หลายชีวิต” เอาไว้

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าการเล่าตัวละครตามวรรณกรรมทุกประการนั้นเป็นไปได้ยาก เพราะในวรรณกรรมผู้เขียนมีน้ำเสียงของผู้เขียนในฐานะผู้เล่าเรื่องอย่างชัดเจนซึ่งเหมาะกับการเป็นวรรณกรรม แต่ไม่เหมาะกับความเป็นละครเวที ละคร

เวทีจำเป็นต้องเล่าเรื่องผ่านการกระทำของตัวละคร ผ่านสถานการณ์ที่ดึงความสนใจผู้ชมให้ตามเอาใจช่วยตัวละครให้ได้ตลอด ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องหาทางปรับเปลี่ยนภูมิหลังของตัวละครให้เป็นฉากของเหตุการณ์ที่มีเอกภาพกับเส้นเรื่องโดยรวมให้ได้ เส้นเรื่องบางเส้นค่อนข้างบางเบา เหตุการณ์น้อย เช่น ทองโปรย หมอแสง เป็นต้น ผู้วิจัยก็ต้องขยายสถานการณ์โดยไม่ให้หลุดออกไปจากกรอบที่ผู้เขียนบทต้นทางได้วางไว้

ผู้วิจัยเลือกเล่าเรื่องตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิต โดยที่ตัวละครทุกตัวต้องมีมิติ มีน้ำหนัก มีความสมเหตุสมผล มีเหตุการณ์ที่น่าสนใจในเส้นเรื่อง ไม่น้อยไปกว่ากันเพื่อรักษาคุณลักษณะความเป็นหลายชีวิตให้ได้ คนดูต้องเข้าใจตัวละครทุกตัว และอยากตามทุกเส้นเรื่อง นับเป็นโจทย์ที่ท้าทายอย่างมากสำหรับคนเขียนบทอย่างผู้วิจัย

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงได้ปรับตัวละครทั้ง ๑๑ ตัวให้มิติและมีน้ำหนักที่สมดุลกัน ดังที่แสดงในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๑ การปรับตัวละครใน *หลายชีวิต* จากวรรณกรรมสู่ละครเวที

ตัวละคร	การปรับตัวละคร
ลอย	เพิ่มปมในใจ เพิ่มเหตุการณ์ให้คนดูเห็นเหตุผล เห็นบาดแผลในใจของลอยที่ซุกซ่อนเอาไว้ที่ทำให้ลอยมีความคิดว่า ชีวิตไม่มีต้นทุน มีแต่กำไร ไม่แยแส ไม่ใส่ใจ อยากแก้แค้นโลกนี้ เพิ่มเหตุผลที่ลอยเข้าร่วมเป็นสมุนเสือเปรื่อง ตลอดจนเหตุผลและความขัดแย้งในใจตอนที่ฆ่ายายที่เลี้ยงมา เพิ่มเหตุผลเบื้องหลังการกระทำตอนที่ลอยฆ่าเสือเปรื่องให้ลอยมีความเป็นมนุษย์ที่คนดูสามารถเข้าใจได้
พระเสม	ลดทอนเหตุการณ์ที่ไม่จำเป็นกับเส้นเรื่อง เช่น เรื่องการปราบผี เน้นเหตุการณ์ที่ทำให้คนดูเห็นการเปลี่ยนแปลงของพระเสม จากความเจ็บปวดที่ผิดหวังกับแม่ กับคนรัก และคนรอบข้าง เมื่อยังอยู่ในฐานะฆราวาส จนเมื่อเป็นพระก็เน้นให้เห็นการพยายามหาทางดับทุกข์ ซึ่งก็ยังติดอยู่กับกิเลสความอยากอยู่นั่นเอง ผู้วิจัยสร้างเหตุการณ์ที่บอกคนดูให้เห็นว่าพระเสมหลุดพ้น ในฉากที่พระเสมบอกตาชมว่า ถ้ามัวแต่ยึดกับสุข ทุกข์ก็ไม่หายไป หากวางสุขได้ ทุกข์ก็หายไปเอง ซึ่งผู้วิจัยยกมาจากคำสอนของท่านพุทธทาสภิกขุ

ตัวละคร	การปรับตัวละคร
พรรณี	เน้นเหตุการณ์ที่พรรณีตัดสินใจเลือกอาชีพโสเภณี เน้นการเปลี่ยนผ่านจากเด็กสาวไม่ประสีประสาโลก ไปสู่โลกของความเป็นจริงที่ไม่สวยงาม แต่พรรณีก็หาทางรอดของตัวเอง เพิ่มมิติให้พรรณีมีแรงจูงใจที่จะเลี้ยงดูแม่ และสร้างชีวิตที่ดีกว่าตนเองให้กับลูกในตอนท้ายที่พรรณีได้พบคุณพงษ์ที่ตนเองหมายมาดมาตั้งแต่ยังเป็นเด็กสาวอีกครั้ง
ท่านชายเล็ก	เน้นเหตุการณ์ที่ท่านชายเล็กรู้สึกไม่เป็นส่วนหนึ่งของโลกที่ตนเองอยู่ เน้นความคับแค้น ความกดดันในใจที่ฐานันดรศักดิ์ความเป็นเจ้าเป็นอุปสรรคของชีวิต เน้นให้เห็นความผิดหวังล้มเหลวครั้งแล้วครั้งเล่าที่ท่านชายต้องประสบเมื่อคนอื่นรู้ว่าเป็นเจ้า
ละม่อม	เน้นให้เห็นปมในใจเรื่องอยากไปกับสนิท แต่ติดที่ต้องยึดถือความกตัญญูต่อแม่ตามที่ถูกแม่พร่ำบอก เน้นให้เห็นความรู้สึกลึกซึ้งในจิตใจแต่พูดออกไปไม่ได้ในฉากของละม่อมกับสนิท ให้คนดูเห็นความกดดัน ความเจ็บปวด ความคับแค้นของละม่อมที่มากขึ้นเรื่อย ๆ จนวินาทีที่ตัดสินใจฆ่าแม่ ขยายช่วงเวลาหลังจากที่ฆ่าแม่ลงไปแล้วที่ละม่อมตัดสินใจบอกทุกคนว่าแม่เป็นลมตายเองให้คนดูเห็นและเข้าใจละม่อมได้ แม้ว่าจะไม่ได้เห็นด้วยกับสิ่งที่ละม่อมเลือกกระทำ
ผล	เน้นให้เห็นความมุ่งมั่นที่จะทำตามฝัน เน้นให้เห็นเส้นทางที่ไม่ง่ายในการได้เป็นลิเก กว่าจะได้ออกแสดงครั้งแรก กว่าจะได้เป็นนายโรง เน้นให้เห็นความขัดแย้งในใจเมื่อผลต้องแตกหักกับทับทิมนายโรงที่เป็นเหมือนครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้

ตัวละคร	การปรับตัวละคร
โนรี	ขยายให้เห็นความฝัน ความหวังของโนรี โดยให้ความใฝ่ฝันเรื่องการเป็นนักประพันธ์ผูกติดกับความหวังที่จะได้ความรักจากคุณเล็ก เพื่อให้เห็นว่า เมื่อเหตุการณ์เรื่องคุณเล็กไม่เป็นไปตามหวัง ความฝันเรื่องการเป็นนักประพันธ์ก็ไม่บริสุทธิ์ ไม่พุ่งทะยาน ความสามารถในการเขียนไม่หลั่งไหลออกมาได้เหมือนเดิมได้อีกต่อไป จึงต้องใช้เหล้าในการช่วยให้เขียนหนังสือได้
ลินจง	ขยายให้เห็นจุดบกพร่องของลินจง ที่ยึดติดกับความเชื่อที่ว่า ในเมื่อตนเองเป็นคนดี รักษาศีลธรรม เป็นลูกที่ดี เมียที่ดี แม่ที่ดีมาตลอด ดังนั้น ควรได้รับสิ่งดีตอบแทนเสมอ เมื่อเกิดอุปสรรคหนักในชีวิตอย่างสามีตาย และลูกเกิดมาพิการทางสมอง ลินจงจึงไม่อาจรับความเป็นจริงได้ การยึดติดกับความเชื่อเรื่องทำดีต้องได้ดีของลินจง ทำให้ลินจงเป็นทุกข์กับชีวิต
จั่น	เน้นให้ผู้ชมเห็นเหตุการณ์ที่ทำให้จั่นเกิดความทะเยอทะยาน โอกาสที่เข้ามาทำให้จั่นยิ่งอยากปีนบันไดชนชั้นขึ้นไปสูงขึ้นเรื่อย ๆ เน้นให้คนดูเห็นความลืมรากเหง้าและจมไม่ลงของจั่น ซึ่งคนดูสามารถเข้าใจและเห็นใจได้
ทองโปรย	วรรณกรรมเล่าถึงเรื่องของทองโปรยไว้ค่อนข้างสั้น ผู้วิจัยจึงพยายามเสริมมิติให้ตัวละครทองโปรยมีเหตุผล ที่มาที่ไปในความรู้สึกและการกระทำต่าง ๆ ไม่ใช่เป็นเพียงหญิงสาวผู้เอาแต่ใจตัวเองเท่านั้น ผู้วิจัยเลือกให้ทองโปรยมีอาการของโรคซึมเศร้า โดยที่ตนเองและคนรอบข้างไม่เข้าใจ ความรักความเอาใจใส่ของคนรอบข้างไม่อาจเข้าใจทองโปรยได้ ยิ่งเป็นเสมือนมีดที่ทำร้ายทองโปรยมากขึ้นเรื่อย ๆ ในที่สุด สภาพจิตใจที่เปราะบางทองโปรยจึงทำให้ทองโปรยมีอาการของผู้ป่วยจิตเวช

ตัวละคร	การปรับตัวละคร
หมอแสง	เรื่องของหมอแสงในวรรณกรรมค่อนข้างสั้นเช่นเดียวกับเรื่องของทองโปรย ผู้วิจัยจึงพยายามสร้างเหตุการณ์ให้คนดูเข้าใจถึงเหตุผลเบื้องหลังการกระทำและความรู้สึกของหมอแสง ที่พยายามเอาชนะความตายให้ได้ ผู้วิจัยเสริมข้อบกพร่องของหมอแสงให้เด่นชัดขึ้น ในการที่มีฉากที่แสดงให้เห็นว่าหมอแสงหมกมุ่นกับการหายาอายุวัฒนะ จนไม่ได้สนใจว่าครอบครัวจะลำบากยากแค้นอย่างไร ไม่ได้สนใจรักษาคนไข้ตามจรรยาบรรณของแพทย์อย่างแท้จริง แต่มองคนไข้เป็นเหมือนที่ทดลองยา จนเมื่อหมอแสงกลายเป็นคนป่วยโรคเรื้อนเสียเอง หมอแสงจึงได้เข้าใจและละวางความอยากเอาชนะความตายได้ในที่สุด

ทั้งนี้ ผู้วิจัยเน้นความต้องการ (Objective) ของตัวละครให้ชัดเจน เน้นเส้นของการกระทำ (Through-line of Action) เน้นให้เห็นการกระทำทางละคร (Dramatic Action) และเหตุตึงเครียดในละคร (Dramatic Tension) ที่เพิ่มระดับความเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ ผู้วิจัยเสริมข้อบกพร่อง (Tragic Flaw) ของตัวละครทั้ง ๑๑ ตัวให้ชัดเจน ให้ผู้ชมสามารถเห็นแรงผลักดันที่พาให้ตัวละครเหล่านี้ ซึ่งเป็นเหมือนตัวละครหลักในโศกนาฏกรรม (Tragic Hero) ไปถึงจุดจบที่เป็นความหายนะ อันได้แต่ความตายจากเรือล่มในที่สุด อย่างไรก็ตาม ความโดดเด่นที่แตกต่างของละครเรื่องนี้คือ ไม่ใช่ทุกตัวละครจะดำเนินตามเส้นทางของตัวละครหลักในโศกนาฏกรรมที่ต้องมีจุดที่เรียนรู้เปลี่ยนแปลงและชำระล้างจิตใจ (Carthasis) บางตัวละคร เช่น ลอย หรือพรรณีไม่ได้มีจุดเปลี่ยนแปลงนั้น และไม่ได้บรรลุความต้องการหลักของตนเอง ในขณะที่บางตัวละครอย่างพระเสม หมอแสง ได้บรรลุความต้องการนั้น ผู้วิจัยเห็นว่า การที่ตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิตไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนเดียว ทำให้ตัวละครในเรื่องนี้มีความรุ่มรวยและหลากหลาย มีมิติเชิงลึกให้คนดูได้ขบคิด ซึ่งนำผู้ชมไปสู่ความคิดหลักของเรื่องได้อย่างมีประสิทธิภาพ

๕.๓ การออกแบบโครงเรื่อง

ในตัววรรณกรรมนั้น ผู้เขียนเล่าทีละเรื่อง จบทีละตอน เพราะลงตีพิมพ์เป็นตอน ๆ ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ เรื่องเปิดด้วยเรือล่ม แล้วจึงเล่าแต่ละชีวิต เล่าเรียงตามลำดับเวลาโดยมีน้ำเสียงของผู้เขียนเป็นผู้เล่าจากมุมมองของคนที่รู้ทุกอย่าง จบแต่ละชีวิตด้วยสภาพศพที่ริมตลิ่งและคำวิพากษ์วิจารณ์ของชาวบ้านที่มาเก็บศพเกี่ยวกับแต่ละศพนั้น โดยการวิพากษ์วิจารณ์ในทุกท้ายบทนี้ทำให้เห็นชัดเจนถึงวิถีความเชื่อและวิธีคิดในบริบทสังคมไทยในยุคนั้น ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าการวิพากษ์วิจารณ์สังคมของผู้เขียนผ่านการวิพากษ์วิจารณ์สภาพศพของตัวละครแวดล้อมในเรื่องนั้นเป็นวิธีที่ฉลาดมีชั้นเชิงอย่างมาก ผู้วิจัยเห็นว่าสำคัญมากที่จะต้องเก็บคุณสมบัตินี้ของวรรณกรรมไว้ในบทละครให้ได้

ผู้วิจัยเลือกที่จะเล่าทั้ง ๑๑ ชีวิต โดยเปิดเรื่องตามในบทประพันธ์ คือ เปิดด้วยเหตุการณ์ที่ตัวละครนั่งอยู่ในเรือ เกิดฝนตกหนัก เกิดช่วงเวลาชุลมุน จนเรือล่ม แล้วจึงเล่าเรื่องราวของ ๑๑ ชีวิตเมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ วิธีการดำเนินเรื่องคือ เล่าทั้ง ๑๑ เส้นเรื่องไปด้วยกัน โดยแบ่งเป็นช่วงเวลาต่าง ๆ ในชีวิต ได้แก่ ช่วงเริ่มต้น ช่วงชีวิตหักเห ช่วงอุปสรรคหนัก ช่วงวิกฤต และช่วงตัดสินใจลงเรือ ในแต่ละช่วง ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มของตัวละครย่อยลงไปอีก เป็นการเล่าทีละ ๓-๔ ชีวิต ตามจุดร่วมหรือจุดตรงกันข้ามของชีวิตเหล่านั้น ทั้งนี้กลุ่มของตัวละคร ๓-๔ ชีวิตนี้ จะปรับไปตามกลุ่มใหม่ในแต่ละช่วง ตามจุดร่วมหรือจุดตรงกันข้ามของเหตุการณ์ที่แต่ละชีวิตประสบ เข้าใจและผูกพันกับตัวละครแล้ว ความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อภาพเดิมเดียวกันนี้ จะแตกต่างออกไปจากที่รู้สึกเมื่อได้เห็นเหตุการณ์เรือล่มตอนต้นเรื่อง จากนั้นผู้วิจัยเลือกที่จะจบด้วยการที่ผู้ชมได้เห็นศพเรียงกันในสภาพที่บรรยายไว้ในวรรณกรรม โดยมีตัวละครอื่น ๆ ในสถานการณ์นั้นวิพากษ์วิจารณ์สั้น ๆ ถึงศพ หรือมีปฏิกิริยากับศพตามที่ผู้ประพันธ์บรรยายไว้ในวรรณกรรม

๖. กระบวนการพัฒนาบทละครพูด

เมื่อผู้วิจัยเลือกได้แล้วว่า จะนำเสนอความคิดหลักของเรื่อง ผ่านตัวละครและโครงเรื่องอย่างไร ผู้วิจัยก็ดำเนินงานขั้นต่อมา คือแตกโครงเรื่องให้เป็นโครงเรื่อง

โดยละเอียดในแต่ละฉาก ที่เรียกกันว่า ทรีตเมนต์ (Treatment) เพื่อวางทิศทางดำเนินเรื่องให้ชัดเจน

ด้วยเหตุที่ละครเรื่องนี้จะประกอบด้วยเรื่องย่อยถึง ๑๑ เรื่อง จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ละครจะมีความยาวมากกว่าละครทั่วไป ผู้วิจัยจึงตัดสินใจแบ่งเรื่องทั้งหมดเป็น ๒ องก์ เพื่อที่ผู้ชมจะได้มีเวลาพักย่อยข้อมูลต่าง ๆ ก่อนเรื่องจะถึงจุดวิกฤติ

สำหรับทรีตเมนต์ร่างแรกนี้ ในองก์แรก ผู้วิจัยเปิดเรื่องด้วยสถานการณ์ท้ายเรื่อง อันได้แก่ โศกนาฏกรรมเรือล่ม จากนั้น จึงเข้าสู่ช่วงชีวิตที่หนึ่งของตัวละครทั้ง ๑๑ ตัว ซึ่งเป็นช่วงปูเรื่อง (Exposition) ในช่วงชีวิตที่หนึ่งนี้ ได้แบ่งตัวละครเป็น ๔ กลุ่ม ตามจุดร่วมของแต่ละตัวละคร ได้แก่ กลุ่มโชคดี กลุ่มโชคร้าย กลุ่มอยากเป็น และกลุ่มจะไปตามฝัน อย่างไรก็ดี จุดร่วมนี้บางกรณีเป็นจุดแตกต่างแบบตรงกันข้าม แต่ใช้คำเดียวกัน ให้เป็นกลุ่มเดียวกัน เพื่อให้ได้ความหมายเชิงประชดชันเสียดสี (Irony) เช่น ชีวิตวัยทารกของลอยกับทองโปรยแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แต่ก็สามารถใช้คำว่าโชคดี เป็นจุดร่วมในบทพูดของตัวละครแวดล้อมได้ แม้จะในความหมายที่ต่างกัน

ช่วงที่สอง เป็นช่วงจุดหักเหของชีวิต ผู้วิจัยได้จัดกลุ่มของตัวละครใหม่ตามอุปสรรคที่ตัวละครพบเจอ ประกอบด้วย กลุ่มรักครั้งแรก กลุ่มผลกระทบจากผู้ใหญ่ กลุ่มก้าวแรก และกลุ่มความใคร่ จากนั้นจึงเป็นช่วงรอยต่อก่อนจบองก์หนึ่ง ซึ่งผู้ชมจะได้เห็นการรตัดสินใจครั้งสำคัญของตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิต ในการเปลี่ยนผ่านตัวตนไปสู่อีกช่วงชีวิตหนึ่ง

องก์สองแบ่งเป็นสองช่วง ได้แก่ ช่วงจุดวิกฤติ และช่วงลงเรือไปสู่ความตาย สำหรับช่วงที่สาม จุดวิกฤติ ผู้วิจัยใช้วิธีไม่จัดกลุ่ม แต่ไล่ไปทีละเรื่องทั้ง ๑๑ เรื่อง ช่วงที่สี่จึงกลับมาจัดกลุ่มอีกครั้ง ประกอบด้วย กลุ่มความหวังสดใส กลุ่มหนี กลุ่มปลง/ปล่อย และกลุ่มความหวังริบหรี่ จากนั้น จึงปิดท้ายด้วยตัวละครทั้งหมดลงเรือ ซ้ำเหตุการณ์เรือล่มเหมือนในฉากแรกของเรื่อง แล้วจบด้วยตัวละครเป็นศพนอนตายริมตลิ่ง

หลังจากได้ทรีตเมนต์ร่างแรกแล้ว ผู้วิจัยได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้กำกับการแสดงละครเรื่องนี้ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างบทละครในรูปแบบที่ผู้วิจัยได้วางไว้ รวมถึงภาพรวมและรูปแบบทางศิลป์ของการแสดง ผู้กำกับการแสดงได้เชิญผู้ออกแบบฉากมาร่วมหารือด้วย ทำให้ได้ข้อสรุปในเรื่องของการใช้พื้นที่

บนเวทีว่า พื้นในโรงละครแบบแบล็กซ์บอกซ์ (Black Box) จะไม่มีการยกระดับขึ้น ส่วนที่เป็นการยกคือส่วนที่นั่งของผู้ชม ซึ่งจะไล่ระดับเป็นอัฒจันทร์ ผู้ชมจะนั่งอยู่สี่ด้านของห้อง หันหน้าเข้าตรงกลาง พื้นที่การแสดงจะแบ่งเป็น ๕ พื้นที่ ได้แก่ พื้นที่ว่างตรงกลาง มุมทั้งสี่มุม ซึ่งจะเป็นแพล็ตฟอร์ม (platform) ที่เข็นเข้าออกได้ การใช้แพล็ตฟอร์มที่สี่มุม ที่สามารถเลื่อนเข้าออกจากพื้นที่การแสดงได้นี้ เป็นไปด้วยเหตุผลที่ว่า ๑) เพื่อให้อุปกรณ์ประกอบฉากสามารถถูกจัดไว้ก่อนได้โดยทีมงาน แล้วจึงเลื่อนแพล็ตฟอร์มเข้ามายังพื้นที่การแสดงเมื่อถึงเวลาของฉากนั้น ๆ ๒) นักแสดงสามารถเตรียมตัวบนแพล็ตฟอร์มก่อนฉากของตนเองจะเริ่ม แล้วเข้าออกพื้นที่การแสดง โดยอยู่บนแพล็ตฟอร์มนั้นเลยในขณะที่ทีมงานเข็นเข้าออก ๓) การจัดพื้นที่เอื้อต่อโครงสร้างของบทที่ตัวละครถูกจัดเป็นกลุ่ม ตัวละครในกลุ่มเดียวกัน อาจแสดงไปพร้อมกัน หรือเหลื่อมกันได้ การจัดพื้นที่แบบนี้ทำให้ตัวละครจาก ๕ ชีวิต ๕ เส้นเรื่อง จะสามารถแสดงไปพร้อมกันได้

นอกจากความเห็นจากผู้ออกแบบฉากแล้ว ยังมีความเห็นจากผู้กำกับการแสดงที่ผู้วิจัยได้หารือและเห็นพ้องในการปรับแก้ ได้แก่ ๑) ชีวิตของพระเสมในช่วงพยายามหาทางดับทุกข์ควรถูกขยายให้เห็นความพยายามหาหนทางแล้วหาไม่ได้สักทีกว่าจะเจอในที่สุด เพื่อให้เส้นทางของตัวละคร และจุดเปลี่ยนของตัวละครเมื่อค้นพบหนทางแล้วมีความชัดเจนมากขึ้น ๒) ตัวละครผล ควรถูกขยายให้เห็นความพยายามและความยากของเส้นทางชีวิตกว่าจะได้เป็นลิเก เพื่อเสริมมิติให้ตัวละคร และเพิ่มน้ำหนักให้เส้นของการกระทำของตัวละครมีความน่าเชื่อมากขึ้น ๓) เรื่องช่วงที่สาม ผู้วิจัยทำการจัดกลุ่มชีวิตเพิ่ม เพื่อให้เรื่องสามารถเดินไปได้อย่างกระชับมากกว่าที่จะเล่าทีละเรื่องอย่างที่ตั้งใจไว้ตอนแรก

เมื่อได้พื้นที่การแสดงและความเห็นจากผู้กำกับการแสดงเป็นปัจจัยเพิ่มเติมในการพัฒนาบทแล้ว ผู้วิจัยจึงทำการเขียนบทละครร่างแรกจนเสร็จสมบูรณ์ จากนั้น จึงได้มีการคัดเลือกนักแสดง และจัดการอ่านบทครั้งแรก (First Reading) แล้วผู้กำกับการแสดงก็เริ่มกระบวนการการซ้อม ในช่วงการซ้อมนี้ ผู้วิจัยในฐานะผู้เขียนบทมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์ และพูดคุยหารือกับผู้กำกับการแสดงอยู่เป็นระยะ เพื่อทำการปรับแก้บทให้สมบูรณ์ที่สุด การปรับแก้แบ่งได้เป็น ๑) ปรับบทสนทนาให้กระชับและชัดเจนขึ้น ๒) ตัดบางฉากที่ไม่สำคัญออกไป ๓) เพิ่มฉากให้บางตัวละครให้มีมิติมากขึ้น ๔) เพิ่มการเชื่อมฉากด้วยการเหลื่อมแต่ละชีวิตในกลุ่มเดียวกันเข้าด้วยกัน ตัวอย่างของ

ฉากที่ผู้วิจัยได้หารือกับผู้กำกับการแสดงแล้วตัดทิ้งไป ได้แก่ ฉากเสมกับคนรัก ซึ่งไม่ได้ทำหน้าที่อะไร นอกจากปูข้อมูลให้ผู้ชมเรื่องความสัมพันธ์ของสองตัวละครนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า สามารถรวบข้อมูลนี้ให้ไปอยู่ในฉากที่เสมรู้ว่านางพิณจะแต่งงานกับคนอื่นเลยได้ จึงได้ตัดออก อีกตัวอย่างหนึ่งของฉากที่ถูกตัด คือ ฉากที่จั่นแต่งงานกับลูกสาวนายพล ผู้วิจัยได้หารือกับผู้กำกับการแสดงแล้วตัดสินใจตัดฉากนี้ออก เพราะเหตุผลเรื่องความไม่คุ้มค่า ฉากนี้เป็นฉากใหญ่ ต้องใช้ผู้แสดงหลายคน แต่ไม่ได้จำเป็นกับเรื่องขนาดนั้น ข้อมูลที่ผู้ชมได้มีเพียงจั่นได้แต่งงานกับดวงแข ซึ่งข้อมูลนี้สามารถนำไปแทรกไว้ในฉากอื่นได้

ในช่วงระหว่างการซ้อม ผู้กำกับการแสดงได้ใช้องค์ประกอบของเวทีช่วยให้โครงสร้างบทชัดเจนมากขึ้น มีปรับรอยต่อของแต่ละชีวิตให้เหลื่อมซ้อนกันมากขึ้น เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นความเชื่อมโยงของชีวิตที่ถูกจัดไว้ในกลุ่มเดียวกัน มีใช้ไฟและดนตรีช่วยในการเน้นให้เห็นการจัดกลุ่มของตัวละคร มีการสลับลำดับของฉากบ้างให้เหมาะสมกับการไต่ระดับของความเข้มข้นของเรื่องโดยรวม

ผู้กำกับการแสดงและทีมงานทุกฝ่ายร่วมกันสร้างสรรค์การแสดงจนพร้อมเปิดการแสดงรอบแรกในวันที่ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๕๙ แต่เมื่อละครได้จัดแสดงไปเพียงรอบเดียว ในวันที่ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๕๙ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชเสด็จสวรรคต การแสดงจึงต้องหยุดลงชั่วคราว

ในระหว่างช่วงเวลานั้น ผู้วิจัยได้หารือกับผู้กำกับการแสดง และได้ทำการปรับบทอีกครั้ง จากปัญหาและความเห็นที่ได้จากผู้ชมในรอบแรกปัญหาหลักที่พบคือความยาวของละคร ซึ่งยาวเกือบ ๔ ชั่วโมงเต็มรวมเวลาพักครึ่ง เมื่อมาถึงองก์สองผู้ชมค่อนข้างเหนื่อยและรับข้อมูลจำนวนมากจาก ๑๑ เส้นเรื่องไม่ไหว ผู้วิจัยได้ทบทวนบทซ้ำแล้วซ้ำเล่า ได้พยายามปรับบทสนทนาทุกบรรทัดให้กระชับมากขึ้น ตัดทุกคำทุกพยางค์ที่ไม่จำเป็นออกไป เพื่อให้บทคมขึ้นและเร็วขึ้น แต่ก็ยังช่วยไม่ได้มากนัก จนผู้กำกับการแสดงมีข้อเสนอให้ผู้วิจัยทดลองว่า หากลองตัดช่วงชีวิตแรกของทั้ง ๑๑ ตัวละครออกไป จะพอเป็นไปได้หรือไม่ ผู้วิจัยกลับมาทบทวนดูแล้วพบว่า มีความเป็นไปได้ ช่วงชีวิตแรกนี้ ทำหน้าที่ ๑) เชื่อมระหว่างโลกของชีวิตและความตาย พาผู้ชมจากเหตุการณ์เรือล่ม ย้อนกลับไปในอดีตของตัวละคร ๑๑ ชีวิต วิธีการนำเสนอ

คือให้ตัวละครเหมือนเป็นวิญญาณ มองกลับไปในความทรงจำของตนเอง พูดกับตัวละครในอดีตในความทรงจำของตนเอง ๒) ปูเรื่องและข้อมูล ตลอดจนเงื่อนไขของชีวิตตัวละครให้ผู้ชมทราบ ดังนั้น หากจะตัดช่วงชีวิตแรกนี้ออกไป ผู้วิจัยต้องหาช่องทางอื่นที่จะทำหน้าที่สองประการนั้นแทนได้ ผู้วิจัยเลือกจัดการกับข้อ ๒) ก่อน โดยเลือกเฟ้นเฉพาะข้อมูลที่จำเป็นจริง ๆ ที่ผู้ชมต้องทราบ และหาที่สอดแทรกข้อมูลเหล่านั้นในฉากอื่น ๆ ซึ่งก็สามารถหาที่ลงได้ในที่สุด ส่วนข้อ ๑) นั้น ผู้วิจัยปรึกษากับผู้กำกับการแสดง เพื่อใช้องค์ประกอบของเวทีช่วย จนได้ข้อสรุปว่า ภาพของตัวละครจากเหตุเรือล่ม แสง และดนตรี จะเป็นตัวช่วยในการเชื่อม พาให้ผู้ชมรู้สึกให้ได้ว่ากำลังย้อนอดีตไปดูชีวิตของพวกเขาทั้ง ๑๑ คน โดยผู้ชมจะเห็นตัวละครที่จมน้ำตายอยู่ค่อย ๆ ลุกขึ้นด้วยสีหน้าที่ปราศจากความรู้สึก มองไปยังแสงที่สว่างเข้ามาจากทางออกต่าง ๆ แล้วก็เดินไปตามแสงนั้น แล้วจึงเข้าฉากแรกที่ย้อนอดีต

จากการจัดแสดงละครเวที หลายชีวิต จากบทร่างสุดท้ายนี้ ช่วงวันที่ ๒๕ มกราคม ถึง ๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๐ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เสียงตอบรับจากผู้ชมโดยรวมเป็นไปในทางบวกการตัดช่วงแรกของเรื่อง ที่เป็นช่วงปูพื้นของชีวิตตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิตออกไป ไม่ทำให้ผู้ชมส่วนใหญ่งงหรือตามเรื่องไม่ทัน ในทางตรงข้าม การตัดนี้ช่วยทำให้เรื่องกระชับขึ้น และทำให้ละครไม่ยาวจนผู้ชมรู้สึกล้าเกินไปในการชม

บทละครพูด หลายชีวิต นี้ ทำให้ผู้วิจัยได้รับรางวัลคึกฤทธิ์ สาขาวรรณศิลป์ ประจำปี ๒๕๖๐ จากมูลนิธิคึกฤทธิ์ ๘๐ (แปดสิบ) ใน พระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ ๒๐ เมษายน ๒๕๖๐ ถือเป็นเกียรติและความภูมิใจอย่างสูงของผู้วิจัย

๗. กระบวนการสร้างสรรค์ จากบทละครพูดสู่บทละครเพลง

หลังจากได้จัดแสดง หลายชีวิต ในรูปแบบของละครพูดแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ความเหมาะสมในการสร้างบทละครเพลงจากบทละครพูดนี้โดยได้หารือกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า บทละครพูดนี้เหมาะสมที่สุดแล้วกับรูปแบบการนำเสนอของละครพูดที่มีความสมจริง (Realistic) ในแง่ของตัวละคร

และการแสดง ในขณะเดียวกันก็ใช้การเปลี่ยนฉากและเชื่อมฉากที่ไม่สมจริง หรือสไตไลส์ (Stylized) เข้ามาช่วย โดยกำหนดเป็นกติกาที่ชัดเจนกับผู้ชมตั้งแต่การเปิดเรื่องด้วยการเคลื่อนไหว (Movement) ของตัวละครหลัก ๑๑ ตัวก่อนเหตุการณ์เรือล่ม

ผู้วิจัยพบว่าการเล่าเรื่อง หลายชีวิต ในรูปแบบของละครเพลง เป็นความยากและท้าทายขึ้นอีกหลายเท่าเมื่อเทียบกับรูปแบบของละครพูดที่ได้จัดแสดงไป ทั้งนี้ จากการศึกษารูปแบบของละครเพลง ผู้วิจัยพบว่า ละครเพลงต้องการความมีเอกภาพของเส้นเรื่องมากกว่าละครพูด ด้วยเหตุที่ละครเพลงต้องใช้เพลงในการเล่าเรื่องและขับเคลื่อนเส้นเรื่องไปข้างหน้า ทำให้ผู้วิจัยต้องหาจุดร่วมของทั้ง ๑๑ ชีวิตให้ได้ เพื่อให้ตัวละคร ๑๑ ตัวนี้ ต้องมีเพลงหลักของเรื่องร่วมกัน ดังนั้น โครงสร้างของเรื่องแบบเดิมที่ผู้วิจัยใช้ในบทละครพูดที่มีลักษณะเป็นหลากหลายชิ้นส่วนมาปะติดกันจึงไม่สามารถใช้ได้อีกต่อไป

นอกจากนี้ การจะเขียนและจัดแสดงละครเรื่องเดิมในช่วงเวลาห่างกันเพียง ๑-๒ ปีนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงต้องหาวิธีใหม่ที่แตกต่างในการตีความและนำเสนอสู่ผู้ชม เพราะผู้ชมจำนวนมากน่าจะเป็นผู้ชมกลุ่มเดิม การเล่าเรื่องซ้ำไม่ว่าจะเป็นในเชิงเนื้อหา การตีความ หรือรูปแบบ จึงไม่น่าจะดึงดูดผู้ชมได้ ผู้วิจัยจึงตั้งโจทย์ในตนเองในการเริ่มสร้างสรรค์บทละครเพลงไว้ว่า ๑) ต้องหาวิธีเล่าเรื่องให้เหมาะสมกับรูปแบบของละครเพลงให้มากที่สุด ๒) ต้องชูประเด็นหลักที่แตกต่างจากที่เคยเลือกนำเสนอผ่านบทละครพูด ๓) บทละครเพลงนี้ต้องสร้างความรู้สึกประหลาดใจหรือคาดไม่ถึงให้กับผู้ชมที่เคยชมละครพูดมาแล้ว

จากโจทย์ของงานที่ผู้วิจัยตั้งไว้ให้ตนเอง ผู้วิจัยได้หาหนทางความเป็นไปได้ดังต่อไปนี้

๗.๑ การเลือกความคิดหลักของเรื่อง

สำหรับบทละครพูด ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอประเด็นเรื่องของการเลือกและทางเลือกว่า คนเราจะได้รับผลอย่างไรนั้น ขึ้นอยู่กับทางเลือกที่เราเลือกกระทำ แต่สำหรับบทละครเพลง ผู้วิจัยเห็นว่า รูปแบบของละครเพลงมีความไม่สมจริงอยู่แล้วด้วยตัวของมันเองและหน้าที่ของเพลงในบทละครไม่ควรจะเป็นเพียงการระบายความรู้สึก

ท่วมท้นในใจของตัวละครหลักเท่านั้น ทั้งหมดนี้เอื้อกับการที่บทละครเพลงจะนำเสนอประเด็นหลักของเรื่องที่มีความลึกและซับซ้อนลงไปอีกชั้นหนึ่ง ไม่ใช่เพียงบอกความคิดหลักของเรื่องผ่านเส้นการกระทำของตัวละครและการเปลี่ยนแปลงของตัวละครอย่างละครพูดเท่านั้น ในความเห็นของผู้วิจัย รูปแบบของละครเพลงมีความเหมาะสมที่จะใช้วิพากษ์ (comment on) สังคมหรือค่านิยมที่คนในสังคมยึดถือ ผู้วิจัยกลับไปศึกษาทบทวนเรื่องราวจากบทประพันธ์ดั้งเดิมอีกครั้ง และได้พบว่าน้ำเสียงของผู้ประพันธ์มีความวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครไปด้วยในขณะที่เล่า ดังนั้น จึงน่าจะมีความเป็นไปได้ที่ผู้วิจัยจะใช้เพลงในการทำหน้าที่เดียวกันนี้

ความคิดหลักของบทละครเพลงที่ผู้วิจัยต้องการสื่อไปยังผู้ชมผ่านละครเพลง คือ การตั้งคำถามกับผู้ชมว่าเราจะสามารถตัดสินใคร ๆ จากสิ่งที่เราเห็นเขาเป็น หรือเขากระทำได้จริง ๆ หรือ ทั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่านี่เป็นปัญหาหลักที่ทำให้เกิดความแตกแยกในสังคมไทยทุกวันนี้ ผู้คนมักจะด่วนตัดสินผู้อื่นจากสิ่งที่ตนเองเห็นโดยไม่ได้ฉุกคิดเลยว่าที่เราเห็นนั้นอาจเป็นเพียงปลายเหตุ เป็นยอดที่โผล่พ้นน้ำของภูเขาน้ำแข็งเท่านั้น หรือยิ่งไปกว่านั้น สิ่งที่เราคิดว่าเราเห็นอาจไม่ใช่ความเป็นจริงด้วยซ้ำ ทั้งหมดอาจเป็นเพราะเราเลือกที่จะมองแบบนั้น เชื่อแบบนั้น เพื่อให้ตัวเรารู้สึกดีกับตนเอง รู้สึกว่าเรามีคุณค่า เราเป็นคนที่ดีกว่า สูงส่งกว่า ฉลาดกว่า และใช้ความรู้สึกว่าตนเองเหนือกว่านี้กดผู้อื่น แบ่งฝักฝ่ายว่าคนที่คิดต่างจากเราหรือเลือกกระทำสิ่งที่ต่างจากเรา ไม่ดีและไม่สูงส่งเท่าเรา

ผู้วิจัยเลือกบริบทของความคิดหลักของเรื่อง เป็นค่านิยมความเชื่อเรื่องบุญกรรมแบบผิวเผินที่ผูกกับความคิดความเชื่อเรื่องความดีความชั่วและความโชคดีโชคร้าย ตลอดจนบุญวาสนาและเคราะห์กรรม ผู้วิจัยมองว่านี่คือค่านิยมความเชื่อที่แทรกอยู่ในแทบทุกระบบความเชื่อของสังคมไทย และมีส่วนอย่างมากในการตีกรอบวิธีคิดของคนไทยในการมองผู้อื่นแบบตัดสินโดยที่ผู้มองเองก็ไม่รู้ตัว ความตั้งใจของผู้วิจัยคือนำเสนอความคิดหลักนี้ในเชิงเสียดสี (Irony) ผ่านการเดินทางทางความรู้สึกและความคิดความเชื่อของผู้ชมเอง ผู้ชมจะถูกวางให้ตัดสินตัวละครต่าง ๆ ไปล่วงหน้าโดยไม่รู้ตัว เช่นเดียวกับที่ตัวละครก็ทำแบบเดียวกันในชีวิตของตนเอง การย้ำประเด็นค่านิยมความเชื่อเรื่องบุญกรรมจะพาผู้ชมให้เกิดการตั้งคำถาม ฉุกคิด และตระหนักมากขึ้นเรื่อย ๆ ว่านี่เป็นระบบวิธีคิดที่คลุมเครือและอ่อนเหตุผลจนนำไปสู่การที่ผู้ชม

รู้สึกว่าตัวละครหลักเดินผิดทางที่ไปตัดสินคนอื่น อันมีเหตุมาจากความคิดความเชื่อเรื่องบุญกรรมแบบผิวเผินตื้นเขินนั้น และท้ายที่สุดแล้ว เรื่องจะต้องวกกลับมาปลุกผู้ชมให้ตระหนักว่า ตลอดเวลาที่ดูละคร ผู้ชมเองก็ทำสิ่งเดียวกันกับตัวละคร คือได้ตัดสินตัวละครต่าง ๆ ไปแล้วอย่างผิวเผินเช่นกัน

๗.๒ ความเป็นไปได้ของโครงเรื่อง

เรื่องของโครงสร้างของบท เป็นโจทย์ที่ยากและท้าท้ายมากที่สุดสำหรับผู้วิจัย ทั้งนี้ เพราะ “หลายชีวิต” มีโครงสร้างของเรื่องที่ต่างโดยสิ้นเชิง จากขนบของการเล่าเรื่องของละครเพลงทั่วไป ผู้วิจัยยังคงเลือกที่จะรักษาความหลากหลายและเส้นเรื่องย่อยที่ทุกเส้นเรื่องมีความเป็นเอกเทศของบทประพันธ์ไว้ แต่ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยต้องหาจุดที่จะสามารถร้อยต่อ ๑๑ เส้นเรื่องย่อยนี้ เพื่อให้บทละครเพลงมีความเป็นเอกภาพพอที่จะสามารถเล่าเรื่องด้วยเพลงได้อย่างลื่นไหล กลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน และมีความสมเหตุสมผล

ในขั้นแรก ผู้วิจัยนำเอาความคิดหลักที่ต้องการนำเสนอมาคลี่ให้เป็นเส้นของการเดินทางของผู้ชม แล้วจึงสร้างการเดินทางของตัวละครให้คู่ขนานไปด้วย ในขั้นแรกของการวางโครงเรื่อง ผู้วิจัยใช้วิธีจัดกลุ่มแต่ละชีวิตตามแนวคิดความเชื่อเรื่องบุญกรรมของตัวละคร ซึ่งจะเปลี่ยนไปในแต่ละช่วงชีวิต ผู้วิจัยได้พยายามรวบกระชับเรื่องราวของแต่ละชีวิตให้สั้นลง โดยตั้งใจจะใช้เพลงในการช่วยเล่าเรื่อง ผู้วิจัยเห็นว่าเพลงสามารถทำหน้าที่ในการพาผู้ชมให้รู้สึกร่วมไปกับตัวละคร ให้ผู้ชมได้ผูกพัน เข้าใจ เห็นใจตัวละครโดยใช้เวลาสั้นกว่าละครพูดได้ เนื่องจากผู้วิจัยตั้งใจสร้างให้เส้นเรื่องให้เป็นเส้นของการเดินทางของทั้งตัวละครและตัวผู้ชมเอง ผู้วิจัยจึงเลือกเปิดเรื่องที่เส้นทางการไปลงเรือของตัวละครแทนที่จะเปิดมาเมื่อตัวละครอยู่บนเรือกันแล้วอย่างในบทละครพูดและในบทประพันธ์ ผู้วิจัยเลือกที่จะจบเรื่องด้วยภาพเดิมของการเดินทางลงเรือ และปิดเรื่องด้วยการที่เรือแล่นออกไปในความมืด โดยที่เรือไม่ต้องล่มให้ผู้ชมเห็นอีกครั้ง เพื่อสื่อถึงความหมายว่า ตัวละครอาจจะตาย แต่เรายังอยู่ต่อไป พร้อมกับการยึดค่านิยมความคิดความเชื่อที่เป็นตัวแปรในการสร้างความขัดแย้งในสังคมต่อไปจะเมื่อ ๗๐ ปีก่อนหรือปัจจุบันก็ไม่ได้แตกต่างกันเลย

เมื่อได้วางโครงเรื่องคร่าว ๆ แล้ว ผู้วิจัยจึงเริ่มลงรายละเอียดเพื่อจะพัฒนาเป็นบทต่อไป ผู้วิจัยได้พบว่า โครงเรื่องที่วางไว้ข้างต้นยังไม่สามารถสื่อประเด็นที่ต้องการนำเสนอได้อย่างเต็มที่ มีความเสี่ยงอย่างมากที่ผู้ชมจะกลับไปได้ประเด็นเดิมเรื่องทางเลือกอย่างในละครพูดเพราะเป็นเส้นของการกระทำของตัวละครที่ชัดเจนกว่า นอกจากนี้ น้ำเสียงของการวิพากษ์ตัวละครและค่านิยมในสังคมก็ยังกำกวมคลุมเครือไม่ชัดเจน เสี่ยงกับการที่ผู้ชมจะรู้สึกว่าผู้เขียนบทแตะประเด็นนั้น ยัดเยียดประเด็นนี้ แต่ทั้งหมดเป็นเพียงผิวเผิน ไม่ได้สามารถลงเชิงลึกให้ผู้ชมตระหนักหรือเข้าใจอย่างถ่องแท้ผ่านการเดินทางทางความคิดและความรู้สึกของผู้ชมได้

ผู้วิจัยกลับไปยังบทประพันธ์ดั้งเดิมอีกครั้ง หนนี้ เพื่อหาหนทางการเล่าเรื่องที่จะสามารถทำหน้าที่ได้อย่างน้ำเสียงของผู้ประพันธ์ได้ แต่ใช้วิธีของละครเวที กล่าวคือ การพาให้คนดูเกิดความตระหนักรู้ได้เองผ่านเส้นเรื่องและการกระทำของตัวละคร ไม่บอกตรง ๆ ผู้วิจัยได้ทางเลือกที่น่าสนใจ คือ สร้างตัวละครขึ้นมาเพิ่มที่จะสามารถร้อยเส้นเรื่องทั้ง ๑๑ ชีวิตเข้าด้วยกันได้โดยสร้างจากตัวละครแวดล้อมที่มีอยู่ในสถานการณ์ที่ระบุไว้ในบทประพันธ์ ผู้วิจัยเลือกเหตุการณ์เก็บกู้ศพหลังเหตุเรือล่มมาเป็นสถานการณ์หลัก สร้างตัวละครหลักขึ้นมาอีกหนึ่งตัวจากกลุ่มตัวละครชาวบ้านที่มาเก็บกู้และวิพากษ์วิจารณ์สภาพศพ ตัวละครเด็กเรือและนายเรือที่ถูกกล่าวถึงเล็กน้อยในบทประพันธ์ถูกนำขึ้นมาเป็นตัวละครปะทะ ตัวละครแวดล้อมของ ๑๑ ชีวิตบางตัวที่มีความสมเหตุสมผลในการอยู่ในสถานการณ์เก็บกู้ศพถูกนำมาขยายสำหรับเส้นเรื่องนี้ ผู้วิจัยเพิ่มเส้นเรื่องที่ ๑๒ ขึ้นมาจากเดิมที่มีอยู่แล้ว ๑๑ เส้นเรื่อง เส้นเรื่องใหม่นี้เป็นโลกของคนเป็น ซึ่งเป็นเหตุการณ์หลังการตายของ ๑๑ ชีวิตนั้น

๗.๓ การสร้างตัวละครใหม่

ตัวละครสำคัญที่ผู้วิจัยเพิ่มในบทละครเพลง หลายชีวิต ได้แก่ วง ซึ่งทำหน้าที่เป็นกึ่งผู้เล่าเรื่อง (Narrator) และตัวละครหลักให้คนดูตาม และให้ ก้าน ตัวละครเด็กท้ายเรือ ซึ่งมีบทบาทเป็นตัวละครประกอบในบทละครพูดให้เป็นตัวละครปะทะของวง นอกจากนี้ ยังมีตัวละครแวดล้อมอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยใช้สำหรับเส้นเรื่องของวงที่เพิ่มมาใหม่ ซึ่งมีทั้งตัวละครเดิมจากบทละครพูดและตัวละครที่สร้างขึ้นใหม่ เพื่อสร้างปมขัดแย้งให้เส้นเรื่องของวงดำเนินไปข้างหน้าได้อย่างสมเหตุสมผลและมีน้ำหนักให้ผู้ชมติดตาม

ผู้วิจัยสร้างให้ตัวละครวง เป็นตัวละครที่พาผู้ชมเข้าไปสู่โลกของ ๑๑ ชีวิตนั้น แต่วงก็มิใช่ตัวละครที่แทนสายตาของผู้ชมโดยตรง ผู้ชมจะถูกจัดให้เป็นผู้ที่เห็นทุกอย่าง รู้มากกว่าวง เพื่อสร้างให้เกิดภาวะที่ผู้ชมรู้มากกว่าตัวละคร (Dramatic Irony) อันจะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเป็นห่วงเป็นใย (Concern) ตัวละครวง และเอาใจช่วยให้วงไม่เดินผิดทางไปเพราะข้อบกพร่องของตัวเอง ตอนเปิดเรื่อง ผู้วิจัยสร้างให้ผู้ชมเห็นวงเป็นคนดีธรรมดาคนหนึ่ง เป็นคนที่ยึดมั่นในความถูกต้อง คิดว่าตนเองทำสิ่งที่ควรทำ มีอุดมการณ์ ความต้องการหลักของวงคือต้องการหาตัวคนผิดในเหตุการณ์เรือล่มให้มารับผิดชอบและรับโทษจากการกระทำของตนเองเพื่อให้ผู้ตายซึ่งในความคิดของวงล้วนเป็นเหยื่อผู้บริสุทธิ์ตลอดจนคนข้างหลังของคนเหล่านี้ได้รับความยุติธรรมที่สมควรได้รับ วงมีแรงขับคือความรู้สึกผิดว่าตัวเองล้มเหลวในการช่วยชีวิตลินจงกับลูก บทจะค่อย ๆ เปิดให้ผู้ชมเห็นปมความรู้สึกผิดในใจนี้ว่าที่วงรู้สึกผิดมากเป็นเพราะวงเป็นคนปลิดมือลินจงออกจากตัวเนื่องจากน้ำหนักของลินจงและเจ้าแดงที่โถมเข้ามาหากำลังจะพาให้วงจมน้ำไปด้วยอีกคน เมื่อพลาดจากลินจง วงจึงช่วยก้านขึ้นมาแทน แล้วได้มาพบว่าก้านขโมยทองจากศพคนตาย การที่วงช่วยหนึ่งชีวิตแทนที่จะช่วยสองและช่วยคนที่กระทำผิดแทนที่จะช่วยคนดียิ่งย้ำให้วงรู้สึกผิด เรื่องจะเผยให้ผู้ชมทราบต่อไปว่าที่วงรู้สึกแรงกล้าที่ต้องหาความยุติธรรมให้ผู้ตายเหล่านั้นเพราะแท้จริงแล้ววงเองก็มีแผลในใจจากการที่ภรรยาและลูกของวงเคยประสบเหตุเรือล่มเสียชีวิตที่กรุงเทพเมื่อหนึ่งปีก่อน วงโทษตัวเองที่เอาแต่ทำงานหนักในฐานะนายช่างคนสำคัญที่อู่ต่อเรือจนไม่มีเวลาดูแลลูกเมีย หลังจากเหตุการณ์ลูกเมียเสียชีวิต วงจึงทิ้งงาน ทิ้งชีวิตที่กรุงเทพ มาอยู่ไปวัน ๆ ที่บางไทร จนเกิดเหตุการณ์เรือเมล์ล่ม วงจึงทำทุกอย่างโดยไม่รู้ตัวว่าตนเองทำเพื่อเยียวยาแผลในใจของตนเอง มิใช่เพื่อความถูกต้องและความยุติธรรมเพื่อผู้อื่นล้วน ๆ อย่างที่วงอ้างกับตนเองและผู้อื่น

วงตัดสินใจจะสู้ตามวิถีของตัวเองเพื่อเรียกร้องความถูกต้องและยุติธรรมให้สังคม จริง ๆ คือเพื่อล้างความรู้สึกผิดในใจและเพื่อพิสูจน์ว่าตัวเองไม่ได้เป็นคนล้มเหลวขี้แพ้ อยู่ไปวัน ๆ ในตอนจบของละครเพลง เมื่อวงได้รู้และเข้าใจว่าแท้จริงแล้วสิ่งที่ตนเองทำนั้นตรงข้ามกับความถูกต้องและความยุติธรรม วงกลับเลือกที่จะไม่แก้ไขอะไร ตอนจบแบบนี้มาจากความตั้งใจผู้วิจัยที่จะให้วงที่เป็นเหมือนตัวละครหลักที่มีคุณธรรมและอุดมการณ์แบบตัวละครหลักในละครโศกนาฏกรรม (Tragic hero)

กลายเป็นตัวละครที่ละทิ้งคุณธรรมและอุดมการณ์เหล่านั้นเพื่อผลประโยชน์ของตนเอง แทน (Anti-hero) ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้ชมฉุกคิดได้ว่า ในสังคมทุกวันนี้ คนมากมายก็ไม่ต่างกับวง เราเองก็เช่นกัน แล้วเราควรจะปล่อยให้มันดำเนินไปเช่นนี้หรือ หากเป็นอย่างนี้ต่อไป โศกนาฏกรรมที่แท้จริงนั้นจะมิใช่เรือล่มในละคร หากแต่เป็นการล่มสลายของสังคมที่เราอยู่นั่นเอง

ตัวละครปะทะของวง ได้แก่ ก้าน เด็กท้ายเรือ ก้านแตกต่างจากวงตรงที่ก้านไม่คิดอะไรมาก ไม่ยึดมั่นอุดมการณ์อะไร มีความเชื่อเรื่องบุญกรรมผิวเผินอย่างคนทั่วไป ก้านเพียงแค่พยายามทำหน้าที่ตรงหน้าให้ดีที่สุด ก้านทำสิ่งที่ไม่ถูกต้องตามกฎหมายและศีลธรรมบ้าง แต่ด้วยเหตุผลที่ตัวก้านเองเห็นว่าจำเป็นต้องทำและไม่เดือดร้อนใคร เมื่อเกิดเหตุการณ์เรือล่ม ก้านรู้สึกผิด แต่ก้านเลือกที่จะช่วยคนเป็นที่ยังต้องมีชีวิตอยู่ต่อไปมากกว่าจะเรียกร้องความถูกต้องเพื่อคนที่ตายไปแล้วอย่างวง เมื่อวงสู้เพื่อสิ่งที่วงยึดมั่น ก้านก็สู้ในแบบของตัวเองตามความเชื่อของตัวเอง จุดนี้ ผู้วิจัยต้องการสะท้อนให้ผู้ชมเห็นว่าไม่ว่าจะวงหรือก้านก็ไม่ได้มีใครมีความเป็นมนุษย์สูงส่งไปกว่ากัน วงอาจจะมีอุดมการณ์ยิ่งใหญ่ แต่วงอาจทำสิ่งเลวร้ายได้มากกว่าคนที่คิดตื้นๆอย่างก้านเสียอีก ความบกพร่องที่ใหญ่ไม่น้อยกว่าความตื้นเขินคิดน้อยของก้านคืออคติและการตัดสินผู้อื่นเพราะคิดไปว่าตนเองรู้ดีกว่า เป็นคนดีกว่า สูงส่งกว่า อย่างที่วงเป็น

นอกเหนือจากก้านแล้ว อีกตัวละครหนึ่งที่มาจากบทละครพูด แต่ผู้วิจัยเลือกที่จะเพิ่มมิติเพื่อใช้ในเส้นเรื่องของวงคือตัวละครกำนันอ่วมซึ่งเดิมทีอยู่ในเส้นเรื่องของลอยเท่านั้น ผู้วิจัยเพิ่มน้ำหนักให้กำนันอ่วมเป็นอดีตนายจ้างของแม่ของก้าน เมื่อเปิดเรื่องกำนันอ่วมดูเป็นผู้ใหญ่ที่มีเมตตา รักความความถูกต้องยุติธรรม แต่แล้วเรื่องก็จะคลี่ให้ผู้ชมได้เห็นว่าตัวละครที่ดูเหมือนเป็นคนดีของสังคมคนนี้ แท้จริงแล้วก็เห็นแก่ประโยชน์ส่วนตนเป็นที่ตั้ง ไม่ว่าจะจากการเป็นเจ้าหนี้นอกระบบของก้าน และท้ายสุดก็รับสินบนจากก้านอีกด้วย ทั้งหมดนี้เพื่อย้ำประเด็นหลักของละครที่ว่าความถูกต้องไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว เราจึงไม่อาจตัดสินใครจากเพียงแค่ที่เห็นได้

๘. กระบวนการพัฒนาบทละครเพลง

เมื่อผู้วิจัยได้การปรับโครงเรื่องใหม่แล้ว ผู้วิจัยจึงได้ทำการเขียนบทละครเพลงร่างแรกและนำไปทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรี ในกระบวนการของการเขียนบทละครเพลงนั้น ผู้วิจัยได้ตกลงกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรีว่าจะเริ่มด้วยการเขียนสถานการณ์ทั้งหมดในรูปของบทสนทนาอย่างละครพูดก่อนในขั้นแรก แต่เพิ่มเติมการระบุจุดที่ผู้วิจัยมีความเห็นว่าอาจใช้เพลงเข้ามาช่วยเล่าเรื่องได้ จากนั้น ผู้วิจัยจึงจะเข้าสู่กระบวนการการทำงานร่วมกันกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรี โดยผู้กำกับการแสดงจะทำงานในส่วนของการแสดงในแง่ของภาพและการแสดงที่จะเกิดขึ้นบนเวที และผู้ประพันธ์ดนตรีจะทำงานส่วนของดนตรีในด้านของโครงสร้างของเพลง ไปพร้อมกันกับกระบวนการการปรับแก้บทของผู้วิจัย

ในกระบวนการการลำดับโครงเรื่องร่วมกับการทำงานกับภาพและดนตรีนี้ ผู้วิจัยปรับแก้บทอีกครั้ง โดยเน้นให้เส้นเรื่อง ๑๑ ชีวิต กับเส้นเรื่องของวง มีจุดเชื่อมที่พ้องกันให้มากที่สุดเพื่อหาความเป็นเอกภาพองค์รวมของเรื่อง ผู้วิจัยใช้การตัดสลับเหตุการณ์ของแต่ละเส้นเรื่องย่อย เพื่อหาจุดที่จะขับเคลื่อนเส้นเรื่องด้วยเพลงให้ได้ โดยที่แต่ละเพลงจะต้องเป็นส่วนหนึ่งของแกนหลักของเรื่อง และช่วยสื่อสารความคิดหลักของเรื่องไปยังผู้ชมให้ได้

ความมุ่งหมายของผู้วิจัยในการเขียนบทละครเพลงนี้ คือ ค่อย ๆ เผยให้ผู้ชมได้เห็นความจริงโดยไม่ตัดสินเกี่ยวกับตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิตนั้น ผู้วิจัยพยายามดำเนินเรื่องให้ผู้ชมได้เห็นว่าทุกตัวละครล้วนมีมิติ และมีเหตุผลที่ผู้ชมเข้าใจได้ไม่ว่าจะเห็นด้วยหรือไม่ก็ตาม ทุกตัวละครมีเหตุผลเบื้องหลังการกระทำที่หนักแน่นชัดเจน ในขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่อง ที่ทำให้ตัวละครเลือกทำในสิ่งที่ผู้ชมอาจไม่เห็นด้วย ตัวละครวงเองก็มีเหตุผลที่ผู้ชมสามารถเข้าใจและเห็นใจได้ ในขณะเดียวกัน ผู้ชมก็จะได้เห็นข้อบกพร่องของวงที่ด่วนตัดสินผู้อื่นตามความคิดของตนเอง และเข้าใจไปเองว่าตนเองมีความสูงส่งทางจิตใจมากกว่าคนอื่น ๆ อย่างก้านและสมพงษ์ ซึ่งสิ่งนี้ทำให้วงเชื่อว่าตนมีสิทธิ์ที่จะตัดสินว่าก้านและสมพงษ์ควรได้รับการลงโทษ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อวงได้รู้ความจริงในตอนท้ายว่าการตัดสินของตนผิด ได้รู้ว่าที่เรือล่มไม่ใช่เพราะสมพงษ์คนเดียวอย่างที่วงเคยเข้าใจ แต่อาจมีสาเหตุจากการที่เครื่องยนต์เรือชำรุด

เพราะเป็นเครื่องยนต์ที่มีปัญหาตั้งแต่ช่วงต่อเรือ เรือควรจะถูกเปลี่ยนเครื่องยนต์และเครื่องยนต์ชำรุดนี้ควรถูกเก็บส่งคืนบริษัทญี่ปุ่นไปแล้ว แต่เพราะวงเองที่เป็นช่างคนเดียวที่รู้และทำเป็นได้หนีออกจากงานมาเฉยๆ โดยไม่บอกใครหลังจากที่ลูกเมียจมน้ำตายเมื่อหนึ่งปีก่อน ทำให้เครื่องยนต์ที่มีปัญหานี้หลุดรอดมาและส่งผลให้เกิดโศกนาฏกรรมครั้งนี้ ผู้ชมจะได้เห็นว่าวงผู้ซึ่งเอาแต่โทษและตัดสินผู้อื่น แท้จริงแล้วก็เป็นหนึ่งในฟันเฟืองที่ทำให้เกิดเหตุการณ์เรือล่มนี้เช่นกัน ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อวงได้รู้ความจริงข้อนี้จากการเห็นเครื่องยนต์เรือในตอนท้าย วงก็ไม่ได้แก้ไขเหตุการณ์ให้ถูกต้องตามอุดมการณ์และความยุติธรรมที่วงอ้างมาตลอดว่ายึดถือ

หลังจากกระบวนการปรับแก้โครงสร้างบทและระบุตำแหน่งของเพลง ผู้วิจัยได้จัดการอ่านบท (Playreading) ขึ้น เมื่อวันที่ ๑๗ ธันวาคม ๒๕๖๑ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล แล้วจึงทำการปรับแก้บทละครเพลงอีกครั้งเพื่อส่งต่อให้ผู้กำกับการแสดงนำไปทำงานกับภาพที่จะเกิดขึ้นบนเวทีร่วมกับผู้ออกแบบฉากและคณะผู้ประพันธ์เนื้อเพลงทำงานร่วมกับผู้ประพันธ์ดนตรี จนได้จัดแสดงเป็นละครเพลงเต็มรูปแบบในวันที่ ๑๔ สิงหาคม – ๑ กันยายน ๒๕๖๒ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๙. ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ใช้เวลาตกตะกอน ร่างโครงสร้างบท ทดลองหลายวิธี แก้แล้วรื้อแล้วแก้ใหม่อยู่ร่วมปี จนได้โครงเรื่องมาเสนอผู้กำกับการแสดง จากนั้นจึงเขียนบท ทดลองตัด ย่อ เพิ่ม และขยายจากบทต้นทาง เพื่อหากลวิธีการเล่าเรื่องที่จะได้ผลที่สุด สิ่งที่ผู้เขียนพบคือ ยิ่งแก้ยิ่งรื้อ ก็ยิ่งพบเจอสิ่งใหม่ มิติใหม่ ๆ หรือข้อมูลใหม่ ที่ผู้ประพันธ์ได้ซ่อนไว้ในบทประพันธ์อย่างลึกล้ำแยบยล ทำให้ผู้เขียนต้องหากลวิธีที่จะเก็บสิ่งเหล่านั้นไว้ในบทละคร แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องหาทางทำให้กระชับที่สุด และหาทางเล่าเรื่องนี้ให้เหมาะกับสื่อละครเวทีให้ได้

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทดลองเขียนบทละครในรูปแบบของบทละครพูด และจัดแสดงเป็นละครเวทีเต็มรูปแบบเมื่อวันที่ ๑๒ ตุลาคม ๒๕๕๙ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยได้รับความเห็น

มากมายเกี่ยวกับบทละคร ทั้งจากผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ชมละคร สรุปได้เป็นประเด็นต่อไปนี้

๑) ความยาวของบทเป็นอุปสรรคอย่างมากสำหรับการรับชม ละครรอบปฐมทัศน์นี้มีความยาวประมาณสี่ชั่วโมง ผู้ชมบางคนในรอบนี้ให้ความเห็นที่คล้ายคลึงกันว่า ละครสร้างความรู้สึกหนักหน่วงและช้า ทำให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัด ล้า ส่งผลให้ผู้ชมไม่สามารถอยู่กับเรื่องได้ตลอดจนจบ ผู้ชมจับต้นชนปลายไม่ทันว่าข้อมูลไหนสำคัญจนต้องจำเพื่อไปดูในช่วงต่อ ๆ ไปของชีวิตนั้น ๆ แต่ละชีวิตเมื่อเปิดมาแล้ว ใช้เวลานานพอสมควรกว่าละครจะกลับมาเล่าถึงตัวละครตัวนี้อีกครั้ง เพราะมีอีก ๑๐ เส้นเรื่องที่ต้องเล่าก่อน ทำให้ผู้ชมลืมข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้ชมไปแล้ว เชื่อมโยงไม่ทันว่าชีวิตไหนเกิดอะไรขึ้น

๒) การจัดกลุ่มตัวละครในแต่ละช่วงชีวิต ไม่สามารถแสดงให้เห็นได้ชัดบนเวที ผู้ชมหาจุดเชื่อมและจุดตัดไม่เจอ ส่งผลทำให้รู้สึกเหมือนเรื่องดำเนินไปเรื่อย ๆ ๑๑ เส้นเรื่องตัดสลับไปมาอย่างไม่จบสิ้น นอกจากจะส่งผลดังที่กล่าวมาแล้ว ยังทำให้ผู้ชมไม่ได้รับความคิดหลักของเรื่องอีกด้วย เพราะผู้ชมเชื่อมโยงเส้นเรื่องแต่ละเส้นเรื่องเข้าด้วยกันไม่ได้

๓) จังหวะและความเข้มข้นของการเดินเรื่องไม่ลื่นไหลเท่าที่ควร เรื่องดูดำเนินไปเรื่อย ๆ แม้จะมีความหนักขึ้นเรื่อย ๆ ตามความเข้มข้นของชีวิตตัวละคร แต่การลำดับฉากสลับไปมา มีผลทำให้อารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมสะดุดอยู่บ้าง

๔) ผู้ชมไม่ได้รับความคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอผ่านบทละคร ด้วยความที่ละครยาวมาก การลำดับและตัดสลับฉากยังไม่สามารถนำเสนอจุดเชื่อมโยงหรือจุดต่างของแต่ละกลุ่มที่จัดไว้ในการดำเนินเรื่องได้ชัดเจน ทำให้ผู้ชมไม่ได้รู้สึกถึงการเลือกกระทำ และการตัดสินใจเส้นทางเดินชีวิต ตลอดจนผลที่ตามมาจากการกระทำเหล่านั้นของตัวละคร ๑๑ ชีวิตได้อย่างชัดเจนมากพอ ผู้ชมหลายท่านจึงเข้าใจว่าบทละครนี้พูดถึงเรื่องความตายเป็นแกนหลัก ว่าคนเราทุกคนไม่ว่าเป็นใคร ทำอะไรมา สูงต่ำดีชั่วอย่างไร ก็ล้วนหนีความตายไม่พ้น ซึ่งไม่ใช่ความคิดหลักที่ผู้วิจัยตั้งใจนำเสนอ

อย่างไรก็ตาม เสียงตอบรับในทางที่ดีจากรอบปฐมทัศน์นี้ก็มีอยู่บ้าง ผู้ชมชื่นชมทิศทางการกำกับการแสดง การใช้พื้นที่ ฉากและแสงบนเวที โดยเฉพาะภาพของ

โครงเรื่องที่อยู่กลางพื้นที่การแสดงตอนเปิดเรื่องและตอนปิดเรื่อง ผู้ชมชื่นชอบทักษะการแสดงของนักแสดง และทิศทางการตีความที่ผู้กำกับการแสดงเลือก สำหรับด้านของบทละคร ผู้ชมหลายคนกล่าวตรงกันว่า เส้นเรื่องแต่ละเส้นมีความชัดเจน และมีความเป็นละครที่น่าติดตาม ในขณะเดียวกันก็น่าเชื่อสมเหตุสมผล ตัวละครมีมิติทำให้ผู้ชมเข้าใจได้และและรู้สึกผูกพันกับทุกตัวทั้ง ๑๑ คน ผู้ชมชอบการเลือกเหตุการณ์และสถานการณ์ในการนำเสนอชีวิตของตัวละครให้ผู้ชมรู้จักและตามติด ฉากที่ผู้ชมพูดถึงกันมากในทางที่ดีนอกจากฉากรุนแรงอย่างละม่อมฆ่าแม่ และลอยฆ่ายายพริ้มแล้ว คือฉากที่แสดงให้เห็นว่าพระเสมรู้แจ้งถึงหนทางดับทุกข์ได้แล้ว ซึ่งฉากนี้ผู้วิจัยเสริมจากบทประพันธ์ดั้งเดิม ให้พระเสมพูดกับตาชมโดยยกคำกล่าวของท่านพุทธทาสภิกขุมาประกอบ ว่า “หากรู้จักวางสุข ทุกข์ไม่ต้องวาง ก็หายไปเอง” คำกล่าวนี้กระทบใจผู้ชมอย่างมาก และสถานการณ์มีความกลมกลืนเข้ากับเรื่อง ผู้ชมหลายคนเข้าใจไปว่า เป็นคำกล่าวของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่ระบุไว้ในบทประพันธ์ ทำให้ผู้วิจัยต้องรีบแก้ไขความเข้าใจนั้นโดยระบุแหล่งที่มาที่ผู้วิจัยอ้างถึงให้เห็นชัดมากขึ้นกว่าเดิม

นอกจากนี้ ผู้ชมหลายคนที่เคยรู้จักบทประพันธ์ดั้งเดิมมาก่อนให้ความเห็นว่าประทับใจที่บทได้ขยายให้ตัวละครทั้ง ๑๑ ตัวมีมิติ มีความเป็นมนุษย์ มีเหตุผลที่มาที่ไป และแรงจูงใจเบื้องหลังการกระทำชัดเจนทั้ง ๑๑ ตัว ตัวละครหลักทั้งหมดนี้ได้น้ำหนักในเรื่องไม่มากไม่น้อยไปกว่ากัน มีความน่าเชื่อมากพอๆกัน ทำให้เห็นว่าชีวิตทุกคนล้วนแตกต่าง เปรียบเทียบกันไม่ได้ ซึ่งจุดนี้เป็นความแปลกใจในทางดีที่ผู้ชมที่รู้จักเรื่องดั้งเดิมมาก่อนไม่ได้คาดคิดว่าบทจะทำได้

หลังจากจัดแสดงรอบแรก ผู้วิจัยได้ทำการปรับแก้บทอีกครั้ง โดยได้ขอความช่วยเหลือจากผู้กำกับการแสดงให้ดูภาพรวมของการนำเสนอ ผู้วิจัยปรับแก้บทตามจุดอ่อนต่าง ๆ ที่ได้รับจากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ชมในรอบแรก โดยมีแนวทางในการแก้ปัญหาดังนี้

๑) ตัดบทละครให้สั้นลง ตัดช่วงแรกทิ้งไป ปรับบทพูดให้กระชับและคมขึ้น ปรับและตัดทุกคำที่เยิ่นเย้อไม่จำเป็น

๒) ตัดข้อมูลที่ไม่จำเป็นออกไปให้หมด ข้อมูลที่มาจากวรรณกรรมที่มีไว้เพื่อเสริมตัวละครให้หนักแน่นมีมิติขึ้น แต่ไม่ได้ช่วยขับเคลื่อนเส้นเรื่องไปข้างหน้าก็ตัดออกให้หมด

๓) ใช้ดนตรีและแสงในการแบ่งช่วงกลุ่มของชีวิต ในกลุ่มเดียวกันเพิ่มการเชื่อมกันระหว่างภาพ การกระทำ และบทสนทนาให้มากขึ้น ให้คนดูได้เห็นจุดร่วมของตัวละครที่ถูกจัดกลุ่มไว้ด้วยกัน มีการจัดสลับลำดับฉากและเหตุการณ์ใหม่ เพื่อให้ระดับของความเข้มข้นและความตึงเครียดของเรื่องค่อย ๆ สูงขึ้นในระดับที่พอดี มีฉากผ่อนคลายความตึงเครียดให้ผู้ชมในจุดที่ควรต้องผ่อน

๔) เมื่อปรับจังหวะให้คมกระชับขึ้น และปรับบทให้มีเท่าที่จำเป็นเท่านั้น เรื่องก็ลื่นไหลขึ้น ไม่หน่วง ทำให้คนดูรู้สึกหนักและเครียดอย่างรอบแรก

๕) เน้นการใช้คำ ภาพ และเสียง เป็นคำใบ้ (clue) เพื่อพาให้ผู้ชมไปถึงความคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้ได้ เน้นห้วงเวลาการตัดสินใจเลือกของตัวละครให้ชัด

ละครกลับมาจัดแสดงอีกครั้งในวันที่ ๒๕ มกราคม - ๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๐ จากการประเมินผลจากการเสวนาและแบบสอบถามหลังการจัดแสดง เสียงตอบรับดีมาก ผู้ชมเกือบทั้งหมดบอกว่าไม่รู้สึกว่ายาวจนเกินไป ตามเรื่องทัน และรู้สึกว่าละครน่าติดตามอยู่ตลอดสามชั่วโมงเศษ ที่น่าสนใจคือผู้ชมแต่ละคนชื่นชอบตัวละครแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ร่วมที่ผู้ชมมีกับตัวละคร ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าตัวละครทั้ง ๑๑ ตัวทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพในบทละครนี้

ผู้ชมประทับใจในการเชื่อมโยงแต่ละชีวิตให้เห็นชัดถึงความคล้ายคลึงและความแตกต่างแบบตรงกันข้าม ทำให้ผู้ชมได้เห็นการจัดกลุ่มตามที่ระบุไว้ในบทละครได้อย่างชัดเจน และเห็นถึงการเปลี่ยนกลุ่มไปเรื่อย ๆ เมื่อเรื่องดำเนินไปข้างหน้า ทำให้ผู้ชมส่วนมากได้รับความคิดหลักของเรื่องเกี่ยวกับการเลือกกระทำและผลของการกระทำตามที่ผู้วิจัยตั้งใจนำเสนอ แต่ยังมีบ้างที่ยังติดอยู่กับความคิดเรื่องบุญกรรมว่าคนเราทำดีชั่วอย่างไร สุดท้ายก็ต้องตายทุกคน

จากการจัดแสดงนี้ ผู้วิจัยได้รับเสียงตอบรับที่ดีมากเกี่ยวกับบทละคร อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมีความเห็นว่า นั่นเป็นเพราะโครงสร้างของบทและวิธีการนำเสนอผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ บนเวทีมีความเหมาะเจาะพอดีกับการนำเสนอในรูปแบบละครพูด แต่โครงสร้างของบทละครนี้ ยังไม่เหมาะกับการเป็นละครเพลง ปัจจัยหลักคือ บทละครหลายชีวิตร่างนี้ยังขาดจุดที่จะมาช่วยเชื่อม ๑๑ เส้นเรื่องให้มีเอกภาพ ทั้งนี้การจะ

เล่าเรื่องย่อย ๆ ๑๑ เรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกันเลย นอกจากจุดจบของชีวิตตัวละครในรูปแบบละครเพลงนั้น ควรจะต้องมีเพลงหลักอย่างน้อยหนึ่งเพลงเปิดเรื่องและสรุปปิดเรื่องให้ได้ และระหว่างทางก็ควรต้องมีการใช้เพลงร่วมกันของตัวละครหลักในแต่ละเส้นเรื่องย่อย ซึ่งการมีอยู่ของเพลงเหล่านี้ต้องจำเป็นต้องมีความสำคัญ มีความจำเป็นอย่างยิ่งยวด และสามารถทำหน้าที่ในการขับเคลื่อนเรื่องไปข้างหน้าได้ ไม่ใช่เพียงมาเพื่อเสริมบรรยากาศของเรื่องเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ ในการสร้างสรรค์ หลายชีวิตเป็นบทละครเพลง ผู้วิจัยจึงต้องหาไวยากรณ์แบบใหม่ในการเล่าที่แตกต่างจากบทละครพูด การปรับรื้อโครงสร้างบทใหม่ทั้งหมดจึงเป็นเรื่องจำเป็นที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ แนวทางในการปรับแก้บทละคร มีดังนี้

๑) ปรับโครงสร้างทั้งหมดใหม่ หาเส้นเรื่องหลักหนึ่งเส้นให้คนดูตาม

๒) หาที่ให้เพลงได้ทำงานอย่างเต็มที่

๓) ให้น้ำหนักตัวละครแวดล้อมมากขึ้น เพื่อให้ตัวละครแวดล้อมได้วิพากษ์วิจารณ์ตัวละครหลัก เพื่อนำไปสู่การนำเสนอความคิดหลักสู่ผู้ชมอย่างมีประสิทธิภาพ

ผู้วิจัยทำการรื้อโครงสร้างบทเดิม และออกแบบโครงสร้างการเล่าเรื่องใหม่ หลังจากนั้นผู้วิจัยใช้กระบวนการการพัฒนาบทร่วมกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรี จนได้เป็นโครงสร้างของการเล่าเรื่องโดยใช้เพลงและดนตรี แล้วจึงพัฒนาเป็นบทละครเพลงต่อไป ความตั้งใจแรกของผู้วิจัยเกี่ยวกับกระบวนการนี้คือการพัฒนาบทละครพูดให้เป็นบทละครเพลง แต่เมื่อละครพูดได้จัดแสดง และผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความเป็นไปได้และความเหมาะสมของโครงสร้างบทกับรูปแบบของบทละครเพลงแล้ว ผู้วิจัยพบว่าจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยจะต้องทำงานกับโครงสร้างของบทใหม่ และเลือกประเด็นใหม่ให้เหมาะกับการใช้เพลงเป็นองค์ประกอบหลักในการเล่าเรื่อง

จากประเด็นใหญ่เรื่องผลของกรรม ผลของการกระทำ และการเลือกกระทำ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์เนื้อหาจากวรรณกรรมจนสกัดออกมาได้เป็นประเด็นเรื่องของการตัดสินผู้อื่นอย่างผิวเผินและมีอคติของคนในสังคมไทย ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้ “กระแสน้ำ” และ “ท่าเรือ” เป็นสัญลักษณ์เปรียบกับชีวิต และวัฏจักรและวังวนของชีวิต

ในการออกแบบโครงสร้างการเล่าเรื่อง ผู้วิจัยพบว่า ความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นที่ผู้วิจัยต้องหาทางจัดการให้ได้ ประกอบด้วย

๑) ความยาวของละครเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อต้องใช้เพลงมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเล่าเรื่อง หากยาวมาก อาจทำให้ผู้ชมรู้สึกเหนื่อยกับการรับทั้งข้อมูลจากการแสดงและอารมณ์ความรู้สึกผ่านเพลง

๒) รูปแบบและเรื่องราวที่ผู้ชมคาดเดาได้ ผู้ชมจำนวนมากที่จะมาชมละครเพลง มีความเป็นไปได้สูงที่จะเป็นกลุ่มผู้ชมที่เคยชม หลายชีวิต ในรูปแบบละครพูดมาแล้ว ดังนั้น หากผู้วิจัยเล่าเรื่องวิธีเดิม ใช้เทคนิคเดิม เชื่อมโยงแบบเดิม ผู้ชมก็จะรู้สึกว่าละครเพลงขาดความน่าสนใจได้

๓) การตัดสลับไปมาของแต่ละเส้นเรื่อง ทำให้การหาตำแหน่งวางเพลง (Song Spotting) เป็นไปได้ยากที่จะวางโครงสร้างและรูปแบบของเพลงให้น่าสนใจและน่าติดตาม การตัดสลับไปมาของแต่ละชีวิตอาจทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกร่วมไปกับตัวละครได้มากเท่าที่ควร

ผู้วิจัยพยายามแก้ไขจุดอ่อนเรื่องความยาวและข้อมูลที่ท่วมท้นของละครด้วยการพยายามกระชับทุกเหตุการณ์ให้สั้นที่สุด ใช้การเล่ารวบ และตัดข้อมูลรายละเอียดออกไป ไม่เน้นการให้รายละเอียดตัวละคร ๑๑ ชีวิต เพราะคาดเดาว่าผู้ชมน่าจะรู้จักเรื่องอยู่แล้วพอสมควร สำหรับรูปแบบและเรื่องราวที่คาดเดาได้ ผู้วิจัยพยายามแก้ไขโดยรื้อโครงสร้างเดิมของบทละครพูด และไม่ยึดติดกับรูปแบบหรือขนบของละครเพลงตามตำรา ผู้วิจัยใช้องก์หนึ่งเล่าที่มาที่ไปของ ๑๑ ตัวละครหลัก สร้างคำถามเรื่องบุญกรรมที่ผู้ชมคุ้นชิน เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดการคิดวิพากษ์ต่อไป ผู้วิจัยสร้างตัวละคร ๑๑ ชีวิตให้ดูเสมือนเป็นอย่างหนึ่ง แต่เมื่อเรื่องดำเนินไป ผู้ชมก็จะเห็นว่าพวกเขาแต่ละคนไม่ได้เป็นแบบที่ผู้ชมได้ตัดสินเมื่อแรกเห็น เมื่อเข้าสู่องก์สอง การดำเนินเรื่องจะเป็นการสืบสวนสอบสวนเพื่อให้ตัวละครหลัก (วง) ได้ข้อมูลมากขึ้นเรื่อย ๆ ในการหาสาเหตุที่แท้จริงว่าเรือล่มเพราะอะไร แล้วสุดท้ายจบแบบพลิกความคาดหมายผู้ชมอีกครั้งเมื่อวงรู้ความจริงที่ไปไกลกว่าที่วงเคยด่วนตัดสิน แต่วงกลับเลือกที่จะไม่กระทำสิ่งที่ถูกต้องตามอุดมการณ์อย่างที่เคยกล่าวอ้าง เพราะคนที่ถูกตัดสินกลายเป็นตัววงเอง

ในระหว่างกระบวนการที่ผู้วิจัยเขียนบทละครเพลง ผู้วิจัยทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์ดนตรีในแง่ของภาพบนเวที และการวางตำแหน่ง

ของเพลง ทำให้ผู้วิจัยพบว่าจุดอ่อนสำคัญที่ต้องปรับแก้อีกครั้งคือข้อมูลของตัวละคร มีน้อยเกินไปและรวบรัดเกินไป ทำให้ตัวละครขาดรายละเอียด ทำให้ขาดเสน่ห์ ส่งผลให้เรื่องราวไม่มีสีสัน ไม่สนุก และไม่น่าติดตาม เดินเรื่องแห้งๆ และรวดเร็วจนผู้ชมไม่สมารถรู้สึกผูกพันหรือรู้สึกร่วมกับตัวละครได้ แม้บทร่างแรกจะสั้นและกระชับแต่ไม่น่าดูและไม่น่าติดตาม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงตั้งหลักใหม่แล้วทำการเลือกและขยายส่วนที่จะช่วยให้เรื่องมีสีสันน่าติดตามได้ เพื่อหาสมดุลระหว่างความกระชับกับความมีมิติน่าสนใจของเรื่องให้ได้

ผู้วิจัยแก้ปัญหาเกี่ยวข้องกับโครงเรื่อง โดยเพิ่มเส้นเรื่องของวงให้มีน้ำหนักมากขึ้น และสนุกขึ้น ผู้วิจัยเพิ่มความขัดแย้งในใจของวง เพิ่มปมปัญหาและบาดแผลในใจวง และขยายเหตุการณ์ให้เข้มข้นขึ้น เช่น การที่วงช่วยลินจงและลูกไม่สำเร็จแทนที่จะเป็นการแค่ลงไปช่วยไม่ทันอย่างในบทละครเพลงร่างแรก ผู้วิจัยปรับให้เป็นการที่วงลงไปช่วยถึงตัวลินจงแล้ว แต่น้ำหนักที่ลินจงและลูกโถมเข้าใส่และยึดวงไว้ทำให้วงเกือบจะจมน้ำไปด้วย วงจึงจำเป็นต้องปลิดมือลินจงออก เหตุการณ์นี้บังเอิญไปตรงกับบาดแผลในใจของวง เรื่องที่วงมัวแต่ทำงานที่อู่ต่อเรือ ทำให้ภรรยาต้องพาลูกอ่อนไปหาหมอเอง แล้วเกิดอุบัติเหตุเรือพลิกคว่ำจมน้ำตาย

สำหรับเรื่องหาตำแหน่งวางเพลง (Song Spotting) ผู้วิจัยทำการปรับโครงสร้างบทอีกครั้ง โดยซอยฉากให้สั้นและตัดสลับระหว่างชีวิตที่จัดไว้ในกลุ่มเดียวกัน ขยายตัวละครแวดล้อมให้มีน้ำหนักมากขึ้น เพื่อให้ตัวละครแวดล้อมเป็นตัวร้องเพลงเพื่อวิพากษ์ตัวละครหลักในบางฉาก ผู้วิจัยทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดง ผู้ประพันธ์ดนตรี และผู้ประพันธ์เนื้อร้อง ไปพร้อม ๆ กัน สำหรับกระบวนการนี้ ซึ่งซับซ้อนและใช้เวลานาน เพราะโครงสร้างของบทมีความซับซ้อน ฉีกขนบของละครเพลงทั่วไป

ผู้วิจัยได้จัดการอ่านบทละครในวันที่ ๑๗ ธันวาคม ๒๕๖๑ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากนั้น ผู้วิจัยได้ทำการสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้แนวทางในการพัฒนาบทละคร สรุปปัญหาที่ผู้วิจัยได้พบ ระหว่างกระบวนการของการสร้างบทละครเพลง หลายชีวิต ได้ดังต่อไปนี้

๑) โครงสร้างแบบหลายโครงเรื่อง (Multi-plot) ของบทนั้นเล่ายาก ผู้วิจัยต้องหาวิธีที่เหมาะกับสื่อที่เลือกใช้ ต้องหาจุดเด่นของสื่อนั้น ๆ แล้วนำมาใช้ประโยชน์

ให้ได้ เพื่อให้ได้โครงเรื่องที่ดูง่ายขึ้นสำหรับผู้ชม

๒) การนำเสนอความคิดหลักของเรื่องผ่านโครงสร้างที่ซับซ้อน ทำได้ค่อนข้างยากถึงจะมีเพลงช่วย แต่ถึงอย่างไรก็ไม่ควรบอกความคิดหลักออกไปตรง ๆ ผ่านคำพูดหรือเพลง ผู้วิจัยต้องหาวิธีที่แนบเนียนแยบยล เพื่อให้ตัวละครไปถึงจุดที่เรียนรู้เปลี่ยนแปลง ซึ่งผู้ชมจะได้รับความคิดหลักนั้น

๓) สำหรับรายละเอียดของแต่ละเส้นเรื่องย่อย ผู้วิจัยต้องเลือกอย่างระมัดระวังว่ารายละเอียดที่จำเป็นคืออะไร ถ้าตัดออกมากไปเรื่องก็จะแห้ง ไม่น่าติดตาม ผู้ชมไม่รู้สึกผูกพันกับตัวละคร แต่ถ้าเก็บรายละเอียดไว้หมดละครก็จะยาวและเยิ่นเย้อ ผู้วิจัยต้องลดทอนบางอย่างที่ใช้ดนตรีเล่าเรื่องแทนได้

๔) การใช้ตัวละครแวดล้อม ผู้วิจัยต้องหาวิธีการใช้ให้คุ้ม ไม่ได้ใช้เพื่อให้มีตัวละครอื่นไว้โต้ตอบกับตัวละครหลักเท่านั้น แต่ต้องใช้เป็นตัวปะทะ เป็นอุปสรรค เป็นระเบิดเวลา เพื่อให้เรื่องเดินไปข้างหน้า

๕) การลำดับเวลาการเล่าเรื่อง การเล่ากลับไปกลับมาระหว่างหลังเหตุเรือล่มกับก่อนเหตุเรือล่ม ทำให้ผู้ชมอาจสับสนบ้าง ผู้วิจัยแก้โดยกำหนดกติกาให้ชัดเจนตั้งแต่แรก ใช้กติกาของเรื่องที่ไม่ต้องสมจริง (non-realistic) และหนักแน่นน่าเชื่อ

ละครเพลง หลายชีวิต The Concept Musical จัดแสดงเป็นละครเพลงเต็มรูปแบบระหว่างวันที่ ๑๔ สิงหาคม – ๑ กันยายน ๒๕๖๒ ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใสพันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากการประเมินผลจากการเสวนาและแบบสอบถามหลังการจัดแสดง เสียงตอบรับเป็นไปอย่างดีมาก แม้ว่าความยาวจะกว่า ๔ ชั่วโมง ผู้ชมส่วนมากชอบโครงสร้างของการเล่าเรื่องโดยเฉพาะผู้ชมที่เคยชมละครพูดเรื่อง หลายชีวิต เมื่อสองปีก่อนหน้า ผู้ชมหลายคนให้ความเห็นว่า โครงสร้างของละครเพลงที่ต่างไปจากละครพูดอย่างสิ้นเชิงผ่านการจัดกลุ่มตัวละครตามประเด็นที่มีความเชื่อมโยงกันโดยใช้เส้นเรื่องของของตัวละครหลักอย่างวงกับก้านมาเป็นตัวเชื่อมแบบหลวม ๆ แต่หาจุดร่วมจุดต่างให้การจัดกลุ่มตัวละคร ๑๑ ชีวิตให้ชัดเจนช่วยให้ผู้ชมตามเรื่องได้ง่าย เพลงช่วยโอบอุ้มพาเรื่องราวให้เดินไปข้างหน้าได้ดี ในความเห็นของผู้วิจัย โครงสร้างบทในองก์แรกนี้ช่วยให้สามารถปูเรื่องและปมขัดแย้งของตัวละคร ๑๑ ชีวิตไปได้เร็ว กระชับ และเข้าใจง่าย แต่ในทางกลับกัน มิติความลึก

และชั้นเชิงของบทก็จะถูกลดทอนลงไปบ้างเมื่อเพลงทำหน้าที่บอกเล่าตรง ๆ ไปยังผู้ชม

สำหรับองก์สองซึ่งบทใช้วิธีเล่าผ่านการคลี่ปมหลักของตัวละครทีละตัวโดยให้น้ำหนักกับเส้นเรื่องค้นหาความจริงของตัวละครวงเป็นตัวร้อยเรียงเรื่อง ให้ความเกี่ยวพันและความเข้มข้นจากสิ่งที่วงค้นพบมีความยุ่งเหยิงพัลวันมากขึ้นเรื่อย ๆ ไปจนถึงตอนจบที่ซึ่งเส้นเรื่องของวงและเส้นเรื่องของตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิตจะมาบรรจบกันและสะท้อนซึ่งกันและกัน เสียงตอบรับของผู้ชมค่อนข้างดี อาจเพราะเส้นเรื่องขององก์สองนี้ค่อนข้างเข้มข้น ปมขัดแย้งที่พัฒนาจนไปถึงจุดวิกฤติผ่านเพลงเดี่ยว (solo) ของตัวละครทั้ง ๑๑ ชีวิตและของตัวละครวง ช่วยพาให้เรื่องขึ้นไปถึงจุดสูงของอารมณ์ความรู้สึกได้ อย่างไรก็ตาม มีเสียงติงจากผู้ชมว่าองก์สองนี้เรื่องดูเดินช้าลงกว่าองก์แรก ผู้วิจัยมองว่าอาจเพราะการเรียงลำดับก่อนหลังของแต่ละชีวิตไม่ได้ถูกจัดเป็นกลุ่มเบ็ดเสร็จชัดเจนอย่างองก์แรก ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้เคยทดลองทำทรีตเมนต์แบบจัดกลุ่มเบ็ดเสร็จเหมือนกันทั้งสององก์แล้ว สิ่งที่พบคือหากองก์สองถูกเล่าแบบองก์แรก ผู้ชมจะไม่ได้ใช้เวลาอยู่กับตัวละครแต่ละตัวนานพอที่จะเกิดความรู้สึกร่วมได้เลย การจัดกลุ่มตัวละครแบบองก์แรกนั้น ผู้ชมจะอยู่ในตำแหน่งของ “พระเจ้า” หรือผู้มองลงมาจากด้านบน เห็นทุกชีวิตแบบเป็นแบบแผน (pattern) ซึ่งจะมีผลทำให้การเชื่อมโยงและความสัมพันธ์ระหว่างคนดูกับตัวละครอาจจะกลายเป็นแบบผู้มีอำนาจกับเหยื่อชะตากรรมไป ซึ่งจะทำให้ผู้ชมไม่ได้รับสารหลักของเรื่องที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารออกไป นอกจากนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าการเล่าเรื่องแบบจัดทุกตัวละครเข้ากลุ่มตลอดทั้งเรื่องจะทำให้ความแตกต่างหลากหลายและรุ่มรวยของแต่ละชีวิตถูกลดทอนลงไป จะเป็นการขัดกับแก่นของความเป็น “หลายชีวิต” อย่างน่าเสียดาย

ในเรื่องของสารหลัก (Main Message) ของเรื่อง เสียงตอบรับผู้ชมแสดงให้เห็นว่าสารหลักของเรื่องถูกนำเสนอได้อย่างชัดเจน ผู้ชมได้รับสารเกี่ยวกับประเด็นเรื่องการตัดสินคนอื่น และมองเห็นตัวเองเป็น “คนดี” ที่โดยไม่พยายามทำความเข้าใจคนอื่นที่คิดเห็นต่าง ซึ่งเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยตั้งใจนำเสนอ

๑๐. บทสรุป

ผู้วิจัยได้ตั้งสมมติฐานของงานวิจัยนี้ว่า การศึกษาวิเคราะห์การดัดแปลงบทละครเพลงจากวรรณกรรมเรื่อง *หลายชีวิต* โดยใช้การเล่าเรื่องแบบหลายโครงเรื่อง (Multi-plot) ดังที่ปรากฏในวรรณกรรมในการสื่อแก่นความคิดเรื่องผลของกรรมสู่ผู้ชมละคร จะทำให้ได้บทละครเพลงที่สมบูรณ์ ซึ่งนำไปสู่องค์ความรู้ที่เป็นวิชาการเกี่ยวกับการดัดแปลงบทละครเพลงจากวรรณกรรม ที่จะสามารถถูกใช้เป็นหลักในการสร้างบทละครเพลงอื่นๆได้ ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความคิดหลักเรื่อง “การตัดสินผู้อื่นอย่างผิวเผิน” ซึ่งอยู่ใต้ร่มแก่นความคิดเรื่อง ผลของกรรม สู่ผู้ชม โจทย์ข้อสำคัญคือ ผู้วิจัยต้องรักษาการเล่าเรื่องแบบหลายโครงเรื่อง (Multi-plot) อันเป็นรูปแบบที่โดดเด่นของวรรณกรรมเรื่องนี้เอาไว้ในบทละครเพลง

ผู้วิจัยพบว่า การดัดแปลงเรื่องราวจากวรรณกรรม *หลายชีวิต* เป็นบทละครเพลง แม้จะมีหลายโครงเรื่อง แต่ก็มีจุดให้ผู้ชมตามได้จนได้รับความคิดหลักในที่สุด จากการทดลองเชื่อมโยงประเด็นทางสังคมปัจจุบัน กับสถานการณ์ในอดีตตามท้องเรื่อง ผู้วิจัยพบว่าผู้ชมชาวไทยสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ส่วนตัวเข้ากับสถานการณ์ในบทละครได้เป็นอย่างดี ทำให้ผู้ชมสามารถรับความคิดหลักของเรื่องได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าการใช้องค์ประกอบและโครงสร้างของบทละครพูดสามารถนำมาประยุกต์ใช้สร้างบทละครเพลงได้ อย่างไรก็ตาม ธรรมชาติของการสื่อสารในบทละครพูดและบทละครเพลงต่างกัน การปรับระบบวิธีคิดจากการสื่อสารด้วยภาษาพูดไปสู่การสื่อสารด้วยดนตรีและเพลงจึงเป็นสิ่งจำเป็น สำหรับบทละครเพลง ผู้เขียนบทจำเป็นต้องใช้กระบวนการของการทำให้เป็นละคร (Dramatization) และกระบวนการเล่าเรื่องผ่านเพลง (Musicalization) ไปด้วยกันทั้งสองกระบวนการ อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพบว่าไม่ว่าจะเป็นแนวคิดเรื่องโครงสร้างบทละครหรือแนวคิดเรื่องสูตรของบทละครเพลงทั้งหมดเป็นเพียงเครื่องมือหนึ่งเท่านั้น ผู้เขียนบทไม่ควรจะยึดติดการใช้มากเกินไป ทั้งนี้ เพราะเรื่องราวทุกเรื่องมีธรรมชาติและลักษณะเฉพาะของเรื่องนั้น ๆ ผู้เขียนบทควรต้องเข้าใจทั้งตัวเรื่องและเครื่องมือที่สามารถใช้เป็นตัวช่วยอย่างถ่องแท้ เพื่อหาวิธีนำเสนอให้มีประสิทธิภาพในการสื่อทั้งสารและทั้งความรู้สึกต่อผู้ชมได้

จากการทดลองสร้างบทละครเพลงผ่านกระบวนการสร้างสรรค์งานร่วมกับผู้กำกับการแสดงผู้ประพันธ์ดนตรี และคณะผู้ประพันธ์เนื้อร้อง ผู้วิจัยพบว่า คณะทำงานทุกคนต้องมีความยืดหยุ่นสูง ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้ร่วมงานคนอื่น และพร้อมที่จะทดลองทำในสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากความคุ้นชินของตนเอง ดังนั้นในการทำงานร่วมกัน สิ่งสำคัญนอกเหนือจากกระบวนการและเครื่องมือต่าง ๆ คือคณะผู้สร้างสรรค์งานร่วมกันนี้จะต้องไม่เอาความคิดเห็นของตนเองเป็นใหญ่ ต้องเปิดกว้าง แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องยืนหยัดในความคิดของตนเองและไม่โอนอ่อนผ่อนตามผู้อื่นอย่างไม่มีเหตุผล

บทละครเพลงเรื่องนี้นับเป็นโจทย์ที่ยากและท้าทายมาก แต่ก็สำเร็จลุล่วงได้ในที่สุด ทั้งนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่าความสำเร็จมาจากกระบวนการการทำงานสร้างสรรค์ในลักษณะของการทำงานร่วมกันระหว่างผู้ทำงานที่เชี่ยวชาญกันไปในแต่ละทักษะเช่นนี้ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่านอกจากการสร้างผลงานสร้างสรรค์ที่แปลกแตกต่างให้กับวงการศิลปะการละครและสาธารณชนผู้รับชมแล้ว งานวิจัยนี้จะต่อยอดให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่ทรงคุณค่าต่อไปไม่มีที่สิ้นสุด

๑๑. ข้อเสนอแนะ

ในงานวิจัยชิ้นนี้ได้ใช้กลวิธีการเขียนบทแบบหลายโครงเรื่องเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทละครที่ดัดแปลงมาจากวรรณกรรมต้นทางซึ่งมีจุดเด่นที่มีหลายเรื่องย่อย ดังนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าหากการเลือกเรื่องที่โครงสร้างแปลกใหม่ยิ่งไปกว่านี้ เช่น เรื่องสั้นที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกันเลย หรือเรื่องที่มีความซับซ้อนเชิงโครงสร้างมากกว่านี้ อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง Cloud at Last หรือ เรื่องที่มีเส้นเรื่องที่ย้อนกลับไปมา อย่างภาพยนตร์เรื่อง Vantage Point มาสร้างเป็นบทละครเวทีหรือละครเพลง เพื่อหาวิธีว่าจะต้องใช้โครงสร้างในการเล่าเรื่องอย่างไรและต้องเพิ่มเติมการใช้เทคนิคในการนำเสนออย่างไรบ้างเพื่อให้สามารถดึงคนดูให้อยู่กับละครได้ตั้งแต่ต้นจนจบ น่าจะเป็นประเด็นที่น่าสนใจและเป็นประโยชน์กับวงวิชาการทางศิลปะการแสดงอย่างมาก

ประการที่สอง ควรมีการศึกษาบทบาทและหน้าที่ของละครเพลงในประเทศไทยว่ามีศักยภาพในการสื่อสารสะท้อนมุมมองใดในสังคมได้บ้าง ดังเช่นที่ต่าง

ประเทศได้ทำมานานแล้ว เพื่อที่ละครเพลงจะได้ทำหน้าที่ของศิลปะการละครในการเป็นกระจกสะท้อนสังคมได้ต่อไป นอกเหนือจากบทบาทการให้ความบันเทิงรื่นรมย์อย่างที่เป็นมาตลอดกว่าสองทศวรรษที่ละครเพลงเป็นที่นิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ ในผู้ชมชาวไทย

References

Desmond, J. and P. Hawkes (2006). *Adaptation: Studying Film and Literature.* New York: McGraw-Hill.

Duangpattra, J. (2001). *Plae Plang lae Prae Roup Bot lakorn* [Translating, Adapting and Modifying Plays]. Bangkok: Siam.

Hutcheon, L. (2006*). A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Pramoj, K. M.R. (2010). *Lai Chiwit* [Many Lives]. (12th ed.). Bangkok: Dokya.

Spencer, D. (2005). *The Musical Theatre Writer's Survival Guide*. Portsmouth: Heinemann.

Woolford, J. (2012). *How Musicals Works and How to Write Your Own*. London: Nick Hern Books.

พลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์*

Submitted date: 8 January 2021*
Revised date: 13 January 2021
Accepted date: 8 February 2021

กมลพรรณ ดีรับรัมย์
สารภี ขาวดี[๒]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเสนอผลการศึกษาพลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วงฉ่อย เดอะซีรีย์ โดยเก็บรวบรวมวิดีโอรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ ตั้งแต่วันที่ ๖ มกราคม ๒๕๖๒ จนถึงวันที่ ๔ สิงหาคม ๒๕๖๒ รวม ๓๐ ตอน ผลการศึกษามีดังนี้ วัตถุประสงค์แรก *พลวัตของเรื่องเล่า* แบ่งการวิเคราะห์เป็น ๒ ประเด็น ได้แก่ กลวิธีการเลือกเรื่องเล่าและกลวิธีการนำเรื่องเล่ามาปรับใช้ (๑) ด้านกลวิธีการเลือกเรื่องเล่า พบว่าผู้ผลิตใช้วิธีการเลือกเรื่องมาจาก ๓ แหล่ง คือ เรื่องเล่าไทย เรื่องเล่าที่มาจากต่างประเทศ และเรื่องเล่าที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ เหตุการณ์ปัจจุบัน หรือแต่งขึ้นใหม่ ส่วน (๒) ด้านกลวิธีการนำเรื่องเล่ามาปรับใช้ พบ ๓ กลวิธีย่อย คือ การปรับเหตุการณ์ใน

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย “ฉ่อย เดอะซีรีย์”: พลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาภาษาไทยและการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี โดยมี ผศ.ดร.สารภี ขาวดี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย

[๒] นักศึกษาชั้นปีที่ ๔ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทยและการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

* วันรับ-ส่งบทความนี้อ้างอิงตามที่ปรากฏในระบบรับส่งบทความของเว็บไซต์ https://Journal.phra.in/ ซึ่งเพิ่งเปิดใช้ระบบเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ อย่างไรก็ตามกระบวนการพิจารณาบทความได้ทำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ แล้ว

โครงเรื่อง การปรับตัวละคร และการปรับชื่อเรื่อง วัตถุประสงค์ที่สอง *กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรายการ* แบ่งการวิเคราะห์เป็น ๒ ประเด็น ได้แก่ ลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน และกลวิธีการใช้ภาษาให้เกิดอารมณ์ขัน (๑) ด้านลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน พบ ๙ ลักษณะย่อย ได้แก่ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนรูปลักษณ์ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนวัยสูงอายุ อารมณ์ขันที่เกิดจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความรุนแรง อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความมีชื่อเสียง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงเป็นคน ๒ คน อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ท่าทาง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแต่งกาย และอารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้อุปกรณ์ ส่วน (๒) ด้านกลวิธีการใช้ภาษา พบ ๓ กลวิธีย่อย ได้แก่ การเล่นคำ การใช้ภาษาแสดงน้ำเสียงต่าง ๆ และการใช้คำถาม ผลจากการศึกษาทำให้เห็นว่ารายการจำอวดหน้าจอ ซึ่งอยู่ในสื่อบันเทิงประเภทโทรทัศน์ มีลักษณะสอดคล้องกับวัฒนธรรมประชานิยม คือ เป็นรายการที่เน้นการผลิตเพื่อผู้บริโภคซึ่งเป็นส่วนใหญ่ในสังคม และมีการใช้สื่อเป็นตัวกลางสำคัญในการเผยแพร่ ลักษณะเช่นนี้ส่งผลให้รายการสามารถดำรงอยู่เพื่อสร้างความสุขแก่ผู้ชมมาได้จวบจนทุกวันนี้ นอกจากนี้รายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ ยังเป็นพื้นที่สำคัญที่ผู้ผลิตใช้เพื่อส่งเสริมให้เพลงพื้นบ้านไทยประเภท “เพลงฉ่อย” ได้รับการนำเสนอผ่านสื่อมวลชน และทำให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: จำอวดหน้าจอ, ฉ่อยเดอะซีรีย์, พลวัตของเรื่องเล่า, กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

Dynamics of Narratives and Strategies of Humor Creation In Cham Uat Na Cho : Choi the Series

Kamonphan Deerabram
Sarapee Khowdee[๓]

Abstract

This article describes the results of a study that examined the dynamics of narratives and the strategies of humor creation in Cham Uat Na Cho: Choi the Series. The study collected data from 30 episodes aired from January 6, 2019 to August 4, 2019. The findings show that in terms of narrative dynamics, there are two issues: (1) story selection and (2) story adaptation. Story selection involves three sources: Thai stories; foreign stories; and guest-related stories that involve current events or new stories. Story adaptation includes three forms of adaptation: plot events; characters; and story names. Regarding humor creation strategies, two main strategies can be observed: (1) insertion of humorous features and (2) infusion of humorous language. The first strategy has nine features: physical appearance teasing; elderly people teasing; sexual implication; use of violence; reference to reputation; two-character acting; gestures; dressing; and the use of acting equipment. The second strategy involving language use has three features: word play; use of different voices; and use of questions. The findings indicate that the series Cham Uat Na Cho is TV media that conforms to popular culture. That is to say, this show was specially produced for specific consumers and generally recognized by most of them in society by using

[๓] A bachelor degree student and an assistant professor in program of Thai and Communication, Faculty of Liberal Arts, Ubon Ratchathani University

an important media for dissemination. As a result, Cham Uat Na Cho has brought entertainment to viewers until now. Moreover, it is an important tool that has promoted the local Thai music, “Pleng Choi”, to gain ground in mass media and to be more widely known.

Keywords: Cham Uat Na Cho, Choi the Series, Dynamics of Narratives, Strategies of Humor Creation

๑. บทนำ

รายการจำอวดหน้าจอ เป็นรายการที่แยกมาจากรายการคุณพระช่วย ช่วงจำอวดหน้าม่าน เนื่องจากในปี พ.ศ. ๒๕๕๒ จากคอนเสิร์ตคุณพระช่วยสำแดงสด ที่ทำให้ชุดการแสดงร้องฉ่อยของสามน้าประสบความสำเร็จและได้รับกระแสตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี จนเกิดความต้องการในการผลิตรายการเพื่อสืบสานวัฒนธรรมผ่านการแสดงที่สอดแทรกความตลก จึงกลายเป็นรายการ “จำอวดหน้าจอ” ที่ออกอากาศทุกวันอาทิตย์เวลา ๑๖.๐๐ น. ทางช่อง ๒๓ เวิร์คพอยท์ โดยมีผู้ดำเนินรายการ คือ พิเชษฐ์ เอี่ยมชาวนา (น้าโย่ง) จำนงค์ ปิยโชติ (น้านงค์) และพวง แก้วประเสริฐ (น้าพวง) รูปแบบของรายการแบ่งออกเป็น ๓ ช่วงหลัก ได้แก่ ช่วงฉ่อย เดอะซีรีย์ ๑ ช่วง และช่วงอื่น ๆ ที่สลับกันออกอากาศอีก ๒ ช่วง ซึ่งช่วงฉ่อย เดอะซีรีย์ นับว่าเป็นช่วงที่ได้รับความนิยม เพราะสามน้าได้นำเอานิทานพื้นบ้านไทย วรรณคดีไทย ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ การ์ตูนทั้งของไทยและต่างประเทศมาปรับเปลี่ยน และนำเสนอในรูปแบบเพลงฉ่อย ลิเก แหล่ เสภาฯ ได้อย่างสนุกสนาน ชวนติดตาม

ทั้งนี้ หากวิเคราะห์ในเบื้องต้นว่า อะไรคือสาเหตุที่ทำให้รายการจำอวดหน้าจอ ช่วงฉ่อย เดอะ ซีรีย์ ได้รับความนิยม อาจมาจากลักษณะเด่น ๓ ประการ ได้แก่ *ประการแรก* เพราะเป็นรายการบันเทิงวาไรตี้ที่ถูกนำเสนอในรูปแบบของอนุรักษ์ความเป็นไทยผ่านการนำเพลงฉ่อย ลิเก แหล่ เสภาฯ มาขับร้องประกอบการแสดง *ประการที่สอง* เรื่องที่ผู้ผลิตนำมาแสดงในช่วงฉ่อย เดอะซีรีย์ ค่อนข้างหลากหลาย มีทั้งเรื่องเล่าจากนิทานพื้นบ้านไทย จากวรรณคดีไทย จากภาพยนตร์ จากละครโทรทัศน์ จากการ์ตูน รวมถึงเรื่องที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ หรือแต่งขึ้นใหม่ให้ทันสมัย ทันเหตุการณ์ ซึ่งผู้วิจัยขอเรียกรวม ๆ ว่าเรื่องเล่า ซึ่งหมายถึง เรื่องหรือเนื้อหาที่ผูกขึ้นมาเพื่อแสดงในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ โดยแต่ละเรื่องอาจมีโครงเรื่องเดิมมาจากนิทานพื้นบ้านไทย วรรณคดีไทย ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ การ์ตูนทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงเรื่องเล่าที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ เหตุการณ์ปัจจุบัน หรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ เมื่อเรื่องเล่าเหล่านี้ถูกนำมาใช้ในรายการบันเทิงวาไรตี้ที่เน้นความสนุกสนาน ผู้ผลิตจึงมีวิธีการปรับเรื่องเล่าในหลายลักษณะ เช่น คงเค้าโครงเรื่องเดิมไว้ตลอดทั้งเรื่อง หรืออาจปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทสังคม การเพิ่มหรือลดตัวละคร การตั้งชื่อเรื่องใหม่หรือตัวละครใหม่ให้ใกล้เคียงกับ

ชื่อเดิม เป็นต้น ด้วยกลวิธีที่หลากหลายนี่เองที่ทำให้เห็นว่าเรื่องเล่าเดิมในสื่อใหม่มีพลวัต อันเป็นไปตามลักษณะวัฒนธรรมประชานิยมที่ Oudmuangkam (2008, p.41) สรุปไว้ว่า มีการดัดแปลงรูปแบบ การดัดแปลงเนื้อเรื่อง และการดัดแปลงตัวละคร เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชม และ*ประการสุดท้าย*ทางรายการเน้นสร้างอารมณ์ขันแก่ผู้ชม อาจเรียกได้ว่าเป็นวัตถุประสงค์หลักของรายการตามชื่อ “จำอวดหน้าจอ” เพราะคำว่า จำอวด ใน*พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒* หมายถึง การแสดงเป็นหมู่โดยใช้ถ้อยคำชวนให้ตลกขบขัน (Royal Institute 2006, p.130) ดังนั้นตั้งแต่เริ่มเรื่องเล่าจนจบการแสดงผู้ชมจึงได้เห็นการสอดแทรกอารมณ์ขันหรือมุกตลกไว้โดยตลอด ทั้งผ่านการใช้ภาษาและผ่านกลวิธีอื่น ๆ เช่น การล้อเลียนบุคลิกลักษณะของนักแสดง การแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น ทั้งนี้การสอดแทรกอารมณ์ขันเพื่อทำให้ผู้ชมมีความสุข นอกจากได้รับการนำเสนอผ่านการแสดงของสามน้าแล้ว ในบางตอนก็มีนักแสดงคนอื่น ๆ เวียนมาเป็นนักแสดงรับเชิญ เช่น ส้มเช้ง ตุ๊กกี้ อาไท ฯลฯ ซึ่งบุคคลเหล่านี้ล้วนมีภาพลักษณ์ที่คนไทยรู้จักดีในฐานะนักแสดงตลกของวงการบันเทิงไทย จากลักษณะเด่นทั้ง ๓ ประการดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกนำรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง “ฉ่อย เดอะซีรีย์” มาศึกษาให้ลึกขึ้น ใน ๒ ประเด็น ได้แก่ ประเด็นพลวัตของเรื่องเล่าและประเด็นกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรายการ เพื่อให้เห็นรูปแบบการนำเสนอเรื่องเล่าในสื่อใหม่ว่ามีการปรับเปลี่ยนหรือนำมาใช้อย่างไร ตลอดจนศึกษาให้เห็นว่านักแสดงใช้กลวิธีใดบ้างสร้างอารมณ์ขันผ่านเรื่องเล่าในรายการ

๒. วัตถุประสงค์

๒.๑ เพื่อศึกษาพลวัตของเรื่องเล่าในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์

๒.๒ เพื่อศึกษากลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์

๓. วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้มีขั้นตอนดำเนินการวิจัย ดังนี้

๓.๑ เก็บรวบรวมและศึกษาเอกสาร หนังสือ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์

๓.๒ เก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

๓.๒.๑ เก็บรวบรวมวิดีโอรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ ตั้งแต่วันที่ ๖ มกราคม ๒๕๖๒ จนถึงวันที่ ๔ สิงหาคม ๒๕๖๒ รวม ๓๐ ตอน

๓.๒.๒ ถอดตัวบทและเหตุการณ์ที่ปรากฏในวิดีโอการแสดงออกมาเป็นตัวอักษร เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์และเขียนรายงานการวิจัย

๓.๓ วิเคราะห์ข้อมูลใน ๒ ประเด็น คือประเด็นพลวัตของเรื่องเล่า และประเด็นกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์

๓.๔ นำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์

๔. ผลการศึกษา

๔.๑ พลวัตของเรื่องเล่า

รัชรินทร์ อุดเมืองคำ (Oudmuangkam, 2008) ได้ศึกษาวรรณกรรมแนววัฒนธรรมประชานิยม เรื่องสังข์ทองฉบับต่าง ๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบ เนื้อหา แนวคิดของวรรณกรรมเรื่องสังข์ทองฉบับต่าง ๆ ในฐานะที่เป็นวรรณกรรมแนววัฒนธรรมประชานิยม จากการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการศึกษาของรัชรินทร์ อุดเมืองคำ มีความสอดคล้องและเหมาะสมที่จะใช้ศึกษาพลวัตของเรื่องเล่าในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ จึงได้นำมาเป็นแนวทางการศึกษา ซึ่งผลการวิเคราะห์แบ่งเป็น ๒ ประเด็นย่อย ได้แก่ กลวิธีการเลือกเรื่องเล่า และกลวิธีการนำเรื่องเล่ามาปรับใช้

๔.๑.๑ กลวิธีการเลือกเรื่องเล่า จากกลุ่มข้อมูลที่นำมาศึกษา พบลักษณะของเรื่องเล่าที่ถูกนำมาใช้ในรายการ ๓ กลุ่ม ได้แก่ เรื่องเล่าไทย เรื่องเล่าที่มาจาก

ต่างประเทศ และเรื่องเล่าที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ เหตุการณ์ปัจจุบัน หรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่

๔.๑.๑.๑ *เรื่องเล่าไทย* พบว่ามีเรื่องเล่าไทยที่มาจากนิทานพื้นบ้านไทย วรรณคดีไทย ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ มานำเสนอใหม่ ดังนี้

(๑) เรื่องเล่าไทยที่มาจากนิทานพื้นบ้าน พบ ๔ เรื่อง ได้แก่ ปลาบู่ทอง ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่ เทพารักษ์กับคนตัดฟืน และท้าวแสนปม

(๒) เรื่องเล่าไทยที่มาจากวรรณคดี พบ ๓ เรื่อง ได้แก่ แก้วหน้าม้า นางสิบสอง และจันทโครพ

(๓) เรื่องเล่าไทยที่มาจากละครโทรทัศน์ พบ ๕ เรื่อง ได้แก่ รักเกิดในตลาดสด ทองเอกหมอยาท่าโฉลง กรงกรรม ทวิภพ และบ่วง

(๔) เรื่องเล่าไทยที่มาจากภาพยนตร์ ๔ เรื่อง ได้แก่ ขุนบันลือ บางระจัน โหน่งเท่ง นักเลงภูเขาทอง และมนต์รักลูกทุ่ง

๔.๑.๑.๒ *เรื่องเล่าที่มาจากต่างประเทศ* พบทั้งฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก เป็นเรื่องเล่าที่มาจากละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ การ์ตูน มานำเสนอใหม่ ดังนี้

(๑) เรื่องเล่าที่มาจากละครโทรทัศน์ พบเรื่องเล่าที่มาจากภาพยนตร์ของประเทศญี่ปุ่นและเกาหลีใต้ ๒ เรื่อง ได้แก่ ยัยตัวร้ายกับนายต่างดาว และอภินิหารกระบี่สามภพ

(๒) เรื่องเล่าที่มาจากภาพยนตร์ พบว่ามี ๓ เรื่อง ได้แก่ แฮร์รี่พอตเตอร์ แจ๊คผู้สยบยักษ์ และ AVENGER ซึ่งเป็นภาพยนตร์ของประเทศอังกฤษและอเมริกา

(๓) เรื่องเล่าที่มาจากการ์ตูน พบเรื่องเล่าที่มาจากการ์ตูนของประเทศญี่ปุ่น ๓ เรื่อง ได้แก่ อิคคิวซัง โดเรม่อน และยอดนักสืบจิ๋วโคนัน

๔.๑.๑.๓ *เรื่องเล่าที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ เหตุการณ์ปัจจุบันหรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่* พบเรื่องเล่าที่แต่งขึ้นโดยให้ทันสมัยและเข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน ๑๐ เรื่อง ได้แก่ นางสงกรานต์ เพลงรักสาวดอกหญ้า แผนการลับสลับตัวเจ้าชาย นักเลงยากูซ่า เส้นทางนักร้อง เพื่อนไม่เก่า เราไม่แก่ ดวงจันทร์ ศึกสองบ้าน รักซ่อนเงื่อน และกฎรักวังหลวง

จากผลการศึกษาพบว่าเรื่องเล่าไทยถูกเลือกมาปรับใช้มากที่สุด เพราะเป็นเรื่องที่ผู้คนส่วนมากรับรู้ เข้าใจ และคุ้นเคย แต่เมื่อนำมาใช้ก็ปรับใหม่ในหลายลักษณะ เช่น ปรับเปลี่ยนเหตุการณ์ในโครงเรื่องเดิม เพิ่มเหตุการณ์ ลดเหตุการณ์เดิม เป็นต้น เพื่อความสนุกสนาน และเลี่ยงปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ อีกทั้งเมื่อรายการจำอวดหน้าจอเป็นทั้งรายการวาไรตี้ และรายการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของไทย ก็น่าจะเป็นเหตุผลสำคัญให้เรื่องเล่าของไทยได้รับเลือกนำมาปรับใช้เพื่อการแสดงในรายการมากที่สุด

๔.๑.๒ กลวิธีการนำเรื่องเล่ามาปรับใช้ พบว่านำเรื่องเล่ามาปรับใช้ ๓ ลักษณะ ได้แก่ การปรับเหตุการณ์ในโครงเรื่อง การปรับตัวละคร และการปรับชื่อเรื่อง

๔.๑.๒.๑ การปรับเหตุการณ์ในโครงเรื่อง เรื่องเล่าที่ถูกนำมาใช้ในแต่ละตอน พบว่ามีการปรับเปลี่ยนเหตุการณ์ในโครงเรื่อง เนื่องจากรายการมีเวลาจำกัดในการแสดง จึงเลือกเอาเฉพาะเหตุการณ์ที่เป็นจุดเด่นของเรื่องมาใช้ในการแสดง และเหตุการณ์ของเรื่องที่เลือกมาสามารถสอดแทรกอารมณ์ขันเข้าไปในการดำเนินเรื่องได้ ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยการเปรียบเทียบเรื่องเล่าในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ กับโครงเรื่องเดิมในนิทานพื้นบ้านไทย วรรณคดีไทย ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ การ์ตูนทั้งของไทยและต่างประเทศ รวมถึงเรื่องเล่าที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ เหตุการณ์ปัจจุบัน หรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ จากการวิเคราะห์พบการปรับเปลี่ยนเหตุการณ์ในโครงเรื่อง ๒ ลักษณะ ได้แก่ การเพิ่มเหตุการณ์ การเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์

๔.๑.๒.๑.๑ การเพิ่มเหตุการณ์ หมายถึงการเพิ่มเนื้อหาที่ผู้ผลิตต้องการนำเสนอโดยสอดแทรกเหตุการณ์นั้นเสริมเข้าไปให้เรื่องมีความสนุกสนานขึ้น ขอยกตัวอย่างการเพิ่มเหตุการณ์มาอธิบาย เช่น *ตอน เณรน้อยพบนักรบอโยธยา*

ในตอนเณรน้อยพบนักรบอโยธยา มีการดำเนินเรื่องตามโครงเรื่องเดิมของประเทศญี่ปุ่น เป็นเรื่องราวของอิคคิวซัง เณรในนิกายเซนที่มีปัญญาฉลาดหลักแหลม คอยแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่มาจากเพื่อนเณรในวัดอังโกะกุ และเจ้าของร้านขายของชำในละแวกวัดร่วมกับลูกสาว ทั้งจากวิธีการกลั่นแกล้ง คำถามทดลองเชาว์

ปัญญา เหตุสุดวิสัย หรืออื่น ๆ แต่อิคคิวซังก็ใช้วิธีการนั่งสมาธิเพื่อให้เกิดปัญญา และแก้ไขสถานการณ์ไปได้ทุกครั้ง (https://library.mju.ac.th, 20 July 2019)

ในตอนนี้ผู้ผลิตได้เพิ่มเหตุการณ์นักรบอโยธยาเข้ามาเป็นตัวสร้างปัญหาให้เณรน้อยอิค[๑]ต้องแก้ไข โดยสร้างตัวละครนักรบชื่อเข้มและขามว่ากำลังต่อสู้อย่างชุลมุนกับศัตรูอยู่ภายในสนามรบแห่งหนึ่ง แล้วจู่ ๆ ทั้งสองก็หลุดเข้ามาในอีกห้วงเวลาและสถานที่ที่แตกต่างไปจากบ้านเมืองของตน ทั้งสองตกใจและเกิดข้อสงสัยว่ามาที่นี่ได้อย่างไร ดังตัวบทว่า

เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : เรามาที่ไหนวะเนี่ย ไอ้ขาม
ขาม (รับบทโดยนาย) : จะรู้เหรอ ที่ไหนวะเนี่ย
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : นักรบแห่งสยามไม่เคยครั่นคร้ามแก่ผู้ใด
ขาม (รับบทโดยนาย) : ที่ไหนอะ
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : ไอ้เข้มคือชื่อข้า ศึกใดไหนมาหากสัวไม่ ได้หมด ถ้าสดชื่น พูดแล้วมันขึ้นเอาซะดีไหม
ขาม (รับบทโดยนาย) : อะไร อะไรก็มาด้วยกัน จะมาโมโหอะไรเนี่ย
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : เป็นเพราะแกคนเดียวเนี่ย
ขาม (รับบทโดยนาย) : เป็นเพราะแกแหละ
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : หลงมาตรงไหนก็ไม่รู้

(Cham Uat Na Cho, A little monk meets an Ayutthaya Warrior)

หลังจากเหตุการณ์นี้กลายเป็นว่าการมาของนักรบทั้งสองสร้างความปั่นป่วน และก่อปัญหาให้เณรน้อยอิคต้องแก้ไข จากการวิเคราะห์ในแง่การนำเรื่องเล่ามาปรับใช้พบว่า ส่วนที่ผู้ผลิตยังคงดำเนินตามโครงเรื่องเดิม คือ ให้เณรน้อยได้ใช้ปัญญามาทำให้นักรบทั้งสองคนได้กลับไปยังบ้านเมืองเดิม

๔.๑.๒.๑.๒ การเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ หมายถึงการที่ผู้ผลิตนำเหตุการณ์อื่นหรือแต่งเหตุการณ์อื่นเข้ามาเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ในโครง

[๑] แม้ว่าชื่อเต็มของเณรน้อย คือ อิคคิวซัง แต่ในรายการจำอวดหน้าจอเรียกตัวละครนี้ว่า “เณรน้อยอิค” ดังนั้นผู้วิจัยจึงเรียกตัวละครนี้ตามรายการ

เรื่องเดิม เพื่อให้มีลักษณะต่างไป และเสริมให้เรื่องมีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น เช่น *ตอน นางสิบสอง The Series* มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ดังนี้

ในตอนนี้ผู้ผลิตได้นำเอาวรรณคดีเรื่อง นางสิบสอง มานำเสนอใหม่ ซึ่งเรื่องนางสิบสองมีโครงเรื่องเดิมคือ เป็นเรื่องราวของลูกสาวทั้งสิบสองคนของเศรษฐีพรหมจันทร์กับนางพราหมณี เมื่อครอบครัวยากจนลง พรหมจันทร์จึงลวงบุตรสาวทั้งสิบสองคนไปปล่อยในป่า พวกนางเดินทางไปเรื่อย ๆ จนได้พบกับนางยักษ์สารตรา ต่อมาพวกนางรู้ว่านางสารตราเป็นยักษ์จึงชวนกันหนี แล้วได้มาอภิเษกกับท้าวรถสิทธิ์ (Thai Literature Directory, 20 July 2019) แต่ผู้ผลิตได้มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ โดยกำหนดให้นางสิบสองเดินทางเข้าป่าเพื่อที่จะไปขอลูกจากพระฤาษี ดังตัวบทว่า

นางหนึ่ง (รับบทโดยน้าโย่ง) : *นี่เรามาปรึกษากันว่าความเป็นอยู่ของพวกเราเนี่ย ถ้าเราไม่มีลูกมีเต้า พอแก่เฒ่าแล้วใครจะดูแลพวกเรา*

นางสิบสอง (รับบทโดยฝน) : *ตามน้องมาดีกว่า*

นางหนึ่ง (รับบทโดยน้าโย่ง) : *ดูสิว่าน้องจะว่ายังไง*

นางสิบเอ็ด (รับบทโดยน้าพวง) : *นางสองถึงนางสิบ งั้นเราต้องรีบไปตามมาไว ๆ*

นางหนึ่ง (รับบทโดยน้าโย่ง) : *น้องอยู่ที่นี่พี่จะรีบไปเชิญนางมานี่ มานี่ไว ๆ*

พูดพร้อมกัน : *ขวา ซ้าย ขวา ซ้าย ขวา ซ้าย ขวา ซ้าย ขวา ซ้าย ขวา ซ้าย (นางหนึ่งและนางสิบเอ็ดนำหุ่นเชิดที่แทนนางสองถึงนางสิบออกมาพร้อมกับตน)*

นางสิบสอง (รับบทโดยฝน) : *พอแล้วจ้า พอแล้วจ้า*

นางหนึ่ง (รับบทโดยน้าโย่ง) : *แถวตรง*

นางสิบสอง (รับบทโดยฝน) : *แถวตรง*

นางหนึ่ง (รับบทโดยน้าโย่ง) : *พวกเราสู้ไหม สู้ ๆ (นางหนึ่งและนางสิบเอ็ดที่แบกหุ่นเชิดนางสองถึงนางสิบอยู่ ได้ยกมือขึ้นพร้อมกัน)*

(Cham Uat Na Cho, Mrs. Twelve, The Series)

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า เหตุการณ์ในโครงเรื่องเปลี่ยนแปลงไป โดยกำหนดให้ตัวละครที่รับบทเป็นนางทั้งสิบสองเพียงสามคน คือ น้าโย่งรับบทเป็นนางหนึ่ง น้าพวงรับบทเป็นนางสิบเอ็ด (นักแสดงหลักของรายการ) และนักแสดงรับเชิญคือ ฝน ธนสุนทร รับบทเป็นนางสิบสอง พร้อมตัวหุ่นอีก ๘ ตัวแทนนางสองถึงนางสิบ เดินทางเข้าป่าเพื่อขอลูก ซึ่งในโครงเรื่องเดิมนางทั้งสิบสองมีลูกกับท้าวรถสิทธิ์ ไม่ได้ขอจากพระฤาษี ดังความว่า *“ราชารถสิทธิ์เป็นผู้ปกครองเมือง เมื่อได้เห็นนางเภาก็เกิดความรักใคร่ โดยรักนางเภามากที่สุด ท้าวรถสิทธิ์ได้นางทั้งสิบสองเป็นมเหสี แล้วนางทั้งสิบสองคนก็ได้ตั้งครรภ์”* (Thai Literature Directory, 20 July 2019)

ภาพที่ ๑ นางหนึ่ง นางสิบเอ็ด นางสิบสอง และน้องทั้ง ๙ คน
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=lS_BMsSsYSU)

๔.๑.๒.๒ *การปรับตัวละคร* ตัวละครหมายถึงผู้ที่มีบทบาทในท้องเรื่อง หรือผู้เดินผ่านเนื้อเรื่องและเหตุการณ์ต่าง ๆ ในรายการจำอวดหน้าจอช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ พบการนำเสนอตัวละคร ๓ ลักษณะ ได้แก่ การคงตัวละครตามการรับรู้เดิม การปรับรายละเอียดบางส่วนของตัวละคร และการสร้างตัวละครใหม่

๔.๑.๒.๒.๑ การคงตัวละครตามการรับรู้เดิม กล่าวคือ ลักษณะการคงตัวละคร ได้แก่ การคงชื่อตัวละคร ลักษณะของตัวละคร และอื่น ๆ

ตามการรับรู้ของผู้ชม เช่น ตัวละครเณรน้อยอิคในตอน *เณรน้อยพบนักรบอโยธยา* ในตอนนี้ผู้ผลิตยังคงใช้โครงเรื่องจากการ์ตูนเรื่อง อิคคิวซัง เมื่อเรื่องถูกเลือกมานำเสนอใหม่ ก็ยังคงชื่อและลักษณะของตัวละครเอก ไว้ตามการรับรู้เดิมของผู้ชม คือ ชื่อเณรน้อยอิคคิวซัง ดังภาพตัวอย่างจะเห็นว่า น้าพวง ที่รับบทเป็นเณรน้อยอิคยังคงลักษณะตัวละครให้ผู้ชมรับรู้ว่าเป็นนักบวชคือหัวโล้น และสวมชุดขาวแบบสามเณรประเทศญี่ปุ่น อีกทั้งยังใช้วิธีการแก้ไขปัญหาโดยการนั่งสมาธิ

ภาพที่ ๒ เณรน้อยอิคคิวซัง (น้าพวง)
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=2cmPj8CpSbE)

๔.๑.๒.๒.๒ การปรับรายละเอียดบางส่วนของตัวละคร พบการปรับอยู่ ๒ ลักษณะ ได้แก่ คงชื่อเดิมแต่ปรับลักษณะของตัวละคร และปรับชื่อแต่คงลักษณะของตัวละคร

การคงชื่อเดิมแต่ปรับลักษณะของตัวละคร ยกตัวอย่าง เช่น ตัวละครทอง *ตอน ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่* ในตอนนี้ผู้ผลิตได้นำโครงเรื่องมาจากนิทานพื้นบ้านไทย เรื่องก่องข้าวน้อยฆ่าแม่ ที่มีตัวละครสำคัญในเรื่อง ได้แก่ ทอง แม่ เมื่อเรื่องนี้ถูกเลือกมานำเสนอใหม่ ผู้ผลิตได้ปรับรายละเอียดของตัวละครทอง โดยยังคงใช้ชื่อเดิมแต่ปรับลักษณะของตัวละคร ดังตัวบทว่า

ทอง (รับบทโดยนัท) : หนุ่มทองผู้ผ่องผุด หล่อแบบฝุด ๆ รับรองได้
งานหลักคือจีบสาว งานรองของเราคือให้แม่ใช้
ทั้งที่ อยากไปเที่ยว ติดอยู่เรื่องเดียวแม่ไม่ให้ เอะอะ

ก็เรียกหาทำเหมือนกับว่าตัวเราหาย แต่ก็ยังรักแม่ ท่านเฝ้าดูแลมาแต่ไหน ก็เลยต้องจำทน อยู่ให้แม่บ่น กันต่อไป

(Cham Uat Na Cho, Little Kong Khao Killed Mother)

จากตัวบทข้างต้นจะเห็นได้ว่า ผู้ผลิตได้คงชื่อตัวละครไว้เช่นเดิมแต่ปรับรายละเอียดให้ต่างไป กล่าวคือในโครงเรื่องเดิมทองเป็นลูกชายที่กำพร้าพ่อ เป็นคนขยันหนักเอาเบาสู้ ว่านอนสอนง่าย เมื่อถึงฤดูทำนาก็ออกไปไถนาเพื่อเตรียมการเพาะปลูกอย่างไม่อิดออด แต่ในตอนนี้มีการปรับลักษณะนิสัยของตัวละครทองให้เป็นลูกชายขี้เกียจ ชอบบ่นเวลาที่ถูกแม่เรียกใช้ เป็นต้น

การปรับชื่อแต่คงลักษณะของตัวละคร การปรับชื่อไม่เพียงสร้างความสนุกสนาน แต่ยังมีเรื่องของธุรกิจเข้ามาเกี่ยวข้อง เมื่อเรื่องถูกเลือกมานำเสนอใหม่ ทำให้มีข้อควรระวังในเรื่องของลิขสิทธิ์ในการนำมาผลิตซ้ำ จึงต้องมีการปรับชื่อตัวละครให้ต่างไปจากเดิม ตัวอย่างเช่น ตัวละครแพรรี่ *ในตอน ทวิกรรม* ตอนนี้ผู้ผลิตได้นำละครโทรทัศน์เรื่อง ทวิภพ มาเป็นเค้าโครงเรื่องหลักในการแสดง กำหนดตัวละครสำคัญในเรื่อง ได้แก่ มณีจันทร์หรือเมณี คุณหลวงอัครเทพวรากร หลวงเจนพาณิช ดร.ตรอง กุลวรางค์ ประยงค์ พ.ต.ไรวัติ คุณหญิงแสร์ เจ้าคุณวิศาลคดี เมื่อเรื่องถูกนำเสนอใหม่ ผู้ผลิตได้ปรับรายละเอียดบางส่วนของตัวละครสำคัญ เช่น ปรับชื่อเมณีเป็นแพรี่ แต่ยังคงลักษณะและนิสัยของตัวละครเดิมไว้ ดังตัวบทว่า

แพรรี่ (รับบทโดยส้มเช้ง) : ดิฉันชื่อแพรรี่ ความสวยเซ็กซี่นี่ไม่รองใคร แต่ฉันนั้นก๋ากั่น ออกแนวสาวมั่นเป็นนิสัย มั่นใจทุกองศา มั่นอก มั่นหน้า มั่นใจ วันนี้คุณแม่ท่าน ซื้อของเข้าบ้านชิ้นใหม่ ๆ เป็นกระจกบานใหญ่ยักษ์ คุ้นตายิ่งนักเคยเห็นที่ไหน แต่พอลองสังเกตเหมือนกระจกวิเศษในนิยายที่พาคนข้ามเวลา เพื่อไปเจอหน้าคู่หมั้นหมาย แบบนี้ต้องพิสูจน์ เผื่อจะโดนดูดไปเจอผู้ชาย

(Cham Uat Na Cho, Double Karma)

จากตัวบทข้างต้นจะเห็นได้ว่า ในโครงเรื่องเดิมตัวละครเอกฝ่ายหญิงใช้ชื่อว่า มณีจันทร์หรือเมณี ได้ถูกเปลี่ยนชื่อเป็น แพรรี่ แต่ลักษณะของตัวละครที่คงไว้ คือ เป็นหญิงที่มีชาติตระกูลสูง การศึกษาสูง และมีความมั่นใจในตัวเองสูง

๔.๑.๒.๓ *การปรับชื่อเรื่อง* นอกจากผู้ผลิตเลือกนำเอาเรื่องเล่ามาจากนิทานพื้นบ้านไทย วรรณคดีไทย ละคร โทรทัศน์ ภาพยนตร์ การ์ตูนทั้งในและต่างประเทศมาปรับใช้ในรายการแล้ว ยังปรับชื่อเรื่องให้น่าสนใจ จากการวิเคราะห์พบการปรับชื่อเรื่อง ๒ ลักษณะ ได้แก่ ยังคงเค้าเรื่องเดิม และสร้างชื่อเรื่องใหม่ สามารถสรุปเป็นตารางดังนี้

ตารางการปรับชื่อเรื่อง		
ชื่อเรื่อง	**ชื่อเรื่องคงเค้าชื่อเรื่องเดิม**	**สร้างชื่อเรื่องใหม่**
บ่วงพยาบาท	/	
เณรน้อยพบนักรบอโยธยา	/	
สัญญารักในสายลมหนาว		/
การผจญภัยในโลกวรรณคดี		/
รักนี้ที่ตลาดสด	/	
วุ่นรักยอดนักสืบ	/	
ดวงจันทร์		/
เจ้านางน้อย		/
อภินิหารพ่อมดชิงบัลลังก์	/	
มนต์รักโสนสะเดา	/	
ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่	/	
นางสิบสอง The Series	/	
รักซ่อนเงื่อน		/
นางสงกรานต์		/
เพลงรักสาวดอกหญ้า		/

ตารางการปรับชื่อเรื่อง		
ชื่อเรื่อง	**ชื่อเรื่องคงเค้าชื่อเรื่องเดิม**	**สร้างชื่อเรื่องใหม่**
บางระจัน AVENGER	/	
หมอยาท่าพระจันทร์	/	
เจ้าชายแสนปม	/	
ศึกสองบ้าน		/
กฎรักวังหลวง		/
จันทโครพ พบโจร๔G	/	
กระบี่สามภพ	/	
กรงกำกวม	/	
เพื่อนไม่เก่า เราไม่แก่		/
แผนการลับ สลับตัวเจ้าชาย		/
ทวิกรรม	/	
ลิเกภูเขาทอง	/	
ตำนานแจ๊ค สยบยักษ์	/	
นักเลง ยากูซ่า		/
เส้นทางนักร้อง		/

จากตารางจะเห็นได้ว่า ทางรายการมีการปรับชื่อเรื่องโดยคงเค้าชื่อเรื่องเดิม ๑๗ ตอน เป็นการคงเค้าเรื่องเดิมไว้ให้ปรากฏอยู่ในการตั้งชื่อเรื่องใหม่ ยกตัวอย่างชื่อเรื่องในฉ่อย เดอะซีรีย์ เช่น ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่ รักนี้ที่ตลาดสด ตำนานแจ๊คสยบยักษ์ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าชื่อเรื่องเหล่านี้มีการปรับให้ต่างไปจากเดิม โดยยังนำเอาคำบางคำในชื่อเรื่องเดิมใช้ให้เห็นเค้าเดิมอยู่ นอกจากนี้ยังมีการสร้างชื่อเรื่องใหม่ ๑๓ ตอน ซึ่งชื่อเรื่องที่ถูกสร้างขึ้นใหม่มักตั้งตามเหตุการณ์หรือเรื่องราวของแขกรับเชิญที่มาร่วมในการแสดง เช่น เพลงรักสาวดอกหญ้า เส้นทางนักร้อง เป็นต้น

งานวิจัยนี้พบว่ากลวิธีการนำเรื่องเล่ามาปรับใช้ด้วยวิธีการปรับเหตุการณ์ในโครงเรื่อง และการปรับชื่อเรื่องเป็นวิธีการที่ถูกนำมาปรับใช้มากที่สุด เพราะเรื่องเล่านี้ถูกนำมาปรับใช้โดยการผสมสานวิธีการหลาย ๆ ด้านเพื่อให้เกิดอารมณ์ขัน ดังนั้นเมื่อเหตุการณ์ในเนื้อเรื่องถูกปรับใหม่ให้มีความสนุกสนานมากขึ้น หรือชื่อเรื่องถูกปรับใหม่ให้น่าสนใจ แต่สิ่งที่ผู้ชมรับรู้ตรงกันคือเนื้อเรื่องยังคงเค้าเดิม ชื่อเรื่องยังคงเค้าเดิมไม่ถูกปรับเปลี่ยนใหม่ จนผู้ฟังไม่สามารถรับรู้ว่าเป็นเนื้อเรื่องเกี่ยวกับใคร ทำอะไร ที่ไหน เมื่อไหร่ อย่างไร

๔.๒ กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

รายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ เป็นรายการบันเทิงวาไรตี้ที่เน้นสร้างอารมณ์ขันแก่ผู้ชมตามชื่อรายการว่า “จำอวดหน้าจอ” ดังนั้นเนื้อหาของเรื่องเล่าที่ถูกปรับ หรือ ดัดแปลงให้แตกต่างไปจากการรับรู้เดิมดังที่ได้นำเสนอไปแล้ว ส่วนหนึ่งก็เพื่อวัตถุประสงค์ที่จะให้นักแสดงได้สอดแทรกมุกตลก หรือ อารมณ์ขันรูปแบบต่าง ๆ เข้าไปขณะแสดง จากการวิเคราะห์สามารถสรุปกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ ได้เป็น ๒ ประเด็น ได้แก่ ลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน และการใช้ภาษาที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน ได้ผลดังนี้

๔.๒.๑ ลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ปรับใช้ผลการศึกษาที่ Eiamutama (2008) และ Lorruangsilp (2006) ที่ได้ศึกษากลวิธีและการใช้ภาษาเพื่อสร้างอารมณ์ขันในละครตลกวาไรตี้ เกมโชว์ “ชิงร้อยชิงล้าน” และ การวิเคราะห์กลวิธีการใช้ภาษาเพื่อสร้างอารมณ์ขันในละครตลกสถานการณ์เรื่อง บางรักซอย ๙ ซึ่งเป็นงานวิจัยที่มีความใกล้เคียงกันมาเป็นแนวทางการศึกษา จากการวิเคราะห์พบลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน ๙ ประการ ได้แก่ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนรูปลักษณ์ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนวัยสูงอายุ อารมณ์ขันที่เกิดจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความรุนแรง อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความมีชื่อเสียง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงเป็นคน ๒ คน อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ท่าทาง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแต่งกาย และอารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้อุปกรณ์

๔.๒.๑.๑ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนรูปลักษณ์ หมายถึง การนำเอาลักษณะเด่นเฉพาะตัวของบุคคล ไม่ว่าจะเป็นรูปร่าง หน้าตา ผิวพรรณ มาล้อเลียนเพื่อสร้างอารมณ์ขัน เช่น

อ้าย (รับบทโดยนาย) : ทำไมเป็นคนแบบนี้
เอื้อย (รับบทโดยตุ๊กกี้) : อ้าย อย่าทำพี่เลย
อ้าย (รับบทโดยนาย) : แกรู้ใช่ไหม แกรู้ล่วงหน้าใช่ไหมว่าแม่แกต้องเกิดเป็นปลา แกถึงหน้าเหมือนแม่ตั้งแต่เด็ก ๆ
เอื้อย (รับบทโดยตุ๊กกี้) : อ้าย พี่ยังไม่ได้ทำอะไรให้อ้ายเดือดร้อนเลยนะ

(Cham Uat Na Cho, Adventure in the world of literature)

ภาพที่ ๓ อ้าย (นาย) พูดล้อเลียนรูปร่างและหน้าตาของ เอื้อย (ตุ๊กกี้)
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=i6LWlC_gTD8)

จากตัวอย่าง เป็นการล้อเลียนรูปลักษณ์(นักแสดงรับเชิญ)เพื่อสร้างอารมณ์ขัน โดยกำหนดให้อ้าย(รับบทโดยนาย) ล้อเลียนรูปร่างหน้าตาของเอื้อย (รับบทโดยตุ๊กกี้) ตัวละครในนิทานพื้นบ้านเรื่องปลาบู่ทอง ในตอนนี้ผู้ผลิตสร้างเหตุการณ์ให้อ้ายเข้ามาต่อว่าเอื้อยหลังจากเห็นนางนั่งคุยกับปลาบู่อยู่ที่ท่าน้ำเป็นเวลานาน เมื่อมาถึงก็ได้พูดล้อเลียนว่า *“แกรู้ใช่ไหม แกรู้ล่วงหน้าใช่ไหมว่าแม่แกต้องเกิดเป็นปลา แกถึงหน้าเหมือนแม่ตั้งแต่เด็ก ๆ”* อารมณ์ขันที่เกิดขึ้นตอนนี้ มาจากการที่ผู้ชมคิดเชื่อมโยงหน้าตาของตุ๊กกี้กับปลาบู่ที่นั่นเอง

ภาพที่ ๔ หน้าของตุ๊กกี้เปรียบเทียบกับหน้าปลาบู่
(ภาพจาก https://www.google.co.th/)

จากการวิเคราะห์ พบว่าการล้อเลียนรูปร่างหน้าตาของตุ๊กกี้ ยังปรากฏในตอน รักนี้ที่ตลาดสด เช่นเดียวกัน

๔.๒.๑.๒ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนรูปลักษณ์วัยสูงอายุ หมายถึง การล้อเลียนบุคคลที่มีอายุมากกว่าตนเอง ผู้วิจัยสังเกตในฉ่อย เดอะซีรีย์ พบว่า ผู้ที่มักถูกล้อเลียน คือ น้าพวง เชิญยิ้ม และผู้ร่วมอยู่ในการแสดง เช่น น้าโย่ง น้านงค์ ส้มเช้ง เป็นต้น ซึ่งเห็นได้จากตัวอย่างบทสนทนาดังนี้

เณรน้อยอิค (รับบทโดยน้าพวง) : เฮ้ย
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : อะไรเนี่ย
ไซม่อน (รับบทโดยน้าโย่ง) : เฮ้ย ๆ นี่หัวเณรน้อย เณรน้อย
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : เป็นใคร เณรน้อย
เณรน้อยอิค (รับบทโดยน้าพวง) : หนูเป็นเณร
เข้ม (รับบทโดยน้านงค์) : เอ้า สาธุ
ขาม (รับบทโดยนาย) : เณรยังรุ่นนี้ เจ้าอาวาสไม่นอนคุยกับรากมะม่วงแล้วเหรอเนี่ย

(Cham Uat Na Cho, A little monk meets an Ayutthaya Warrior)

ภาพที่ ๕ ขาม (นาย) พูดล้อเลียนวัยของเณรน้อยอิคคิวซัง (น้าพวง)
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watcv=j8CpSbE)

จากบทสนทนาและภาพประกอบข้างต้น เป็นการล้อเลียนวัยของน้าพวง เชิญยิ้ม กล่าวคือ ขาม (รับบทโดยนาย) เมื่อได้พบกับเณรน้อยอิคคิวซัง (รับบทโดยน้าพวง) แล้วเกิดอาการสงสัยและแปลกใจว่านี่ใช่เณรน้อยจริงหรือไม่ จึงเกิดการพูดล้อเลียนว่า *“เณรยังรุ่นนี้ เจ้าอาวาสไม่นอนคุยกับรากมะม่วงแล้วเหรอเนี่ย”* ซึ่งเป็นการล้อว่าน้าพวงหน้าแก่เกินกว่าเป็นเณรน้อย หากเณรยังหน้าตา(แก่)ขนาดนี้ ถ้าเช่นนั้นเจ้าอาวาสคงนอนคุยกับรากมะม่วง มีนัยว่าน่าจะตายไปแล้ว หรืออาจคิดเชื่อมโยงไปถึงตายแล้วถูกฝังไว้ใต้โคนมะม่วงนั่นเอง การพูดเปรียบเทียบเช่นนี้จึงส่งผลให้เกิดอารมณ์ขันได้

๔.๒.๑.๓ อารมณ์ขันที่เกิดจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ อารมณ์ขันที่เกิดจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ ในฉ่อย เดอะซีรีย์ หมายถึง การพูดในลักษณะที่ส่อไปทางเพศ ไม่ว่าจะเป็นการพูดสองแง่สองง่าม หรือการกระทำที่ส่อไปทางเพศ เช่น

คุณหลวง (รับบทโดยน้านงค์)	:	*แพนจ๊ะ*
แพน (รับบทโดยนาย)	:	*คุณหลวงลงมาหาแพนถึงที่นี่ มีอะไรหรือเปล่า คุณหลวง*
คุณหลวง (รับบทโดยน้านงค์)	:	*สวยแท้งามแท้จริงนะแม่คุณ ดูหน้าผาก โหนกนูน โหนกนอก โหนกใน สะโพกออก ช่องล่ะศอกช่องล่ะวา เอาไปทำนาหรือว่าทำไร่ สะโพกข้างซ้ายหว่านแตงกวา สะโพกข้างขวาหว่านแตงไทย*

เหลือตรงกลางล่ะที่ว่างแหว่ง เอาไว้ฝังแง่งกระชาย

แพน (รับบทโดยนาย) : *คุณหลวง ของคุณหลวงนะ แง่งขิงค่ะ*

(Cham Uat Na Cho, Vengeful snare)

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าคุณหลวง (รับบทโดยน้านงค์) กำลังพูดจาเกี้ยวพาราสีแพน (รับบทโดยนาย) เริ่มจากการชมสรีระก่อนแล้วจึงกล่าวส่อไปในทางสองแง่สองง่าม ทั้งนี้ นอกจากการใช้นักแสดงที่เป็นเพศชายทั้งคู่มาแสดงความรักต่อกันอย่างขัดกับความเป็นจริง จนสามารถทำให้เกิดอารมณ์ขันแล้ว คำพูดของตัวละครยังช่วยให้ผู้ชมนึกเชื่อมโยงลักษณะและขนาดของอวัยวะเพศคุณหลวงล้อเลียนเปรียบเทียบกับกระชายและแง่งขิงกับพื้นที่ว่างตรงกลางของแพน (ที่จะใช้ปลูก) ซึ่งสามารถทำให้เกิดอารมณ์ขันได้เช่นกัน

๔.๒.๑.๔ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความรุนแรง อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความรุนแรง หมายถึง การใช้กำลังทำร้ายร่างกายผู้ดำเนินรายการและแขกรับเชิญ เช่น เหตุการณ์ในตอน *เจ้านางน้อย*

นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *พ่อหมั้นหมายสาวเหนือไว้ให้ ไอ้เราไม่เคยเห็นหน้า เขาเรียกว่า คลุมถุงชน*

หนัง (รับบทโดยนาย) : *ไอ้เรื่องสวยเนี่ยนะ สวยแน่ ๆ ผมเห็นมาแล้วกับตา*

นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *จริงหรือเปล่าครับเจ้านาย (น้าโย่งขยับตัวลงมานั่งข้างล่าง)*

หนัง (รับบทโดยนาย) : *อ้าว ไอ้เรื่องนี้เอ็งไม่ต้องห่วง การแต่งงานในครั้งนี้ ข้าตั้งใจไว้ แล้วว่า...สวย สวย สวย*

นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *อะไรของมึงเนี่ย (น้าโย่งเอามือตบศีรษะนาย) คอยจะตีเสมออยู่เรื่อย*

(Cham Uat Na Cho, Little lady)

ภาพที่ ๖ นายพล (น้าโย่ง) ตบศีรษะหนัง (นาย)
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=PhQGv3Hg0vg)

จากภาพตัวอย่าง นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) ทำร้ายร่างกาย หนัง (รับบทโดยนาย) ที่ทำตัวขึ้นไปนั่งเทียบเจ้านาย พูดจาจนลืมตัวว่าตนเป็นเพียงบ่าว ทำให้การสนทนาที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ดังกล่าวสามารถสร้างอารมณ์ขันได้ กล่าวคือ หนังทำท่าทาง และใช้คำพูดเสมือนว่าตนเป็นเจ้านาย อีกทั้งนายพลยังลงไปนั่งกับพื้นราวกับว่าตนเป็นบ่าว เมื่อนายพลได้สติจึงทำร้ายร่างกายหนัง ด้วยการตบศีรษะบ่าว ดังนั้น ความโง่ เปิ่น ของคนเป็นเจ้านาย มาบวกกับการใช้ความรุนแรงอย่างลงจังหวะจึงทำให้เกิดอารมณ์ขันได้

๔.๒.๑.๕ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความมีชื่อเสียง อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความมีชื่อเสียง หมายถึง การกล่าวถึงจุดเด่นของผู้คนที่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย ในด้านรูปร่างหน้าตา ความรู้ความสามารถ มาเปรียบเทียบกับนักแสดง ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน เช่น

ทาร์ต (รับบทโดยนาย) : *หนุ่มทาร์ตผู้เลอโฉม ผมหล่อกว่าโดม นะจะบอกให้ ชมเองนักเลงพอ ผมว่าผมหล่อใครจะทำไม เป็นเพื่อนกับไอ้แจ็คอยู่แถวละแวกบ้านใกล้ ๆ นี่มันฝากเงินล่ะไปซื้อข้าว ดันเจอเรื่องราวน่าเร้าใจ มีหญิงวัยชรา เอาของเลอค่ามาขายให้ บอกว่าเจ้าสิ่งนี้ บ้านไหนมีร่ำรวยกระจาย*

(Cham Uat Na Cho, Legend of Jack Conquers the Giants)

ภาพที่ ๗ ทาร์ต (นาย) พูดเปรียบเทียบว่าตนหล่อกว่าโดม ปกรณ์ ลัม
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=YvZIKgGmMAE)

จากตัวอย่าง เป็นการใช้ความมีชื่อเสียงด้านรูปร่างหน้าตาของดารานักแสดงชายมากล่าวในเชิงเปรียบเทียบกับนักแสดงในละคร ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน โดยผู้ผลิตกำหนดให้ทาร์ต (รับบทโดยนาย) แนะนำตัวเอง และกล่าวเปรียบเทียบว่าตนเองว่าหล่อกว่าโดม ปกรณ์ ลัม ซึ่งในสังคมไทยทราบกันดีว่าโดม ปกรณ์ ลัม เป็นดาราชายที่มีรูปร่างหน้าตาดีมาก แต่นายมีรูปร่างหน้าตาธรรมดา ซึ่งเมื่อประกอบกับถ้อยคำติดปากของวัยรุ่นที่ว่า “ชมเองนักเลงพอ” จึงทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันยิ่งขึ้น

๔.๒.๑.๖ อารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงเป็นคน ๒ คน หมายถึง การที่นักแสดงคนหนึ่งแสดงเป็นสองตัวละครที่พูดโต้ตอบกัน เช่น ในเหตุการณ์ตอนนางสงกรานต์ เป็นเรื่องราวของการประกวดนางสงกรานต์ ซึ่งในบทสนทนาที่ยกตัวอย่างมา เป็นตอนที่แหม่ม (รับบทโดยน้าพวง) เดินขึ้นมาบนเวที โดยไม่มีใครมาเป็นพี่เลี้ยงนางงามให้แก่ตน จึงเริ่มซักซ้อมด้วยตัวเอง โดยสมมุติให้ตนเองเป็นทั้งพิธีกรและแหม่มไปพร้อมกันทั้งสองบทบาท ทำหน้าที่พูดโต้ตอบกันไปมา ดังตัวอย่าง

น้าพวง(รับบทแหม่มผู้ประกวด) : *ไม่ต้องมีพี่เลี้ยง มีแม่มา คอยสอน*
เพราะเราตัวคนเดียว สวยมากไง
ไม่ มีใครคบ ณ บัดโน้น
น้าพวง(รับบทพิธีกรสมมติในร่างแหม่ม) : *บัดนี้ ถึงเวลาที่ท่าน ลอยคอ*
น้าพวง(รับบทแหม่มผู้ประกวด) : *รอคอย*
น้าพวง(รับบทพิธีกรสมมติในร่างแหม่ม) : *ท่านจะได้พับกบ*
น้าพวง(รับบทแหม่มผู้ประกวด) : *พบกับ*

น้าพวง(รับบทพิธีกรสมมติในร่างแหม่ม) : คนที่ท่านไม่อยากเจอ
น้าพวง(รับบทแหม่มผู้ประกวด) : จะบ้าเหรอ อยากเจอสิ
น้าพวง(รับบทพิธีกรสมมติในร่างแหม่ม) : พร้อมรึยัง พร้อมรึยัง
น้าพวง(รับบทแหม่มผู้ประกวด) : อ๋อ พร้อมแล้ว
น้าพวง(รับบทพิธีกรสมมติในร่างแหม่ม : งั้น เรายังไม่พร้อม

(Cham Uat Na Cho, Mrs. Songkran)

ภาพที่ ๘ แหม่ม (น้าพวง) แสดงเป็นแหม่มกับพิธีกร
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=2zBGjF09HbE)

จากตัวอย่าง แหม่ม และพิธีกร (รับบทโดยน้าพวง) เป็นผู้แสดงเพียงคนเดียว แต่แสดงเหมือนกับว่ามีคน ๒ คน กำลังพูดโต้ตอบกัน เมื่อถึงผลัดที่แหม่มผู้ประกวดพูดเสร็จ แหม่มพิธีกรสมมติที่สลับบทบาทไปเป็นคนสัมภาษณ์ พูดโต้ตอบกลับมาด้วยสถานการณ์ความไม่เข้ากันจึงทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

๔.๒.๑.๗ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ท่าทาง การใช้ท่าทาง เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างอารมณ์ขันได้อีกทางหนึ่ง อาจเป็นการแสดงออกทางสีหน้า อาการและความเคลื่อนไหว เช่น

เรนิว (รับบทโดยกระติ๊บ) : ฉันชื่อว่าเรนิว ความสวยนำลิ่วมาแต่ไกล สวยจัดล่ะปลัดบอก ปลัดที่ลาออกยังบอกว่าใช่ ความสวยนั้นไม่เป็นรอง ส่วนความสตรองก็ไม่แพ้ใคร เพราะสวยแบบสู้คน ถ้าจะชนก็บอกได้

กำไล (รับบทโดยส้มเช้ง) : *ได้เลย รู้จักฉันน้อยไปซะแล้ว ฉันสะใภ้เล็กก็จริงแต่ไม่เล็กนะ (ส้มเช้งทำท่าส่ายหน้าอกใส่อีกฝ่าย)*

เรนิว (รับบทโดยกระติ๊บ) : *ของฉันก็ใหญ่เหมือนกันแหละ (กระติ๊บทำท่าส่ายหน้าอกใส่อีกฝ่าย)*

(Cham Uat Na Cho, Ambigious cage)

ภาพที่ ๙ เรนิว (กระติ๊บ) และกำไล (ส้มเช้ง) ทำท่าทางประชดประชันกันเรื่องหน้าอก (ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=_4uDiAW8)

จากตัวอย่าง และภาพประกอบข้างต้น จะเห็นได้ว่าเป็นการใช้ท่าทางของนักแสดง คือ กำไล (รับบทโดยส้มเช้ง ใส่เสื้อลายดอก) ทำท่าทางส่ายหน้าอก เพื่อสื่อว่าหน้าอกของตนไม่ได้เล็กเหมือนตำแหน่งของสะใภ้ ขณะเดียวกัน เรนิว (รับบทโดยกระติ๊บ ใส่เสื้อสีม่วง) ก็ทำท่าส่ายหน้าอกใส่อีกฝ่ายคืนเช่นกัน ด้วยสีหน้าท่าทางประกอบการแสดง จึงทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

๔.๒.๑.๔ อารมณ์ขันที่เกิดจากการแต่งกาย เป็นการตกแต่งบุคลิกภายนอกของผู้แสดงผ่านเสื้อผ้า เครื่องประดับ การแต่งหน้าทำผม เพื่อสร้างอารมณ์ขัน เช่น จากตอน*เพื่อนไม่เก่าเราไม่แก่*

ภาพที่ ๑๐ คุณนายประเสริฐ (น้าโย่ง)
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=SLtUbC_1Dno)

จากภาพตัวอย่าง เป็นการแต่งกายและทำผมเพื่อเน้นให้เห็นบุคลิกลักษณะของคนมีฐานะ หรือ คุณนาย แต่ด้วยเหตุที่ น้าโย่งเป็นนักแสดงชาย จึงต้องเอาผมปลอมมาใส่เพื่อสื่อว่าเป็นเพศหญิง แต่ผมปลอมที่นำมาใส่นั้นเป็นทรงผมที่ไม่งดงามเหมือนความเป็นจริงจึงส่งผลให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

๔.๒.๑.๙ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้อุปกรณ์ หมายถึง การทำให้ผู้ใดผู้หนึ่งเจ็บตัว เป็นการใช้เครื่องมือตบตีนักแสดงด้วยกัน หรืออุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ถูกนำมาใช้ประกอบในการแสดง เพื่อทำให้ผู้รับชมเกิดความตลกขบขัน เช่น จากตอน *เณรน้อยพบนักรบอโยธยา*

ภาพที่ ๑๑ ขาม (นาย) ใช้ไม้ตีหลังเณรน้อยอิคคิวซัง (น้าพวง)
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=2cmPj8CpSbE)

จากภาพเป็นตอนที่ขาม(รับบทโดยนาย) ได้ทดสอบสมาธิของเณรน้อยอิคคิวซัง (รับบทโดยน้าพวง) ว่าจะมีสมาธิที่แน่วแน่ไม่หวั่นไหวต่อสิ่งที่รบกวนอยู่ข้าง ๆ เพียงใด จึงเกิดการนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาตีที่หลังของน้าพวง ทั้งนี้ถึงแม้ว่าการกระทำดังกล่าวจะดูรุนแรง แต่พบว่าผู้ผลิตมักนำใช้สร้างความขบขันเสมอ และปรากฏให้เห็นหลาย ๆ ตอน

๔.๒.๒ การใช้ภาษาที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน

รายการตลกมักมีการใช้ภาษาเพื่อสร้างอารมณ์ขัน ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ พบ ๓ ลักษณะ ได้แก่ การเล่นคำ การใช้ภาษาที่แสดงน้ำเสียงต่าง ๆ และการใช้คำถาม

๔.๒.๒.๑การเล่นคำ หมายถึง การสร้างอารมณ์ขันด้วยการที่นำคำมาใช้ซ้ำกันหลาย ๆ ครั้ง หรือนำคำเดิมมาสร้างความหมายใหม่ ดังตัวอย่างเช่น

พระปิ่นทอง (รับบทโดยน้านงค์) : ตอนนี้ส่งพวกเหล่าทหารให้ไปปิดประกาศหมาย ปะป้าย
โนบิ (รับบทโดยน้าโย่ง) : เฮ้ย ป้ายประกาศ
พระปิ่นทอง (รับบทโดยน้านงค์) : เออ ปิดก้ายหมายปะปาด
เอม่อน + โนบิ : เฮ้ย ปิดป้ายหมายประกาศ
พระปิ่นทอง (รับบทโดยน้านงค์) : เออ ปิดป้ายหมายประกาศ

(Cham Uat Na Cho Cho, Adventure in the world of literature)

จากตัวอย่าง มีการเล่นคำกับคำว่าป้ายประกาศที่พระปิ่นทอง (รับบทโดยน้านงค์) ต้องการจะสื่อในตอนแรกว่าปิดประกาศหมายปะป้าย แต่โนบิ (รับบทโดยน้าโย่ง) ได้นำคำนั้นมาพูดซ้ำในหลาย ๆ รอบ เพื่อย้ำให้พระปิ่นทองพูดคำนั้นจนถูกต้อง ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ขันเนื่องจากมีการเล่นคำสลับไปมา

๔.๒.๒.๒ การใช้ภาษาที่แสดงน้ำเสียงต่าง ๆ หมายถึง การใช้ภาษาเพื่อแสดงความรู้สึกที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อทำให้เกิดอารมณ์ขัน ในรายการพบการใช้ภาษาแสดงน้ำเสียงยั่วล้อ ตัวอย่างเช่น

พอลลี่ (รับบทโดยส้มเช้ง) : *ส่วนฉันชื่อพอลลี่ สวยเอ็กเซ็กซี่ล่ะยิ่งกว่าใคร สวยสุดสวยเหลือแสน สวยแตกสวยแตนสวยวอดวาย เป็นลูกสาวพ่อกำนันเป็นลูกสาวพ่อกำนัน ชาติตระกูลฉันนั้นยิ่งใหญ่ ฐานะนั้นก็มั่งมี นิสัยก็ดีว้าย ๆ ๆ กลุ้มใจๆ ๆ (ส้มเช้งทำท่าทางประกอบ) หนุ่ม ๆ ก็มารุมนักมากันควัก ๆ ๆ ไม่ขาดสาย พอลลี่เลยปวดเฮด อันเป็นประเภทสวยเลือกได้*

(Cham Uat Na Cho, Flower Girl Love song)

ภาพที่ ๑๒ พอลลี่ (ส้มเช้ง) พูดเน้นน้ำเสียง
(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=fYyewE)

จากตัวอย่างและภาพประกอบ เป็นการใช้ภาษาทั้ง วัจนภาษาและอวัจนภาษา คือแสดงน้ำเสียงเพื่อเน้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดง กล่าวคือ พอลลี่ (รับบทโดยส้มเช้ง) ได้เน้นน้ำเสียงที่คำว่า *"นิสัยก็ดีว้าย ๆ ๆ กลุ้มใจๆ ๆ หนุ่ม ๆ ก็มา รุมนักมากันควัก ๆ ๆ ไม่ขาดสาย"* เมื่อมีการเน้นน้ำเสียงที่คำดังกล่าว ประกอบกับท่าทางที่แสดงออกของพอลลี่ จึงทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

๔.๒.๒.๓ การใช้คำถาม หมายถึง การใช้คำถามทายปัญหาโดยที่คำตอบไม่ยึดติดอยู่กับข้อเท็จจริง แต่เป็นไปเพื่อหวังผลในการสร้างอารมณ์ขัน สามารถแบ่งตามวัตถุประสงค์การใช้งาน ดังนี้

๔.๒.๒.๓.๑ การใช้คำถามเพื่อถามผู้อื่น เป็นการใช้คำถามเพื่อให้ผู้อื่นตอบ โดยกำหนดให้ตอบผิดแล้วให้ผู้ถามเฉลยเพื่อสร้างอารมณ์ขันจากคำเฉลยนั้น ตัวอย่างเช่น

นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *เสือเนี่ยไม่ต้องเอาในป่า ถ้ามันอยู่ในกรงเนี่ย ถ้ามันหลุดออกมาจะทำไง*
หนัง (รับบทโดยนาย) : *หลุดเราก็วิ่งสิครับ*
นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *วิ่งไปไหน*
หนัง (รับบทโดยนาย) : *วิ่งหนีมันไง*
นมอุ่น (รับบทโดยน้านงค์) : *วิ่งหนีขึ้นต้นไม้*
นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *ไม่ต้องขึ้นหรอก*
นมอุ่น (รับบทโดยน้านงค์) : *ทำไม*
นายพล (รับบทโดยน้าโย่ง) : *พอมันหลุดออกจากกรงปุ๊ป เราก็วิ่งเข้ากรงแล้วก็ปิดกรงไม่ให้เสือเข้าไง*

(Cham Uat Na Cho, Little lady)

จากตัวอย่าง เห็นได้ว่าคำตอบที่ผิดความคาดหมาย โดยผู้ชมอาจคาดหวังว่าจะได้ยินคำตอบที่มีหลักการว่า วิธีการใดคือหนทางที่จะช่วยให้สามารถหนีเสือที่หลุดมาจากกรงได้ คนตอบคงคิดอย่างมีเหตุผลว่า ถ้าไม่วิ่งหนี ก็ต้องพยายามขึ้นที่สูง เช่น การหนีขึ้นต้นไม้ แต่คนถามกลับเฉลยว่า ไม่ใช่ การหนีเข้ากรงแล้วขังตัวเองไว้แทนเสือต่างหาก คือวิธีการที่ปลอดภัยจากเสือหลุดกรงที่สุด ด้วยเหตุนี้คำตอบที่คาดไม่ถึงจึงทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันได้

๔.๒.๒.๓.๒ การใช้คำถามเพื่อตอบเอง เป็นการใช้คำถามแบบถามเองตอบเอง โดยการให้ผู้ถามเฉลยคำตอบเองทันทีที่จบคำถาม มักใช้กับคำถามที่ไม่ซับซ้อน เมื่อตอบแล้วผู้ชมเข้าใจและเกิดอารมณ์ขันได้ทันที ตัวอย่างเช่น

สะเดา (รับบทโดยนาย) : *คนจนมันเป็นยังไง คนจนก็ไม่มีตังค์นั่นแหละ ใช่ถูกแล้ว*

(Cham Uat Na Cho, Mantra of love sano sadao)

๕. สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาพลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วงฉ่อย เดอะซีรีย์ *ในแง่พลวัตของเรื่องเล่า* ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์เป็น ๒ ประเด็น พบว่าด้านกลวิธีการเลือกเรื่องเล่า ผู้ผลิตใช้วิธีการเลือกเรื่องมาจาก ๓ แหล่ง คือ เรื่องเล่าไทย เรื่องเล่าที่มาจากต่างประเทศ และเรื่องเล่าที่ผูกเรื่องขึ้นจากแขกรับเชิญ เหตุการณ์ปัจจุบัน หรือ แต่งขึ้นใหม่ ส่วนด้านกลวิธีการนำเรื่องเล่ามาปรับใช้ พบ ๓ ลักษณะ คือ การปรับเหตุการณ์ในโครงเรื่อง การปรับตัวละคร และการปรับชื่อเรื่อง *ในแง่กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรายการ* แบ่งการวิเคราะห์เป็น ๒ ประเด็น พบว่าด้านลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน พบ ๙ ลักษณะย่อย ได้แก่ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนรูปลักษณ์ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนวัยสูงอายุ อารมณ์ขันที่เกิดจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความรุนแรง อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความมีชื่อเสียง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงเป็นคน ๒ คน อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ท่าทาง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแต่งกาย และอารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้อุปกรณ์ ส่วนด้านกลวิธีการใช้ภาษา พบ ๓ ลักษณะย่อย ได้แก่ การเล่นคำ การใช้ภาษาแสดงน้ำเสียงต่าง ๆ และการใช้คำถาม

ผลจากการศึกษา *พลวัตของเรื่องเล่าในรายการ จำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์* ทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของเรื่องเล่าที่ผู้ผลิตรายการพยายามปรับเปลี่ยนให้ต่างไปจากเดิม เพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม และการปรับเปลี่ยนเรื่องเล่ายังมีส่วนเกี่ยวข้องในเรื่องของการทำธุรกิจ ซึ่งการนำเรื่องเล่ามานำเสนอใหม่ ทำให้มีข้อควรระวังในเรื่องของลิขสิทธิ์ในการนำมาผลิตซ้ำ จึงทำให้เรื่องเล่าที่ถูกเลือกนำมาเสนอต้องมีการปรับเปลี่ยนให้ต่างไปจากเดิม ทั้งนี้รายการจำอวดหน้าจอ ซึ่งอยู่ในสื่อบันเทิงประเภทสื่อโทรทัศน์ที่มีลักษณะสอดคล้องกับวัฒนธรรมประชานิยม กล่าวคือ เป็นวัฒนธรรมที่เน้นการผลิตเพื่อผู้บริโภค และเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมจากผู้บริโภคส่วนใหญ่ในสังคม โดยใช้สื่อเป็นตัวกลางสำคัญในการเผยแพร่ เช่น กรณีงานวิจัยของ Oudmuangkam (2008) ศึกษาเรื่อง “การศึกษาวรรณกรรมแนววัฒนธรรมประชานิยมเรื่องสังข์ทองฉบับต่าง ๆ” พบว่า วรรณกรรมเรื่องสังข์ทองทั้งสี่ฉบับดัดแปลงโดยยังคงเค้าโครงเรื่องหลักจากบทละครนอก พระราชนิพนธ์ใน

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยไว้ทั้งสี่ฉบับ โดยมีเพียงฉบับการ์ตูนนิทานเพื่อสิ่งแวดล้อมฉบับเดียวที่เป็นการนำโครงเรื่องบางตอนจากเรื่อง สังข์ทองไปแต่งเป็นนิทานใหม่ จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์และการผลิตซ้ำ วรรณกรรมเรื่องสังข์ทองดัดแปลงตามองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้ จุดประสงค์ของการผลิต สื่อหรือช่องทางการนำเสนอ ผู้เสพกลุ่มเป้าหมาย และยุคสมัยที่นำวรรณกรรมมาผลิตซ้ำ อีกทั้งลักษณะวัฒนธรรมประชานิยมที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องสังข์ทองฉบับต่าง ๆ ทำให้เห็นลักษณะความนิยมของยุคสมัยที่ผลิตสื่อและภาษาทำหน้าที่ตอบสนองจุดประสงค์ของการผลิต ทำให้ผู้เสพสนใจและเข้าถึงสารของเรื่องสังข์ทองได้ง่ายขึ้น

ส่วนผลจากการศึกษา *กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน* ในแง่ลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขันที่พบมากในรายการคือ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนรูปลักษณ์ อารมณ์ขันที่เกิดจากการล้อเลียนวัยสูงอายุ อารมณ์ขันที่เกิดจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความรุนแรง อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ความมีชื่อเสียง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงอาการเกินจริง อารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงเป็นคน ๒ คน อารมณ์ขันที่เกิดจากการใช้ท่าทาง การแต่งกาย และการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง จะเห็นได้ว่า ลักษณะที่ทำให้เกิดอารมณ์ขันเหล่านี้ รายการได้หยิบยกมานำเสนอซึ่งมีความโดดเด่นที่เป็นลักษณะใกล้ตัวและประกอบกับการดำเนินชีวิตของผู้รับชม เช่น เรื่องที่มีนัยทางเพศ ที่ทราบกันอยู่แล้วว่าเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสม แต่รายการได้นำมาสร้างเป็นสถานการณ์ให้เกิดเป็นอารมณ์ขันได้ เช่น กรณีงานวิจัยของ Lorruangsilp (2006) ศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์กลวิธีการใช้ภาษาเพื่อสร้างอารมณ์ขันในละครตลกสถานการณ์เรื่องบางรักซอย ๙” พบว่าลักษณะที่ถูกนำมาใช้เป็นสถานการณ์ของความขบขันมี ๑๒ ลักษณะ ได้แก่ ความขบขันที่เกิดจากการทำให้เป็นเรื่องไร้สาระ ความขบขันที่เกิดจากการล้อเรื่องสามีภรรยา ความขบขันที่เกิดจากการเน้นพฤติกรรมที่ไม่น่าพึงพอใจ ความขบขันที่เกิดจากการล้อความเป็นอีสาน ความขบขันที่เกิดจากการล้อรูปลักษณ์ ความขบขันที่เกิดจากการเน้นลักษณะนิสัย ความขบขันที่เกิดจากการล้อสถานภาพโสด ความขบขันที่เกิดจากการล้อวัยสูงอายุ ความขบขันที่เกิดจากการล้อเรื่องหนุ่มสาว ความขบขันจากเรื่องที่มีนัยทางเพศ ความขบขันที่เกิดจากการล้อเรื่องในครอบครัว และความขบขันที่เกิดจากการล้อเรื่องความโง่

นอกจากกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันที่นำมาสอดแทรกผ่านเรื่องเล่าต่าง ๆ ความสามารถพิเศษของ “สามน้า” ในการเลือกใช้กลวิธีและภาษาให้สอดคล้องกลมกลืนกัน โดยเฉพาะเรื่องของการใช้มุกสด จังหวะในการเล่นมุก และการใช้ไหวพริบปฏิภาณเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้รายการสามารถสร้างความสุขให้ผู้ชมมาได้จวบจนทุกวัน เหนือสิ่งอื่นใด รายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์ ยังนับว่าเป็นเครื่องมือสำคัญที่สนับสนุนให้เพลงพื้นบ้านไทยประเภท “เพลงฉ่อย” มีพื้นที่ในสื่อสารมวลชนและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้นอีกด้วย

References

Eiamutama, T. (2008). *The strategias and the use of humour language in the series breaks of the variety game show "Ching Roy Ching Laan".* (Master's Thesis). Bangkok: University of the Thai Chamber of Commerce.

Lorruangsilp, A. (2006*). An analysis of language strategies used to create humor in sit-com drama titled Bangrak Soi 9.* (Master's Thesis). Chiang Mai: Chiang Mai University.

Mae Jo University Library. (2019). [Website]. Retrieved from https://library.mju.ac.th

Na Thalang, S. (2015). *Rueang lao phuenban thai nai lok thi plianplaeng.* [Thai folk tales in a changing world]**.** Bangkok: Academic Dissemination Project Faculty of Arts Chulalongkorn University No. 109.

Oudmuangkam, R. (2008). *A Study of Sangthong as Popular Cultural Literature***.** (Master's Thesis). Nakhon Pathom: Silpakorn University.

Royal Institute. (1999). *Photchananukrom chabap ratchabandittayasathan phoso 2542.* [Royal Institute Dictionary (1999 edition)]. Bangkok: Nanmeebooks Company Limited.

Thai Literature Directory. (2019). [Website]. Retrieved from https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/

Workpointofficial. (2019). "Cham Uat Na Cho, Adventure in the world of literature" [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=i6LWlC_gTD8

Workpointofficial. (2019). "Cham Uat Na Cho, A little monk meets an Ayutthaya warrior" [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=2cmPj8CpSbE

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Vengeful snare” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=1IWCF1OJcks

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Flower Girl Love Song” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=DfbmzfYyewE

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Little Kong Khao Killed Mother” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=yOKtLNqV3JI

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Legend of Jack Conquers the Giants” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=YvZIKgGmMAE

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Little lady” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=PhQGv3Hg0vg

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Mantra of love sano sadao” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=TMBK5H3wTag

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Mrs. Twelve, The Series” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=lS_BMsSsYSU

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Mrs. Songkran” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=2zBGjF09HbE

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Double karma” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=K49PB_5v4yk

Workpointofficial. (2019). “Cham Uat Na Cho, Ambigious cage” [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_4uDi_x_AW8.

ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ ในอำเภอเมืองอุบลราชธานี[๑]

Submitted date: 11 January 2021*
Revised date: 13 January 2021
Accepted date: 8 February 2021

สุทธินันท์ ศรีอ่อน[๒]

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์ของบทความวิจัยนี้ คือ เพื่อศึกษาประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในอำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี จากการศึกษาข้อมูลประณามบทพระพุทธรูปและสิ่งศักดิ์สิทธิ์จากวัด ๑๑๕ วัด และสถานที่สำคัญอื่น ๆ ๑๐ แห่งในอำเภอเมืองอุบลราชธานี พบว่า มีพระพุทธรูปสำคัญ ๓๘ องค์ แต่มีเพียง ๗ องค์เท่านั้นที่มีผู้สร้างประณามบทและบทสวดถวาย ได้แก่ พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง พระเจ้าใหญ่พระบทม์ พระแก้วไพฑูรย์ พระบทม์วัดกลาง พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อบรมโพธิสัตว์ พระแก้วโกเมน และหลวงพ่อเงินวัดปากน้ำ (บุ่งสะพัง) โดยประณามบททั้งหมดแต่งด้วยภาษาบาลีและภาษาบาลีประสมภาษาไทย

---

[๑] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “แนวคิดการใช้ประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตอำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานี” ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากเงินรายได้มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี (โครงการนักวิจัยหน้าใหม่) โดยได้ผ่านการรับรองพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี เมื่อวันที่ ๘ พฤศจิกายน ๒๕๖๒ หมายเลขรับรอง UBU-REC-35/2562

[๒] อาจารย์ประจำหลักสูตรภาษาไทยและการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

* วันรับ-ส่งบทความนี้อ้างอิงตามที่ปรากฏในระบบรับส่งบทความของเว็บไซต์ https://Journal.phra.in/ ซึ่งเพิ่งเปิดใช้ระบบเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ อย่างไรก็ตามกระบวนการพิจารณาบทความได้ทำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ แล้ว

จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า (ก) แนวคิดการใช้ประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตเมืองจังหวัดอุบลราชธานีมีแนวคิดหลักคือต้องการแสดงความเคารพต่อพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองที่ตนนับถือ โดยมีการขอคำอำนวยพรให้เกิดสวัสดิมงคลแก่ผู้สวดประณามบท โดยพบได้จากโครงสร้างของประณามบท คือ ขึ้นต้นด้วยคาถาภาษาบาลีที่มีเนื้อหานอบน้อมต่อพระพุทธรูปองค์นั้น ๆ ช่วงกลางหรือท้ายใช้ทั้งภาษาบาลีและภาษาไทยซึ่งมีเนื้อความคล้องจองกัน เน้นให้เกิดสวัสดิมงคล ความสุข ความเจริญรุ่งเรือง มีลาภ และปราศจากอันตราย แนวคิดเช่นนี้เป็นการใช้ภาษาเชื่อมโยงถึงพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์อันแสดงให้รู้สึกมั่นคงปลอดภัย ทั้งนี้เพราะมนุษย์ไม่มีอำนาจและกังวลต่อการดำเนินชีวิตจึงมีแนวคิดพึ่งพิงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผ่านประณามบท

(ข) รูปแบบและการสื่อความหมายทางภาษา พบว่า รูปแบบภาษาประณามบทพระพุทธรูปทั้ง ๗ องค์แต่งเป็นบทร้อยกรองภาษาบาลี และภาษาบาลีประสมประสานกับภาษาไทย ภาษาบาลีมีบทบาทต่อการรังสรรค์ประณามบทเพราะเชื่อกันว่าเป็นภาษาศักดิ์สิทธิ์ แม้ว่าการใช้ภาษาบาลีและภาษาบาลีประสมภาษาไทยในประณามบทจะแตกต่างจากการแต่งประณามบทในวัฒนธรรมอื่น แต่กลับพบว่า แนวคิดเช่นนี้เป็นมโนทัศน์เดียวกัน และประณามบทพระพุทธรูปทั้ง ๗ องค์เป็นการสร้างถ้อยคำในวัฒนธรรมพุทธศาสนาท้องถิ่น ภาษาบาลียังคงเป็นภาษาที่จำเป็นถือว่าศักดิ์สิทธิ์มีไว้สำหรับสื่อสารกับพระพุทธรูปองค์สำคัญที่ผู้คนในอำเภอเมืองอุบลราชธานีเคารพศรัทธาเมื่อพิจารณาจากแนวคิดการใช้ประณามบทภาษาบาลีและภาษาบาลีประสมภาษาไทยทำให้ได้ข้อค้นพบว่า ผู้คนจำนวนมากเชื่อว่าการกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นกรรมดี เป็นมงคลและให้ผลดีแก่ตนได้ บทบาทหน้าที่สำคัญของประณามบทคือเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างผู้สวดกับพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์องค์นั้น ๆ เพื่อแสดงเจตจำนงตามที่ตนปรารถนา ดังนั้น ในทางจิตวิทยาประณามบทเป็นบทสำคัญที่ทำให้ผู้คนรู้สึกมั่นคง ปลอดภัย และสบายใจ ในทางภูมิวัฒนธรรมประณามบทมีผลจากความเชื่อว่าพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองอุบลราชธานีศักดิ์สิทธิ์ จนส่งผลให้สร้างถ้อยคำสรรเสริญคุณแล้วขออำนวยพร

คำสำคัญ: ประณามบท, พระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์, อำเภอเมืองอุบลราชธานี

Invocations for Buddha images in Amphoe Mueang Ubon Ratchathani

Suddhinan Srion[๓]

Abstract

This research aims to explore the invocation for 38 sacred Buddha images found in the area of Mueang District, Ubon Ratchathani Province, using invocation gathered from 115 temples and 10 significant places in the vicinity of Muang District. The findings indicate that only seven highly revered Buddha images have invocations, written either in Pali or in both Pali and Thai: Phrachaoyai Inpaeng, Phrachaoyai Phrabot, Phrakaeo Phaithun, Phrabot Watklang, Phrachaoyai Ong Tueboromphotsat, Phrakeao Komen, and Luangphor Ngoen Wat Paknam (Bungsaphang).

An analysis of the data suggests: a) the concept of invocation to worship sacred objects in the vicinity of Muang District, Ubon Ratchathani, is based on the wish of local people to pay respect to revered Buddha images in their area. The recitation asks for blessings of luck and good life for the reciter. The structure of the invocation consists of the beginning in Pali describing feelings of respect for each particular Buddha image, while the middle or the end parts use both Pali and Thai with the content about being blessed with fame and fortune, happiness and prosperity, wealth and safety. The invocation reflects the humbleness and vulnerability of man who needs to ask for protection from the sacred Buddha image; b) the language pattern and communicative style of the invocation for sacred objects in Ubon

[๓] A lecturer in program of Thai and Communication, Faculty of Liberal Arts, Ubon Ratchathani University.

Ratchathani was written to pay respect to seven Buddha images in the form of poetry using Pali and a combination of Pali and Thai. Pali is considered a sacred language and thus is suitable for the invocation. The use of a Pali and Thai combination is different from invocations found in other cultures, despite sharing the same idea. The invocation for the seven Buddha images shows an inventive language depicting regional Buddhist culture that places an important role on the use of Pali. As most local people believe that paying respect to sacred objects will bring blessings, the role of the invocation is to establish a channel to allow people to communicate with the Buddha images and express their wishes. The invocation works as a psychological device to make people feel secure, safe and relaxed. Invocations were born out of the belief that the Buddha images of Ubon Ratchathani are sacred and therefore their merits deserve invocation.

Keywords: invocation, sacred Buddha images, Muang District, Ubon Ratchathani

บทนำ

ในพื้นที่เขตเมืองหรืออำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานีเป็นพื้นที่สำคัญที่มีผู้คนหลากวัฒนธรรม ส่วนมากผู้คนนับถือศาสนาพุทธ จึงมีวัดวาอารามและสถานที่ทางพระพุทธศาสนาจำนวนมาก ประเด็นสำคัญคือจังหวัดอุบลราชธานีเป็นจังหวัดเดียวในประเทศไทยที่มีงานแห่เทียนพรรษาประจำทุกปี เป็นงานสำคัญที่สุดมีนักท่องเที่ยวจำนวนมากทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศมากัน งานประเพณีนี้จัดขึ้นเพราะถือกันว่างานแห่เทียนพรรษาเป็นประเพณีสำคัญที่สืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ คือทำเทียนขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชา มิติเช่นนี้สื่อให้เห็นว่า จังหวัดอุบลราชธานีเป็นจังหวัดที่อุดมไปด้วยขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบกันมาจากความเชื่อในพระพุทธศาสนา ตามสถิติของประเทศไทยอุบลราชธานีเป็นเมืองที่มีวัดวาอารามทางพระพุทธศาสนามากที่สุด จึงได้สมญานามว่าเป็นเมืองพุทธศาสนา ผู้คนทั่วไปนิยมและเชื่อถือกันว่า จังหวัดอุบลราชธานีเป็นจังหวัดที่มีความเจริญรุ่งเรืองด้านพระพุทธศาสนากว่าจังหวัดอื่นๆ ในภูมิภาคนี้

จังหวัดอุบลราชธานีไม่เพียงเป็นจังหวัดที่มีวัดวาอารามจำนวนมากเท่านั้น หากยังพบว่า วัดในพื้นที่เขตเมืองยังมีพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ เช่น พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง วัดมหาวนาราม (วัดป่าใหญ่) พระแก้วบุษราคัม วัดศรีอุบลรัตนาราม พระแก้วโกเมน วัดมณีวนาราม (ป่าน้อย) และพระสัพพัญญูเจ้า วัดสุปัฏนารามวรวิหาร เป็นต้น ทั้งยังมีสถานที่สำคัญทางความเชื่อสำคัญอื่นๆ ที่ประชาชนเคารพนับถือ เช่น ศาลหลักเมือง จากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นพบว่า วัดวาอารามที่ประดิษฐานพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้รวมถึงสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น ศาลหลักเมือง เป็นต้น ต่างมีจารึกคำนมัสการ บทขอพร สรรเสริญ และอำนวยพร ซึ่งในงานวิจัยนี้จะเรียกว่า “ประณามบท” ประณามบทมักเป็นบทบาลีผสมภาษาไทยจารบนแผ่นหินอ่อน เพื่อให้ประชาชนได้ท่องบ่น สวด และใช้เป็นบทสำหรับสวดเฉพาะกิจสำหรับผู้มากราบไหว้บูชาและสักการะพระพุทธรูปองค์นั้นเช่น คำประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง ดังปรากฏตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ ๑ ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปง วัดมหาวนาราม
บันทึกภาพโดยผู้วิจัยเมื่อ ๒๓ พฤษภาคม ๒๕๖๓

เมื่อพิจารณาเนื้อหาและความหมายของคำประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงดังที่ปรากฏในภาพแล้วจะสังเกตได้ว่า ช่วงต้นเป็นภาษาบาลี ช่วงกลางเป็นภาษาไทย และช่วงท้ายเป็นบทถือไตรสรณคมน์ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบทสมาทานตนต่อพระรัตนตรัย ใจความสำคัญของประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงเฉพาะช่วงกลางที่เป็นภาษาบาลีและไทย “อินทะพุทธะรูปัง อภิปาเลตุ มัง นะโมพุทธายะ ศรีสวัสดีเจริญสุข สารพัดทุกข์ให้เหือดหาย ลาโภ อย่าขาดสาย นิรันตะรัง ประสิทธิเม” เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าเป็นภาษาบาลีผสมไทยและยังเป็นภาษาบาลีแบบที่คนไทยแต่งอีกด้วย ดังคำ “*ศรีสวัสดีเจริญสุข สารพัดทุกข์ให้เหือดหาย ลาโภ อย่าขาดสาย*

นิรันตะรัง ประสิทธิเม” ลักษณะพิเศษที่น่าสนใจของประณามบทดังกล่าวคือ ถ้อยคำร้องขอความสุขสวัสดิมงคล และความปรารถนาให้ความทุกข์เหือดหายไป และนิรันตะรัง ประสิทธิเม แปลความว่า “ขอให้ข้าพเจ้าปราศจากอันตราย (และ) มีความสำเร็จ”

ความหมายในบทสวดไม่ได้เป็นศูนย์กลางของพิธีกรรมทั้งหมดที่ประกอบเท่านั้น ซึ่งกระบวนการดำรงอยู่ของความหมายเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าจะต้องวิเคราะห์ต่อไปได้ ผู้สวดหรือเจ้าพิธี (Chanters) ย่อมรู้จักความหมายนั้น ๆ ดี ไม่เพียงเฉพาะพิธีกรรมที่เชื่อมโยงถึง (ผู้อื่น) เท่านั้น หากแต่ยังพบว่า พิธีกรรมเหล่านี้ยังได้ส่งผ่านความหมายพื้นฐานและบทบาทหน้าที่ไปถึงคนในพิธีหรือผู้สวดอีกด้วย (Staal, 1986, p. 59) เมื่อเป็นเช่นนี้ย่อมทำให้ทราบได้ว่า ถ้อยคำประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์พื้นที่เขตเมืองจังหวัดอุบลราชธานี น่าจะมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับแนวคิดสำคัญเรื่องการประกอบยัชญพิธี งานวิจัยนี้จึงสืบย้อนให้เห็นแนวคิด ความต้องการหวังพึ่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และวิถีวัฒนธรรมความเชื่อของผู้คนที่มาสักการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตเมืองอุบลราชธานี ทั้งนี้ งานวิจัยนี้น่าจะสืบย้อนให้เห็นแนวคิดร่วมทางพิธีกรรมกับขนบนิยมความเชื่อ และวิถีวัฒนธรรมความเชื่อของผู้คนในพื้นที่เขตเมืองอย่างเป็นระบบ

ขอบเขตของโครงการวิจัย

งานวิจัยนี้ได้จำกัดขอบเขตพื้นที่การจัดเก็บข้อมูลวิจัยคำประณามบทสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในเขตอำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานีเท่านั้น ทั้งนี้เพราะพื้นที่ดังกล่าวเป็นพื้นที่เชิงวัฒนธรรมที่สำคัญในฐานะตัวเมือง (ตัวจังหวัด) ทั้งยังเป็นพื้นที่ที่มีผู้คนอาศัยอยู่จำนวนมากถึง ๒๒๒,๖๑๐ คน (พ.ศ. ๒๕๖๐) รวมถึงเป็นพื้นที่ที่มีสถานที่ศักดิ์สิทธิ์และนักท่องเที่ยวเดินทางเข้ามาจำนวนมากซึ่งอาจทำให้ทราบชัดระบบความเชื่อ และมิติทางสังคมอันน่าจะสื่อให้เห็นถึงมุมมองทางวัฒนธรรมได้ดี

วัตถุประสงค์การวิจัย

๑. เพื่อศึกษาแนวคิดการใช้ประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตเมืองจังหวัดอุบลราชธานี

๒. เพื่อศึกษารูปแบบและการสื่อความหมายทางภาษาในคำประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตเมืองจังหวัดอุบลราชธานี

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ทราบแนวคิดการใช้ประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตเมืองจังหวัดอุบลราชธานี

๒. ทราบรูปแบบและการสื่อความหมายทางภาษาในคำประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตเมืองจังหวัดอุบลราชธานี

๓. งานวิจัยนี้สามารถนำไปใช้ในสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี องค์การบริหารส่วนจังหวัดหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถนำผลงานนี้ไปดำเนินการจัดแสดงองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น อธิบายที่มาความเป็นไป และภาพลักษณ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่จังหวัดอุบลราชธานีให้ผู้คนทราบได้

หน่วยงานที่นำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

๑. หน่วยงานท่องเที่ยว

๒. หน่วยงานเทศบาลพื้นที่เขตอำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

๓. หน่วยงานราชการวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี

โดยแผนจากการวิจัยนี้สามารถนำไปใช้ในกลุ่มเป้าหมาย และมีแผนการเผยแพร่เทคโนโลยีสู่กลุ่มเป้าหมาย ดังนี้

๑) นำเสนอเอกสาร/ผลการวิจัยแบบรูปเล่ม วีดิทัศน์/ซีดีรอมหรือเอกสารแผ่นพับ หน่วยงานหรือคณะกรรมการวัฒนธรรม หน่วยงานเทศบาลหรือท่องเที่ยวจังหวัดอุบลราชธานี

๒) นำเสนอเอกสารผลการวิจัยในรูปแบบไฟล์ PDF โดยนำเข้าสู่ระบบออนไลน์ผ่านเว็บไซต์หน่วยงานนั้นๆ

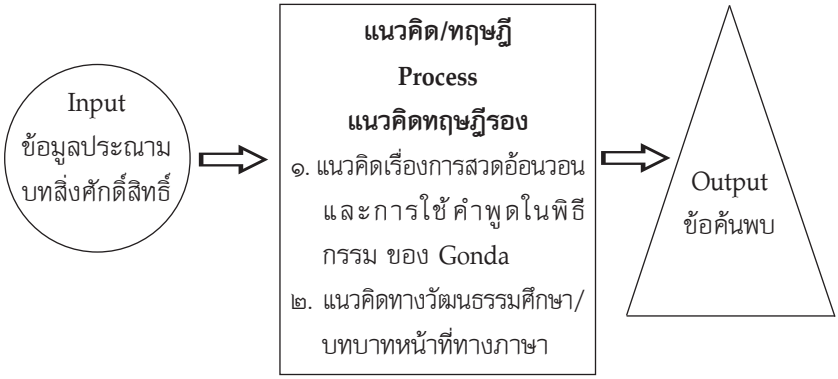
กรอบแนวคิดหรือทฤษฎีการวิจัย

ทฤษฎี สมมุติฐาน (ถ้ามี) และกรอบแนวความคิดของโครงการวิจัย

๑. แนวคิดการใช้ถ้อยคำในพิธีกรรม การสวดอ้อนวอน และการบูชาด้วยถ้อยคำของ J. Gonda (ค.ศ. 1989)

๒. แนวคิดบทบาทหน้าที่ในทางคติชนวิทยา

๓. แนวคิดทางวัฒนธรรมศึกษา และบทบาทหน้าที่ทางภาษา



พระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตอำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานี

จังหวัดอุบลราชธานีเป็นเมืองเก่าแก่และเป็นเมืองสำคัญมากในภาคอีสาน ประชาชนส่วนใหญ่นับถือพระพุทธศาสนาล้านช้างแบบดั้งเดิม ในสมัยรัชกาลที่ ๓ และรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์พระพุทธศาสนามีความเปลี่ยนแปลงและรุ่งเรืองอย่างมากในเขตหัวเมืองอุบลราชธานี โดยพบว่า ในพื้นที่เขตตำบลในเมืองอำเภอเมืองอุบลเป็นพื้นที่ที่มีวัดสำคัญจำนวนมากคือ มีวัดที่เป็นพระอารามหลวงมากถึง ๓ วัด ด้วยกัน คือ ๑) วัดมหาวนาราม (สังกัดคณะสงฆ์มหานิหาย) ๒) วัดสุปัฏนารามฯ (สังกัดคณะสงฆ์ธรรมยุติ) และ ๓) วัดศรีอุบลรัตนาราม (สังกัดคณะสงฆ์ธรรมยุติ) วัดราษฎร์

สังกัดคณะสงฆ์มหานิกาย ๑๐๑ วัดและวัดราษฎร์สังกัดคณะสงฆ์ธรรมยุติ ๑๑ วัด รวมทั้งสิ้น ๑๑๕ วัด และมีพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่ดังกล่าวทั้งสิ้น ๓๘ องค์ ดังปรากฏในตารางที่ ๑

ตารางที่ ๑ แสดงข้อมูลพระพุทธรูปเก่าแก่ในเขตอำเภอเมืองอุบลราชธานี

ที่	พระพุทธรูป	วัด	อายุสมัย/ที่มา
๑.	พระเจ้าใหญ่ศรีสรรเพชร (พระบทม์)	วัดกลาง ต. ในเมือง	สร้างพร้อมเมืองอุบลราชธานี
๒.	พระประธานสิมวัดก้านเหลือง	วัดก้านเหลือง ต. ขามใหญ่	ของเก่าของวัด
๓.	พระมหากัจจายนะ	วัดข่าโคม ต. ปะอาว	บางท่านเชื่อว่าหลวงปู่เสาร์ กนฺตสีโล เป็นผู้สร้าง
๔.	พระศรีอริยเมตไตรย	วัดคูเดื่อ ต. แจละแม	ว่านำมาจากประเทศลาว
๕.	พระเจ้าใหญ่	วัดแจ้ง ต. ในเมือง	สร้างพร้อมวัดราว พ.ศ. ๒๔๑๘
๖.	พระทอง	วัดไชยมงคล ต. ในเมือง	เจ้าพรหมเทวานุเคราะห์วงศ์อัญเชิญมาจากลาวคราวศึกฮ่อ โดนโจรกรรมไปแล้ว
๗.	หลวงพ่อศักดิ์สิทธิ์ศรีมงคล	วัดด้ามพร้า ต. ขามใหญ่	ของเก่าของวัด
๘.	พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง (จำลอง)	วัดตำแย ต. ไร่น้อย	พระครูอินทสารโสภณนำสร้าง
๙.	พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อ	วัดใต้พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อ ต. ในเมือง	สร้างปี พ.ศ. ๒๓๗๓

ที่	พระพุทธรูป	วัด	อายุสมัย/ที่มา
๑๐.	พระประธาน หอแจกองค์เก่า	วัดทองนพคุณ ต. ในเมือง	ของเก่าของวัด
๑๑.	พระแสน สุโข อู่ทอง (๓ องค์)	วัดท่าวังหิน ต. ในเมือง	ของสร้างใหม่
๑๒.	พระเจ้าใหญ่ องค์เงิน	วัดทุ่งศรีเมือง ต. ในเมือง	อายุราวรัชกาลที่ ๓
๑๓.	พระเจ้าใหญ่ ศรีเมือง	วัดทุ่งศรีเมือง ต. ในเมือง	สร้างพร้อมตั้งเมืองอุบล พระครูวิโรจน์รัตโนบล (รอด นนฺตโร) บูรณะ พ.ศ. ๒๔๕๘
๑๔.	พระประธานในสิม (ไม้)	วัดนาควาย ต. ในเมือง	ของเก่าของวัด
๑๕.	พระบรมสัตถา	วัดท่าบ่อ ต. แจระแม	สร้าง พร้อมพระพุทธ สัพพัญญูเจ้า พ.ศ. ๒๔๕๙
๑๖.	พระประธานสิม วัดบูรพา	วัดบูรพา ต. ในเมือง	ของเก่าแต่เดิม ใต้ฐาน บรรจุอัฐิหลวงปู่เสาร์ กนฺตสีโล
๑๗.	พระเจ้าวิเศษ พระเจ้าประเสริฐ	วัดปทุมมาลัย ต. ในเมือง	ของเก่าของวัด
๑๘.	หลวงพ่อเงิน	วัดปากน้ำบุ่งสระพัง ต. กุดลาด	ขุดได้จากวัดป่าพิฆเณศวร์
๑๙.	พระเจ้าใหญ่มิ่งมงคลอุบลเทพนิมิต	วัดพลแพน ต. ในเมือง	พระครูวิโรจน์รัตโนบล (รอด นนฺตโร) สร้างเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๔
๒๐.	พระแก้วโกเมน	วัดมณีวนาราม ต. ในเมือง	ของเก่าในวัด

ที่	พระพุทธรูป	วัด	อายุสมัย/ที่มา
๒๑.	พระพุทธมณีรัตน์ (หลวงพ่อยิ้ม)	วัดมณีวนาราม ต. ในเมือง	พระประธานอุโบสถ
๒๒.	พระพุทธมณีโชติ	วัดมณีวนาราม ต. ในเมือง	ของเก่าในวัด
๒๓.	พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง	วัดมหาวนาราม พระอารามหลวง ต. ในเมือง	สร้างปี พ.ศ. ๒๓๕๐
๒๔.	พระเจ้าจอมเมือง	วัดเลียบ ต. ในเมือง	หลวงปู่เสาร์ กนฺตสีโล เป็นผู้สร้าง
๒๕.	พระประธาน อุโบสถ	วัดศรีแสงทอง ต. ในเมือง	-
๒๖.	พระแก้วบุษราคัม	วัดศรีอุบลรัตนาราม พระอารามหลวง ต. ในเมือง	สิริของเมือง เชิญสรงน้ำทุกปีสงกรานต์
๒๗.	พระพุทธทิพยเนตร	วัดศรีอุบลรัตนาราม พระอารามหลวง ต. ในเมือง	พระประธานอุโบสถเก่า
๒๘.	พระประธานในศาลาการเปรียญ	วัดศรีอุบลรัตนาราม พระอารามหลวง ต. ในเมือง	สร้างจากไม้กันเกรา
๒๙.	พระประธานหอแจกเก่า วัดสระบัว	วัดสระบัว ต. หนองบ่อ	–
๓๐.	พระมหากัจจายนะ	วัดสว่างอารมณ์ ต. ในเมือง	ลอยน้ำมา
๓๑.	พระมิ่งเมือง	วัดสุทัศนาราม ต. ในเมือง	สร้างปี พ.ศ. ๒๔๕๗

ที่	พระพุทธรูป	วัด	อายุสมัย/ที่มา
๓๒.	พระพุทธสัพพัญญูเจ้า	วัดสุปัฏนารามวรวิหาร ต. ในเมือง	สร้างปี พ.ศ. ๒๔๕๙
๓๓.	พระประธานอุโบสถวัดหนองช้างทอง	วัดหนองช้างทอง ต. แจระแม	
๓๔.	พระประธานหอแจก วัดหนองไหล	วัดหนองไหล ต. หนองขอน	สร้างปี พ.ศ. ๒๔๕๙
๓๕.	พระประธานสิม	วัดหมากมี่ ต. กระโสบ	
๓๖.	พระเจ้าใหญ่องค์หลวง	วัดหลวง ต. ในเมือง	สร้างพร้อมเมืองอุบลราชธานี
๓๗.	พระแก้วไพฑูรย์	วัดหลวง ต. ในเมือง	
๓๘.	พระเจ้าใหญ่ปากดำ	วัดหลวง ต. ในเมือง	ของเก่าของวัด

ข้อมูลจาก Pukhut (2020, December 12, personal intewiew)

ขณะเดียวกันก็ปรากฏชัดว่าบรรดาพระพุทธรูปองค์สำคัญต่างๆ ที่ประดิษฐานในพื้นที่เขตอำเภอเมือง ๓๘ องค์ กลับมีเพียง ๗ องค์ เท่านั้นมีประณามบทสำหรับกราบไหว้[๕] โดยทางวัดได้จัดสร้างแผ่นหินอ่อนจารึกคำประณามบทไว้สำหรับผู้มาสักการบูชาได้สวด โดยวัดที่มีแผ่นประณามบทจำนวนมากที่สุดคือวัดป่าใหญ่ ด้วยว่าวัดนี้ประดิษฐานพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองคือพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง ที่กล่าวเช่นนี้เพราะปรากฏชัดว่า เป็นพระพุทธรูปองค์สำคัญองค์เดียวที่มีการสร้างวัตถุมงคลรุ่นต่างๆ แพร่หลาย และมีประชาชนนิยมนับถือกันมากเป็นพิเศษ ลักษณะเช่นนี้จะพบได้ในหน้าเทศกาลซึ่งประชาชนชาวจังหวัดอุบลราชธานี และประชาชนในจังหวัดใกล้เคียงมาสักการบูชามากที่สุด วัดจึงได้รับเงินทำบุญจำนวนมาก

[๕] ในทุก ๆ วัดจะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ เช่น พระพรหม เจ้าแม่กวนอิม พระราหู เป็นต้น จะไม่นำมากล่าวและอธิบายไว้ในที่นี้ เพราะจะทำให้บทความวิจัยมีเนื้อหายาวเกินไป อีกทั้งได้อธิบายไว้แล้วในรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงเป็นพระพุทธรูปที่สร้างในสมัยเจ้าพรหมวรราช-สุริยวงศ์ (ท้าวทิดพรหม) เจ้าเมืององ์ที่ ๒ โดยมีพระมหาราชครูศรีสัทธรรมวงศา เป็นผู้สร้าง ดังปรากฏในจารึกวัดป่าใหญ่หลายหลัก โดยเฉพาะหลัก ๑ กล่าวถึงการอุทิศกัลปนา และข้าโอกาสถวายองค์พระ อนึ่ง เป็นประเพณีตามที่กล่าวในจารึกว่า *"...พญาตนใดมาอยู่ดินกินเมือง...ให้บูชาเคารพพระพุทธรูปเจ้าองค์นี่ด้วย เครื่องสักการบูชาเหยื่องใด เหยื่องหนึ่ง คือมโหสบคบงัน เมื่อเดือน ๕ เพ็ง ดังนั้น จักได้คำวุทิศรีสวัสดีแก่ชาวบ้านชาวเมือง..."* ชาวเมืองอุบลฯ เคารพพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงมากที่สุด โดยเฉพาะเรื่องการบนบานศาลกล่าว ปรากฏผลเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์มาก ดังนั้น ภายหลังจึงทำให้เกิดการสร้างประณามบทขึ้นเพื่อนมัสการพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง และพระพุทธรูปองค์อื่นๆ ที่เชื่อกันว่าศักดิ์สิทธิ์อีก ๖ องค์ซึ่งมีโครงสร้างที่น่าสนใจ ดังนี้

โครงสร้างการนำเสนอเนื้อหาประณามบทพระพุทะรูปศักดิ์สิทธิ์ในบริบทพื้นที่อำเภอเมืองอุบลราชธานี

ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงภายนอกพระวิหารหลวงประดิษฐาน ป้ายหินอ่อนจารึกคำประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงดังนี้

ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง (ตั้ง นะโม ๓ จบ)

อิเมหินานา สักกาเรหิ อภิปูชิเตหิ ทีฆายุโก โหมิ อโรโค สุขโต
สิทธิกิจจัง สิทธกัมมังปิยังมะมะ ประสิทธิลาโภ ชโย โหตุ สัพพะทา
อินทะพุทธะรูปัง อภิปาเลตุ มัง นะโมพุทธายะฯ

ศรีสวัสดีเจริญสุข สารพัดทุกข์ให้เหือดหาย ลาโภอย่าขาดสาย นิรันตะรัง ประสิทธิเม

พุทธัง สะระณังคัจฉามิ
ธัมมัง สะระณังคัจฉามิ
สังฆัง สะระณังคัจฉามิ
กาย วาจา จิตตประสิทธิเมฯ

ประณามบทนี้แต่งด้วยภาษาบาลีประสมกับภาษาไทยกลาง ส่วนที่เป็นภาษาไทยมีการร้องขอ (invocation) ให้ผู้สวดมีความสุข ปราศจากความทุกข์ มีลาภ (สิ่งที่ควรมีควรได้) อยู่เนืองนิตย์ และปราศจากอันตราย (แปลออกจากภาษาบาลี= นิรันตรัง) ส่วนที่เป็นภาษาบาลีอยู่ตอนต้นและตอนปลายแปลความได้ ดังนี้

> ด้วยเครื่องสักการะหลายอย่างต่าง ๆ กันเหล่านี้ที่ข้าพเจ้าได้น้อมมาบูชายิ่งแล้ว ขอให้ข้าพเจ้ามีอายุยืนยาว ปราศจากโรค มีความสุข มีกิจการงานสำเร็จประโยชน์ เป็นที่รักใครของคนอื่น ขอลาภผลและชัยชนะจงสำเร็จแก่ข้าพเจ้าในกาลทุกเมื่อ ขอความนอบน้อมแด่พระพุทธเจ้า ขอพระพุทธรูปอันได้นามว่าอินทร์แปลงจงปกปักรักษาข้าพเจ้า ข้าพเจ้าถึงพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ว่าเป็นสรณะที่พึ่ง ขอกาย วาจา และจิตใจของข้าพเจ้าจงสำเร็จ (แปลโดยผู้วิจัย)

เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า เนื้อหาของประณามบทมีสาระสำคัญสามส่วน คือ ส่วนต้นกล่าวถวายเครื่องสักการบูชาประสมกับการร้องขอความสุข และสวัสดิมงคลต่าง ๆ ส่วนที่สองแสดงความนอบน้อมพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง และส่วนสุดท้ายปวารณาตนหรือมอบตนว่าเป็นผู้ถึงพระรัตนตรัยประกอบกับการร้องขอความสำเร็จในชีวิต ประเด็นที่น่าสนใจคือ การนำคำภาษาไทยที่มีสัมผัสมาประสมในคาถาประณามบทหรือบทสวดเป็นรูปคำร้อยกรองหรือคาถา[๕] โดยเป็นคำภาษาบาลีประสมกับคำไทยที่ได้รับการขัดเกลาปรับแต่งเป็นร้อยกรองประเภทร่ายในระดับดี มีสัมผัสนอกหรือสัมผัสใน “*ศรีสวัสดีเจริญสุข สารพัดทุกข์ให้เหือดหาย ลาโภอย่าขาดสาย นิรันตะรัง ประสิทธิเม*”

ลักษณะการประดิษฐ์เป็นร้อยกรองภาษาบาลีหรือคาถา ประสมประสานกับคำไทยที่มีสัมผัสคล้ายบทสวดมนต์หรือคาถาที่พระสงฆ์ใช้สวดในพิธีกรรมเช่นนี้

---

[๕] คำว่า “คาถา” ความหมายดั้งเดิมและยังคงใช้กันในหมู่ผู้เรียนบาลีคือบทร้อยกรองที่บังคับคณะฉันท์ ต่อมามีผู้ใช้หมายถึงบทสวดหรือสิ่งที่สวดออกมาเพื่อการอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น คาถาจุดเทียนชัย คาถาหว่านทราย คาถากันผี ฯ ซึ่งแต่งขึ้นใหม่มีความหมายตามความเชื่อและความประสงค์เฉพาะ

Gonda อธิบายว่า รูปแบบภาษาร้อยกรองถือเป็นภาษาที่มีพลังกว่าและเหมาะสมกว่าบทร้อยแก้วที่ใช้สวดในพิธีกรรมต่างๆ ภาษามีความสำคัญมาก การสื่อสารให้ผู้อื่นเข้าใจด้วยเสียงจึงเป็นการแสดงความรู้สึกมากบ้างน้อยบ้าง (แล้วแต่พิธีนั้น ๆ) คุณสมบัติของคำที่สวดจึงมีพลังอำนาจ มีความศักดิ์สิทธิ์ และมิได้จำกัดเฉพาะความหมายของคำในการสื่อสารเท่านั้น (Gonda, 1989, p.15) เมื่อเป็นเช่นนี้จึงพิจารณาได้ว่า ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงที่แต่งเป็นรูปคาถาภาษาบาลีโดยมีคำภาษาไทยในลักษณะร้อยกรองประสมดังกล่าวเป็นถ้อยคำที่แต่งขึ้นเพื่อแสดงความรู้สึกเชื่อมโยงกับอำนาจของพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงผ่านรูปของภาษาที่มีลักษณะพิเศษเน้นถึงความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งตอนต้นจะต้องกล่าวคำแสดงความเคารพนมัสการก่อนแล้วขอคำอำนวยพร จึงสันนิษฐานได้ว่า ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงน่าจะสอดคล้องกับแนวคิดของ Gonda เรื่องการใช้อาศีสในยัชญพิธีในสังคมอินเดียโบราณ ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญที่อาจสามารถอธิบายและใช้เป็นเครื่องมือวิเคราะห์ให้เห็นถึงแนวคิด โครงสร้าง และการใช้ภาษาในประณามบท ที่กล่าวเช่นนี้เพราะแนวคิดดังกล่าวได้เคยใช้วิเคราะห์การใช้ประณามบทในตอนต้นวรรณคดีบาลีชั้นอรรถกถาในงานวิจัยของ Srion, S. Phramaha. (2007) ซึ่งได้ข้อสรุปงานวิจัยที่ชัดเจนว่า แม้การรังสรรค์คัมภีร์พระพุทธศาสนาในชั้นอรรถกถาเองก็ปรากฏการนมัสการแล้วร้องขอคำอำนวยพรเช่นเดียวกับในอาศีสในวัฒนธรรมสมัยพระเวทในสังคมอินเดียโบราณ ซึ่งแม้ว่าพระพุทธศาสนาจะเป็นกรรมนิยมและเน้นสอนเรื่องอนัตตาเป็นหลัก กระนั้นกลับพบว่า มีประณามบทภาษาบาลีในคัมภีร์ชั้นอรรถกถาที่แต่งโดยพระกวีชาวพุทธในพุทธศตวรรษที่ ๘-๙ มีเนื้อหาเช่นเดียวกับอาศีสซึ่งเป็นลักษณะของการใช้มนต์แบบหนึ่ง Frist Staal (1986) กล่าวว่า ในวัฒนธรรมเอเชีย “มนต์” (สันสกฤตใช้รูป มันตระ) เป็นกระบวนการการใช้เสียงทางศาสนา (religion sound) กล่าวคือ การใช้เสียงสวดบ่น หรือพร่ำออกมาเป็นกระบวนการทางพิธีกรรมของศาสนา ซึ่งมักพบในศาสนาที่มีกำเนิดจากอินเดียคือทั้งศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ต่างนิยมใช้เสียงสวดในพิธีกรรมที่เรียกกันว่า “มนต์” ด้วยกันทั้งคู่ (Staal, 1986, p.44) ในปัจจุบันการสวดมนต์แบบศาสนาอินเดียยังคงได้ดำเนินเรื่อยมาในชนเผ่าที่รับศาสนาจากอินเดีย เช่น ชนเผ่าไท-ลาว รวมถึงอีสาน โดยมีการสวดแบบพิเศษออกไป ดังพบว่ามีผู้คนจำนวนมากนิยมสวดประณามบทสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดังที่พบในสังคมพุทธท้องถิ่นอำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานี ลักษณะเช่นนี้ย่อม

แสดงให้เห็นว่า ขนบการสวดมนต์ได้เข้าไปมีอิทธิพลและดำรงอยู่ในวัฒนธรรมของผู้คนที่รับศาสนาจากอินเดีย ดังนั้น งานวิจัยนี้จึงจะใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นหลักในการวิเคราะห์และอธิบายเชื่อมโยงบริบทประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์

ประเด็นสำคัญที่ควรอธิบายไว้ในที่นี้คือ รูปคำภาษาบาลี “อภิปาเลตุ” ในประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงแปลความว่า “จงอภิบาล หรือปกปักรักษา” เป็นกริยาปัญจมีวิภัตติ (imperative) มีคำแปลประจำรูปกริยาว่า “จง, เถิด ขอจง”[๖] ซึ่งแสดงความปรารถนาต้องการให้เกิดบางอย่าง อ้อนวอนขอบางอย่าง หรือให้มีบางสิ่งบางอย่างเกิดขึ้น ในภาษาสันสกฤตเรียกกริยานี้ว่า “กริยาปัญจมีวิภักติ์” เป็นกริยาที่แสดงการขอร้องคำสั่งความจำเป็นหรือความปรารถนา (Bussayakul, W., 1990, p.86) บทที่นิยมใช้ปญจมีวิภักติยังได้ปรากฏในวัฒนธรรมการสวดมนต์ และบทสวดในพิธีสำคัญๆ ในพระพุทธศาสนาอีกด้วย เช่น ในรตนปริตต์ *“ยานีธะ ภูตานิ สะมาคะตานิ ภุมมานิ วา ยานิ วะ อันตะลิกเขตะถาคะตัง เทวะมะนุสสะปูชิตังพุทธัง นะมัสสามะ สุวัตถิ โหตุ”*(ขอเทวดาบนพื้นดินและในอากาศทั้งหลาย ผู้มาประชุมกันอยู่ในที่นี้ จงร่วมกันนมัสการพระพุทธเจ้าผู้เสด็จไปอย่างงาม อันเทวดาและมนุษย์ทั้งหลายบูชาแล้ว ขอจงมีความสวัสดีเถิด) บางทีก็อาจไม่เป็นการนอกเรื่องที่จะพิจารณากริยารูปเช่นนี้ที่หลายครั้งใช้ในความหมาย **“วิงวอน”** ในคัมภีร์ฤคเวทรูปกริยาเช่นนี้ใช้ในข้อความของการเชิญเทพเจ้าเป็นองค์ๆ ไปให้มาประทับยังยัชญพิธีที่ประกอบอยู่ ให้มาปรากฏตัวในที่นั้นๆ และเข้าร่วมพิธี ทั้งนี้ก็เพื่อให้เทพเจ้าสำแดงพลังอำนาจเชิงอำนวยประโยชน์แก่พิธีกรรมที่ทำอยู่ บางครั้งก็เพื่อวัตถุประสงค์ที่เฉพาะเจาะจงลงไปอย่างมีเป้าหมายด้วย (Gonda, 1989, p.130) รูปกริยาดังกล่าวนี้เป็นตัวแทนหรือสื่อแนวคิดในเรื่องการร้องขอและเอื้อประโยชน์ (Gonda, 1989, p.145) กริยาที่กวีใช้แต่งคำในเชิงร้องขอวิงวอนเป็นกริยาอาขยาตหมวดปัญจมีวิภัตติ (imperative) ที่เป็นกริยาวิภัตติเดียวกับกริยาที่ใช้ในคำร้องขอและวิงวอนต่อเทพเจ้าในยัชญพิธีสมัยพระเวทบทนานทีและบทภรตวากยะในละครสันสกฤต (Srion, S, Phramaha, 2007, p.97) ลักษณะเช่นนี้สื่อให้เห็นว่า ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงส่วน

[๖] รูปกริยาที่คุ้นเคยปรากฏในคำแผ่เมตตา “สพฺเพ สตฺตา อเวรา โหนฺตุ” แปลว่า “ขอสัตว์ทั้งหลายทั้งปวงจงเป็นผู้ไม่มีเวรภัย”

ที่เป็นภาษาบาลีร้อยกรองไม่รวมบทถึงไตรสรณคมน์มีโครงสร้างสำคัญ ๓ ส่วนคือ ตอนต้นแสดงความเคารพด้วยถ้อยคำนมัสการพร้อมกับการขออำนวยพร ตอนกลางแสดงความนอบน้อมแล้วร้องขอคำอำนวยพร และตอนท้ายขอให้พระเจ้าใหญ่อินทร์แปงปกปักรักษา ลักษณะเช่นเดียวกันนี้ยังพบในประณามบทพระแก้วโกเมน ดังนี้

ประณามบทพระแก้วโกเมน (ตั้ง นะโม ๓ จบ)

อะระหัง ปะนะ สัมพุทโธ	ภะคะวาโย ตะถาคะโต
โลกะวิทู อิธุปปันโน	กิตติสัทโท อนุตตะโร
พุทธะรูโป หิ นาเมน	โส โกเมนาติ วุจจติ
ฐิโต มะณีวนาราเม	ชะนานัง ปูชะโก วะโร
พุทธะรูปัง สุสัณฐานัง	วันทามิ สิระสา อะหัง
ตันเตชะสานุภาเวนะ	โหตุ เม ชะยะมังคะลันติฯ

พระตถาคตเจ้าพระองค์ใดเป็นผู้ไกลจากกิเลส ทรงตรัสรู้เองโดยชอบ ทรงเป็นผู้จำแนกแจกธรรม เป็นผู้ทรงรู้แจ้งโลก เสด็จอุบัติแล้วในโลกนี้ ทรงมีความยอดเยี่ยม ก็พระพุทธปฏิมาผู้เป็นองค์แทนพระตถาคตเจ้าพระองค์นั้นแลอันเขาขนานนามว่า “พระแก้วโกเมน” ประดิษฐานแล้ว ณ วัดมณีวนาราม (ป่าน้อย) เป็นพระพุทธรูปองค์ประเสริฐที่ควรบูชาของมหาชน ข้าพเจ้าขอน้อมวันทนาการพระพุทธรูปที่มีสัณฐานอันดีเลิศด้วยเศียรเกล้า ด้วยอานุภาพแห่งการน้อมวันทานั้น ขอชัยมงคลจงมีแก่ข้าพเจ้าด้วยเทอญฯ (แปลโดย ผู้วิจัย)

เมื่อพิจารณาเนื้อหาประณามบทที่แปลแล้วจะพบว่า ตอนต้นเนื้อหาเน้นการสรรเสริญ พรรณนาลักษณะและที่อยู่ของพระพุทธรูป ต่อจากนั้นแสดงการนมัสการแล้วร้องขอสวัสดิมงคล หากพิจารณาแล้วจะพบว่า โครงสร้างประณามบทดังกล่าวนี้มีสองส่วน และสอดคล้องกับประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงในเรื่องของคำขออำนวยพรให้เกิดมงคลและสิ่งดีงามตามมาจากการแสดงนมัสการถวายความเคารพ ลักษณะดังกล่าวสื่อให้เห็นว่า การร้องขอให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นนี้จะพบได้ในประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในอำเภอเมืองอุบลราชธานี

เมื่อสังเคราะห์ข้อมูลข้างต้นทั้งหมดแล้วได้พบว่า ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์อำเภอเมืองอุบลราชธานีทั้ง ๗ องค์นี้ มีโครงสร้างการใช้ภาษาที่สำคัญใกล้เคียงกันนั่นคือตอนต้นกล่าวคำสรรเสริญคุณพระรัตนตรัยหรือพระพุทธรูปองค์นั้น ๆ ตอนกลางกล่าวคำนอบน้อมนมัสการหรือแสดงความเคารพอย่างสูงสุด และตอนท้ายขอพรให้การกล่าวคำประณามบทหรือนอบน้อมอำนวยผลในทางบวกหรือเป็นคุณมีสวัสดิมงคลเป็นต้น แก่ผู้กล่าวคำประณาม สามารถแสดงในรูปตารางที่ ๒ ดังนี้

ตารางที่ ๒ แสดงโครงสร้างประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ชื่อพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์	ตอนต้น	ตอนกลาง	ตอนท้าย
๑. พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง	สักการะ/นมัสการ	ร้องขอคำอำนวยพร	ร้องขอคำอำนวยพร
๒. พระเจ้าใหญ่องค์หลวง ๓. พระแก้วไพฑูรย์ ๔. พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อ ๕. พระแก้วโกเมน	สรรเสริญพรรณนาคุณ	สักการะ/นมัสการ	ร้องขอคำอำนวยพร
๖. พระบทม์วัดกลาง	สักการะ/นมัสการ	สรรเสริญพรรณนาคุณ	ร้องขอคำอำนวยพร
๗. หลวงพ่อเงินวัดปากน้ำบุ่งสะพัง	-	-	ร้องขอคำอำนวยพร

จากตารางที่ ๒ จะพบว่า โครงสร้างประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์มีความแตกต่างกัน คือ ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงจะมีคำอำนวยพรทั้งตอนกลางและต้น หมายเลข ๒-๕ ตอนต้น สรรเสริญพรรณนาคุณ ตอนกลางสักการะ/นมัสการ และตอนท้ายร้องขอคำอำนวยพร ส่วนพระบทม์วัดกลางมีโครงสร้างคล้าย ๕ องค์เพียงแต่มีการสลับคำสักการะ/นมัสการก่อนคำสรรเสริญพรรณนาคุณ ส่วนหมายเลข ๗ จะพบว่า มีลักษณะต่างจากหมายเลข ๑-๖ คือมีเพียงร้องขออำนวยพรในตอนท้าย และพระพุทธรูปหมายเลข ๗ เองก็มีประวัติความเป็นมาที่สำคัญคือเป็นพระสำหรับการศึก และเป็นพระพุทธรูปที่ขุดพบไม่ได้มีประชุมชนสร้างขึ้น ลักษณะดังนี้อาจเป็น

เหตุให้ประณามบทหลวงพ่อเงินไม่มีโครงสร้างส่วนต้นและกลาง

เมื่อพิจารณาโครงสร้างประณามบทพระพุทธรูปศักกดิ์สิทธิ์ทั้ง ๗ องค์ มีโครงสร้างที่เหมือนกันคือ ตอนท้ายจะต้องปรากฏคำอำนวยพรร้องขอให้เกิดสวัสดิมงคลและความสุขแต่ผู้กล่าวคำประณาม ลักษณะเช่นนี้ยังพบในประณามบทงานนิพนธ์ภาษาบาลีชั้นอรรถกถา เช่น คัมภีร์สมันตปาสาทิกาพระพุทธโฆสะ(Siamrattepitakatthakatha. 1992, p.1) กล่าวว่า "ข้าพเจ้านมัสการอยู่ซึ่งพระรัตนตรัยที่ควรแก่การนมัสการโดยส่วนเดียวได้ประสบบุญอันยิ่งใหญ่ไพบูลย์ด้วยอานุภาพแห่งบุญอันเกิดจากการนมัสการนั้น ***ขอให้ข้าพเจ้ารอดพ้นจากอันตราย***" และในอรรถกถาปรมัตถทีปนี (ขุ.อุ.) พระธรรมปาละ (Siamrattepitakatthakatha. 1992, p.1) กล่าวว่า "ด้วยเดชแห่งบุญที่เกิดจากการวันทาพระรัตนตรัยดังพรรณนามาแล้วนี้ ***ขอให้ข้าพเจ้าจงแคล้วคลาดจากอันตรายในที่ทุกสถาน***" เป็นต้น การสรรเสริญแล้วตามด้วยถ้อยคำแสดงความปรารถนาร้องขอในแง่มุมแบบมันตระสอดคล้องกับวรรณกรรมและธรรมเนียมปฏิบัติของศาสนาอื่นๆอีกมากมาย (Gonda, 1989, p.88) เมื่อพิจารณาแล้วจึงน่าเชื่อได้ว่า แนวคิดเรื่องการแสดงความปรารถนาขออำนวยพรในตอนท้ายประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์นี้พบในชั้นอรรถกถา และน่าจะเป็นแนวคิดที่เป็นสากล อีกทั้งจะพบว่า ประณามบททั้งหมดมีโครงสร้างใกล้เคียงกัน ยกเว้นประณามบทหลวงพ่อเงินวัดปากน้ำเท่านั้นที่ไม่มีถ้อยคำพรรณนาหรือสรรเสริญตอนต้นและนมัสการ ในแง่ของโครงสร้างประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์จะขึ้นต้นด้วยคาถาภาษาบาลีที่มีเนื้อหานอบน้อมต่อพระพุทธรูปองค์นั้น ๆ ช่วงกลางหรือท้ายมักใช้ทั้งภาษาบาลีและภาษาไทยซึ่งมีเนื้อความคล้องจองกันส่วนมาก เน้นให้เกิดสวัสดิมงคล ความสุข ความเจริญรุ่งเรือง มีลาภ และปราศจากอันตรายเป็นการกล่าวคาถาแล้วอ้างสรรเสริญพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งใกล้เคียงกับประณามบทในตอนต้นคัมภีร์อรรถกถาทั้งยังพบว่าประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในเขตอำเภอเมืองอุบลราชธานียังคมนิยมใช้ภาษาบาลีประพันธ์ซึ่งจะกล่าวถึง ดังนี้

บทบาทของภาษาบาลีในการสร้างสรรค์ประณามบท

ประเด็นสำคัญที่ควรอธิบายไว้ในที่นี้คือตำนานหรือประวัติของพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ โดยพบว่าพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์แต่ละองค์จะมีเรื่องราวที่สัมพันธ์กับเมือง

อุบลราชธานีตัวอย่างเช่น พระเจ้าใหญ่อินแปลงเป็นพระคู่บ้านคู่เมืองของจังหวัดอุบลราชธานี มีขนาดหน้าตักกว้างประมาณ ๓ เมตร สูงประมาณ ๕ เมตร ก่อสร้างด้วยการก่ออิฐถือปูนพร้อมกับลงรักปิดทอง โดยพระมหาราชครูศรีสัทธรรมวงศา ได้นำพาศิษยานุศิษย์สร้างองค์พระเจ้าใหญ่เมื่อ พ.ศ. ๒๓๕๐ มีความในจารึกวัดป่าใหญ่หลักที่ ๑...*ชื่อว่าพระเจ้าอินแปง*[๗] *ให้คนแลเทวดาคอยลำแยงรักษาบูชาอย่าให้มีอนารายอันตายแก่พุทธรูปเจ้าองค์วิเศษเพื่อให้เป็นมุงคลแก่บ้านเมือง...*" (Punnothok, 1987, p. 373-374) พระพุทธรูปประจำเมืององค์ต่อมาคือพระบทม์วัดกลาง นาม "พระบทม์" หรือ "พระเจ้าใหญ่ศรีสรรเพ็ชร" เป็นพระประธานองค์ดั้งเดิมของวัดกลาง สร้างเมื่อราว พ.ศ. ๒๓๓๖ เรียกว่า พระบทม์ เพราะสร้างด้วยส่วนผสมหลักคือเกสรดอกบัว และว่านจำปาศักดิ์ปั่นละเอียดอธิษฐานก่อปั้นเป็นองค์พระบทม์ (ไม่มีเหล็กเสริมภายใน) ที่มาของชื่อพระบทม์ และความเชื่อ กล่าวว่า มาจากคำว่า บัว คือ ปทุมๆ – ปทม – บทม์ หมายถึงพระดอกบัว ได้แก่ บัวหลวง มีสีแดง กลิ่นหอม เป็นพระพุทธรูปที่ประสาทพรเกื้อกูลให้เกิดความสำเร็จตามแรงแห่งสัจจาธิษฐานปรารถนา และเป็นหนึ่งในของดีเมืองอุบล ตามคำพังเพยโบราณ "พระบทม์วัดกลาง พระบางวัดใต้ หอไตรวัดทุ่ง" และ "จั่งแม่นงามปานพระบทม์" (Wisitpattanaporn, Phragru, 2014, p.5)

ต่อมาพระแก้วไพฑูรย์ ถือเป็นพระองค์สำคัญคู่เมืองอุบลราชธานี พระพุทธรูปองค์นี้เป็นสมบัติของเจ้านายเมืองอุบลราชธานีตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษของเจ้าคำผงได้ถวายให้เป็นสมบัติของวัดหลวงคู่กับพระแก้วบุษราคัม เมื่อเจ้านายทางกรุงเทพฯ มาปกครองเมืองอุบลราชานี ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เจ้านายดั้งเดิมพื้นเมืองอุบลราชธานีเกรงว่าเจ้านายทางกรุงเทพฯ จะบังคับเอาพระแก้วทั้ง ๒ องค์ไปเป็นสมบัติส่วนตัว จึงได้พากันนำพระแก้วทั้ง ๒ องค์แยกไปซ่อนไว้มิให้ผู้ใดล่วงรู้ คราวสร้างวัดศรีทอง (วัดศรีอุบล) เจ้าอุปฮาด (โท) นำพระแก้วบุษราคัมไปถวายท่านเทวธมฺมี (ม้าว) เป็นผู้รักษาไว้ ส่วนพระแก้วไพฑูรย์ เจ้านายเมืองอุบลราชธานีได้นำไปเก็บรักษาไว้เอง

[๗] คำว่า อินแปงในที่นี้สะกดตามต้นฉบับ อนึ่งชื่อพระพุทธรูปนี้มีรูปคำเขียนหลายแบบ เช่น อินทร์แปง อินแปง แต่ผู้เขียนใช้คำว่า "อินทร์แปลง" ตลอดทั้งบทความเพื่อไม่ให้เกิดความสับสน

ด้วยถือว่าเป็นมรดกล้ำค่าจากบรรพบุรุษ ต่อมา ดร.บำเพ็ญ ณ อุบล ได้นำมาถวายแด่ พระครูวิลาสกิจจาทร เจ้าอาวาสวัดหลวงในปี พ.ศ. ๒๕๔๕ เพื่อเป็นสมบัติของวัดหลวงสืบต่อไป (Choksawat and Ngopok, 2007, p. 25-26)

ส่วนพระแก้วโกเมนเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัยขัดสมาธิเพชร สันนิษฐานว่าเป็นศิลปะล้านนา ขนาดหน้าตักกว้าง ๓ นิ้ว สูง ๔ นิ้ว แกะจากแก้วสีแดงเข้ม มีประวัติว่าอัญอัญเชิญมาจากกรุงศรีสัตนาคนหุต (เวียงจันทน์) โดยเป็นสมบัติดั้งเดิมของเจ้าปางคำ ตกทอดมายังพระวอพระตา และเจ้านายผู้สร้างเมืองอุบลราชธานีและปิดเป็นความลับไว้ โดยเจ้าอาวาสวัดมณีวนารามทุกรูปเป็นผู้รักษาไว้สืบทอดกันมา กระทั่งพระกิตติญาณโสภณ (แสง นาคเสโน) ได้เชิญออกมาให้ญาติโยมได้สรงน้ำในช่วงเทศกาลสงกรานต์ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๓ เป็นต้นมา และพระเทพวราจารย์ เจ้าอาวาสรูปปัจจุบันได้สร้างหอพระแก้วโกเมน เป็นที่ประดิษฐานจัดประเพณีนมัสการสมโภชทุกปี และอัญเชิญออกให้สรงน้ำในเทศกาลสงกรานต์เรื่อยมา (Weesapen and Other, 2018, p.12)

สำหรับพระเจ้าใหญ่องค์ตื้อเล่ากันว่า พระพุทธรูปองค์ตื้อนี้ได้ถูกห่อหุ้มทาปอมพอกเอาไว้ พอกด้วยเปลือกไม้บดละเอียด ยางบงผสมผงอิทธิเจ และทองคำเงิน นาค สำริด เงินรางกาชาดชะพอก ใช้น้ำเกลี้ยง น้ำชาดผสมทาปอมพอกแล้วลงรักปิดทอง (Wat Tai Phracaoyai Ongtue, 2017, p.13 – 14) ในจารึกวัดใต้เทิง ๑ ได้กล่าวว่า อัครวรราชครูปุตสีตธรรมวงศา และพระพรหมราชวงศาภูมินทร์ เป็นประธานสร้างองค์พระเจ้าใหญ่องค์นี้ขึ้น “...สมเด็จอัครวรราชครูปุสสีตธรรมวงศาเจ้าจึงมาใส่ตกแต่ง จึงอยู่โสดสุขแห่งด้วยเดชประจงไว้ จึงขวนขวายหาก็สมยอได้ยนทองมีประมาณ ๙ แสนบาทบน จึงพร้อมกันหล่อพุทธรูปสร้อยสัพพัญญูยอดแก้วก็ดี...ในกาลนั้นจึงชมพระนามวิลาศ พุทธรูปเจ้าชื่อว่า เมตตรัยสัทโธด้วยมหันตศรัทธาโสภาพ มีใจอันสลาดด้วยกุศลปรารถนา ขอให้ได้ยังอรหันตผลญาณ ในอนาคตกาลเบื้องหน้าในสำนักพระพุทธเจ้าอริยเมตตรัยโยเจ้าฟ้าอันอยู่ห้องดุสิตา ขอให้ได้ดังคำมักคำปรารถนา อย่าคลาดแคล้วก็ข้าเทอญ...” (Ponnothok, T., 1987, p402-403) พระเจ้าใหญ่องค์หลวงสร้างโดยพระประทุมวรราชสุริยวงศ์ (เจ้าคำผง) เจ้าครอบครองเมืองอุบลราชธานีองค์แรกได้ให้ช่างชาวเวียงจันทน์สร้างเมื่อปี พ.ศ. ๒๓๒๔ เพื่อเป็นพระประธานประจำตัววัดหลวงประดิษฐานอยู่ในวิหารพระเจ้าใหญ่องค์หลวง

(ศาลาการเปรียญ) เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นที่พึ่งทางใจของชาวเมืองอุบลราชธานีและเป็นพระพุทธรูปองค์แรกของเมือง (https://www.noomsaotours.co.th/: online)

ส่วนหลวงพ่อเงินเป็นพระปางมารวิชัยที่เชื่อกันว่าเป็นพระพุทธรูปประจำกองทัพพระวอ-พระตา และถือกันว่าครั้งหนึ่งยังเคยเป็นพระพุทธรูปที่เจ้าปางคำแห่งนครเชียงรุ้งอัญเชิญขึ้นเป็นพระชัยหลังช้างออกรบ อีกทั้งยังเป็นพระพุทธรูปที่พบในนิมิตพระมงคลธรรมวัฒน์ (บุญจันทร์ ปรานพิมพ์) ที่แสดงอภินิหารลำแสงยิงไปที่เครื่องบินสหรัฐอเมริกาจนทำให้เสียการทรงตัวสมัยสงครามเวียดนาม (๒๔๙๗-๒๕๑๘) (Sangyu, T., 2006, p.25) ตามตำนานจะพบว่า มีลักษณะที่แตกต่างกับองค์อื่นในแง่ที่ว่าเป็นพระสำหรับการศึก และเป็นพระพุทธรูปที่ขุดพบไม่ได้มีประชุมชนสร้างขึ้น เมื่อพิจารณาเชิงประวัติจะพบว่า พระพุทธรูปทั้ง ๗ องค์คู่เมืองอุบลราชธานีนี้ถือเป็นพระเก่าแก่มีประวัติและความเป็นมาสัมพันธ์กับวิถีวัฒนธรรมชาวเมืองอุบลราชธานีมากกว่าครึ่งถือเป็นพระศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวเมืองเคารพมาหลายชั่วอายุคน เมื่อเกิดความเคารพศรัทธาแล้วก็ย่อมนำมาซึ่งความแนวคิดการพึ่งพิงพระพุทธรูปคู่เมืองในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ยึดเหนี่ยวจิตใจ และใช้ประณามบทเพื่อเชื่อมโยงตนเองเข้าไปถึงพระพุทธรูปองค์นั้นๆ ผ่านภาษาลักษณะพิเศษ ภาษาที่รังสรรค์ขึ้นมาประณามพระพุทธรูปเช่นนี้อาจถือเป็นสิ่งที่มีพลังอำนาจมากกว่าเครื่องมือสื่อสารธรรมดาทั่วไป อีกทั้งยังมีมิติการสื่อความหมายเกินกว่าเนื้อหาในภาษา หรือในขณะที่เนื้อหาอาจไม่สื่ออะไรเลยก็ได้ หรือการที่ภาษาเฉพาะมีไว้เพื่อการสื่อสารในวงในและเพื่อแสดงอาณาจักรความสัมพันธ์เชิงอำนาจกับส่วนอื่นๆ ของสังคม (Eoseewong, 2002, p.7) แสดงให้เห็นว่าภาษาน่าจะเป็นมากกว่าเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสารทั่วไป ลักษณะเช่นนี้พบในภาษาที่ปรากฏในบทสวด Damien and Charles (2010, p. 495) อธิบายคำว่า “มันตระหรือมนต์” ไว้ใน Encyclopedia of Buddhism ว่า ชาวพุทธนิกายฝ่ายมหายานเองนิยมสวดมันตระก็เพราะต้องการสร้างกรรม (ดี) เชื่อมโยงระหว่างตัวผู้สวดหรือปฏิบัติพิธีกรรมไปถึงพระพุทธเจ้าด้วยการร้องขอ (invoked) ผ่านบทมันตระนั่นเอง การสวดมนต์ก็คือการใช้ภาษาที่เปล่งออกมาเป็นคำรวมกัน ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในเมืองอุบลราชธานีที่นอกจากภาษาจะมีอำนาจ และอาจเป็นมากกว่าเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสารทั่วไปแล้ว เสียงในศาสนาสำหรับชาวพุทธเองคำแต่ละคำที่เปล่งออกไปเป็นภาษา น่าจะมีพลังอำนาจเชื่อมโยงไปถึงพระพุทธเจ้าผ่านการสวดด้วย ซึ่งพบในประณามบทพระพุทธรูป ๗ องค์มีลักษณะสำคัญเฉพาะ ดังนี้

ตารางที่ ๓ แสดงภาษาที่ใช้ในประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ประณามบท	ภาษาบาลี	ภาษาบาลี+ไทย	สรรเสริญคุณลักษณะ	นมัสการ	ขออำนวยพร
พระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง		✓	✓	✓	✓
พระเจ้าใหญ่องค์หลวง	✓		✓	✓	✓
พระแก้วไพฑูรย์	✓		✓	✓	✓
พระบทม์วัดกลาง	✓		✓	✓	✓
พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อบรมโพธิสัตว์	✓		✓	✓	✓
พระแก้วโกเมน	✓		✓	✓	
หลวงพ่อเงินวัดปากน้ำ		✓			✓

จากตารางจะพบว่า ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์พื้นที่วิจัยจะแต่งเป็นภาษาบาลีเป็นหลัก และภาษาบาลีประสมภาษาไทย เช่น ประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลง *“อินทะพุทธะรูปัง อภิปาเลตุ มังนะโมพุทธายะฯศรีสวัสดีเจริญสุข สารพัดทุกข์ให้เหือดหาย ลาโภอย่าขาดสาย นิรันตะรัง ประสิทธิเม”* พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อบรมโพธิสัตว์*“อริยะ อริยะ เมตตรัยสัทโธนะโมพุทธายะฯจงมาเป็นศรีคุ้มครองของตัวลูกนี้เทอญฯ”* พระเจ้าใหญ่องค์หลวง *“นะโม การัสสะเตเชนะอะโรโค โหมิ นิพภะโยสุขัง โสตถิพะลัง ภาคยัง มัยหัง ภะวันตุ สัพพะทาติ”* พระบทวัดกลาง *“ทีปะธูปาทิสักกาเรเนตตะวา ปูชะยามิหังอิจฉิตัง ปัตถิตัง มัยหัง ขิปปะเมว สะมิชฌันตุฯ”* ทำให้ทราบว่า (๑) เนื้อหาของประณามบทสะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่วิจัยที่ต้องการที่พึ่งทางใจ แต่ได้สร้างระบบการพึ่งพิงด้วยการสรรเสริญ นมัสการ แสดงความเคารพสูงสุดแล้วร้องขอผลจากการถวายประณามนั้น (๒) เนื้อหาส่วนท้ายการขออำนวยพรมีลักษณะใกล้เคียงกับอาศีสในพิธีกรรมของพราหมณ์ในวัฒนธรรมอินเดียโบราณในนิคมนกถาในคัมภีร์ชั้นอรรถกถาและฎีกา ซึ่งพระภิกษุและกวีได้รจนาไว้ และบทภรตวากยะที่ปรากฏในตอนท้ายบทละครสันสกฤต

และ (๓) แนวคิดการใช้ภาษากับสิ่งศักดิ์สิทธิ์นิยมใช้ภาษาบาลี ขณะเดียวกันกลับพบว่าประณามบทพระเจ้าใหญ่อินทร์แปลงเป็นต้นแต่งด้วยภาษาบาลีประสมไทย เนื้อหาประณามบทถือเป็นสื่อกลางในการติดต่อระหว่างผู้สวดกับพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ และถือเป็นภาษาพิเศษที่เชื่อกันว่ามีอำนาจ ศักดิ์สิทธิ์ และมีพลังกว่าคำไทยธรรมดาทั่วไป ดังจะพบว่าภาษาที่ใช้มีการนำเข้าฉันลักษณ์และแม้มีคำไทยเรียงเป็นร่ายมีการส่งสัมผัสบ้าง Gonda (1989, p 15) อธิบายว่า ผู้นิพนธ์มักใช้ถ้อยคำขัดเกลาปรับแต่งให้สูงส่งอาจจะมีสัมผัสนอกหรือสัมผัสในเช่นเดียวกับร้อยกรองที่ใช้ในพิธีกรรมหรือที่ใช้สวดในพิธีกรรม รูปแบบภาษามีพลังกว่าและเหมาะสมกว่าบทร้อยแก้วทั่วๆ ไปในพิธีกรรมระดับของภาษาเช่นนี้ย่อมมีความสำคัญมาก คำที่สวดออกมาแต่ละครั้งมีพลังอำนาจและศักดิ์สิทธิ์ และมีสถานะสูงกว่าการสื่อสารแบบปกติทั่วไป ประเด็นที่ ๓ ดังอธิบายถึงถือเป็นลักษณะพิเศษของประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์อำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานี กล่าวคือประณามบทดังกล่าวนี้ควรถือเป็นประณามบทวัฒนธรรมแบบประสมประสานอันแสดงให้เห็นความกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมภายนอกคือพระพุทธศาสนากับวัฒนธรรมไทย ผู้สวดย่อมเข้าใจความหมายในขณะสวดและส่งผลต่อระบบความคิด อันแตกต่างจากประณามบทในวัฒนธรรมอื่นเช่นคำไหว้พระพุทธรูปล้านนาที่แต่งเป็นภาษาบาลีล้วน

เมื่อพิจารณาแล้วแนวคิดเช่นนี้เป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับคำบูชาพระธาตุและพระพุทธรูปสำคัญในพื้นที่ภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยซึ่งเป็นบทประพันธ์ภาษาบาลีที่มีเนื้อหาแสดงโครงสร้างและส่วนประกอบคล้ายกัน คือมีคำกล่าวแสดงความเคารพบูชาด้วยบทนมัสการกราบไหว้นมัสชา ณะภูมิอธิบายว่า คำไหว้พระธาตุได้แสดงพรรณนาปูชนียวัตถุ ได้แก่ พระบรมสารีริกธาตุพระเจดีย์และพระพุทธรูป ทั้งยังมีสิ่งสักการบูชาอื่นๆ เช่น พระรัตนตรัยสัตตมหาสถานพระศรีมหาโพธิ์ และรอยพระพุทธบาทสอดแทรกไว้บ้าง มีคำพรรณนาสรรเสริญปูชนียวัตถุเป็นคำแฝงความรู้สึกศรัทธา สื่อความหมายละเมียดละไม แสดงความคิดความเชื่อประการต่างๆ อันเป็นข้อเท็จจริงบ้าง เหนือจินตนาการบ้าง มีคำแสดงสถานที่ประดิษฐานพระธาตุและพระพุทธรูป และมีคำอธิษฐานขอพรเป็นลักษณะอ้างอิงสิ่งต่างๆ และระบุสิ่งที่ตนต้องการคำบูชาเกือบทุกบท ระบุถึงปูชนียวัตถุสำคัญ ลักษณะเช่นนี้สื่อถึงเจตนารมณ์ที่มุ่งหวังจะกราบไหว้บูชาพระธาตุและพระพุทธรูปเป็นสำคัญ หรืออาจจะแสดงว่าคำบูชามีพื้นฐานมาจากคำกราบ

ไหว้นมัสการสิ่งเคารพบูชาทั่วไป นอกจากนี้คำบูชาพระธาตุและพระพุทธรูปสำคัญอีกหลายแห่งก็ใช้วิธีคัดลอกบทบาลีอื่นๆ ที่มาจากบทสวดมนต์บ้าง คาถาจารึกบ้าง หรือแม้แต่คำบริกรรมที่ไม่มีความหมายบ้าง สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการบูชาด้วยคำสวดของชาวล้านนา เพราะชาวล้านนายึดถือภาษาบาลีว่าเป็นภาษาพระพุทธเจ้าเป็นมนต์ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ หากได้นำมาสวดแล้วทำให้เกิดเป็นมงคลได้ (Napum, 2015, p.116-118)

จากข้อค้นพบของนนท์ลชา ณะภูมิ ย่อมทำให้ทราบแนวคิดเรื่องการสร้างคำบูชา ประณามบท นมัสการสิ่งศักดิ์สิทธิ์แนวคู่ขนาน คือ สังเกตได้ว่าเรื่องการใช้ภาษาเพื่อสื่อความหมายลักษณะพิเศษเช่นนี้พบทั้งในประณามบทและคำไหว้พระธาตุในเขตภาคเหนือของไทย โดยนิยมแต่งเป็นคาถาภาษาบาลี สำหรับประณามบทได้แต่งเป็นบทร้อยกรองประสมร่ายสอดคล้องกับแนวคิดของ Gonda คือ คำไหว้ขอพระเทพเจ้าในวัฒนธรรมสมัยพระเวทแต่งเป็นบทร้อยกรองและมีเนื้อหาขอพรตอนท้ายเสมอ จะเห็นว่า การใช้ภาษาในแนวทางเช่นนี้มีลักษณะต่างจากภาษาพูดหรือที่ใช่สื่อสารทั่วไปในสังคมมนุษย์ ที่ควรอธิบายในที่นี้คือประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์นิยมเป็นบทร้อยกรองที่มีคำภาษาบาลีประสมภาษาไทย เมื่อวิเคราะห์ผ่านแนวคิดของ Gonda แล้วพบว่า ๑) ประณามบทเป็นกระบวนการใช้ถ้อยคำที่สำคัญสื่อสารถึงพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์และทำให้ผู้สวดรู้สึกถึงความคุ้มครองปลอดภัย และอาจให้สมปรารถนา ๒) ประณามบทเป็นกระบวนการใช้ภาษา (ถ้อยคำ) แบบพิเศษที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ ผ่านภาษาบาลีและทำให้ผู้สวดสบายใจในเชิงจิตวิทยา ศิราพร ฐิตะฐาน (Thitathan, 1990, p.7) อธิบายว่า มนุษย์ในทุกสังคมมีความเชื่อว่ามีอำนาจบางอย่าง ภาวะบางอย่าง หรือ being บางอย่าง ซึ่งอาจจะอยู่ในรูปของผีสาง เทวดา พระเจ้า พระ กรรม เป็นผู้ที่หรือเป็นสิ่งที่มีอำนาจในการให้คุณ ให้โทษ สามารถบันดาลให้เกิดปรากฏการณ์ปาฏิหาริย์ ควบคุมหรือบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ซึ่งพ้นอำนาจของมนุษย์ทั่วไป เช่น ช่วยดลบันดาลให้ฝนตก โดยพบว่า เนื้อหาประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่เขตอำเภอเมือง อุบลราชธานีแสดงให้เห็นถึงความเชื่ออำนาจของพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งจะให้ผลได้เมื่อผู้มากราบไหว้ได้สวดประณามบทขออำนวยพรผ่านถ้อยคำที่จัดเรียงไว้อย่างมีระบบ ลักษณะเช่นนี้จึงเป็นข้อมูลให้เชื่อได้ว่าแม้ผู้คนในเขตอำเภอเมืองอุบลราชธานีจะอยู่ในยุคดิจิทัล แต่ทว่าความเชื่อเรื่องอานุภาพ

พระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ยังคงดำรงอยู่ โดย Dorson, (1978, p.4) ให้มุมมองและเรียกว่า “คติชนในชุมชนเมือง” นั่นคือ ถึงแม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงด้านอุตสาหกรรมหรือด้านอื่น ๆ คติชนได้เปลี่ยนแปลงไปก็จริงหากแต่ไม่เคยตาย โดยพิจารณาการรังสรรค์ประณามบทแล้วควรเชื่อได้ว่าสังคมอำเภอเมืองอุบลบราชธานีมีแนวคิดและเชื่อเรื่องอำนาจดลบันดาลของพระพุทธรูปประจำเมือง จนทำให้สร้างประณามบทขึ้นใช้สวดแม้มีลักษณะเน้นพิธีกรรมและความเชื่อ แต่นั่นก็ถือเป็นปรากฏการณ์ทางศาสนาเชิงสังคม

ในทางสังคมวิทยามานุษยวิทยา แม้จะไม่ได้นับความเชื่อและพิธีกรรมที่มีลักษณะเป็นไสยศาสตร์ (magic) ว่าเป็นศาสนา แต่ก็นับว่าอยู่ในขอบเขตของการศึกษาเรื่องระบบความเชื่อและศาสนา นับเป็นส่วนหนึ่งใน religious system หรือระบบความเชื่อและศาสนาในแต่ละสังคม (Thitathan, 1990, p12) จากความข้างต้นทำให้เข้าใจได้ว่าแนวคิดเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปคู่เมืองในมุมมองของชาวบ้านดำรงอยู่คู่สังคมเมืองอุบลราชธานีมานาน แม้ในสังคมดิจิทัลและมีความไวต่อเทคโนโลยีผู้คนก็ยังใช้ประณามบท พฤติกรรมเชิงศาสนาแบบชาวบ้านนี้ จึงสอดคล้องกับแนวคิดของ Dorson และสะท้อนให้เห็นว่าคนไทยเชื่อว่าถ้อยคำที่เปล่งออกมาอย่างถูกต้อง มีพลัง สามารถบังเกิดผลและกลายเป็นจริงได้ ที่พบทั่วไปได้แก่ ***เพลงสวด, คำวิงวอนเทพเจ้า, ... คำอำนวยพร*** (Assavavirulhakarn, 2006, p.1) โดยเฉพาะอย่างยิ่งประณามบทที่สร้างจากภาบาลีที่เชื่อกันว่าเป็นภาษาศักดิ์สิทธิ์ และเป็นภาษาที่ใช้ร้อยกรองพระธรรมวินัย ธนิต อยู่โพธิ์ (Yupo, 1974, p.1) ได้อธิบายไว้ว่า บรรดาเวทมนต์ทั้งหลายที่นับถือกันว่าเป็นมนต์ขลังและศักดิ์สิทธิ์ในพระพุทธศาสนา สามารถปัดเป่าบรรดาอุปัทวันตรายภัยพิบัติ ขจัดภูตผีปีศาจและเหล่าอมนุษย์ที่เลวร้าย ป้องกันสรรพภัยจากโจรจากไฟ ปัดเป่าเสนียดจัญไรและดาวร้าย บาปเคราะห์ ขจัดลางชั่วและฝันร้ายทั้งสรรพสิ่งอวมงคล ตลอดจนเสียงนกที่ก่อความรำคาญไม่พึงใจ นำมาซึ่งความเย็นใจ คลายทุกข์ มีความเกษมสุขสวัสดีมีชัย ประสบสิ่งมิ่งมงคล เจริญด้วยอายุ วรรณะ สุขะ พละ ทุกประการ แม้ว่าพุทธศาสนาจะเชื่อเรื่องกรรมและผลของกรรมเป็นหลักแต่ระบบความเชื่อเป็นวัฒนธรรมซึ่งมีธรรมชาติที่จะเปลี่ยนแปลงปรับเปลี่ยนตัวเองไปตามสถานการณ์สิ่งแวดล้อมและความต้องการของสังคมในแต่ละยุคสมัย ระบบความเชื่อศาสนาระบบหนึ่งอาจต้องปรับตัวให้ผสมผสาน

กลมกลืนกับระบบความเชื่อศาสนาระบบอื่นๆ ที่มีอยู่ในสังคมนั้นๆ เช่น เมื่อพุทธศาสนาเข้ามาในประเทศไทยก็มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับระบบความเชื่อและพิธีกรรมท้องถิ่น (Thitathan, 1990, Introduction) ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้เห็นว่า ระบบความเชื่อแบบพุทธศาสนาได้ปรับตัวให้เข้ากันได้กับความเชื่อท้องถิ่นอุบลราชธานีจนทำให้เกิดแนวคิดรังสรรค์ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์คู่เมืองที่มีโครงสร้างพิเศษผ่านภาษาบาลีและภาษาบาลีแบบประสมภาษาไทยขึ้นอย่างเป็นระบบ

บทสรุปส่งท้าย

จากที่ได้อธิบายและวิเคราะห์ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในอำเภอเมืองอุบลราชธานีทำให้ได้ข้อสรุป ดังนี้ ประณามบทพระพุทธรูป ๗ องค์มีโครงสร้างสำคัญอยู่ ๓ ส่วนด้วยกัน คือ ๑) ตอนต้นมีเนื้อหาสรรเสริญหรือพรรณนาคุณลักษณะหรือลักษณะเด่นที่สำคัญของพระพุทธรูปองค์นั้น ๆ ๒) ช่วงกลางพรรณนาการนอบน้อมหรือสักการบูชาด้วยความเคารพ และ ๓) ช่วงสุดท้ายแสดงความปรารถนาขอคำอำนวยพรคล้ายกับวัฒนธรรมการบูชาพระเจ้าในสังคมอินเดียโบราณ โครงสร้างทั้ง ๓ ส่วนทำให้ทราบได้ว่าแนวคิดการสร้างประณามบทก็เพื่อแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือ ในทางจิตวิทยาประณามบทเป็นบทสำคัญที่ทำให้ผู้คนรู้สึกมั่นคง ปลอดภัย และสบายใจ ส่วนในเชิงภูมิวัฒนธรรมประณามบทมีผลจากความเชื่อว่าพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองอุบลราชธานีมีความศักดิ์สิทธิ์ จนส่งผลให้มีการสร้างถ้อยคำเชื่อมโยงไปถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รูปแบบภาษาประณามบทพระพุทธรูปทั้ง ๗ องค์แต่งเป็นบทร้อยกรองภาษาบาลี และมีการใช้คำภาษาบาลีประสมประสานกับภาษาไทย ภาษาบาลีถือเป็นภาษาที่มีบทบาทต่อการใช้รังสรรค์ประณามบทพระพุทธรูปอำเภอเมืองอุบลราชธานี ซึ่งถือกันว่าเป็นภาษาที่ใช้บันทึกคำสอนพระพุทธศาสนาและถือกันว่าเป็นภาษาศักดิ์สิทธิ์ ประณามบทจึงมีบทบาทสำคัญต่อประชาชนชาวเมืองอุบลราชธานี โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่เดินทางมาสักการบูชาพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์นั้นๆ ได้นำมาใช้สวด การสวดเช่นนี้ถือเป็นการสวดด้วยภาษาบาลีเป็นหลัก ส่งผลต่อความเชื่อว่าคำสวดมีพลังอำนาจและมีความศักดิ์สิทธิ์ โดยอาจไม่ได้จำกัดเฉพาะความหมายตรงของถ้อยคำเท่านั้น หากแต่ยังมุ่งหมายสรรเสริญและร้องขอคำอำนวยพรอีกด้วย ถ้อยคำที่เปล่งออกมาอย่างถูกต้องจึงมักเชื่อกันว่ามีพลัง อาจบังเกิดผลและบันดาลผลเป็นจริงได้ ลักษณะการใช้ภาษาเช่นนี้

มีในเพลงสวดคำวิงวอนเทพเจ้าคำอำนวยพร และประณามบทนั่นเอง แม้ว่าการใช้ภาษาบาลีและภาษาบาลีประสมภาษาไทยในประณามบทจะแตกต่างกับคาถาหรือโศลกตามขนบในวัฒนธรรมการสรรเสริญสมัยอินเดียโบราณ และวัฒนธรรมการแต่งประณามบทในคัมภีร์บาลีชั้นอรรถกถาเป็นต้นมา แต่กลับพบว่า แนวคิดเช่นนี้เป็นมโนทัศน์เดียวกัน และเป็นการสร้างถ้อยคำในวัฒนธรรมพุทธศาสนาแบบชาวบ้าน โดยภาษาบาลียังคงเป็นภาษาที่จำเป็นถือว่าศักดิ์สิทธิ์ มีไว้สำหรับสื่อสารกับพระพุทธรูปองค์สำคัญที่ผู้คนในอำเภอเมืองอุบลราชธานีเคารพศรัทธา สำหรับภาษาบาลีประสมไทยทำให้ประณามบทเป็นเครื่องแสดงการประสมประสานวัฒนธรรมระหว่างพระพุทธศาสนากับท้องถิ่น อีกทั้งยังเป็นประณามบททางวัฒนธรรมที่ทำให้ผู้สวดสามารถรู้ความหมายได้ในขณะสวด มีบทบาทหน้าที่สำคัญคือรับใช้ผู้คนไม่เชี่ยวชาญภาษาบาลี และที่สำคัญยิ่งประณามบทถือเป็นบทสวดเชื่อมโยงผู้สวดกับอำนาจพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์องค์นั้น ๆ และอำนวยผลดีในทางใจให้ผู้สวดรู้สึกมั่นคงปลอดภัย และมีความสุขที่ตนปรารถนา

References

Assavavirulhakarn, P. (2006). *Imprecation and Blessing: An Interpretation of Epigrahical Data* [Unpublished]. Department of Eastern Language, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Bussayakul, W. (1990). *Bapriansanskrit [Sanskrit textbook].* Bangkok: Chulalongkorn University.

Choksawat, S. and S. Ngopok. (2007). *Wat Luang Ubon Ratchathani [Wat Luang in Ubon Ratchathani province*]. Ubon Ratchathani: Ubon Ratchathani University.

Damien K. and S. P. Charles. (2010). *Encyclopedia of Buddhism*. London and New York: Routledge.

Keown, D. and C.S. Prebish. (eds.). (2010). *Encyclopedia of Buddhism*. Routledge.

Dorson, M. R. (ed). (1978). *Folklore in the Modern World.* Paris: Mouton.

Eoseewong, N. (2002). *Khan mee khom wa duay phasa watthanatham lae amnaj [Sharp words about language, culture and power]*. Bangkok: Matichon.

Gonda, J. (1963). *The Indian Mantra*. [Online]. Oriens (Producer). Brill (Distributor). Available from: http://www.jstor.org/about/terms.html. [2020, Aug 7]

Gonda, J. (1989). *Prayer and Blessing Ancient Indian Ritual Terminology*. Leiden. Netherlands: E.J. Brill.

Napum, N. (2015). *Pali Praying Formulas of Significant Stupa and Buddha images in Northern Thailand*. (master's thesis) Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Noomsaotours (2021, February 2). "The first Temple in Ubon... Wat Luang" [webblog] Retrieved from https://www.noomsaotours.co.th/,Access information.

Punnothok, T. (1987). *Sila jaruk nai Isan samai Thai-Lao [Isan inscription stones in the Thai-Lao period.]*. Bangkok: Kunpinaksornkit.

Sangyu, T. (2006). *Pathomhethangkarnprakotluangphorngurn Phraputtharuoprajamtapchaomuang Ubon Ratchathani sriwanalai [Primary cause of name of Laungpho Ngern, the Buddha of the army Ruler of Ubon Ratchathani Sriwanalai]*. Bangkok: Ananta.

Siam Rat Tepitakang. (1995). *Siam Ratthasarajathaniyang Mahamakutrajawittayalayena Pakasito [Tepitaka of Siam published by Mahamakut Buddhist University]*. Bangkok: Mahamakutrajawittayalaya.

Siam Rat Tepitakatthakatha. (1992). *Siam Ratthasarajathaniyang Mahamakutrajawittayalayena Pakasito [Commentary of the Tepitaka of Siam published by Mahamakut Buddhist University]*. Bangkok: Mahamakutrajawittayalaya.

Srion, S, Phramaha. (2007). *Invocation and Epilogue in Pali Literature: Concept,*

Form, and Language. (master's thesis) Chulalongkorn University. Bangkok, Thailand.

Staal, F. (1986). *The Sound of Religion.* [Online]. Oriens (Producer). Brill (Distributor). Available from: http://links.jstor.org/sici?sici=0029-5973%28198606%2933%3A1%3C33%3ATSOR%3E2.0.CO%3B2-4. [2020, Jan. 7]

Tai Phracaoyai Ongtue, Wat. (2017). *Wat Tai Phracaoyai Ongtue Ubon Ratchathani 2560. [The Tai Phracaoyai Ongtue temple in Ubon Ratchathani 2560].* n.p.

Thammapidok (P.A. Payutto), P. (2003). *Poccananukromputthasat chabap pramuansap [Dictionary of Buddhist Terms.]*. Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya.

Thitathan, S. (1990). *Naewkid kiawkap sassana lae kwamchua nai sangkhom [Concepts of religions and beliefs in society].* In, Teaching materials regarding concepts of religions and beliefs in the society, unit 1-7. Nonthaburi: STOU Press.

Weesapen, W., etal. (2018). *Pipitthapamwatmaneewanaram [Wat Maneewanaram Museum].* Ubon Ratchathani: Ployscreen.

Wisitpattanaporn, Phragru. (2014). *Prawatwatklangnaimuang Ubon Ratchathani* [History of Wat Klang in Ubon Ratchathani province]. Ubon Ratchathani: Ubolkic offset Publishing.

Yupo, Th. (1974). Arnupabpraparitta promduaytamnamlakhampla [The power of Paritt with legend and translation]. Bangkok: Prayurawong.

Interview Source

Pukhut, P. (2020, December 12) Personal Interview.

Phunaya, B. (2020, May 27)Personal Interview.

Phakdechanon, P. (2020, July 29)Personal Interview.

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับไทย

Submitted date: 5 January 2021*
Revised date: 15 January 2021
Accepted date: 4 February 2021

เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง[๑]

บทคัดย่อ

ในเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปรากฏวัฒนธรรมการทำเครื่องประดับมุกมาเป็นระยะเวลานับพันปี เป็นศาสตร์และศิลป์ที่ผสมผสานกันระหว่างวัตถุดิบที่เกิดขึ้นในป่าไม้และใต้ท้องทะเล กล่าวคือ ยางรักจากต้นรักและเปลือกหอยมุกที่มีสีสันสวยงาม ทั้งยังผสมผสานกันระหว่างงานช่างสองแขนงหลักคืองานช่างรักและงานช่างประดับมุก ได้แก่ ประเทศจีน ญี่ปุ่น เกาหลี ไทย เวียดนาม เมียนมา ลาว และกัมพูชา โดยงานศึกษาวิจัยด้านเครื่องประดับมุกในประเทศไทยส่วนใหญ่พบหนังสือและบทความวิชาการเกี่ยวกับงานประดับมุกของไทย จีน ญี่ปุ่น และเวียดนาม แต่จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า องค์ความรู้ด้านงานประดับมุกของประเทศเกาหลีมีอยู่น้อยมากหรือแทบไม่ปรากฏเลย จึงเป็นที่มาของความสนใจเขียนบทความวิชาการเรื่องนี้เพื่อให้ข้อมูลด้านความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกของไทยและเกาหลี ทั้งในด้านวัตถุดิบ เครื่องมือ ลวดลาย เทคนิควิธีการ และการใช้ประโยชน์ เพื่อให้นักศึกษาด้านศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมศึกษา ได้เข้าใจประวัติความเป็นมาและคุณค่าของงานประดับมุกที่สามารถสะท้อนวิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรมของประเทศเกาหลีได้เป็นอย่างดี ขณะที่ช่างประดับมุกของไทยสามารถ

---

[๑] อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

* วันรับ-ส่งบทความนี้อ้างอิงตามที่ปรากฏในระบบรับส่งบทความของเว็บไซต์ https://Journal.phra.in/ ซึ่งเพิ่งเปิดใช้ระบบเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ อย่างไรก็ตามกระบวนการพิจารณาบทความได้ทำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ แล้ว

นำลวดลายและเทคนิควิธีการที่มีความแตกต่างกันมาใช้พัฒนาต่อยอดหรือปรับประยุกต์เป็นลวดลายใหม่ เพื่อรักษางานประดับมุกไทยทั้งในเชิงอนุรักษ์และริเริ่มผลงานแนวใหม่ในแบบศิลปะร่วมสมัยภายใต้แรงบันดาลใจจากงานประดับมุกเกาหลี

คำสำคัญ: เครื่องมุก, งานประดับมุก, ยางรัก

The Comparison Between Thai and Korea Mother of Pearl Inlay

Kriangkrai Honghengseng[๒]

Abstract

In East Asia and Southeast Asia, there has been mother of pearl inlay for more than a thousand years. Such work combines science and arts using materials from the land and sea, which are lacquer varnish and pearl oysters used by artisans of lacquer and mother of pearl inlay. Mother of pearl inlay appears in China, Japan, Korea, Thailand, Vietnam, Myanmar, Laos and Cambodia. Many books and academic articles in Thailand provide information about mother of pearl inlay in China, Japan and Vietnam, but only a few include information about the work in Korea. Accordingly, this article compares the differences between mother of pearl inlay in Thailand and Korea in terms of materials, tools, motifs, techniques and uses. The students in fine arts, history and cultural studies can learn about the origins and values of Thai and Korean mother of pearl inlay that reflects ways of life, societies and cultures. Furthermore, Thai mother of pearl inlay artists have used some particular techniques and motifs to create a new platform that can conserve traditional art in combination with contemporary art.

Keywords: Mother of pearl wares, Mother of pearl inlay, Lacquerware

---

[๒] A lecturer in Faculty of Liberal Arts, Mahidol University.

บทนำ

ผู้เขียนมีความสนใจศึกษาประวัติความเป็นมาและขั้นตอนการผลิตงานประดับมุกของประเทศเกาหลีหลังจากได้เข้าร่วมงานเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ “มุก-มุม-ใหม่ งานหัตถกรรมเครื่องมุกกับการใช้วัตถุดิบเชิงสร้างสรรค์” จัดโดยศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เมื่อเดือนสิงหาคม ๒๕๖๒ โดยมีวิทยากรที่เป็นช่างมุกทั้งจากประเทศไทย ญี่ปุ่น และเกาหลีมาให้ความรู้ ทั้งยังศึกษาเรียนรู้เพิ่มเติมจากนิทรรศการภายในศูนย์วัฒนธรรมเกาหลีแห่งประเทศไทยบนถนนสุขุมวิทที่มีการจัดแสดงงานประดับมุก “นาจ็อนชีกี” (Najeon Chilgi) พบว่าเครื่องมุกของเกาหลีมีความแตกต่างจากเครื่องมุกไทยทั้งในด้านวัตถุดิบสำคัญอย่างสายพันธุ์ของหอยมุก สายพันธุ์ของยางรัก เครื่องมืออุปกรณ์ ขั้นตอนการผลิต สีสันลวดลาย และนัยความหมายเชิงสังคมและวัฒนธรรม

เมื่อได้ทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่าในประเทศไทยมีงานวิจัยและบทความทางวิชาการเกี่ยวกับเครื่องมุกของไทย ญี่ปุ่น จีน และเวียดนามอยู่บ้างแล้ว ขณะที่บทความวิชาการหรืองานวิจัยเกี่ยวกับเครื่องมุกของเกาหลียังปรากฏน้อยมากหรือแทบไม่มีเลย ยกเว้นการจัดแสดงในรูปแบบนิทรรศการ ได้แก่ โครงการพัฒนาศิลปหัตถกรรมในวัฒนธรรมร่วม (Cross Cultural Crafts Project) โดยศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ (องค์การมหาชน) ภายใต้แนวคิด “Revival of the Forgotten Heritage” หรือการฟื้นฟูมรดกศิลป์ ภูมิปัญญาที่ถูกลืมด้านงานเครื่องมุก ระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐเกาหลี เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๖๐ ผู้เขียนจึงต้องการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและขั้นตอนในการผลิตงานประดับมุกเกาหลีเพื่อเป็นประโยชน์ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์และเชิงศิลปกรรมต่อไป

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา วัตถุดิบ เครื่องมือ เทคนิค และลวดลายของงานประดับมุกเกาหลี

๒. เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับงานประดับมุกของไทย

วิธีดำเนินการศึกษา

เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพโดยสืบค้นข้อมูลผ่านเอกสาร หนังสือ งานวิจัย และบทความวิชาการที่มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งของไทยและเกาหลี รวมทั้งสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) จากผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านงานประดับมุกและวัฒนธรรมเกาหลี ได้แก่ คุณจีจุงมิน ช่างประดับมุกชาวเกาหลี ที่มาเป็นวิทยากรในงานเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ “มุกมุมใหม่ งานหัตถกรรมเครื่องมุกกับการใช้วัตถุดิบเชิงสร้างสรรค์” เมื่อวันที่ ๑๗ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๕๖๒ โดยศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ เพื่อรวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาประมวลให้เห็นถึงประวัติความเป็นมา วัตถุดิบ เครื่องมือ เทคนิคและลวดลายของงานประดับมุกเกาหลีและไทยเพื่อเปรียบเทียบความคล้ายคลึงและความแตกต่าง

งานช่างประดับมุก

“งานช่างประดับมุก” (Mother of pearl inlay) เป็นการปฏิบัติงานช่างประณีตศิลป์แขนงหนึ่งที่นำเปลือกหอยทะเลซึ่งมีคุณสมบัติให้แสงสะท้อนและสีแวววาวจำพวกหอยอูด หอยมุกไฟ หอยโข่ง หอยนมสาว หอยเป๋าฮื้อ หอยจาน มาประดับลงบนพื้นผิวของวัตถุที่เรียกว่า “หุ่น” โดยหุ่นอาจเป็นไม้หรือตอกสานก็ได้ ส่วนใหญ่จะให้สีของมุกตัดสลับกับสีทึบดำของรัก เนื่องจากสายพันธุ์รักในประเทศไทยเมื่อทำปฏิกิริยาทางเคมีจะกลายเป็นสีดำหรือเกิดจากการนำมาผสมกับสมุก หมายถึง ถ่านจากการเผากะลามะพร้าวหรือใบตองแห้งให้เกิดสีดำ ขณะที่ในแถบเอเชียตะวันออกอย่างจีน เกาหลี และญี่ปุ่น จะเป็นยางรักคนละสายพันธุ์กับประเทศไทยที่ให้สีน้ำตาล จึงพบการประดับมุกบนพื้นผิวที่เป็นสีดำจากรักดำ สีแดงจากน้ำรักผสมกับแร่ซินนาบาร์ และพื้นผิวสีน้ำตาลของไม้สน หลังจากประดับแล้วจะเรียกงานนั้นว่า “เครื่องประดับมุก” หรือ “เครื่องมุก” ขณะที่ช่างซึ่งสร้างสรรค์ผลงานจะผสมผสานกันระหว่างฝีมือช่างหลากหลายแขนง ได้แก่ ช่างมุก ช่างเขียน ช่างลงลาย ช่างลงรัก ช่างแกะ ช่างต่อยมุก ทั้งนี้ งานช่างประดับมุกจะผูกลายและตัดลายเป็นช่องแตกต่างไปจากลายไทยในงานจิตรกรรมหรือลายรดน้ำ โดยการผูกลายหรือออกแบบลายจะต้องตัดส่วนลายเป็นช่องเนื่องจากธรรมชาติของเปลือกหอยมีความโค้งมนและมีพื้นที่จำกัด จึงไม่สามารถเขียนลวดลายทั้งหมดลงไปได้ จำเป็นต้องตัดเปลือกหอยเป็น

ชิ้นเล็กเพื่อให้แนบกับชิ้นงานทั้งหมด เมื่อฉลุเสร็จเรียบร้อยจึงนำมาเรียงตามแบบแล้วนำลายที่ประดับสมบูรณ์ไปติดลงบนชิ้นงาน ก่อนจะนำรักสมุกสีดำมาปาดถมลงในร่องระหว่างลายจนเรียบเสมอขอบเปลือกหอย แล้วถมเก็บรายละเอียดด้วยยางรักที่ผ่านการกรองแล้ว จากนั้นนำไปขัดมันด้วยกระดาษทรายและชักเงาด้วยน้ำมันพืชจนปรากฏสีสันแวววาวสวยงาม (Jamornmanj, 2016, p. 110-111)

ในอดีตนิยมทำเป็นเครื่องราชูปโภคใช้ภายในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ ใช้ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมบริเวณบานประตูหรือหน้าต่างภายในพระบรมมหาราชวังและวัดวาอาราม บ้านเรือนชนชั้นขุนนางอำมาตย์ราชบริพาร รวมทั้งใช้ตกแต่งเครื่องประกอบศาสนกิจทางพุทธศาสนา ได้แก่ พาน เตียบ โต๊ะหมู่บูชา เก้าอี้ ตู้พระธรรม และเป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันที่มีการประดับลายมุกบนภาชนะ อาวุธ เครื่องดนตรี เครื่องประดับ เป็นต้น (Thai Arts Academic Group, Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department, 2010, p. 1)

ขณะที่งานช่างประดับมุกในประเทศเกาหลี เรียกว่า “นาจ็อนชีกี” (Najeon Chilgi) หรือ “ชาแก พักกี” (Jagae Bakgi) เป็นคำที่สมาสกันระหว่างคำว่า “นาจ็อน” (Najeon) หมายถึง หอยมุก เป็นคำที่ยืมมาจากภาษาจีน โดย “นา” (Na) หรือ “รา” (Ra) แปลว่า หอย ส่วน “จ็อน” (Jeon) แปลว่า มุก บางครั้งเรียกหอยมุกว่า “จาเก” (Jagae) ซึ่งเป็นคำภาษาเกาหลี แต่นิยมใช้คำว่า “นาจ็อน” มากกว่า ผสมกับคำว่า “ชีกี” (Chilgi) หมายถึง ยางรัก เป็นคำที่ยืมมาจากภาษาญี่ปุ่นว่า “ชิกกิ” (Shikki) แปลว่า ยางรักเหมือนกัน ส่วนช่างประดับมุก เรียกว่า “นาจ็อนจอง” (Najeonjung) (Jeju National Museum, 2014)

สะท้อนให้เห็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะสองแขนงหลักคือช่างรักกับช่างมุก ส่งผลให้คำว่า “ชีกี” (Chilgi) เป็นคำสร้อยท้ายงานศิลปกรรมทุกแขนงของเกาหลีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการนำยางรักมาใช้ เช่น งานลงรักบนพื้นไม้ เรียกว่า “ม็อกแท ชีกี” (Moktae Chilgi) งานเครื่องเขินที่ลงรักบนไม้ไผ่สาน เรียกว่า “นัมแท ชีกี” (Namtae Chilgi) งานลายรดน้ำบนแผ่นทองคำ เรียกว่า “กึมแท ชีกี” (Geumtae Chilgi) งานลงรักบนหนัง ได้แก่ หนังปลากระเบน ซึ่งนิยมนำเข้าจากสยาม เรียกว่า “พีแท ชีกี” (Pitae Chilgi) งานลงรักบนกระดาษ เรียกว่า “ชีแท ชีกี” (Jitae

Chilgi) งานลงรักบนโลหะ เรียกว่า “พย็องทัล ชีกี” (Pyeongtal Chilgi) งานลงรักบนกัญชงหรือป่าน เรียกว่า “ฮย็อบชอแท ชีกี” (Hyeobjeotae Chilgi) และงานระบายสีบนมุก เรียกว่า “แชฮวา ชีกี” (Chaehwa Chilgi) เป็นต้น (Lee, 2003, p. 107-123)

ประวัติศาสตร์เครื่องประดับมุกเกาหลีและไทย

เนื่องจากงานช่างประดับมุกเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการใช้ยางรักด้วย ดังนั้นการสืบค้นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมประเภทนี้ของเกาหลีจึงต้องนับย้อนไปตั้งแต่สมัยที่มีการค้นพบเครื่องใช้จากยางรักในสุสานหินที่แหล่งโบราณคดีนัมซอง (Namseong-ri) จังหวัดชุงช็องใต้ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากเครื่องรักที่ผลิตใน “เล่อลัง” (Lelang) ที่ได้รับอิทธิพลจากราชวงศ์ฮั่นของจีน สะท้อนให้เห็นว่าในคาบสมุทรเกาหลีมีการผลิตเครื่องรักใช้มายาวนานกว่า ๒,๕๐๐ ปีแล้ว นอกจากนี้ระหว่างศตวรรษที่ ๑-๓ ได้มีการขุดค้นพบเครื่องรักในแหล่งโบราณคดีที่สำคัญของเกาหลีหลายแห่ง ได้แก่ แหล่งโบราณคดีทาโฮ (Taho-ri) จังหวัดคย็องซังใต้ (Kyongsang) ต่อมาในสมัยแพ็กเจ ได้มีการขุดพบโบราณวัตถุที่ทำมาจากยางรักในสุสานกษัตริย์มูรย็อง (King Muryeong) หรือเรียกว่าแหล่งโบราณคดีซองซาน” (Songsan-ri) เป็นพนักพิงศีรษะสำหรับกษัตริย์และพระราชินีซึ่งใช้สีสันแตกต่างกัน โดยกษัตริย์จะใช้ยางรักสีดำ ขณะที่พระราชินีจะใช้ยางรักสีแดง ลวดลายตกแต่งด้วยงานลงรักบนโลหะ เรียกว่า “พย็องทัล ชีกี” (Pyeongtal Chilgi) เป็นรูปนก ปลา มังกร ดอกบัว และรูปนางฟ้า

สมัยอาณาจักรชิลลา (๕๗ BC-๖๕๔) ราวศตวรรษที่ ๕ ได้มีการขุดค้นพบโบราณวัตถุที่สุสานฮวังนัม (Hwangnam Great Tomb) ในเมืองเคียงจู (Kyongju) เป็นงานเครื่องเขินเขียนลวดลายภูเขาและสัตว์ด้วยรักแดงบนพื้นผิวที่ทาด้วยรักดำ ทั้งยังขุดค้นพบเครื่องเขินลาย “อันอั๊บจี” (Anap-chi) อันเป็นชื่อบ่อน้ำในเมืองเคียงจูที่สร้างขึ้นในปีที่ ๑๔ แห่งรัชสมัยของกษัตริย์มุนมู (Munmu) แห่งอาณาจักรชิลลา ชื่อเดิมของบ่อคือ “โวลชี” (Wolji) มีความหมายว่า สระน้ำที่สะท้อนดวงจันทร์ ตามบันทึกทางประวัติศาสตร์ของซัมกุกซากี (Samguk Sagi) บันทึกไว้ว่า *“ในยุคกษัตริย์มุนมูได้สร้างสระแห่งใหม่ในพระราชวัง สระน้ำเต็มไปด้วยดอกไม้และนกหลากชนิด”* (Lee, 1985, p. 51)

จนถึงสมัยโครยอเป็นยุคที่ปรากฏหลักฐานงานประดับมุกอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะหลักฐานเชิงลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏในบันทึกราชทูตจีนสมัยโครยอ เรียกว่า “เสวี่ยนเหอ เฟิ่งสื่อ เกาลี้ ถู่จิง” (Xuanhe Fengshi Gaoli tujing) ซึ่งเขียนโดย ซู่จิง (Xu Jing) (๑๐๙๑-๑๑๕๓) ที่เคยมาเยือนเมืองซองโด (Songdo) ศูนย์กลางของอาณาจักรโครยอในปี ๑๑๒๓ ตรงกับสมัยราชวงศ์ซ่งของจีน ได้กล่าวถึงงานประดับมุกบนอานม้าของทหารม้าโครยอว่ามีความสวยงาม ขณะที่งานลงรักบนแจกันของโครยออาจไม่ละเอียดประณีตแต่กลับมีการประดับมุกที่น่าชื่นชม (Choi, 1998, p. 15-16)

งานประดับมุกส่วนใหญ่เป็นภาชนะที่ใช้ในการประกอบศาสนกิจและสะท้อนความเชื่อตามแบบศาสนาพุทธ นิกายมหายาน ที่เจริญรุ่งเรืองในยุคสมัยนั้น ได้แก่ หีบพระคัมภีร์ ปิ่นโต และกล่องเครื่องประดับ โดยมีเมืองแทจ็อน (Daejeon) เป็นศูนย์กลางการผลิตเครื่องมุกโครยอ จนถึงสมัยโชซอนพระพุทธศาสนาเริ่มเสื่อมลง เพราะราชวงศ์ได้สนับสนุนให้ลัทธิขงจื๊อเป็นศาสนาประจำชาติ จึงกดขี่ผู้นับถือพระพุทธศาสนาและให้พระสงฆ์อพยพไปอยู่ตามชนบทหรือป่าเขา ส่งผลให้ลวดลายของเครื่องประดับมุกที่เคยได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบมาจากพระพุทธศาสนาเปลี่ยนเป็นรับอิทธิพลจากความเชื่อของลัทธิขงจื๊อแทน โดยเมืองที่มีชื่อเสียงในการทำเครื่องมุกของเกาหลี ได้แก่ เมืองวอนจู เมืองฮยองนัม จังหวัดคังวอน จังหวัดพย็องอัน จังหวัดคย็องซังใต้ เป็นต้น (Choi, 2001, p. 75-108)

สำหรับประเทศไทยปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงานประดับมุกตั้งแต่สมัยทวารวดีบนชิ้นส่วนปูนปั้นประดับองค์เจดีย์ ที่ตำบลคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี อายุราว ๑,๔๐๐ ปี ช่วงเวลาดังกล่าวมีความนิยมประดับมุกบริเวณพระเนตรของพระพุทธรูป ได้แก่ พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกำแพงเพชร ในสมัยเชียงแสนพบพระพุทธบาทไม้ประดับมุก เป็นภาพมงคล ๑๐๘ ประการและภาพเขาพระสุเมรุ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่ มีอายุสมัยพระเจ้าติโลกราช คือปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ จนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นช่วงเวลาที่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงานประดับมุกของไทยอย่างเด่นชัด เนื่องจากการเข้ามาของพ่อค้าและช่างศิลป์ชาวจีนที่เผยแพร่งานประดับมุกภายในพระบรมมหาราชวัง ศาสนสถาน และบ้านเรือนของคหบดี โดยข้อความจากพระราชกำหนดในกฎมณเฑียรบาลได้กล่าว

ถึงเครื่องอุปโภคในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ความว่า *"กลดต่อค้ำ ประดับมุก ใบทาชาด เขียนลาดทอง"* ส่วนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในจดหมายบันทึกเหตุการณ์เดินทางมาสยามของบาทหลวงกี ตาชาร์ (Guy Tachard) ได้กล่าวถึงการประดับมุกที่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคว่า *"หัวเรือกับท้ายเรือเท่านั้นที่ทาสีและปิดทอง บางลำประดับเป็นภาพต่าง ๆ ด้วยวิธีฝังเกล็ดมุก"* (Komolbut, 2002, p. 86-87)

รัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศปรากฏการสร้างบานประตูประดับมุกถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระอารามหลวงถึง ๓ แห่ง ประกอบด้วย แห่งที่ ๑ บานประตูพระอุโบสถประดับมุกที่วัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นต้นแบบอยู่ที่หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง แห่งที่ ๒ บานหน้าต่างและบานประตูประดับมุกพระวิหารหลวง วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก และแห่งที่ ๓ วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ปัจจุบันอยู่ที่พระเศวตกุฎาคารวิหารยอด วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงใช้ช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาถอดแบบงานประดับมุกมาทำบานประตูและหน้าต่างประดับมุกภายในพระบรมมหาราชวังและที่วัดพระพุทธบาทสระบุรี ขณะที่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ปรากฏบานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆตามแบบศิลปกรรมจีน ผ่านคติความเชื่อที่ว่ามังกรห้าเล็บเป็นสัญลักษณ์แทนความยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์ ทั้งยังมีบานประตูประดับมุกลายรามเกียรติ์ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม หรือวัดโพธิ์ กับบานประตูที่วัดนางนองและวัดนางชี (Khumkaew, 2020, p.50-70)

หากวิเคราะห์ความคล้ายคลึงระหว่างประวัติศาสตร์งานประดับมุกของไทยและเกาหลีจะพบว่าทั้งสองประเทศต่างได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมในการสร้างงานประดับมุกและงานช่างรักมาจากจีนทั้งสองชาติ เนื่องจากจีนเป็นชาติที่ปรากฏวัฒนธรรมการใช้รักและงานประดับมุกมาเป็นระยะเวลาหลายพันปี ขณะที่เกาหลีซึ่งตั้งอยู่ในชัยภูมิที่ถูกรุกรานจากจีนและญี่ปุ่นมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน โดยเกาหลีได้รับอิทธิพลด้านงานประดับมุกจากจีนอย่างน้อยที่สุดสมัยราชวงศ์ซ่ง แต่ปรากฏ

หลักฐานเด่นชัดที่สุดสมัยราชวงศ์ถัง โดยเครื่องมุกคือหนึ่งในรายการเครื่องบรรณาการที่เกาหลีต้องส่งไปให้จีน

ขณะที่ไทยได้รับอิทธิพลจากจีนอย่างน้อยที่สุดสมัยกรุงสุโขทัย แต่ปรากฏหลักฐานเด่นชัดที่สุดในสมัยกรุงศรีอยุธยา พบว่าหัวเมืองประเทศราชทางภาคใต้ต้องส่งหอยมุกเป็นเครื่องบรรณาการเข้ามายังเมืองหลวง และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชนิยมในศิลปกรรมแบบจีน จึงโปรดเกล้าฯให้ช่างจีนมีส่วนร่วมในการสร้างบานประตูลายมังกรดั้นเมฆที่วัดราชโอรสาราม หากเทียบเคียงเวลาทางประวัติศาสตร์พบว่าสมัยกรุงสุโขทัยอยู่ในช่วงตอนปลายของยุคโชซอนเกาหลี ซึ่งยุคทองของการสร้างงานประดับมุกเกาหลีรุ่งเรืองถึงขีดสุดตั้งแต่สมัยโกคูรยอ (Kritchanavin, 2014, p. 1-20)

นอกจากนี้ ทั้งไทยและเกาหลีต่างได้รับอิทธิพลด้านงานประดับมุกจากประเทศญี่ปุ่นแต่แตกต่างกันตรงที่เกาหลีได้รับอิทธิพลโดยตรงจากการอยู่ภายใต้การปกครองของญี่ปุ่นมานานหลายร้อยปี ขณะที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลทางอ้อมจากการค้าขายและทางการเมืองการปกครองระหว่างสยามกับญี่ปุ่นและอาณาจักรริวกิว เนื่องจากสกุลช่างมุกของประเทศญี่ปุ่นที่มีความสำคัญจำแนกออกเป็น ๒ สกุลช่าง ได้แก่ ช่างมุกของนางาซากิ และช่างมุกริวกิวหรือในปัจจุบันคือจังหวัดโอกินาวาหลังการผนวกรวมเป็นส่วนหนึ่งของประเทศญี่ปุ่นแล้ว โดยในสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ มีการว่าจ้างช่างมุกญี่ปุ่นให้ทำบานประตูประดับพระอุโบสถของวัดในประเทศไทยหลายแห่ง ได้แก่ บานประตูวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร บานประตูพระอุโบสถวัดนางชี เป็นต้น (Takata, 2016, p. 58-59)

วัตถุดิบและเครื่องมือในงานประดับมุกระหว่างเกาหลีและไทย

ยางรักไทยและยางรักเกาหลี

“ต้นรัก” เป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางขึ้นอยู่ตามป่าเบญจพรรณ และป่าแดงทางภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคใต้ตอนบนของประเทศไทย นอกจากนี้ ยังพบได้ทั้งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในเอเชียตะวันออก ได้แก่ ประเทศจีน ญี่ปุ่น เกาหลี และไต้หวัน ขณะที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ได้แก่ ประเทศไทย เมียนมา ลาว และเวียดนาม สามารถแบ่งกลุ่มยางรักได้ตามองค์ประกอบหลักที่เป็นอนุพันธ์ของเคทิคอล (Catechol) ได้เป็น ๓ กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มที่ ๑ อูรูช็อล (Urushiol) พบในรักจีน ญี่ปุ่น และเกาหลี มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Rhus Vernicifera กลุ่มที่ ๒ แลกคอล (Laccol) พบในรักเวียดนามและไต้หวัน มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Rhus Succedanea และกลุ่มที่ ๓ ทิตซ็อล (Thitsiol) พบในรักใหญ่ของประเทศไทยและเมียนมา มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Gluta Melanorrhoea ยางรักของไทยและของเกาหลีจึงอยู่กันคนละกลุ่ม รักไทยมีสีดำ ขณะที่รักเกาหลีมีสีน้ำตาล (Boonjaeng, 2018, p. 92)

ชาวเกาหลีเรียกยางรักว่า “อดชิล” (Ottcil) ส่วนต้นรัก เรียกว่า “อดนามู” (Otnamu) หรือ “ฮวังชิล นามู” (Hwangchil namu) โดยต้นรักเกาหลีจะขึ้นใน ๔ พื้นที่หลัก ประกอบด้วย “ชีก็อก” (Chilgok) มณฑลทางตอนใต้ของจังหวัดคย็องซัง (Kyongsang) “นัมวอน” (Namwon) มณฑลทางตอนใต้ของจังหวัดช็อลลา (Cholla) อ็อกชอน (Okchon) มณฑลทางตอนใต้ของจังหวัดชุงช็อง (Chung Chong) และวอนจู (Wonju) ในจังหวัดคังวอน (Kangwon) โดยมีศูนย์กลางการผลิตยางรักอยู่ที่แทจ็อน (Taechon) ทางตอนเหนือของเกาหลี สำหรับต้นรักของเกาหลีต้องมีอายุตั้งแต่ ๑๐ ปีขึ้นไปจึงจะสามารถกรีดน้ำยางรักได้ โดยจะเริ่มเก็บผลผลิตระหว่างเดือนกรกฎาคมถึงตุลาคมของทุกปี ส่วนใหญ่นิยมเก็บในเดือนตุลาคม วิธีการกรีดยางจะกรีดเป็นเส้นวงกลมรอบลำต้นให้น้ำยางไหลออกมาจากโคนต้นจนถึงส่วนบนทิ้งระยะระหว่างรอยประมาณ ๕ เซนติเมตร ต้นหนึ่งจะได้ประมาณ ๒๐ รอย แล้วนำไม้ปาดยางรักมาใส่ในภาชนะ ซึ่งน้ำยางรักที่ได้จากสีขาวจะค่อยเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาลอ่อนเมื่อทำปฏิกิริยาทางเคมีกับอากาศ ขณะที่การกรีดยางรักของไทยจะใช้มีดเซาะร่องปาดลิ้นแซะเปลือกเป็นรูปตัววี ให้ลึกจนถึงกระพี้แล้วเปิดเปลือกระหว่างตัววี เรียกว่า “แทงลิ้น” เพราะเปลือกที่เผยอแยกจากกระพี้มีลักษณะคล้ายลิ้น น้ำยางจะซึมไหลออกมาจากเปลือกใต้ลิ้นลงมาตามร่องตัววีที่เซาะไว้ น้ำยางที่ได้จะเป็นสีเทาอ่อนแต่เมื่อทำปฏิกิริยากับอากาศจะกลายเป็นสีดำ (Park, 2002, p. 109-116)

หอยมุกไทยและหอยมุกเกาหลี

หอยทะเลที่นำมาทำเป็นเครื่องประดับมุกของไทยมีหลากหลายชนิด ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยโข่ง หอยเป๋าฮื้อ หอยจาน หอยนมสาว หอยอูด หอยงวงช้าง หอยจอบ แต่ชนิดที่นิยมนำมาทำเป็นเครื่องประดับมุกมากที่สุด ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยโข่ง หอยอูด เพราะให้ความแวววาวสวยงามมากที่สุด หรือในภาษาช่างมุกเรียกว่า “มีไฟ” เนื้อของเปลือกหอยมีความเหนียวทนทานจึงสามารถฉลุลวดลายได้เป็นอย่างดี โดยเนื้อหอยจะไม่แตกหรือเปราะง่าย จึงมีราคาสูงเมื่อเทียบกับหอยชนิดอื่นที่กล่าวข้างต้น ส่วนเกาหลีก็มีหอยหลายประเภทเหมือนกัน ได้แก่ หอยสังข์ หอยงาช้าง หอยเป๋าฮื้อ แต่ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือ หอยเป๋าฮื้อ เพราะมีสีสันสวยงามและเกิดความแวววาวมากกว่าหอยชนิดอื่น จะเห็นได้ว่าสายพันธุ์หอยที่นำมาใช้ทำงานประดับมุกระหว่างไทยและเกาหลีมีความแตกต่างกัน ของเกาหลีนิยมใช้หอยที่มีความบางมากกว่า หอยมีสีสันชัดเจนมากกว่า เกิดความแวววาวมากกว่า อาจด้วยอุณหภูมิของน้ำและบริบทแวดล้อมใต้ท้องทะเลที่ไม่เหมือนกัน ทั้งนี้ สมัยโครยอยังไม่มีเครื่องจักรช่วยตัดเปลือกหอยเหมือนในปัจจุบัน แต่จะใช้มีดตัดเปลือกหอยด้วยมือ เรียกว่า ช็อลมุน” (Jeolmun) ซึ่งวิธีการตัดหอยจะมี ๒ รูปแบบคือตัดให้เป็นเส้นตรง ยาว และบาง เรียกว่า “ซังซา” (Sangsa) กับตัดให้เป็นเส้นโค้งเกลียว เรียกว่า “ซาซ็อน” (Saseon) (Lee, 2019, p. 1-2)

อุปกรณ์และเครื่องมือในงานประดับมุกไทยและเกาหลี

อุปกรณ์และเครื่องมือในงานประดับมุกไทยมีหลายชนิดและรูปแบบการใช้งาน เริ่มตั้งแต่อุปกรณ์สำหรับการขัดเปลือกหอย ประกอบด้วย หินเจียรหรือหินขัด ใช้สำหรับขัดหินปูน หินลูกจันทร์ ใช้สำหรับล้างขัดเพื่อลดขนาดและลบเหลี่ยม หินล้าง ใช้สำหรับล้างคมหินที่หน้าตรงให้เป็นหน้าโค้ง ใบตัดใช้สำหรับแบ่งตัดชิ้นหอยจำแนกออกเป็น ๔ ประเภท ประกอบด้วย ใบตัดพลอย ใบตัดทองแดง ใบตัดสเตนเลส และใบตัดกระเบื้อง โต๊ะปฏิบัติงานช่างมุกที่มีการติดตั้งไม้หางปลาหรือไม้หางเหยี่ยว ใช้สำหรับรองครีมจับหอยในขั้นตอนการฉลุ และขัดแต่งลวดลาย ต่อมาคือ โครงเลื่อยฉลุ มีอยู่ ๒ แบบ ประกอบด้วย ใบเลื่อยฉลุ ใบเลื่อยไม้ ตะไบหางหนู ตะไบเพชร คีมคีบ ปากคีบ มีดคัตเตอร์ กระดาษสาเขียนลาย กาวน้ำสำหรับติดกระดาษกับ

เปลือกหอย พู่กันใช้สำหรับทารัก แปรงจีนแบบแปรงขนสั้น เกรียงโป๊ใช้สำหรับผสมยางรักกับสมุก กระดาษทราย เครื่องขัดกระดาษทราย สว่าน หินกากเพชรหรือหินลับมีด เหล็กอกไก่หรือหินน้ำมันใช้สำหรับลายเขียนหรือขีดเส้นบนเนื้อหอย ตู้บ่มรักที่สร้างขึ้นมาใช้สำหรับงานประดับมุกโดยเฉพาะ เนื่องจากรักจะแห้งได้ดีในสภาพอากาศชื้น ขณะที่อุปกรณ์และเครื่องมือในงานประดับมุกของเกาหลีจะมีความคล้ายคลึงและใกล้เคียงกันกับประเทศไทย แต่มีอุปกรณ์พิเศษบางชนิดที่แตกต่างกันในบางขั้นตอน ได้แก่ เหล็กสำหรับนาบความร้อนจากเตาไฟลงไปบนพื้นผิวของหอยมุกที่ฝังลงไปบนหุ่นเพื่อช่วยให้ติดแน่นทนนานมากยิ่งขึ้น ขณะที่ตู้บ่มรักก็ปรากฏทั้งในวัฒนธรรมการทำเครื่องประดับมุกทั้งของเกาหลี ญี่ปุ่น และจีนด้วย (Thai Arts Academic Group, Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department, 2010, p. 18-33)

เทคนิคงานประดับมุกระหว่างเกาหลีและไทย

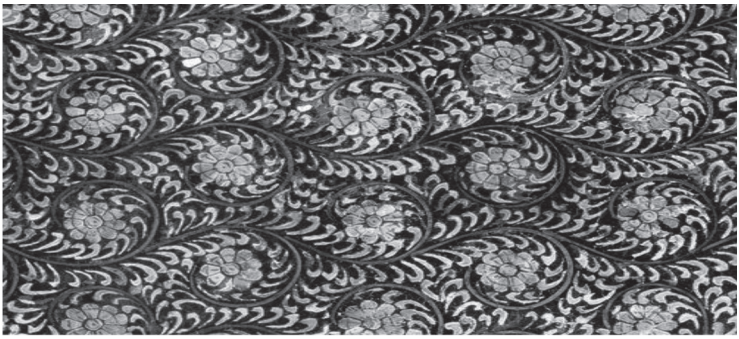
เทคนิคงานประดับมุกเกาหลีจำแนกออกเป็น ๔ ประเภทหลัก ประกอบด้วย “จูรึมชี” (Jureumjil) เป็นงานฝังมุกซึ่งพัฒนามาตั้งแต่สมัยโคกูรยอจนถึงสมัยโชซอน โดยเขียนลวดลายบนกระดาษสาหรือฮันจิเพื่อเป็นแบบ เรียกว่า “ชีโบ” (Chibo) สำหรับติดลงบนเปลือกหอยให้ง่ายต่อการตัดลวดลายที่มีความกว้างไม่เกิน ๑ เซนติเมตร ต่อมาคือ“กูนึมชี” (Kkeuneumjil) เป็นเทคนิคที่นำเปลือกหอยมาตัดเป็นเส้นเล็กขนาดยาว สำหรับติดเป็นลวดลายแบบเรขาคณิต ได้แก่ ลายกระดองเต่า ลายเพชร เป็นต้น “กูนึมชี” เป็นคำที่ใช้มาตั้งแต่สมัยโครยอตอนปลาย สมัยโชซอน เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ช่างมุกเกาหลีนิยมใช้น้ำลายเลียลงบนพื้นผิวของหุ่นเพื่อใช้ติดหอยที่ตัดออกเป็นชิ้นเล็กแทนกาวจากกระดูกปลาหรือกระดูกสัตว์ จนมีคำกล่าวว่าช่างมุกโบราณที่ชำนาญจริงจะต้องผ่านการเลียเพื่อทำงานประดับมุกด้วยน้ำลายไม่ต่ำกว่า ๕๐ ลิตรจึงจะได้รับการยอมรับ ขณะที่ “โมโชบ๊อพ” (Mojobeop) เป็นการประดับมุกหรือการถม หากมีการขีดลายเส้นลงบนพื้นผิวของเปลือกหอยเรียกว่า “โชแพบ๊อบ” (Jopaebeop) สุดท้ายคือ “ทาชัลบ๊อพ” (Tachalbeop) เป็นการใช้เครื่องมือที่มีความแข็งคล้ายค้อนเคาะหรือทุบเบาเบาให้เกิดรอยร้าวเกิดเป็นลวดลายบนพื้นผิวของเปลือกหอย คิดค้นโดยช่างมุกในสมัยโชซอนตอนกลาง อย่างไรก็ตาม ในแต่ละยุคสมัยย่อมมีรายละเอียดของเทคนิคที่แตกต่างกันออกไป เริ่มตั้งแต่เทคนิคที่พบในสมัยโครกูรยอ ได้แก่ การประดับกระดอง

เต่าผสมผสานกับการประดับมุกบนเครื่องรักสีดำ ส่วนใหญ่กระดองเต่าจะใช้ประดับเป็นขั้วเกสรตรงกลางของลายดอกไม้ที่เป็นงานประดับมุก นิยมทาทับด้วยสีเหลืองหรือสีแดง วิธีการทาสีทับเรียกว่า “พ็อกแช” (Pokchae) รวมทั้งเทคนิคการประดับด้วยเขาอ่อนของวัว (Reverse-Painted Ox Horn) เรียกว่า “ฮวาก๊ก” (Hwagak) ที่นำมาทาสีบนพื้นผิวของภาชนะที่พบในเอเชียตะวันออกตั้งแต่ศตวรรษที่ ๘ เป็นต้นมา ทั้งยังพบเทคนิคการประดับมุกลงไปบนพื้นผิวจนมองไม่เห็นสีเดิม (Concealed coloring) มักพบในการประดับตกแต่งกล่องเครื่องประดับ (Hwang, 2010, p. 12-13)

ลวดลายบนงานประดับมุกระหว่างเกาหลีและไทย

ลวดลายบนงานประดับมุกของเกาหลีสามารถจำแนกได้เป็นสมัยโครยอ โชซอนตอนต้น โชซอนตอนกลาง และสมัยโชซอนตอนปลาย

ลวดลายงานประดับมุกของเกาหลีสมัยโครยอ



ภาพลายประดับมุกสมัยโครยอ ที่มาของภาพ: The British Museum, ๒๕๖๒.

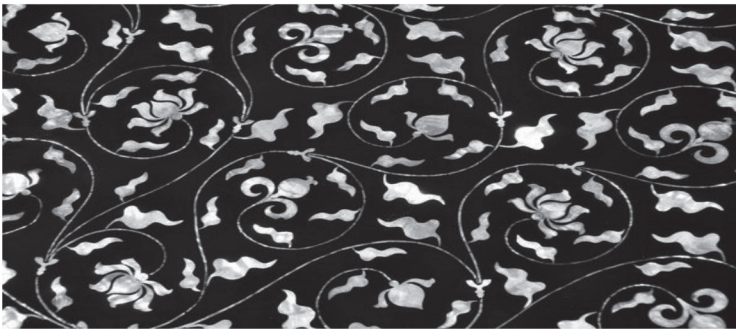
ลวดลายบนงานประดับมุกสมัยโครยอสามารถจำแนกได้เป็นสมัยโครยอตอนต้นราวศตวรรษที่ ๑๒ และโครยอตอนปลายราวศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ ในสมัยโครยอได้มีการก่อตั้งสำนักช่างศิลป์ เรียกว่า “ซุงซังซอ” (Jungsangseo) ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น “ค็องโชซอ” (Gongjoseo) ในปี ๑๓๑๐ เพื่อผลิตงานหัตถศิลป์ให้แก่พระมหากษัตริย์

โดยมีงานประดับมุกเป็นหนึ่งในช่างศิลป์แขนงหนึ่ง สำหรับศตวรรษที่ ๑๒ นิยมสร้างงานประดับมุกบนหีบพระคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา เป็นลวดลายดอกโบตั๋น ดอกเบญจมาศ หรือดอกเก๊กฮวย เรียกว่า “กุ๊กฮวามุน” (Gukhwamun) ซึ่งได้รับความนิยมในสมัยนั้น เพราะเป็นลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องศิลาดลสมัยโครยอด้วย เส้นกรอบบริเวณขอบด้านซ้ายและขวาของตัวหีบเป็นการกำหนดขึ้นตามความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากจีนว่าด้วยเรื่องสรวงสวรรค์และจักรวาล ขณะที่ขอบด้านบนและด้านล่างเป็นพื้นที่แทนโลกแห่งวิญญาณ เปรียบเทียบได้กับภาพจิตรกรรมแบบคลี่ดูของจีนสมัยโบราณจะมีการตีกรอบด้านบนแทนสรวงสวรรค์และด้านล่างแทนพื้นพิภพเช่นเดียวกัน (Contemporary Korean Crafts exhibition, 2015, p. 300-306)

เทคนิคพิเศษที่พบในสมัยโครยอเรียกว่า “แดโม บ็อกแช บ็อพ” (Daemo bokchae beop) คือการนำกระดองเต่ากระ เรียกว่า “คอบูกี” (Geo bugi) มาประดับเป็นส่วนเกสรดอกไม้ นิยมทาเป็นสีแดงเข้ม สีแดงอ่อน สีส้ม และสีเหลือง เทคนิคดังกล่าวปรากฏในงานประดับมุกสมัยราชวงศ์ถังของจีนเช่นกัน นอกจากจะสร้างงานประดับมุกบนหีบพระคัมภีร์แล้วยังพบการประดับมุกบนกล่องเก็บเครื่องสำอางที่เรียกว่า “กล่องแม่ลูก” หรือ “โมจาฮับ” (Mojahap) ที่ซ้อนชั้นกันระหว่างกล่องใหญ่กับกล่องเล็ก โดยกล่องเล็กเปรียบเป็นกล่องลูก เรียกว่า “จาฮับ” (Jahap) ส่วนกล่องใหญ่เปรียบเป็นกล่องแม่ เรียกว่า “โมฮับ” (Mohap) ปัจจุบันยังมีการผลิตกล่องเครื่องสำอางลักษณะดังกล่าวใช้กันอยู่ เรียกว่า “นาจ็อน จาฮับ” (Najeon Jahap) (Junia, 2019, p. 209-226) ขณะเดียวกันได้พบกล่องทรงกลมที่มีการจารึกตัวอักษรในภาษาสันสกฤตด้วยคำว่า “โอม” เป็นสัญลักษณ์ของการสร้าง การรักษา และการทำลาย สะท้อนให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของศาสนาพุทธในสมัยโครยอ โดยลายพันธุ์พฤกษารูปดอกเบญจมาศและดอกโบตั๋นบนเครื่องประดับมุกสมัยโครยอได้ส่งอิทธิพลต่อการกำหนดสัญลักษณ์ประจำตระกูลโออุชิ (Ouchi) ซึ่งเป็นตระกูลใหญ่ที่มีอิทธิพลมากที่สุดตระกูลหนึ่งในประเทศญี่ปุ่นสมัยโชกุนอาชิกาก้า โยชิมิสุ (Ashikaga Yoshimitsu) ระหว่างศตวรรษที่ ๑๒-๑๔ ที่มีการติดต่อทางการทูตและการค้ากับเกาหลี ซึ่งตราสัญลักษณ์ประจำตระกูลก็เป็นรูปดอกเบญจมาศเช่นกัน (Natsu, 2007, p. 1-2)

ต่อมาสมัยโครยอตอนปลายระหว่างศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ เกิดความเปลี่ยนแปลงด้านลวดลาย คือ ความนิยมที่มีต่อการประดับด้วยกระตองเต่าลดลงและหันมานิยมใช้เส้นลวดขนาดเล็กสำหรับเดินลายเรียกว่า “โมโชบ๊อพ” (Mojobeop) เป็นครั้งแรก ได้ลดทอนส่วนเกสรที่ทำจากกระดองเต่าออกไป ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับลายดอกเบญจมาศและดอกโบตั๋นในสมัยโครยอตอนปลายคือการซ้อนชั้นกลีบดอกจากชั้นเดียวเพิ่มเป็นสามชั้น และปรากฏเทคนิคการขีดเส้นเพื่อสร้างลวดลายบนพื้นผิวหอยมุกที่เป็นกลีบดอกไม้ในยุคนี้ด้วย ในยุคโครยอตอนปลายได้ปรากฏเทคนิคที่เรียกว่า “กึนนึมชี” (Kkeuneumjil) เป็นการตัดหอยมุกเป็นเส้นยาว เล็ก และบาง เรียกว่า “จอลแพ” (Jeolpae) เพื่อทำเป็นลวดลายเลขาคณิตที่ได้รับความนิยมไปจนถึงสมัยโชซอน คาดว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานประดับมุกของจีนสมัยราชวงศ์หยวน ช่างจีนเรียกเทคนิคนี้ว่า “เฉี่ยงจิ้น” (Qiangjin) ปัจจุบันพบงานประดับมุกสมัยโครยอเหลือเพียง ๑๖ ชิ้นในพิพิธภัณฑ์ทั่วโลก ๑ ชิ้นอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเกาหลี ๑๐ ชิ้น อยู่ที่ญี่ปุ่น แบ่งเป็นที่โตเกียว ๔ ชิ้น เกียวโต ๔ ชิ้น นารา ๑ ชิ้น และเป็นสมบัติส่วนบุคคลอีก ๑ ชิ้น ขณะที่ทวีปยุโรปอยู่ที่ประเทศอังกฤษ ๑ ชิ้น เนเธอร์แลนด์ ๑ ชิ้น และอีก ๓ ชิ้นอยู่ที่สหรัฐอเมริกา จำแนกเป็นที่บอสตัน ๒ ชิ้น และนิวยอร์ก ๑ ชิ้น (National Museum of Korea, 2011)

ลวดลายเครื่องประดับมุกของเกาหลีสมัยโชซอน



ภาพลายประดับมุกสมัยโชซอน ที่มาของภาพ: Korea National Museum, ๒๕๖๒.

ลวดลายบนงานประดับมุกสมัยโชซอนระหว่างศตวรรษที่ ๑๕-๒๐ สามารถจำแนกได้ออกเป็น ๓ สมัยย่อย คือ โชซอนตอนต้น (ศตวรรษที่ ๑๕-๑๖) โชซอนตอนกลาง (ศตวรรษที่ ๑๗-๑๘) และโชซอนตอนปลาย (ศตวรรษที่ ๑๙-๒๐) ทั้งนี้ความเปลี่ยนแปลงสำคัญด้านศาสนาและความเชื่อในประเทศเกาหลีจากพระพุทธศาสนานิกายมหายานที่เคยเจริญรุ่งเรืองในสมัยโครยอมาเป็นลัทธิขงจื๊อในสมัยโชซอนได้ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงด้านลวดลายบนเครื่องประดับมุกเกาหลีอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะสมัยโชซอนตอนต้นลวดลายพันธุ์พฤกษาจำพวกดอกไม้มีขนาดดอกใหญ่ขึ้นด้วยเทคนิคที่เรียกว่า “ทาชัลบ็อพ” (Tachalbeop)

สมัยโชซอนตอนกลางเป็นช่วงเวลาที่เกาหลีถูกรุกรานจากชาติมหาอำนาจที่แวดล้อมคาบสมุทรเกาหลี ไม่ว่าจะเป็นญี่ปุ่นในช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๖ ระหว่างปี ๑๕๙๒ และ ๑๕๙๘ การรุกรานจากแมนจูในปี ๑๖๒๗ และปี ๑๖๓๖ ถือเป็นช่วงเวลาที่เกิดลวดลายใหม่ เรียกว่า “๔ บุรุษแห่งมวลบุปผา” หรือ “ฮันกึล” (Hangul) กับ “ฮันจา” (Hanja) ส่วนภาษาจีนเรียกว่า “ซื่อจวินจื๋อ” ประกอบด้วยลายดอกไม้มงคล ๔ ชนิดที่เบ่งบานใน ๔ ฤดูกาลแตกต่างกัน ได้แก่ ๑) ดอกเหมย เป็นสัญลักษณ์ของฤดูหนาวแทนความอดทน เนื่องจากเบ่งบานท่ามกลางสภาพอากาศที่หนาวเย็น ๒) ดอกกล้วยไม้ เป็นสัญลักษณ์ของฤดูใบไม้ผลิ แทนความสงบเรียบง่าย เนื่องจากเป็นดอกไม้ที่ไม่มีสีสันฉูดฉาดและมีกลิ่นหอม ๓) ต้นไผ่ เป็นสัญลักษณ์ของฤดูร้อนแทนความอ่อนน้อมถ่อมตน จากธรรมชาติของกิ่งไผ่ที่ลู่ไปตามกระแสลม และ ๔) ดอกเบญจมาศ เป็นสัญลักษณ์ของฤดูใบไม้ร่วง แทนความสันโดษและสูงส่ง ในภาษาจีนเรียกดอกไม้ทั้ง ๔ ชนิดนี้ว่า “เหมย หลาน จู๋ จวี๋” นอกจากนี้ ยังเกิดลวดลายแบบทวิภาคหรือเป็นภาพคู่ ได้แก่ ภาพมังกรคู่ ภาพนกฟีนิกซ์คู่ ภาพนกกับดอกไม้ ภาพวานรกับพวงองุ่น เป็นต้น (Roh, 2019, p. 1-7)

ส่วนในสมัยโชซอนตอนปลายเกิดความเปลี่ยนแปลงเรื่องชนชั้นทางสังคมกับการใช้งานประดับมุก ซึ่งในอดีตเคยจำกัดเฉพาะพระมหากษัตริย์ พระราชินี พระบรมวงศานุวงศ์ และขุนนางชั้นสูงเท่านั้น แต่ในยุคสมัยนี้เป็นช่วงเวลาที่ชนชั้นพ่อค้าและประชาชนทั่วไปสามารถใช้งานประดับมุกได้อย่างทั่วถึง ส่งผลให้งานประดับมุกเป็นที่รู้จักแพร่หลายมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเกิดลวดลายอันเป็นสัญลักษณ์แห่งการมีอายุยืนยาว ๑๐ ประการ เรียกว่า “ชิพจังแซงโด” (Shipjangsaengdo) ประกอบด้วย ดวงอาทิตย์ หรือ

“เฮ” (Hae) ก้อนเมฆ หรือ “กูรึม” (Gureum) ภูเขา หรือ “ซาน” (San) สายน้ำ หรือ “ซู” (Su) ต้นสน หรือ “ซลนามู” (Sonamu) เต่า หรือ “คอบูกี” (Geobuk) กวาง หรือ “ซาซึม” (Saseum) นกกระสา หรือ “ฮังเซ” (Hwangsae) ก้อนหิน หรือ “ดล” (Dol) และเห็ดหรือว่านอายุวัฒนะ เรียกว่า “บุลโช” (Bullcho) ทั้งยังปรากฏลายอัฐมงคล “พัลโบ” (Palbo) หรือของมงคล ๘ อย่าง ได้แก่ ค้างคาว ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “ฝู” ในภาษาจีนที่แปลว่า ความโชคดี นกกระเรียน เป็นสัญลักษณ์ของความซื่อสัตย์ มังกร เป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจวาสนา ตัวอักษร “บก” (Bok) เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุข ตัวอักษร “ซู” (Su) เป็นสัญลักษณ์แทนอายุยืน เป็นต้น นอกจากนี้ ยังพบการนำหนังปลากระเบนมาใช้สร้างพื้นผิวบนเครื่องประดับมุกอีกด้วย (Sadamu, 2008, p. 66-89)

ลวดลายงานประดับมุกของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา

หลักฐานเก่าแก่ที่สุดเกี่ยวกับงานประดับมุกสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ ตู้พระไตรปิฎกประดับมุก ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร สันนิษฐานว่าสร้างในรัชสมัยสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ ๘ ส่วนรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศมีโรงทำเครื่องมุกอยู่ที่หน้าพระที่นั่งทรงปืนในพระราชวัง ปรากฏการสร้างบานประตูประดับมุกถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระอารามหลวงถึง ๓ แห่ง ประกอบด้วย แห่งที่ ๑ บานประตูพระอุโบสถประดับมุกที่วัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระเพทราชา เมื่อปีมะแม ตรีศก จ.ศ. ๑๑๓ ซึ่งเป็นต้นแบบอยู่ที่หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง ใช้ช่างทั้งหมด ๒๐๐ คน รวมระยะเวลาการก่อสร้างทั้งสิ้น ๘๔ วัน ก่อนจะย้ายมาที่หอพระมณเฑียรธรรมเคยย้ายไปที่วัดศาลาปูน ปัจจุบันบานประตูคู่นี้เก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (Sammawutthi, 2015, p. 1-184)

ลวดลายของบานประตูในยุคสมัยนี้เป็นลายกนกก้านขดซึ่งปลายก้านขดออกเป็นรูปสัตว์หิมพานต์ ส่วนล่างของบานประตูเป็นรูปท้าวเวสสุวรรณ ถัดขึ้นไปเป็นรูปสิงห์อัดหรือสิงห์หันหน้าตรง มีรูปพระนารายณ์ทรงสุบรรณ รูปครุฑยกมือสองข้างเหนี่ยวเถากนกขนาบด้วยลายก้านขดออกเถาสิงห์และออกเถากิเลนอย่างละ ๑ คู่

รูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณขนาบสองข้างด้วยลายก้านขดออกเถาเทพพนม ๑ คู่ ออกเถานกหัสดินอีก ๑ คู่ และรูปพระพรหมทรงหงส์ ส่วนด้านบนสุดของบานประตูเป็นลายอุณาโลมหรือโอม สถิตอยู่ในบุษบกทรงมณฑปขนาบสองข้างด้วยลายก้านขดออกเถาช่อหางโต ๒ คู่ ขอบรอบบานประตูเป็นลายประจำยามก้ามปูซึ่งล้อมด้วยลายเนื่อง

ถัดออกไปเป็นลายรักร้อย อกเลาประตูตอนกลางประดับเป็นลายพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าเทพยดา หัตถ์สองข้างถือเถากนก และลายพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าขบที่ขนาบสองข้างด้วยลายก้านขดออกเถาช่อกนกดอกไม้ ๑ คู่ ริมสองข้างมีลายกนกก้านแย่งประกอบช่องไฟ นมอกเลากลางประดับเป็นรูปหนุมานท่าเงื้อพระขรรค์ ลายรอบนมอกเลาประดับเป็นลายแข้งสิงห์ซึ่งบากเป็นจักรคล้ายใบระกา นมอกเลาเชิงล่างเป็นรูปหน้ายักษ์ซึ่งมีเฉพาะเศียร ลวดลายดังกล่าวคล้ายคลึงกับบานประตูมุกมณฑปพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี สร้างในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (Institute of Ayuddhaya Study, 2014, p. 11-12)

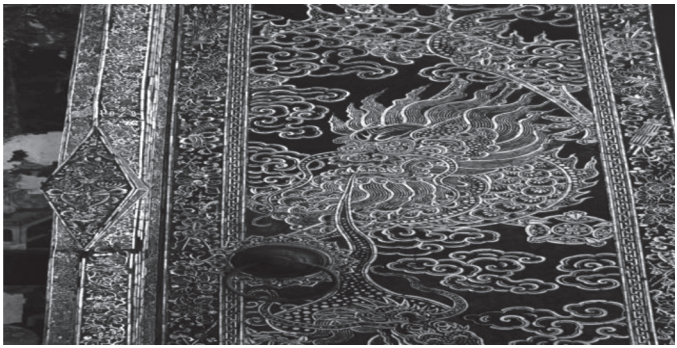
ส่วนบานประตูคู่ที่สองอยู่ที่วัดเบญจมพิตรดุสิตวนาราม และบานประตูคู่สุดท้ายนำมาตัดเป็นแผ่นใช้สร้างตู้เก็บหนังสือพระธรรมซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ประทานแก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (Fine Arts Department, 2008, p. 141-142) เป็นลายกนกหางกินนรหรือกนกสามตัว มีภาพสัตว์ หิมพานต์ ราชสีห์ คชสีห์ หนุมานออกจากช่อกนก ซึ่งอยู่ในวงกลมคล้ายกะแปะจีน รอบวงกลมประดับด้วยดวงดาวล้อม ระหว่างวงกลมประดับลายหูช้างกับช่องไฟทั้ง ๔ ด้าน

ขณะที่บานประตูประดับมุกวิหารยอด วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ได้เคลื่อนย้ายมาจากศาลาการเปรียญวัดป่าโมกข์วรวิหาร จังหวัดอ่างทอง ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมราชาที่ ๓ แห่งกรุงศรีอยุธยา พุทธศักราช ๒๒๙๖ ใช้ช่าง ๑๘๕ คน รวมระยะเวลาการก่อสร้างทั้งสิ้น ๗๗ วัน สร้างขึ้นภายหลังประตูประดับมุกของวัดบรมพุทธาราม มีลวดลายแบบอีแปะหรือลายสัตว์หิมพานต์ที่ประดับลายไว้ภายในลายวงกลมเรียงกันในแนวตั้งลงมาจนถึงขอบล่างของบานประตู และมีลายธรรมชาติประกอบ เรียกว่า “ลายช่อง” ภายในช่องเป็นลวดลายกนกเปลวออกเถาครุฑ

ออกเถาหงส์ ออกเถาสิงห์ ออกเถาคชสีห์ ออกเถาสิงห์ผสมหรือโตเทพสิงหะ และออกเถาพญาวานรเชิญธงถือกระบี่ ภายนอกวงกลมมีลายประจำยาม และมีกนกหูช้างประกอบช่องไฟ ด้านบานประตูประดับมุกพระวิหารพระพุทธชินราช วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก สร้างในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีลวดลายเช่นเดียวกับบานประตูประดับมุกวิหารยอด วัดพระศรีรัตนศาสดาราม แต่ขนาดบานประตูยาวกว่าและมีจำนวนวงกลมมากกว่าถึง ๒ วง ส่วนบานประตูประดับมุกมณฑปพระพุทธบาท วัดพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี ที่สร้างในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเช่นเดียวกัน มีลวดลายเหมือนกับบานประตูประดับมุกหอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม แตกต่างกันในรายละเอียด เช่น มีภาพตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ ท้าวลัสเตียน ชมพูพาน อินทรชิต กุมภกรรณ พระยาขร ทศคีรีธร มังกรกัณฐ์ บรรลัยกัลป์ และทศกัณฐ์ (Sanprasert, 2002, p. 7)

ลวดลายงานประดับมุกของไทยสมัยรัตนโกสินทร์

งานประดับมุกที่บานประตูสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สมัยรัชกาลที่ ๑ ปรากฏที่บานประตูพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามจำนวน ๑๒ บาน จำแนกเป็นด้านหน้าและด้านหลังพระอุโบสถอย่างละ ๖ บาน ทรงใช้ช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาถอดแบบงานประดับมุกสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ คือ มีลายก้านขดและลายช่อ ลายพันธุ์พฤกษา ลายสัตว์ในป่าหิมพานต์ ลายเทพเจ้าในศาสนาฮินดู และลายตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ โปรดเกล้าฯให้สร้างพระที่นั่งพิมานรัตยาเพื่อใช้เป็นที่ประทับชั่วคราว โดยมีเจ้าพระยาอรรมหาเสนาเป็นผู้บังคับการกรมช่างมุก โปรดให้สร้างเครื่องราชูปโภคประดับมุก ได้แก่ พระแท่นบรรทม ตู้พระสมุด ตู้พระภูษา และพระแท่นเศวตฉัตรประดับมุกตั้งภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท (Kritchanavin, 2014, p. 35) ขณะที่สมัยรัชกาลที่ ๓ ปรากฏบานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆ ล้อมกรอบด้วยลายดอกเบญจมาศสลับอาวุธจีน ภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า “เท้งเล้ง” ตามคติความเชื่อที่ว่ามังกรห้าเล็บเป็นสัญลักษณ์แทนความยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์ ที่วัดราชโอรสารามอันเป็นวัดประจำรัชกาล ซึ่งศิลปะจีนเป็นศิลปะตามพระราชนิยมในรัชสมัยนี้



ภาพบานประตูลายประดับมุกวัดราชโอรสาราม ที่มาของภาพ: วัดราชโอรสาราม, ๒๕๖๒.

ทั้งยังมีบานประตูประดับมุกลายรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม สร้างโดยหลวงวิศาลศิลปกรรม เป็นช่างเขียนลายและช่างมุกในคราวเดียวกัน ประตูหน้าด้านซ้ายเป็นภาพตอนวิรุญจำบังหนีไปซ่อนตัวในฟองน้ำ ประตูหน้าด้านขวาเป็นภาพตอนสหัสเดชะถูกหนุมานจับมัดกับต้นไม้ ประตูหลังด้านซ้ายเป็นภาพตอนพระมงกุฎและพระลบลาพระมารดาไปประพาสป่า ประตูหลังด้านขวาเป็นภาพตอนพระมงกุฎและพระลบไล่จับม้าอุปการ ขณะที่บานประตูประดับมุกที่พระอุโบสถวัดนางนอง สันนิษฐานว่าเป็นฝีมือช่างชาวจีน เป็นลายกระแหนะรักลายเครื่องบูชาสัตว์ ผลไม้ และดอกไม้มงคลของจีน ส่วนบานประตูวัดนางชีโชติการามเป็นเทคนิคการประดับมุกแบบญี่ปุ่น ลวดลายดอกไม้ ต้นไม้ และนก (Kritchanavin, 2014, p. 36-38)

ภาพบานประตูลายประดับมุกวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม ที่มาของภาพ: วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม, ๒๕๖๒.

สมัยรัชกาลที่ ๔ มีการแต่งตั้งตำแหน่งหมื่นมุกดาประดับ ปลัดกรมช่างมุก โดยปรากฏงานบานไม้ประมุกญี่ปุ่นที่พระวิหารหลวง วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม เป็นงานประดับมุกชั้นสูงของญี่ปุ่น ผสมผสานเทคนิคการตัดมุกเป็นชิ้นประกอบเป็นโครงร่างแล้วระบายสีกับเทคนิคป่นมุกผงโรยลงบนไม้ทารัก เรียกว่า “มากิเอะ” (Makie) พระยาโชฎึกราชเศรษฐี (จ่อง) เป็นผู้ทำตามรับสั่งของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งโปรดลายประดับมุกหลังบานประตูและหน้าต่างของพระอุโบสถวัดนางชี บานประดับมุกตอนบนเป็นภาพนกหลายชนิด เช่น นกแก้ว นกกระเรียน นกอินทรี เป็นต้น กับลายต้นไม้ เช่น ต้นสน ต้นซากุระ ตอนล่างเป็นภาพทิวทัศน์บ้านเรือน สะพาน ท้องทะเลญี่ปุ่น ระหว่างบานเป็นแผ่นลงรักลายนูนแบบเครื่องเขินจีน แผ่นไม้ประดับมุกหลักบานประตูและหน้าต่างของพระวิหารหลวงผลิตขึ้นจากเมืองท่านางาซากิของญี่ปุ่นเพื่อส่งออกไปยังต่างประเทศโดยเฉพาะ ด้วยเป็นเมืองเดียวในญี่ปุ่นที่ยังคงรักษาการผลิตงานประดับมุกแบบนี้ในช่วงระยะเวลาเดียวกับที่สร้างพระวิหารหลวงวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม (Trachuchat, 2014, P. 114-117)

สมัยรัชกาลที่ ๕ ปรากฏการสร้างบานประตูและหน้าต่างประดับมุกพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม เป็นฝีพระหัตถ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติ เป็นลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นหนึ่ง ๕ ตระกูล วางเรียงกันจากบนลง

ล่าง ได้แก่ นพรัตนราชวราภรณ์ มหาจักรีบรมราชวงศ์ ปฐมจุลจอมเกล้า มหาวราภรณ์ ช้างเผือก และมหาสุราภรณ์มงกุฎสยาม มีลายเป็นสายสะพายล้อมวงกลมและสร้อยทับอยู่บนสายสะพาย มีโบห้อยดวงตราอยู่อีกขั้นหนึ่ง เหนือดวงตราที่ ๑ เป็นภาพพรหมจตุรพักตร์ ใต้ดวงที่ ๑ เป็นภาพเทวดาพนมมือ ใต้ดวงที่ ๒ เป็นภาพเทพธิดาฟ้อนรำ ใต้ดวงที่ ๓ เป็นภาพกินนรร่ายรำ ใต้ดวงที่ ๔ เป็นภาพหนุมานเหาะ ใต้ดวงที่ ๕ เป็นภาพอินทรชิตเหาะ (Kritchanavin, 2014, p. 47)

จะเห็นได้ว่า ลวดลายงานประดับมุกของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยามีความหลากหลายของลวดลายมากกว่ายุคโครยอของเกาหลีที่ส่วนใหญ่เน้นลวดลายพันธุ์พฤกษาของดอกไม้มงคล ๒ ชนิดหลัก คือ ดอกโบตั๋นและดอกเบญจมาศ ขณะที่ลวดลายของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยามีทั้งลายพันธุ์พฤกษา ลายสัตว์ในป่าหิมพานต์ ได้แก่ นาค ครุฑ นกหัสดิน ไกรสร ราชสีห์ คชสีห์ เป็นต้น มีลายสัญลักษณ์เกี่ยวกับเทพเจ้าตามความเชื่อในศาสนาฮินดู ได้แก่ พระพรหม พระนารายณ์ พระอินทร์ เป็นต้น ลายตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ ท้าวลัสเตียน ชมพูพาน อินทรชิต กุมภกรรณ พระยาขร ทศคีรีธร มังกรกัณฐ์ บรรลัยกัลป์ และทศกัณฐ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลทางวรรณกรรมจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลด้านศาสนาความเชื่ออันเกิดจากการผสมผสานกันระหว่างพระพุทธศาสนาและศาสนาฮินดู ซึ่งคล้ายกับในสมัยโครยอของเกาหลีที่ลวดลายต่างได้รับอิทธิพลจากศาสนาพุทธเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างตรงที่เป็นนิกายมหายาน ส่วนลวดลายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ของไทยมีการต่อยอดลวดลายจากสมัยกรุงศรีอยุธยามาใช้ แต่ได้มีการริเริ่มลวดลายใหม่เข้ามาเพิ่มเติม ได้แก่ ลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์

โดยในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวถือเป็นช่วงเวลาแห่งการติดต่อสัมพันธ์ทางการค้ากับประเทศในแถบเอเชียตะวันออกอย่างจีนและญี่ปุ่น จึงมีการนำลวดลายแบบจีนและญี่ปุ่นเข้ามาประดับสถาปัตยกรรมทั้งวัดและวังอย่างแพร่หลาย สำหรับลวดลายแบบจีน ได้แก่ ลายมังกร ลายหงส์ ลายกิเลน ลายพันธุ์พฤกษา เป็นต้น ขณะที่ลวดลายแบบญี่ปุ่น ได้แก่ ลายนก ดอกไม้ และบ้านเรือนแบบญี่ปุ่น เป็นต้น ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเกาหลีตรงที่ลวดลายได้รับอิทธิพลจากจีนและญี่ปุ่นเช่นกัน แต่เกาหลีจะได้รับอิทธิพลด้านลวดลายจากอินเดียน้อยกว่าไทยมาก

เพราะในยุคโชซอนเกาหลีเปลี่ยนศาสนาประจำชาติจากศาสนาพุทธเป็นลัทธิขงจื๊อ และเต๋า จึงทำให้นิยมภาพพันธุ์พฤกษาและสัตว์มงคลที่เกี่ยวข้องกับการมีอายุยืน การมีโชคลาภ อำนาจ และสุขภาพ ทั้งยังนิยมการใช้ลายเรขาคณิตมากกว่าลายประดับ มุกของไทยที่ปรากฏการใช้ลายเรขาคณิตในงานประดับมุกน้อยมาก อีกประการคือ เกาหลีนิยมประดับมุกเป็นตัวอักษรมงคลลงในชิ้นงานซึ่งต่างจากไทยที่ไม่นิยม การประดับมุกเป็นรูปอักษรไทย ปรากฏแค่เพียงการแสดงรายละเอียดเกี่ยวกับผู้สร้าง วันเดือนปีที่สร้าง และวัตถุประสงค์ในการสร้างเท่านั้น แต่ไม่ได้จารึกด้วยงานประดับมุก

สรุปและอภิปรายผล

งานประดับมุกระหว่างไทยและเกาหลีมีทั้งความคล้ายคลึงและความแตกต่าง กันตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชั้นสูงแขนงนี้ เริ่มตั้งแต่วัตถุดิบ ที่นำมาใช้ในการผลิตงานประดับมุกเป็นการผสมผสานกันระหว่างเปลือกหอยมุก และยางรัก สำหรับสายพันธุ์หอยมุกของไทยที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยอูด และหอยโข่ง เนื่องจากเนื้อหอยไม่เปราะบางทำให้ฉลุได้ง่าย ขณะที่เกาหลีนิยมใช้หอยเป๋าฮื้อมากที่สุด เพราะมีความแวววาวสูงและมีหลากหลาย สีสัน จะเห็นได้ว่าหอยของเกาหลีมีสีจัด มีเปลือกทั้งสีขาวและชมพู โดยเฉพาะสีชมพู จะมีราคาแพงมาก

ด้านยางรักแตกต่างกันตรงองค์ประกอบอนุพันธ์ของเคทิคอล (Catechol) ซึ่งของเกาหลีเป็นแบบอูรูช็อล (Urushiol) พบในรักจีน ญี่ปุ่น และเกาหลี ขณะที่รักของ ไทยเป็นแบบทิตซ็อล (Thitsiol) พบในรักใหญ่ของไทยและเมียนมา โดยให้ สีน้ำยางรักแตกต่างกัน รักเกาหลีจะมีสีน้ำตาลอ่อนส่วนยางรักของไทยจะเป็นสีดำ ส่วนวิธีการเก็บน้ำรักของเกาหลีจะใช้มีดตัดเป็นเส้นวงกลมตามลำต้นของต้นไม้จาก โคนไปจนถึงส่วนบน ขณะที่ของไทยจะตัดเป็นรูปตัววีแล้วเอาภาชนะรองให้น้ำยาง ไหลออกมา

สำหรับเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิตของไทยและเกาหลีมีความ คล้ายคลึงกัน ประกอบด้วย อุปกรณ์ในการขัดเปลือกหอย ได้แก่ หินเจียรหรือหินขัด ใบตัด ใช้สำหรับแบ่งตัดชิ้นหอย โต๊ะปฏิบัติงานช่างมุกที่มีการติดตั้งไม้หางปลาหรือไม้

หางเหยี่ยว ใช้สำหรับรองครีมจับหอยในขั้นตอนการฉลุและขัดแต่งลวดลาย โครงเลื่อยฉลุ ตะไบ คีมคีบ ปากคีบ มีดคัตเตอร์ กระดาษสาสำหรับเขียนลาย กาวน้ำสำหรับติดกระดาษกับเปลือกหอย โดยช่างเกาหลีสมัยโบราณนิยมใช้ลิ้นเลียให้น้ำลายช่วยประสานพู่กันใช้สำหรับทารัก กระดาษทราย และที่ขาดไม่ได้ คือ ตู้บ่มรักเพื่อช่วยอบรักให้แห้งได้ง่าย เนื่องจากรักจะแห้งได้ดีในสภาพอากาศที่ชื้น ทั้งนี้ เกาหลีมีอุปกรณ์พิเศษบางชนิดที่แตกต่างจากไทยในบางขั้นตอน ได้แก่ ก้านเหล็กสำหรับนาบความร้อนจากเตาไฟลงไปบนพื้นผิวของหอยมุกที่ฝังลงบนหุ่นเพื่อช่วยให้ติดแน่นทนนานมากยิ่งขึ้น รวมทั้งหัวค้อนขนาดเล็กสำหรับทุบให้เกิดรอยแตกร้าวเป็นลวดลายบนพื้นผิว

ขณะที่ลวดลายระหว่างงานประดับมุกของไทยและเกาหลีมีความแตกต่างกันมาก อันเนื่องมาจากบริบทด้านการเมืองการปกครอง ศาสนาความเชื่อ และสิ่งแวดล้อมที่เป็นปัจจัยต่อการคิดสร้างสรรค์ลวดลายของช่างประดับมุก สภาพภูมิศาสตร์ของเกาหลีตั้งอยู่ท่ามกลางประเทศมหาอำนาจทั้งจีนและญี่ปุ่น ส่งผลให้วัฒนธรรมการผลิตงานประดับมุกของจีนและญี่ปุ่นถ่ายทอดมายังเกาหลีในหลายยุคสมัย อย่างไรก็ตาม เกาหลีได้พยายามพัฒนาลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง โดยเฉพาะพื้นผิวที่นิยมกะเทาะให้เกิดรอยแตกบนเปลือกหอย การตัดเปลือกหอยเป็นเส้นเล็กและบางมาก อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ขณะที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลด้านการค้าจากจีนและศาสนาความเชื่อจากประเทศอินเดีย ส่งผลให้ได้รับอิทธิพลด้านลวดลายจากมหากาพย์รามายณะมาใช้ในการประดับตกแต่งศาสนสถานและพระราชวัง ส่วนอิทธิพลด้านลวดลายของจีนอยู่ภายใต้พระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ในแต่ละรัชสมัย เช่น ในสมัยรัชกาลที่ ๓ โปรดงานศิลปะจีนจึงให้สร้างลวดลายแบบจีนประดับบานประตูวัดประจำรัชกาล ได้แก่ ลวดลายมังกรห้าเล็บอันเป็นสัญลักษณ์ของจักรพรรดิ ลายหงส์ ลายพันธุ์พฤกษา และลวดลายมงคลตามความเชื่อของจีน เป็นต้น จะเห็นได้ว่าลวดลายบนงานประดับมุกแบบเกาหลีที่ไม่ค่อยปรากฏในประเทศไทย ได้แก่ การประดับมุกเป็นรูปตัวอักษรมงคลเพื่อสื่อถึงความโชคดี อายุยืนยาว หรือมีอำนาจวาสนา และลวดลายเรขาคณิต

สำหรับด้านศาสนาความเชื่อ ในยุคโครยอ เกาหลีได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาแบบมหายานในการประดิษฐ์ลวดลายบนงานประดับมุก ได้แก่ ลายดอกเบญจมาศและลายดอกโบตั๋น ซึ่งแตกต่างจากพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทหรือหินยาน

ของไทยต่อมาในสมัยโคกูเรียวได้เปลี่ยนศาสนาประจำชาติเป็นลัทธิขงจื๊อ ทำให้เกิดลวดลายใหม่ที่เปลี่ยนแปลงตามศาสนาความเชื่อ ได้แก่ ลวดลายสัญลักษณ์อายุยืน ลวดลายแบบทวิภาค เช่น มังกรคู่ นกฟินิกซ์คู่ หรือหงส์คู่ เพื่อแสดงออกถึงความสมดุลกันระหว่างเพศชายและเพศหญิง ลวดลายพันธุ์พฤกษาและดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่มากกว่าสมัยโครยอ ลวดลายของสัตว์ที่มีเพิ่มมากขึ้นกว่าสมัยโครยอที่เน้นลวดลายของพืชและดอกไม้ เป็นต้น

Reference

Boonjaeng, S. (2018). *Laksana chapor kong yang lak yai lae karn yeudtid bon peunpil ceramic*. [Characterization of Gluta Usitata Sap and adhesion on ceramic surfaces]. (Master degree dissertation). Chiang Mai Rajabhat University, Chiangmai, Thailand.

Choi, Y. (1998). *Arts of Korea. New York: The Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press.

Choi, Y. (2001). *Goryeo Dynasty Lacquerware with mother of pearl inlay*. Seoul: Chungnam University.

Contemporary Korean Crafts exhibition. (2015). *Ottchil: Korean Lacquer*. Seoul: Korea craft & design foundation.

Fine Arts Department. (2008). *Boranstan nai changwat Phra Nakhon Sri Ayuddhaya* [Archaeological sites in Phra Nakhon Sri Ayutthaya Province]. Bangkok: Ministry of Culture.

Hwang, J. (2010). *Korean lacquerware inlaid with mother-of-pearl: the everlasting beauty*. Seoul: National Museum of Korea.

Hwang, J. and Kawada, S. (2010). *Korean lacquerware inlaid with mother-of-pearl: the everlasting beauty*. Seoul : National Museum of Korea.

Institute of Ayuddhaya Study. (2014). *Ekkasan prakob krongkarn laokan prawatsat Borombuddharam yon ramruek wanwan yan pratong.* [History of Borombuddharam Temple: The recognize of the Phatong

Area Project]. Phanakornsri Ayuddhaya: Phanakornsri Ayutthaya Rajabhat University.

Jamornman, O. (2020). *Boransil malang malueang leubleuam rueang rong rung* [The rainbow brilliant ancient art]. Booklet of Tourist Organization of Thailand, 60 (6), 110-111.

Jeju National Museum. (2014). *Jeju National Museum exhibits rare mother-of-pearl lacquerware*. Jeju: Korea.net.

Khumkaew, P. (2020). *Karn seuksa silpakham ngan phadabmukthai*. [A study Thai mother of pearl inlay for altar set design]. (An independence study). Master of science in technology education, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok, Thailand.

Komolbut, S. (2002). *Jodmaihet karn derntang su pratej siam kong batluang takarn* [Journal of the journey of Guy Tachard to Siam]. Bangkok: Aksorncharoentat Printing.

Kritchanavin, M. (2014). *Pattana karn rae karn poenpang kong ngan pradabmook in praneetsil thai*. [Development and changes to mother of pearl inlay in Thai minor arts]. (An independence study). Master of arts program in arts history, Silpakorn University, Bangkok, Thailand.

Lee, E. (2019). *Mother of pearl: Dazing color of nature*. Korea: national folk museum of Korea.

Lee, J. (1985). *Lacquerware in the unified Silla period with special reference to the find at Anap-chi*. Tokyo: The Urushi Study Group.

Lee, N. (2003). *A technical analysis of a Goryeo dynasty lacquer incense box in the collection of the national museum of Korea*. Leiden: brill.com.

National Museum of Korea. (2011). *Lacquered Comb Box Inlaid with Mother-of-pearl. S*eoul: NMK's magazine.

Natsu, O. (2007). *Recent museum of art acquisition: Korean lacquer box*. Michigan: Asian Art University of Michigan Museum of Art.

Park, S. (2002). *Lacquerware in Korea*. Mayenne: UNESCO Publishing.

Roh, J. (2019). *Korean lacquer work craftsmen who went to Japan*. New York: Taylor & Francis.

Sadamu, K. (2008). *Korean Najeonchilgi of the Goryeo and early Joseon periods*. Seoul: National Museum of Korea.

Sammawutthi, A. (2015). *Karn jas sang banpratu pradabmuk horphamantientham puea karn anurak ban pratu derm*. [Mother of pearl doors at Phra Monthian Tham Hall]. Bangkok: Fine art department.

Sanprasert, C. (2002). *Lai sanyalak bon banpratoo pradabmook samai ayuddhaya tonpai Buddha satrawat tee 23* [Symbolism on the mother of pearl inlaid doors in the late Ayutthaya period, 17-18 A.D]. (An independence study). Master of arts program in arts history, Silpakorn University, Bangkok, Thailand.

Takata, T. (2016). *Ngan pradab mook Ryukyu kanton karn sang* [*Ryukyu mother of pearl inlay: The creation process*]. Bangkok: Siam University.

Thai Arts Academic Group, Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department. (2010). *Kongkarn sang tonbab puea jadtam ongkhamrue dan ngan changphadabmook* [Dissemination of mother of pearl inlay as a role model project]. Bangkok: Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department.

วัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย : กรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

Submitted date: 5 January 2021
Revised date: 13 January 2021
Accepted date: 29 January 2021

สิทธิธรรม อ่องวุฒิวัฒน์[๑]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันโดยมีคำถามการวิจัยว่าผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาอย่างไรในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน และผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงปัจจัยใดบ้างเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมดังกล่าว ในการเก็บข้อมูลผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยแบ่งเป็น ๑. แบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบจำนวน ๒๐๐ คน และ ๒. การสัมภาษณ์เชิงลึกจำนวน ๓๐ คน

ผลการวิจัยพบว่ากลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันมีจำนวนทั้งสิ้น ๔ กลวิธี เรียงลำดับความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง (ร้อยละ ๖๓.๕๐) ๒. กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม (ร้อยละ ๒๒.๕๐) ๓. กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา (ร้อยละ ๑๐.๐๐) และ ๔. กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน

---

[๑] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาวัฒนธรรมตะวันออก คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

* วันรับ-ส่งบทความนี้อ้างอิงตามที่ปรากฏในระบบรับส่งบทความของเว็บไซต์ https://Journal.phra.in/ ซึ่งเพิ่งเปิดใช้ระบบเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ อย่างไรก็ตามกระบวนการพิจารณาบทความได้ทำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ แล้ว

(ร้อยละ ๔.๐๐)

ส่วนผลการวิจัยเรื่องปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันพบจำนวนทั้งสิ้น ๓ ประการเรียงลำดับความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูดและผู้ฟัง (ร้อยละ ๖๓.๕๐) ๒. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้ฟัง (ร้อยละ ๓๐.๐๐) และ๓. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูด (ร้อยละ ๖.๕๐) ทั้งนี้กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนใหญ่คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับคู่สนทนา

พฤติกรรมทางภาษาข้างต้นอาจมีความสัมพันธ์กับปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรม ๓ ประการ ได้แก่ ๑. การมีตัวตนแบบพึ่งพา (an interdependent view of self) ๒. ความเป็นสังคมแบบอิงกลุ่ม (collectivism) และความเป็นสังคมแบบไมตรีสัมพันธ์ (affiliative society) และ ๓. แนวคิดเรื่อง “สนุก”

คำสำคัญ: วัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ, กลวิธีทางภาษา, วัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย, ปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรม, ภาษากับวัฒนธรรม

Responding to a Complaint in Thai: A Case Study of Interlocutors with Equal Status

Sittitam Ongwuttiwat[๒]

Abstract

The purpose of this research article is to examine the linguistic strategies in responding to a complaint by Thai native speakers with equal status. There were research questions on how Thai native speakers adopt linguistic strategies in responding to a complaint; a case study of interlocutors with equal status; and what factors are Thai native speakers concern with when adopting linguistic strategies in responding to a complaint. The data were collected in the form of Written Discourse Completion Task (WDCT) and in-depth interviews (200 for the WDCT and 30 for the in-depth interviews)

The linguistic strategies were categorized into four groups, presented with the accompanying percentages of frequency of linguistic strategies in descending order: 1. mitigative linguistic strategies (63.50 %); 2. persuasive linguistic strategies (22.50%); 3. conflict linguistic strategies (10.00%); and 4. sarcastic linguistic strategies (4.00%).

An analysis of the motivational concerns of native speaker reveals that there are three types of motivational concerns, presented with the accompanying percentages of frequency of motivation concerns: 1) motivational concerns relating to the speaker and hearer (63.50 %);

[๒] An assistant professor in Department of Thai Language and Eastern Languages and Culture, Faculty of Liberal Arts, Thammasat University

2) motivational concerns relating to the hearer (30.00 %); and 3) motivational concerns relating to the speaker (6.50 %). It was found that Thai speakers place a priority on maintaining a relationship with the interlocutor.

Such linguistic behavior might be motivated by three sociocultural factors: 1) an interdependent view of self; 2) collectivism and affiliative society; and 3) the concept of “sanuk” or fun.

Keywords: Responding to a complaint, Linguistic strategies, Emancipatory pragmatics, Sociocultural factors, Language and culture

บทนำ

ในบรรดาวัจนกรรมหลากหลายประเภท วัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจนับเป็นวัจนกรรมอีกประเภทหนึ่งที่น่าสนใจศึกษา กล่าวคือ หากผู้พูดใช้ถ้อยคำเพื่อยอมรับผิดด้วยกลวิธีทางภาษาแบบประนีประนอมต่อถ้อยคำที่ผู้ฟังแสดงความไม่พอใจ ก็จะช่วยทำให้สถานการณ์ที่มีความขัดแย้งลดความรุนแรงลงได้ แต่ผู้พูดอาจเสียหน้าหรืออับอายกับการยอมรับผิดดังกล่าว ในทางตรงกันข้ามถ้าผู้พูดเลือกใช้ถ้อยคำที่สื่อถึงการแสดงความไม่พอใจกลับไปยังผู้ฟัง ก็ย่อมทำให้สถานการณ์ที่มีความขัดแย้งอยู่แล้วทวีความรุนแรงเพิ่มขึ้น

ในมุมมองของคนไทยถือว่าการแสดงความขัดแย้งต่อกันเป็นสิ่งที่ควรหลีกเลี่ยง (Phillips,1970; Mole, 1973; Komin and Smakarn, 1979; Klausner, 1981; Suvanajata, T. et al, 1984; Fieg ,1989; Supap, 1986; Weisz,1991; Kanittanan, 1993; Mulder, 1996; Rapeepat, 1996; Pongsapich, A. (Ed.), 1998; Panpothong, 1999; Sukwisith, 2004; Vatcharasuwan, 2004; Ongwuttiwat, 2006; Jaisue, 2006; Yaowarittha, 2012; Saihoo, 2013; Krutnet, 2014; Ongwuttiwat, 2015; Tussanaboon, 2020) ดังจะสังเกตได้จากสำนวนไทยที่สอนให้หลีกเลี่ยงความขัดแย้งและเก็บความรู้สึกด้านลบโดยใช้วิธีการประนีประนอมหรือผ่อนปรนเข้าหากันเพื่อไม่ให้ความขัดแย้งดังกล่าวทวีความรุนแรงเพิ่มมากขึ้น เช่น “น้ำขุ่นไว้ใน น้ำใสไว้นอก” “ลดราวาศอก” “ผ่อนสั้น ผ่อนยาว” ฯลฯ อีกทั้งสำนวนบางสำนวนยังแสดงว่าหากต้องแสดงความขัดแย้ง ก็ให้แสดงความเห็นแย้งอย่างนุ่มนวล เช่น “บัวไม่ให้ช้ำ น้ำไม่ให้ขุ่น” “ถ้อยทีถ้อยอาศัย” ฯลฯ หรือบางสำนวนยังชี้ให้เห็นว่าการประนีประนอมก่อให้เกิดผลดีกว่าการใช้ความรุนแรง เช่น “น้ำร้อนปลาเป็น น้ำเย็นปลาตาย” ฯลฯ (Vajanasoontorn,1986; Bandhumedha, 1998) ด้วยเหตุนี้จึงชวนเป็นประเด็นให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาว่าผู้พูดภาษาไทยจะเลือกใช้กลวิธีทางภาษาอย่างไรในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน และผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงปัจจัยใดบ้างเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมดังกล่าว

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมางานวิจัยทางด้านวัจนปฏิบัติศาสตร์ส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับการศึกษาจากมุมมองเจ้าของภาษาและปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมตาม

ที่นักสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาเสนอไว้ (Hanks, Ide, and Katagari, 2009; Hongladarom, 2009; Panpothong and Phakdeephasook, 2009; Yaowarittha, 2012; Krutnet, 2014; Ongwuttiwat, 2015) ด้วยเหตุนี้นักวิชาการที่ศึกษาภาษาตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาญี่ปุ่นและจีนจึงได้มีการวิจัยเกี่ยวกับความสุภาพในภาษาของตน เช่น งานวิจัยของ Ide (1982) ที่ศึกษากลวิธีความความสุภาพในภาษาญี่ปุ่น และชี้ว่าความสุภาพในวัฒนธรรมญี่ปุ่นเป็นความสุภาพที่เรียกว่า Wakimae ซึ่งเป็นเรื่องของ “ที่/สถานะ” (sense of place) โดยผู้พูดภาษาญี่ปุ่นต้องใช้ภาษาให้เหมาะสมตามที่ถูกกำหนดโดยขนบทางสังคม ทั้งนี้ Ide ให้ความเห็นว่าความสุภาพที่เรียกว่า Wakimae เป็นสิ่งที่ถูกกำหนดให้ใช้ตามขนบทางสังคม และเป็นสิ่งที่ผู้พูดไม่สามารถเลือกใช้เองได้คล้ายกฎไวยากรณ์ในภาษาอังกฤษ ส่วน Gu (1990) ศึกษาความสุภาพในภาษาจีนและพบว่าความสุภาพในวัฒนธรรมจีนเกี่ยวข้องกับปัจจัยเรื่อง ‘limao’ และอธิบายว่าแนวคิดเรื่องหน้าในสังคมของคนจีนอาจมิใช่เรื่องความต้องการของแต่ละบุคคลแต่เกี่ยวข้องกับการประพฤติปฏิบัติให้สอดคล้องกับขนบหรือบรรทัดฐานของสังคม

งานวิจัยในภาษาไทยจำนวนหนึ่งชี้ให้เห็นว่าการนำปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมมาอธิบายวิถีการปฏิสัมพันธ์ของผู้พูดภาษาไทยเป็นสิ่งที่เหมาะสม เช่น Hongladarom (2009) ศึกษาการใช้คำสรรพนามในภาษาไทยโดยการนำแนวคิดทางพุทธศาสนามาอธิบายผลการวิจัย นอกจากนี้ Panpothong and Phakdeephasook (2009) และ Yaowarittha (2012) ยังนำแนวคิดเรื่อง “บุญคุณ” ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญในวัฒนธรรมมาอธิบายการปฏิสัมพันธ์การตอบรับการขอบคุณของผู้พูดภาษาไทย เช่นเดียวกับ Intachakra (2009, 2011) ที่ศึกษาความเกรงใจในภาษาไทยและอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวจากปัจจัยในสังคมวัฒนธรรมที่ไม่ใช่แนวคิดเรื่อง “หน้า” และ “ความสุภาพ” ของ Brown and Levinson (1978, 1987) หรือในงานวิจัยของ Panpothong and Phakdeephasook (2012) ที่ศึกษาการใช้คำว่า “ไม่เป็นไร” ในภาษาไทยกับแนวคิดไตรลักษณ์ในพุทธศาสนา อีกทั้งในงานวิจัยของ Krutnet (2014) ที่ได้ศึกษากลวิธีการยุติการสนทนาที่มีความขัดแย้งกับปัจจัยเรื่อง “หน้า” ในสังคมไทย รวมถึง Ongwuttiwat (2015) ยังได้ศึกษาการแสดงความเห็นแย้งในภาษาไทย โดยศึกษาจากปัจจัยหรือข้อคำนึงที่ผู้พูดในวัฒนธรรมให้ความสำคัญเมื่อมีการปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว เป็นต้น

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่างานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย ได้แก่ งานวิจัยเรื่อง “กลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสาร: กรณีศึกษาพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบิน” ของ Rakmak (2017) งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีทางภาษาที่พนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทยใช้ตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสารจากมุมมองวัจนปฏิบัติศาสตร์ ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยได้จากคำตอบในแบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบ (Written Discourse Completion Task ; WDCT) และการสัมภาษณ์เชิงลึก ผลการวิจัยพบว่า กลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสารทั้งสิ้น ๙ กลวิธี และเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจกับสถานการณ์ความผิดพลาดพบว่า ปัจจัยสาเหตุของความผิดพลาดมีผลต่อการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในการตอบการแสดงความไม่พอใจ อีกทั้ง Rakmak ยังสรุปว่าจากข้อมูลการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่าในสถานการณ์ความผิดพลาดที่เกิดจากสายการบินผู้พูดใช้กลวิธีที่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้โดยสารเป็นหลัก ขณะที่ในสถานการณ์ความผิดพลาดที่เกิดจากสาเหตุอื่น ผู้พูดใช้กลวิธีที่คำนึงถึงกฎเกณฑ์ของบริษัทควบคู่กับกลวิธีที่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้โดยสาร

จากการทบทวนวรรณกรรมจะเห็นได้ว่างานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยพบการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบิน และยังไม่พบว่ามีการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างผู้พูดที่มีสถานภาพเท่ากัน ทั้งนี้ผู้วิจัยมีสมมติฐานเบื้องต้นว่าในกรณีที่คู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน ผู้พูดภาษาไทยจะเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจแตกต่างกับผลการวิจัยในงานวิจัยของ Rakmak (2017) ที่ศึกษากลุ่มตัวอย่างจากผู้พูดพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบิน ดังนั้นในบทความวิจัยนี้ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันโดยมีคำถามการวิจัยว่าผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาอย่างไรในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน และผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงปัจจัยใดบ้างเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมดังกล่าว

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษากลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

๒. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

สมมติฐานของการวิจัย

๑. กลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันมักเป็นกลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงมากกว่ากลวิธีทางภาษาที่สร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา

๒. การรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังเป็นปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยส่วนใหญ่คำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

ทบทวนวรรณกรรม

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยแบ่งการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องออกเป็น ๒ หัวข้อ คือ ๑. แนวคิดที่ใช้ในการวิเคราะห์ และ ๒. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑. แนวคิดที่ใช้ในการวิเคราะห์

แนวคิดวัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย (Emancipatory Pragmatics[๓]) เป็นแนวคิดที่เกิดมาจากความร่วมมือของนักวิชาการหลากหลายแขนงสาขาทั้งนักภาษาศาสตร์ นักมานุษยวิทยา นักสังคมวิทยา ตลอดจนนักวิทยาศาสตร์ปริชานที่มีความมุ่งมั่นและยึดอุดมการณ์เดียวกัน คือ การวิเคราะห์ภาษาโดยไม่ละเลยสามัญสำนึก (common sense) ของเจ้าของภาษาในสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ

---

[๓] ผู้วิจัยเรียกแนวคิด Emancipatory Pragmatics ว่า แนวคิด “วัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย” ตาม Panpothong (2012)

นอกจากนี้นักภาษาศาสตร์ในกลุ่มที่สนใจแนวคิดวัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย (Emancipatory Pragmatics) ซึ่งได้แก่ Hanks, Ide, and Katagiri (2009) ยังได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดของนักมานุษยวิทยา เช่น Boas (1966 as cited in Hanks, Ide, and Katagiri, 2009) ฯลฯ ที่แสดงให้เห็นว่าภาษากับปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออกและพยายามชักชวนให้นักภาษาศาสตร์ได้ตระหนักถึงความสำคัญของการวิเคราะห์การสื่อสารตามวิถีปฏิบัติทางสังคม (sociocultural practice) ของแต่ละชุมชนภาษาจากมุมมองเจ้าของวัฒนธรรม โดยสังคมที่น่าจับตามองในการศึกษาดังกล่าวเป็นอย่างยิ่ง ได้แก่ สังคมหรือชุมชนภาษาที่ไม่ได้อยู่ในซีกโลกตะวันตก รวมไปถึงสังคมชนเผ่าต่าง ๆ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แนวคิด “วัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย” (Emancipatory Pragmatics) เป็นแนวคิดที่ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการโจมตีหรือหักล้างแนวคิดทฤษฎีทางวัจนปฏิบัติศาสตร์ของนักทฤษฎีตะวันตก (Established framework) ที่เคยใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์มาหลายทศวรรษ หากแต่แนวคิดดังกล่าว เป็นแนวคิดที่พยายามเสนอและตั้งคำถามว่า ทฤษฎีทางวัจนปฏิบัติศาสตร์ที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย (Established framework) เช่น แนวคิดเรื่องวัจนกรรมและความสุภาพ ฯลฯ สามารถอธิบายการปฏิสัมพันธ์ของคนในสังคมที่มีโครงสร้างและระบบวิธีคิดแตกต่างจากสังคมตะวันตก ซึ่งเป็นสังคมของเจ้าของทฤษฎีได้อย่างเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร พร้อมทั้งเสนอว่างานวิจัยทางด้านวัจนปฏิบัติศาสตร์ไม่ควรละเลยแนวคิดหรือปัจจัยทางวัฒนธรรมในสังคม (folk notion)

นอกจากนี้ “วัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย” ยังมีเป้าหมายในการนำแนวคิดทางวัฒนธรรมในสังคมต่าง ๆ มาเป็นส่วนหนึ่งของอภิภาษา (metalanguage) เพื่อการพรรณนาภาษาอื่น ๆ อีกทั้งสนับสนุนให้ผู้ที่ศึกษาภาษาต่าง ๆ โดยเฉพาะภาษาตะวันออกในสังคมวัฒนธรรมของตนมาพรรณนาข้อมูลที่ศึกษา และอาจทำงานวิจัยข้ามภาษาโดยไม่จำเป็นต้องนำแนวคิดทฤษฎีตะวันตกมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์

ในบทความวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะได้ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันตามแนววัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย (Emancipatory Pragmatics) โดยมุ่งศึกษาจากมุมมองเจ้าของภาษาและ

ปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมตามแนวทางที่วัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย (Emancipatory Pragmatics) เสนอไว้[๔]

๒. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะได้แบ่งหัวข้องานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็น ๒ หัวข้อย่อย ได้แก่ ๑. งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย และ ๒. งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย

๒.๑ งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่างานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย ได้แก่ งานวิจัยเรื่อง “กลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสาร: กรณีศึกษาพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบิน” ของ Rakmak (2017) งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีทางภาษาที่พนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทยใช้ตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสารจากมุมมองวัจนปฏิบัติศาสตร์ ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยได้จากคำตอบในแบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบ (Written Discourse Completion Task ; WDCT) และการสัมภาษณ์เชิงลึก ซึ่งประกอบด้วยสถานการณ์ความผิดพลาด ๘ สถานการณ์ แบ่งเป็นกรณีที่สถานการณ์ความผิดพลาดมีสาเหตุมาจากสายการบินและความผิดพลาดมาจากสาเหตุอื่น กรณีละ ๔ สถานการณ์ กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ พนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทย แผนกออกบัตรโดยสาร (Check-in) และแผนกติดตามสัมภาระ (Lost and Found) แผนกละ ๕๐ คน รวม ๑๐๐ คน

---

[๔] แม้ว่าการศึกษาการปฏิสัมพันธ์ตามแนวคิดวัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อยมีหลายระดับ แต่ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยพยายามมุ่งนำเสนอทางเลือกว่ามุมมองเจ้าของภาษาและปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมสามารถเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่ใช้ศึกษาการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดภาษาไทยได้นอกเหนือจากแนวคิดทฤษฎีหลัก (Established framework) ที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย ซึ่งในที่นี้คือทฤษฎีเรื่อง “หน้า” และ “ความสุภาพ” ของ Brown and Levinson (1978, 1987)

ผลการวิจัยพบว่า กลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสารทั้งสิ้น ๙ กลวิธีตามลำดับความถี่ในการปรากฏ ได้แก่ ๑) การแสดงความรับผิดชอบ ๒) การให้เหตุผล ๓) การขอโทษ ๔) การขอร้อง ๕) การปฏิเสธ ๖) การแนะนำ ๗) การกล่าวให้ผู้ฟังคลายกังวล ๘) การสั่ง และ ๙) การแสดงความเข้าใจผู้ฟัง นอกจากนี้ จากการศึกษายังพบว่า ๑) กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มักเลือกใช้การปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษากลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในการตอบการแสดงความไม่พอใจในอัตราส่วนถึงร้อยละ ๖๓.๕๐ โดยให้เหตุผลว่าคำนึงถึงปัจจัยการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับคู่สนทนาในอัตราส่วนถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ มากกว่าการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งที่ใช้ในอัตราส่วนเพียงร้อยละ ๑๐.๐๐ กว่าการเลือกใช้กลวิธีใดกลวิธีหนึ่งเพียงอย่างเดียว ๒) การปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษาส่วนใหญ่จะปรากฏกลวิธีที่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้ฟังร่วมด้วยเสมอ ๓) หากผู้พูดต้องการกล่าวปฏิเสธผู้โดยสารมักใช้การให้เหตุผลควบคู่ด้วย

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจกับสถานการณ์ความผิดพลาดพบว่า ปัจจัยสาเหตุของความผิดพลาดมีผลต่อการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในการตอบการแสดงความไม่พอใจ เนื่องจากกลวิธีทางภาษาส่วนใหญ่มีความแตกต่างทางนัยสำคัญที่ระดับความเชื่อมั่น .๐๕ ตามสถิติ t-test for correlate sample

ทั้งนี้ จากข้อมูลการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า ในสถานการณ์ความผิดพลาดที่เกิดจากสายการบินผู้พูดใช้กลวิธีที่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้โดยสารเป็นหลัก ขณะที่ในสถานการณ์ความผิดพลาดที่เกิดจากสาเหตุอื่น ผู้พูดใช้กลวิธีที่คำนึงถึงกฎเกณฑ์ของบริษัทควบคู่กับกลวิธีที่คำนึงถึงความรู้สึกของผู้โดยสาร ความน่าสนใจของการตอบการแสดงความไม่พอใจ คือ พนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทยจะต้องทำให้เกิดสมดุลระหว่างการลดความไม่พอใจและการเลือกปฏิบัติตามกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัด อย่างไรก็ตามกลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มักเลือกใช้กลวิธีที่ช่วยลดความไม่พอใจของผู้โดยสารเป็นหลัก

๒.๒ งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย

นอกจากงานวิจัยของ Rakmak (2017) ที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกรณีศึกษาพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทยโดยตรงแล้ว จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่างานวิจัยในภาษาไทยส่วนหนึ่งยังได้ศึกษาวัจนกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ ซึ่งในที่นี้ได้แก่งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจ (The speech act of complaining) ทั้งนี้ วัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจเป็นผลัดแรกของคู่ถ้อย (adjacency pairs) ที่ผู้พูดแสดงความไม่พอใจก่อนที่คู่สนทนาจะตอบการแสดงความไม่พอใจในผลัดต่อมา เช่น Jaisue (2006) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจกับปัจจัยเรื่องความสนิทสนม ผลการวิจัยพบว่าปัจจัยเรื่องความสนิทสนมมีผลต่อการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจ นอกจากนี้ Ploykhao (2008) ยังได้ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจที่ผู้พูดภาษาไทยใช้บนกระดานสนทนาอินเทอร์เน็ตและพบว่าผู้พูดภาษาไทยดังกล่าวเลือกใช้กลวิธีความสุภาพมากกว่ากลวิธีตรง อีกทั้ง Yaowarittha (2012) ได้ศึกษากลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจกับปัจจัยเรื่องบุญคุณ ผลการวิจัยพบว่าเมื่อต้องการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจ ผู้พูดภาษาไทยจะคำนึงถึงปัจจัยเรื่องบุญคุณเป็นสำคัญ หรือในงานวิจัยของ Somchanakit (2016) ที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดภาษาไทยที่เรียนภาษาญี่ปุ่นเป็นภาษาต่างประเทศและพบว่าภาษาแม่มีอิทธิพลต่อการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรม รวมถึงงานวิจัยของ Ongwuttiwat (2017) ที่ศึกษากลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจกับปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมและพบว่ากลวิธีทางภาษาที่ใช้ในวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยมีความสัมพันธ์กับปัจจัยเรื่องการรักษาความสัมพันธ์ของคู่สนทนาและปริบทแวดล้อม เช่นเดียวกับ Tussanaboon (2019) ที่ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกับปัจจัยเรื่องความอาวุโสและผลการวิจัยพบว่าปัจจัยเรื่องความอาวุโสเป็นปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงอย่างเห็นได้ชัดเจนเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมดังกล่าว หรือในงานของ Yang and Wannarak (2018) ที่ศึกษาเปรียบเทียบวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจ

ของผู้พูดภาษาไทยและผู้พูดภาษาจีนและพบว่าผู้พูดภาษาไทยมักเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจมากกว่าผู้พูดภาษาจีนที่มักเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบตรงไปตรงมา ฯลฯ

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องพบว่านอกจากงานวิจัยในภาษาไทยที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจแล้ว งานวิจัยในภาษาต่างประเทศก็ยังให้ความสนใจศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจเช่นกัน ดังตัวอย่างงานวิจัยของ Olshtain and Weinbach (1987) ที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดภาษาฮิบรูชาวอิสราเอลและพบว่าผู้พูดจะเลือกแสดงวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจด้วยกลวิธีทางภาษาแบบตรงและอ้อมเมื่อเห็นว่าการกระทำนั้นของผู้ฟังส่งผลในทางลบต่อผู้พูด หรือในงานวิจัยของ Boxer (1993) ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดภาษาอังกฤษชาวอเมริกันและพบว่าผู้พูดภาษาอังกฤษชาวอเมริกันเลือกใช้ทั้งกลวิธีตรงและอ้อมในการแสดงความไม่พอใจ โดย Boxer ชี้ให้เห็นว่าการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบตรงจะคุกคามหน้าของผู้ฟัง ขณะที่การเลือกใช้กลวิธีอ้อมจะช่วยรักษาสัมพันธไมตรีของคู่สนทนา ขณะที่ในงานวิจัยของ Clyne (1994) ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดชาวอเมริกันและพบว่าผู้พูดชาวอเมริกันส่วนหนึ่งเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในการแสดงความไม่พอใจอย่างตรงไปตรงมาด้วยการทำให้ผู้ฟังแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงการกระทำที่ไม่เหมาะสม ขณะที่ผู้พูดชาวอเมริกันอีกส่วนหนึ่งเลือกใช้กลวิธีการบ่น (whines) ด้วยการกล่าวถ้อยคำยาว ๆ และกล่าวซ้ำ ๆ เพื่อแสดงความไม่พอใจโดยผู้ฟังอาจไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงการกระทำดังกล่าว หรือในงานวิจัยของ Wang (2006) ที่ศึกษาเปรียบเทียบวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดภาษาจีนและผู้พูดชาวจีนที่เรียนภาษาอังกฤษเป็นภาษาต่างประเทศ ผลการวิจัยพบว่าอิทธิพลของภาษาแม่มีผลต่อการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาของผู้พูดชาวจีนที่เรียนภาษาอังกฤษเป็นภาษาต่างประเทศ

นอกจากนี้ Yuan (2011) ยังได้ศึกษาเปรียบเทียบวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดชาวจีนและอเมริกัน ผลการวิจัยพบว่าผู้พูดชาวจีนมักเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบอ้อมในการแสดงความไม่พอใจมากกว่าผู้พูดชาวอเมริกันที่นิยมเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบตรงไปตรงมา เช่นเดียวกับงานวิจัยของ Ornnomdee (2013) ที่ศึกษาและเปรียบเทียบรูปแบบวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาอังกฤษของ

ชาวตะวันออกกลางและผู้ที่ใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาแม่และพบว่าชาวตะวันออกกลางมักเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบตรงไปตรงมามากกว่าผู้ที่ใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาแม่ ฯลฯ

จากการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดจะเห็นได้ว่างานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยพบเฉพาะการศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจจากกลุ่มตัวอย่างพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินของ Rakmak (2017) และยังไม่พบว่ามีการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างผู้พูดที่มีสถานภาพเท่ากัน ดังนั้นในบทความวิจัยนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

นิยามศัพท์เฉพาะ

๑. ผู้วิจัยนิยาม “วัจนกรรม” (speech act) ตามแนวคิดของ Searle (1969) ว่าหมายถึง การกระทำโดยใช้คำพูดซึ่งเกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขของวัจนกรรมนั้นๆ

๒. ผู้วิจัยนิยามวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจตาม Rakmak (2017, p. 7) ว่าหมายถึงผลัดที่สองของคู่ถ้อย (adjacency pairs) วัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจ ทั้งนี้ Olshtain and Weinbach (1987 as cited in Rakmak, 2017, p. 7) เสนอนิยามของวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจ (The speech act of complaining) ตามแนวคิดเรื่องวัจนกรรมของ Searle (1969) ไว้ดังนี้

(๑) มีการกระทำพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์เกิดขึ้นกับผู้พูด ซึ่งขัดแย้งกับบรรทัดฐานทางสังคมที่ผู้พูดและผู้ฟังรับรู้ร่วมกัน

(๒) ผู้พูดรับรู้การกระทำไม่พึงประสงค์ และตัวผู้พูดเองหรือคนอื่นๆ เกิดความรู้สึกไม่พอใจ

(๓) ถ้อยคำที่ผู้พูดกล่าวจะสัมพันธ์กับการกระทำไม่พึงประสงค์นั้นหรือไม่ก็ได้ แต่มีเจตนาคือเพื่อการแสดงความไม่พอใจ

(๔) ผู้พูดต้องการแสดงความไม่พอใจเพื่อ ก) ระบายความรำคาญหรือความไม่พอใจของตน และ ข) ผู้พูดมีความชอบธรรมที่จะร้องขอให้ผู้ฟังปรับปรุงแก้ไขการกระทำที่ไม่เหมาะสม

ขอบเขตของการวิจัย

๑. กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Sample Random Sampling)[๕] โดยกลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยที่ใช้ในงานวิจัยมีทั้งกลุ่มตัวอย่างผู้พูดที่เป็นนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยและบุคคลที่ทำงานแล้วจำนวน ๒๐๐ คน แบ่งเป็นเพศชาย ๑๐๐ คน (แบ่งเป็นนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยเพศชายจำนวน ๕๐ คน และบุคคลที่ทำงานแล้วเพศชายจำนวน ๕๐ คน) และ เพศหญิง ๑๐๐ คน (แบ่งเป็นนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยเพศหญิงจำนวน ๕๐ คน และบุคคลที่ทำงานแล้วเพศหญิงจำนวน ๕๐ คน)

๒. ผู้วิจัยกำหนดวิธีการเก็บข้อมูล ๒ วิธี ได้แก่ ๑. แบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบ (Written Discourse Completion Task ; WDCT) และ ๒. การสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview)

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยแบ่งเป็นขั้นตอนได้ดังนี้

๑. สำรวจและศึกษาเอกสารหรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้แบ่งการทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็น ๒ ส่วน คือ ๑) แนวคิดที่ใช้ในการวิเคราะห์ ซึ่งในที่นี้ได้แก่ แนวคิดวัจนปฏิบัติศาสตร์แนวปลดปล่อย และ ๒) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ หัวข้อย่อย คือ ๑. งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย และ ๒. งานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย

๒. เก็บรวบรวมข้อมูล งานวิจัยนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ๒ วิธี ได้แก่ ๑) การเก็บข้อมูลจากแบบสอบถาม และ ๒) การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก

---

[๕] การสุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Sample Random Sampling) เป็นการสุ่มตัวอย่างซึ่งหน่วยตัวอย่างประชากรที่เปิดโอกาสให้ประชากรทุกหน่วยมีสิทธิ์ได้รับการเลือกเท่า ๆ กัน โดยมีบัญชีรายชื่อของประชากรทุกหน่วยแล้วทำการจับสลากหรือใช้ตารางเลขสุ่ม (Random Number Table) จนได้กลุ่มตัวอย่างประชากรครบตามต้องการ (Angsuchot et al., 2014)

๒.๑ การเก็บข้อมูลจากแบบสอบถาม การเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามสามารถจำแนกแบบสอบถามได้ ๒ ส่วน ดังนี้

ก. แบบสอบถามสำหรับการเก็บกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

การเก็บข้อมูลกลวิธีทางภาษาที่ใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน ผู้วิจัยใช้แบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบ (Written Discourse Completion Task ; WDCT) ทั้งนี้ในสาขาวัจนปฏิบัติศาสตร์ (Pragmatics) ยอมรับว่าการเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบ (Written Discourse Completion Task ; WDCT) เป็นวิธีการที่เหมาะสมโดยเฉพาะหากต้องการศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวข้อง (Boxer,1993; Takahashi and Beebe, 1993; Panpothong, 1999; Sairhun, 1999; Promsrimas, 2000; Petcharatmora, 2001; Vatcharasuwan, 2004; Jaisue, 2006; Ongwuttiwat, 2006; Ongwuttiwat, 2017; Rakmak, 2017; Yang and Wannarak, 2018; Tussanaboon, 2020)

ส่วนในการสุ่มกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Sample Random Sampling) โดยกลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยมีทั้งกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยและบุคคลที่ทำงานแล้วจำนวน ๒๐๐ คน แบ่งเป็นเพศชาย ๑๐๐ คน (แบ่งเป็นนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยเพศชายจำนวน ๕๐ คน และบุคคลที่ทำงานแล้วเพศชายจำนวน ๕๐ คน) และ เพศหญิง ๑๐๐ คน (แบ่งเป็นนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยเพศหญิงจำนวน ๕๐ คน และบุคคลที่ทำงานแล้วเพศหญิงจำนวน ๕๐ คน)

อนึ่ง การกำหนดสถานการณ์การตอบแสดงความไม่พอใจที่ใช้ในแบบสอบถามผู้วิจัยกำหนดสถานการณ์โดยดัดแปลงมาจากงานวิจัยเรื่อง “วัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย : กรณีศึกษานิสิตนักศึกษา” ของ Jaisue (2006) ประกอบด้วย ๕ สถานการณ์ คือ

๑. สถานการณ์ที่เพื่อนของท่านไม่พอใจที่ท่านทำคอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊กของเพื่อนเสียและข้อมูลในเครื่องสูญหายทั้งหมด

๒. สถานการณ์ที่เพื่อนของท่านไม่พอใจที่ท่านนำความลับของเพื่อนไปเปิดเผยให้คนอื่นรับรู้

๓. สถานการณ์ที่เพื่อนของท่านไม่พอใจที่ท่านมาสายกว่าเวลานัดหลายชั่วโมงในการนัดไปทำธุระสำคัญที่ต่างจังหวัด

๔. สถานการณ์ที่เพื่อนของท่านไม่พอใจที่ท่านเปิดเพลงเสียงดังขณะที่เพื่อนต้องใช้สมาธิในการทำงาน

๕. สถานการณ์ที่เพื่อนของท่านไม่พอใจที่ท่านไม่ให้ความร่วมมือในการทำงานเป็นกลุ่ม

ตัวอย่างแบบสอบถามสำหรับการเก็บกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

- หากเพื่อนของท่านไม่พอใจที่ท่านทำคอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊กของเพื่อนเสียและข้อมูลในเครื่องสูญหายทั้งหมด ท่านจะทำอย่างไร

❑ ตอบการแสดงความไม่พอใจเพื่อนของท่านโดยพูดว่า.....

.....

❑ ทำเฉยๆ เพราะ.....

❑ ใช้วิธีอื่น คือ .....

ข. แบบสอบถามสำหรับการเก็บปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันโดยใช้แบบสอบถามแบบปลายเปิดจากกลุ่มตัวอย่างเดียวกับแบบสอบถามในข้อ ก. ดังตัวอย่างต่อไปนี้*ตัวอย่างแบบสอบถามสำหรับการเก็บปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน*

เมื่อท่านอยู่ในสถานการณ์ที่ท่านต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในกรณีที่เพื่อนของท่านไม่พอใจต่อพฤติกรรมหรือการกระทำของท่าน ท่านคำนึงถึงปัจจัยใด (ตอบได้มากกว่า ๑ ข้อ)

.....

.....

๒.๒ การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) แบบคำถามปลายเปิดเพื่อศึกษาปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน โดยเก็บจากกลุ่มตัวอย่าง ๓๐ คน แบ่งเป็นเพศชาย ๑๕ คน และเพศหญิง ๑๕ คน

ทั้งนี้การเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามและการสัมภาษณ์ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างชุดเดียวกัน

๓. วิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์กลวิธีทางภาษาที่ปรากฏในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจของกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้จากการตอบแบบสอบถามที่เป็น “ถ้อยคำ” (utterance)[๖] มาวิเคราะห์ เริ่มจากนำคำตอบมาจำแนกเป็นถ้อยคำ โดยพิจารณาจาก ๑. การเว้นวรรคของผู้ตอบแบบสอบถามแทนจังหวะหยุดระหว่างถ้อยคำ และ ๒. เนื้อความที่สมบูรณ์ของแต่ละถ้อยคำ เมื่อผู้วิจัยแบ่งคำตอบที่ได้เป็นถ้อยคำแล้วจึงนำถ้อยคำดังกล่าวมาวิเคราะห์ว่าเป็นกลวิธีทางภาษาแบบใดโดยพิจารณาทั้งรูปภาษาและเนื้อความของถ้อยคำนั้น หลังจากนั้นจึงวิเคราะห์ว่ากลวิธีทางภาษาที่ได้มีวัตถุประสงค์อย่างไรในการสื่อสาร

---

[๖] ผู้วิจัยนิยามคำว่า “ถ้อยคำ” หรือ utterance ตาม Hurford and Heasley (1983) ว่าหมายถึง “ส่วนหนึ่งของการพูดในสถานการณ์หนึ่ง ๆ และเป็นส่วนที่อยู่ระหว่างจังหวะหยุดในการพูดนั้น”

ส่วนการวิเคราะห์ปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน ผู้วิจัยจะวิเคราะห์จากข้อมูลคำตอบที่ได้จากแบบสอบถามและการสัมภาษณ์เชิงลึกกลุ่มตัวอย่าง

๔. เรียบเรียงผลการวิจัย

ผู้วิจัยจะได้เรียบเรียงและนำเสนอผลการวิจัยออกเป็น ๓ หัวข้อ ดังนี้ ๑. กลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน ๒. การปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน และ ๓. ปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

๕. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ผลการวิจัย

๑. กลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

จากผลการวิจัยพบกลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันเรียงลำดับความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง (ร้อยละ ๖๓.๕๐) ๒. กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม (ร้อยละ ๒๒.๕๐) ๓. กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา (ร้อยละ ๑๐.๐๐) และ ๔. กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ร้อยละ ๔.๐๐) แต่ละกลวิธีทางภาษาข้างต้นมีกลวิธีย่อยดังตารางที่ ๑ ต่อไปนี้

ตารางที่ ๑ แสดงความถี่ของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง (ร้อยละ)		กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม (ร้อยละ)	กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา (ร้อยละ)	กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ร้อยละ)
กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ (ร้อยละ)	กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา (ร้อยละ)			
๑. การแสดงการขอโทษ (๑๐.๕๐) ๒. การแสดงการยืนยัน (๘.๒๕) ๓. การใช้รูปภาษาลดน้ำหนักความรุนแรง (๘.๐๐)	๑. การพูดตลก (๘.๕๐) ๒. การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อ[๗] (เฉพาะถ้อยคำนัยผกผันแบบการนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกัน) (๔.๒๗)	๑. การอ้างถึงสิ่งหรือบุคคลอื่น (๑๐.๒๐) ๒. การให้เหตุผล (๗.๕๐) ๓. การให้รายละเอียด (๔.๒๕)	๑. การใช้ถ้อยคำแสดงการตำหนิหรือประเมินค่าในทางลบ (๔.๔๗)	การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบประชดประชัน (๔.๐๐)

[๗] ถ้อยคำนัยผกผัน หรือ Verbal Irony ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนิยามตามแนวทางของ Panpothong (1996) ว่าหมายถึง ๑. ถ้อยคำที่หมายความตรงข้ามกับความหมายตามรูปหรือตรงข้ามกับความหมายมูลบทและความหมายเป็นนัย ผู้ฟังต้องตีความมูลบทความหมายเป็นนัย และความหมายอุปลักษณ์เสียก่อน แล้วจึงพลิกกลับเป็นตรงกันข้าม จึงจะเข้าใจความหมายที่ผู้พูดต้องการสื่อ ๒. วัจนกรรมที่ละเมิดเงื่อนไขความจริงใจของ Searle (1969) เช่นคำถามที่ไม่ต้องการคำตอบ คำแนะนำที่ไม่ต้องการให้ผู้ฟังกระทำตาม และ ๓. ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อนกลับซึ่งแฝงทัศนคติด้านลบของผู้พูดในบางกรณีอาจมิได้มีผู้ใดกล่าวถ้อยคำนั้นไว้ก่อน แต่ผู้ใช้ถ้อยคำนัยผกผันเชื่อว่าผู้ฟังมีความคิดเช่นนั้น (Wilson and Sperber, 1992)

ตารางที่ ๑ (ต่อ) แสดงความถี่ของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง (ร้อยละ)		**กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม (ร้อยละ)**	**กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา (ร้อยละ)**	**กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ร้อยละ)**
กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ (ร้อยละ)	**กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา (ร้อยละ)**			
๔. การแสดงการถาม (๗.๓๐) ๕. การแสดงความตระหนักในสิทธิของผู้ฟัง (๓.๔๕) ๖. การเสนอแนะ (๓.๐๐)		๔. การใช้อุปลักษณ์[๔] (๐.๕๐) ๕. การใช้สำนวน[๕] (๐.๕๐)	๒. การสั่งให้ยุติหรือลดการแสดงความไม่พอใจ (๓.๑๗) ๓. การแสดงการขู่ (๒.๓๖)	- ถ้อยคำนัยผกผันในรูปวัจนกรรมต่าง ๆ ที่มีการละเมิดเงื่อนไขความจริงใจ

[๔] “อุปลักษณ์”ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนิยามตาม Panpothong (1999) ว่า หมายถึง การที่ผู้พูดใช้ถ้อยคำแสดงการเปรียบเทียบของสองสิ่ง สิ่งหนึ่งเป็นสิ่งที่ถูกเปรียบ อีกสิ่งหนึ่งเป็นแบบเปรียบและทั้งสองต้องเป็นสมาชิกจากต่างกลุ่มกัน

[๕] ผู้วิจัยให้คำจำกัดความของคำว่า “สำนวน” ตาม Phakdeephasook (2004) ว่าหมายถึง การที่ผู้พูดใช้คำหรือถ้อยคำในความหมายแตกต่างจากที่ใช้ปกติ ความหมายที่แตกต่างนั้นเป็นไปในลักษณะเปรียบเทียบ และใช้กันแพร่หลายจนผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ทันที

ตารางที่ ๑ (ต่อ) แสดงความถี่ของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง (ร้อยละ)		**กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม (ร้อยละ)**	**กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา (ร้อยละ)**	**กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ร้อยละ)**
กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ (ร้อยละ)	**กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา (ร้อยละ)**			
๗. การเสนอการชดใช้ (๒.๐๐) ๘. การยอมรับผิดบางส่วน (๑.๘๐) ๙. การขอให้ยุติการสนทนาที่มีความขัดแย้ง (๑.๗๓)				- ถ้อยคำนัยผกผันแบบกล่าวถึงสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ -ถ้อยคำนัยผกผันแบบนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกัน

ตารางที่ ๑ (ต่อ) แสดงความถี่ของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง (ร้อยละ)		**กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม (ร้อยละ)**	**กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและหรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา (ร้อยละ)**	**กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ร้อยละ)**
กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ (ร้อยละ)	**กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา (ร้อยละ)**			
๑๐. การใช้ถ้อยคำแสดงความไม่ตั้งใจ (๐.๘๙) ๑๑. การขอความเห็นใจหรือความเข้าใจ (๐.๘๕) ๑๒. การแสดงความสงสัยหรือประหลาดใจ (๐.๘๑) ๑๓. การแสดงความลังเลหรือไม่แน่ใจ (๐.๗๕) ๑๔. การพูดหรือถามสิ่งอื่น (๐.๗๑) ๑๕. การเปิดโอกาสให้ผู้ฟังตำหนิหรือแสดงความไม่พอใจ (๐.๖๙)				- ถ้อยคำนัยผกผันแบบใช้ระดับภาษาไม่เหมาะสม - ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อน (Echoic irony)
๕๐.๗๓	๑๒.๗๗	**๒๒.๕๐**	**๑๐.๐๐**	**๔.๐๐**
๖๓.๕๐				
๑๐๐.๐๐				

จากตารางที่ ๑ ข้างต้นสามารถอธิบายผลการวิจัยเรื่องกลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันได้ดังนี้

๑.๑ กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง

กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรง ในบทความวิจัยนี้ หมายถึง กลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำและลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา พบจำนวนทั้งสิ้น ๑๘ กลวิธีย่อย จำแนกเป็น ๑. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ (พบจำนวน ๑๖ กลวิธีย่อย) และ ๒. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา (พบจำนวน ๒ กลวิธีย่อย) คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๖๓.๕๐

ทั้งนี้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำต่างกับกลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาตรงที่ กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเป็นกลวิธีที่ผู้พูดมีจุดมุ่งหมายในการใช้รูปภาษาเพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ และขณะเดียวกันผู้พูดก็มีจุดมุ่งหมายเพื่อการลดน้ำหนักของสถานการณ์การสนทนาด้วยเช่นกัน ขณะที่กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาเป็นกลวิธีที่ผู้พูดเลือกใช้ถ้อยคำเพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาที่มีความขัดแย้งเท่านั้น

๑.๑.๑ กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ

จากผลการวิจัยพบกลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำจำนวน ๑๖ กลวิธีย่อย คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๕๐.๗๓ ดังนี้

๑) การแสดงการขอโทษ

ตัวอย่างที่ ๑

ขอโทษ*จริง ๆ เพื่อน ชั้นติดธุระอื่นอยู่เลยมาสายหลายชั่วโมงเลย อย่าโกรธกันนะ*

จากตัวอย่างที่ ๑ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการแสดงการขอโทษในการตอบการแสดงความไม่พอใจโดยปรากฏคำกริยา “ขอโทษ” (ที่พิมพ์ตัวหนา) ซึ่งเป็นการที่กลุ่มตัวอย่างแสดงการยอมรับผิดที่ทำให้ผู้ฟังไม่พอใจเพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ

๒) การแสดงการยืนยัน

ตัวอย่างที่ ๒

*เรา**ยืนยัน**ว่าจะไม่พูดเรื่องนี้กับคนอื่นอีก เราคิดว่าเธอไม่ซีเรียสอะไร เราเลยไปพูดกับคนอื่น*

จากตัวอย่างที่ ๒ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการแสดงการยืนยันว่าจะไม่ให้เกิดเหตุการณ์ที่ตนกระทำอีกในการตอบการแสดงความไม่พอใจโดยปรากฏคำกริยา “ยืนยัน” (ที่พิมพ์ตัวหนา) เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ ทั้งนี้การแสดงการยืนยันเป็นการทำให้ผู้ฟังเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างจะไม่กระทำสิ่งที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความไม่พอใจอีก

๓) การใช้รูปภาษาลดน้ำหนักความรุนแรง

ตัวอย่างที่ ๓

*เธอพูดแรงไป**หน่อย**มั้ย มันไม่แรงอะไรขนาดนั้นนะ*

จากตัวอย่างที่ ๓ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้รูปภาษาลดน้ำหนักความรุนแรงในการตอบการแสดงความไม่พอใจในคำว่า “หน่อย”(ที่พิมพ์ตัวหนา) เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ ทั้งนี้การใช้รูปภาษา “หน่อย” ของกลุ่มตัวอย่างเป็นการแสดงว่าผู้ฟังไม่ได้แสดงพฤติกรรมความไม่พอใจรุนแรงเท่าใดนัก

๔) การแสดงการถาม

ตัวอย่างที่ ๔

*แกลองดูก่อนมั้ยว่าชั้นสายไปจริง**หรือเปล่า***

จากตัวอย่างที่ ๔ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการแสดงการถาม โดยปรากฏคำบอกการถาม “หรือเปล่า” เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำในการตอบการแสดงความไม่พอใจ ทั้งนี้การแสดงการถามเช่นนี้แสดงให้เห็นว่ากลุ่มตัวอย่างไม่ได้ใช้ถ้อยคำตอบกลับการแสดงความไม่พอใจอย่างตรงไปตรงมาซึ่งอาจทำให้เกิดความขัดแย้งในการสนทนา แต่เลือกใช้การแสดงการถามแทนกลวิธีตรงไปตรงมา

๕) การแสดงความตระหนักในสิทธิของผู้ฟัง

ตัวอย่างที่ ๕

ที่จริงมันก็เป็นสิทธิของเธอที่จะว่าชั้น *แต่อยากให้เธอลองเห็นถึงความสัมพันธ์ของเราบ้าง...*

จากตัวอย่างที่ ๕ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการแสดงความตระหนักในสิทธิของผู้ฟังเพื่อลดนำหนักถ้อยคำในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ ทั้งนี้กลวิธีดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเนื่องจากกลุ่มตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าการที่ผู้ฟังแสดงความไม่พอใจต่อผู้ฟังเป็นสิทธิโดยชอบธรรมของผู้ฟัง

๖) การเสนอแนะ

ตัวอย่างที่ ๖

*ชั้นขอโทษที่ทำคอมพ์แกพัง แต่เรื่องข้อมูล****แกลองเข้าไปดูในเครื่องพีซีก่อนเผื่อมันมันยังมีอยู่***

จากตัวอย่างที่ ๖ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการเสนอแนะโดยปรากฏคำช่วยหน้ากริยา “ลอง” เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำในการตอบการแสดงความไม่พอใจ ทั้งนี้การเสนอแนะช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำได้เนื่องจากการเสนอแนะเป็นการแสดงความปรารถนาดีหรือเป็นประโยชน์ของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อผู้ฟัง

๗) การเสนอการชดใช้

ตัวอย่างที่ ๗

เดี๋ยวเราซื้อโน้ตบุ๊กใหม่ใช้แกเอง

จากตัวอย่างที่ ๗ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการเสนอการชดใช้เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำในการตอบการแสดงความไม่พอใจโดยเสนอที่จะซื้อโน้ตบุ๊กเครื่องใหม่ให้ผู้ฟัง ทั้งนี้การเสนอการชดใช้ช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเนื่องจากการเสนอการชดใช้แสดงให้เห็นความรับผิดชอบที่กลุ่มตัวอย่างมีต่อผู้ฟัง

๘) การยอมรับผิดบางส่วน

ตัวอย่างที่ ๘

*ที่**จริงชั้นก็มาสาย** แต่แกก็นัดเข้าไปด้วยแหละนะ*

จากตัวอย่างที่ ๘ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการยอมรับผิดบางส่วนในการตอบการแสดงความไม่พอใจ กล่าวคือ กลุ่มตัวอย่างยอมรับผิดว่ามาสายกว่าเวลานัด(ถ้อยคำที่พิมพ์ตัวหนา) แต่ก็กล่าวถึงความผิดของผู้ฟังเช่นกันว่านัดในช่วงเวลาที่เข้าเกินไป (ที่ขีดเส้นใต้) กลวิธีทางภาษาดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเนื่องจากกลุ่มตัวอย่างไม่ได้แสดงว่าความผิดทั้งหมดเกิดขึ้นจากผู้ฟัง แต่ก็เกิดขึ้นจากกลุ่มตัวอย่างด้วย

๙) การขอให้ยุติการสนทนาที่มีความขัดแย้ง

ตัวอย่างที่ ๙

*ชั้น**ขอให้แกอย่าโกรธ**เลยนะ ชั้นมีเหตุผลที่ช่วยแกไม่ได้จริงๆ*

จากตัวอย่างที่ ๙ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการขอให้ยุติการสนทนาที่มีความขัดแย้งในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยปรากฏคำกริยา “ขอ” ในถ้อยคำ ทั้งนี้กลวิธีดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำ เนื่องจากผู้พูดได้แสดงการขอร้องให้ผู้ฟังยุติการแสดงความไม่พอใจต่อการกระทำของกลุ่มตัวอย่าง

๑๐) การใช้ถ้อยคำแสดงความไม่ตั้งใจ

ตัวอย่างที่ ๑๐

*อย่าว่ากันเลยนะเพื่อน ข้า**ไม่ได้ตั้งใจ**จะเอาเรื่องแกไปพูดจริง*

จากตัวอย่างที่ ๑๐ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงความไม่ตั้งใจในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยปรากฏคำกริยา “ไม่ได้ตั้งใจ”ในถ้อยคำ ทั้งนี้กลวิธีดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเนื่องจากเป็นการแสดงว่ากลุ่มตัวอย่างไม่ได้ตั้งใจสร้างความไม่พอใจให้แก่ผู้ฟัง

๑๑) การขอความเห็นใจหรือความเข้าใจ

ตัวอย่างที่ ๑๑

***เห็นใจ**ชั้นเถอะนะแก ชั้นเผลอพูดเรื่องแกออกไปจริง ๆ*

จากตัวอย่างที่ ๑๑ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีขอความเห็นใจหรือความเข้าใจในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยปรากฏคำกริยา “เห็นใจ” ในถ้อยคำ กลวิธีทางภาษาดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงเนื่องจากกลุ่มตัวอย่างพยายามขอความเห็นใจหรือความเข้าใจเกี่ยวกับความผิดของตนที่ทำให้ผู้ฟังไม่พอใจ

๑๒) การแสดงความสงสัยหรือประหลาดใจ

ตัวอย่างที่ ๑๒

*ชั้น**สงสัย**ว่าแกนัดชั้น ๙ โมงเหรอ ชั้นฟังเป็น ๑๐ โมง*

จากตัวอย่างที่ ๑๒ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการแสดงความสงสัยหรือประหลาดใจในการตอบแสดงความไม่พอใจ โดยปรากฏคำกริยา “สงสัย” ในถ้อยคำ ทั้งนี้กลวิธีทางภาษาดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงเนื่องจากเป็นการแสดงว่ากลุ่มตัวอย่างสงสัยหรือประหลาดใจพฤติกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้ฟัง โดยไม่ได้เป็นการใช้กลวิธีแบบตรงไปตรงมาที่อาจทำให้เกิดความขัดแย้งในการสนทนา

๑๓) การแสดงความลังเลหรือไม่แน่ใจ

ตัวอย่างที่ ๑๓

*ข้า**ไม่แน่ใจ**ว่าข้าฟังแกผิด หรือแกพูดผิดกันแน่...*

จากตัวอย่างที่ ๑๓ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการแสดงความลังเลหรือไม่แน่ใจในการตอบแสดงความไม่พอใจ โดยปรากฏคำกริยา “ไม่แน่ใจ” ในถ้อยคำ ทั้งนี้กลวิธีทางภาษาดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงเนื่องจากเป็นการแสดงว่ากลุ่มตัวอย่างลังเลหรือไม่แน่ใจพฤติกรรมการแสดงความไม่พอใจของผู้ฟัง โดยไม่ได้เป็นการใช้กลวิธีแบบตรงไปตรงมาที่อาจทำให้เกิดความขัดแย้งในการสนทนา

๑๔) การพูดหรือถามสิ่งอื่น

ตัวอย่างที่ ๑๔

อาจารย์คอมเม้นท์งานกลุ่มเราว่ายังไงบ้างวะ

จากตัวอย่างที่ ๑๔ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการถามสิ่งอื่นในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยถามผู้ฟังว่าอาจารย์แนะนำงานกลุ่มว่าอย่างไรบ้าง ในสถานการณ์ที่กลุ่มตัวอย่างไม่ได้ให้ความร่วมมือในการช่วยงานผู้ฟัง ทั้งนี้กลวิธีทางภาษาดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเนื่องจากกลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำถามสิ่งอื่นเพื่อหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าการแสดงความไม่พอใจของผู้ฟัง

๑๕) การเปิดโอกาสให้ผู้ฟังตำหนิหรือแสดงความไม่พอใจ

ตัวอย่างที่ ๑๕

***แกว่าชั้นได้นะ** ชั้นผิดเองที่เปิดเพลงดังจนทำให้แกอ่านหนังสือไม่รู้เรื่อง...*

จากตัวอย่างที่ ๑๕ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการเปิดโอกาสให้ผู้ฟังตำหนิหรือแสดงความไม่พอใจในการตอบการแสดงความไม่พอใจ กล่าวคือ กลวิธีทางภาษาดังกล่าวช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำเนื่องจากกลุ่มตัวอย่างยอมรับความผิดที่ตนกระทำจนทำให้ผู้ฟังเกิดความไม่พอใจ

๑.๑.๒ กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา

จากผลการวิจัยพบตัวอย่างกลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจจำนวน ๒ กลวิธีย่อย คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๑๒.๗๗ ดังนี้

๑) การพูดตลก

ตัวอย่างที่ ๑๖

*ชั้นรู้นะว่า**เพลงที่ชั้นเปิดไม่ใช่เพลงในสเป็กของแก** (พูดเล่น)*

จากตัวอย่างที่ ๑๖ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาโดยการพูดตลกในการตอบการแสดงความไม่พอใจ กล่าวคือ กลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการหยอกล้อว่าเพลงที่กลุ่มตัวอย่างเปิดไม่ถูกใจรสนิยมของผู้ฟัง (ที่พิมพ์ตัวหนา)

๒) การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อ

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนิยาม “ถ้อยคำนัยผกผัน” หรือ Verbal Irony ตามแนวทางของ Panpothong (1996) ว่าหมายถึง

๑. ถ้อยคำที่หมายความตรงข้ามกับความหมายตามรูปหรือตรงข้ามกับความหมายมูลบทและความหมายเป็นนัย ผู้ฟังต้องตีความมูลบทความหมายเป็นนัยและความหมายอุปลักษณ์เสียก่อน แล้วจึงพลิกกลับเป็นตรงกันข้าม จึงจะเข้าใจความหมายที่ผู้พูดต้องการสื่อ

๒. วัจนกรรมที่ละเมิดเงื่อนไขความจริงใจของ Searle (1969) เช่นคำถามที่ไม่ต้องการคำตอบ คำแนะนำที่ไม่ต้องการให้ผู้ฟังกระทำตาม

๓. ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อนกลับซึ่งแฝงทัศนคติด้านลบของผู้พูด ในบางกรณีอาจมิได้มีผู้ใดกล่าวถ้อยคำนั้นไว้ก่อน แต่ผู้ใช้ถ้อยคำนัยผกผันเชื่อว่าผู้ฟังมีความคิดเช่นนั้น (Wilson and Sperber, 1992)

นอกจากนี้ Panpothong (1996) ยังได้ศึกษาการใช้ถ้อยคำนัยผกผันในภาษาไทย และพบว่าถ้อยคำนัยผกผันในภาษาไทยสามารถจำแนกได้เป็น ๕ ลักษณะ คือ ๑. ถ้อยคำนัยผกผันในรูปวัจนกรรมต่าง ๆ ที่มีการละเมิดเงื่อนไขความจริงใจ ๒. ถ้อยคำนัยผกผันแบบกล่าวถึงสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ ๓. ถ้อยคำนัยผกผันแบบนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกัน ๔. ถ้อยคำนัยผกผันแบบใช้ระดับภาษาไม่เหมาะสม และ ๕. ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อน (Echoic irony)

จากผลการวิจัยพบว่ากลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อเพียงลักษณะเดียวเพื่อลดความน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ คือ การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกัน

ตัวอย่างที่ ๑๗

*แก**ดีใจ**ใช่อ่ะสิ ที่ชั้นมา late แบบนี้*

จากตัวอย่างที่ ๑๗ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาโดยใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ กล่าวคือกลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำนัยผกผันโดยการนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกันในการตอบการแสดงความไม่พอใจ ในที่นี้กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงว่าผู้ฟังรู้สึกดีใจ (ที่พิมพ์ตัวหนา) ที่กลุ่มตัวอย่างมาสายกว่าเวลานัดหลายชั่วโมง (ที่ขีดเส้นใต้) ซึ่งถ้อยคำที่พิมพ์ตัวหนาและขีดเส้นใต้มีความขัดแย้งกัน

๑.๒ กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม

กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม ในบทความวิจัยนี้ หมายถึง กลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามสารที่ตนนำเสนอในสถานการณ์การตอบการแสดงความไม่พอใจ พบจำนวนทั้งสิ้น ๕ กลวิธีย่อย คิดเป็นอัตราส่วน ร้อยละ ๒๒.๕๐

๑) การอ้างถึงสิ่งหรือบุคคลอื่น

ตัวอย่างที่ ๑๘

(เอ่ยชื่อ) *มันยืมโน้ตบุ๊กแกไปจากชั้นอีกที...*

จากตัวอย่างที่ ๑๘ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการอ้างถึงบุคคลอื่น (ที่พิมพ์ตัวหนา) เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยการอ้างถึงบุคคลอื่นทำให้ผู้ฟังเชื่อว่าการกระทำของกลุ่มตัวอย่างที่ทำให้ผู้ฟังไม่พอใจไม่ได้เกิดจากการกระทำของกลุ่มตัวอย่างแต่มีสาเหตุที่เกิดจากบุคคลอื่น

๒) การให้เหตุผล

ตัวอย่างที่ ๑๙

ชั้นติดงานอื่นจริง ๆ *นะเลยช่วยงานกลุ่มครั้งนี้ได้ไม่เต็มที่ อย่าโกรธกันเลย*

จากตัวอย่างที่ ๑๙ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการให้เหตุผล (ที่พิมพ์ตัวหนา) เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยในที่นี้กลุ่มตัวอย่างอ้างว่าติดงานอื่นจึงไม่สามารถช่วยงานกลุ่มของผู้ฟังได้

๓) การให้รายละเอียด

ตัวอย่างที่ ๒๐

ชั้นออกจากบ้านตั้งแต่ ๗ โมง มาถึงป้ายรถเมล์เกือบ ๘ โมง อยู่บนรถเมล์อีกเกือบ ๓ ชั่วโมง รถติดมาก *เลยมาช้าเป็นชั่วโมงอย่างนี้ ...*

จากตัวอย่างที่ ๒๐ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีการให้รายละเอียด (ที่พิมพ์ตัวหนา) เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามในการตอบการแสดงความไม่พอใจ โดยการเล่ารายละเอียดตั้งแต่เหตุการณ์ออกจากบ้านจนอยู่บนรถโดยสารประจำทาง

๔) การใช้อุปลักษณ์

ผู้วิจัยนิยาม “อุปลักษณ์” ตาม Panpothong (1999) ว่า หมายถึง การที่ผู้พูดใช้ถ้อยคำแสดงการเปรียบเทียบของสองสิ่ง สิ่งหนึ่งเป็นสิ่งที่ถูกเปรียบ อีกสิ่งหนึ่งเป็นแบบเปรียบและทั้งสองต้องเป็นสมาชิกจากต่างกลุ่มกัน

ตัวอย่างที่ ๒๑

*ปกติแกเป็น**นางฟ้า นางฟ้า**ต้องไม่โกรธเรื่องแค่นี้สิจ๊ะ*

จากตัวอย่างที่ ๒๑ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้อุปลักษณ์ “นางฟ้า” ซึ่งหมายถึง “บุคคลที่งดงามและใจดี” ในการโน้มน้าวให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามในการตอบแสดงความไม่พอใจ โดยมี “นางฟ้า” เป็นแบบเปรียบ และ “ผู้ฟัง” เป็นสิ่งที่ถูกเปรียบ ทั้งนี้การใช้อุปลักษณ์ดังกล่าวช่วยโน้มน้าวให้ผู้ฟังลดการแสดงความไม่พอใจหรือความขัดแย้งในการสนทนา

๕) การใช้สำนวน

ผู้วิจัยให้คำจำกัดความของคำว่า “สำนวน” ตาม Phakdeephasook (2004) ว่าหมายถึง การที่ผู้พูดใช้คำหรือถ้อยคำในความหมายแตกต่างจากที่ใช้ปกติ ความหมายที่แตกต่างนั้นเป็นไปในลักษณะเปรียบเทียบ และใช้กันแพร่หลายจนผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ทันที

ตัวอย่างที่ ๒๒

*เรา**ลงเรือลำเดียวกัน**แล้วนะเพื่อน อย่างอนกันเลยนะ*

จากตัวอย่างที่ ๒๒ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้สำนวน “ลงเรือลำเดียวกัน” ซึ่งหมายถึง “การที่ต้องมาอยู่ร่วมกลุ่มเพื่อทำงาน” ในการโน้มน้าวให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามในการตอบแสดงความไม่พอใจ ทั้งนี้การใช้สำนวนดังกล่าวช่วยโน้มน้าวให้ผู้ฟังลดการแสดงความไม่พอใจหรือความขัดแย้งในการสนทนา

๑.๓ กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา

กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา ในบทความวิจัยนี้ หมายถึง กลวิธีทางภาษาที่เมื่อกลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในการแสดงวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจแล้วอาจสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา พบจำนวนทั้งสิ้น ๓ กลวิธีย่อย คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๑๐.๐๐

๑) การใช้ถ้อยคำแสดงการตำหนิหรือประเมินค่าในทางลบ

ตัวอย่างที่ ๒๓

*แกนี่มัน**เป็นคนไม่มีเหตุผล**เอาซะเลย เรื่องเล็กน้อยทำเป็นเรื่องใหญ่*

จากตัวอย่างที่ ๒๓ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา กล่าวคือ กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงการตำหนิหรือประเมินค่าในทางลบแก่ผู้ฟังในการตอบการแสดงความไม่พอใจในคำว่า “เป็นคนไม่มีเหตุผล” (ที่พิมพ์ตัวหนา)

๒) การสั่งให้ยุติหรือลดการแสดงความไม่พอใจ

ตัวอย่างที่ ๒๔

***หยุดพูดเลยแก** เบื่อฟังแล้ว บ่นอยู่ได้*

จากตัวอย่างที่ ๒๔ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา กล่าวคือ กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงการสั่งในถ้อยคำ “หยุดพูดเลยแก” (ที่พิมพ์ตัวหนา)

๓) การแสดงการขู่

ตัวอย่างที่ ๒๕

*ถ้า**แกขืนยังพูดอีก ชั้นก็จะบอกคนอื่นเหมือนกันว่าแกก็เอาเรื่องชั้นไปพูด***

จากตัวอย่างที่ ๑๑ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา กล่าวคือ กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงการขู่โดยปรากฏรูปประโยคเงื่อนไขที่มีคำว่า “ถ้า” (ที่ขีดเส้นใต้) โดยกลุ่มตัวอย่างขู่ผู้ฟังว่าถ้าผู้ฟังยังไม่ยุติการแสดงความไม่พอใจ กลุ่มตัวอย่างจะเปิดเผยพฤติกรรมของกลุ่มตัวอย่างเช่นเดียวกัน (ที่พิมพ์ตัวหนา)

๑.๔ กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน

กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน ในบทความวิจัยนี้ หมายถึง กลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้เพื่อประชดประชันในการตอบการแสดงความ

ไม่พอใจ พบจำนวนทั้งสิ้น ๑ กลวิธีย่อย คือ การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบประชดประชัน (ผู้วิจัยนิยาม “ถ้อยคำนัยผกผัน” หรือ Verbal Irony ตาม Panpothong (1996) ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวไว้แล้วในหัวข้อ“การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อ”) คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๔.๐๐

จากผลการวิจัยพบว่า กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบประชดประชัน แบ่งเป็น ๕ ลักษณะ ได้แก่ ๑. ถ้อยคำนัยผกผันในรูปวัจนกรรมต่างๆ ที่มีการละเมิดเงื่อนไขความจริงใจ ๒. ถ้อยคำนัยผกผันแบบกล่าวถึงสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ ๓. ถ้อยคำนัยผกผันแบบนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกัน ๔. ถ้อยคำนัยผกผันแบบใช้ระดับภาษาไม่เหมาะสมและ ๕. ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อน (Echoic irony) ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๑) ถ้อยคำนัยผกผันในรูปวัจนกรรมต่างๆ ที่มีการละเมิดเงื่อนไขความจริงใจ

ตัวอย่างที่ ๒๖

เรา**อนุญาตให้แกด่าได้เลยตามสบาย ด่าเลย ด่าอีกเลย**

(ทำน้ำเสียงประชด)

จากตัวอย่างที่ ๒๖ จะเห็นว่าตามทฤษฎีวัจนกรรมของ Searle (1969) วัจนกรรมการอนุญาต คือ วัจนกรรมที่ผู้พูดมีความยินยอมให้ผู้ฟังกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดตามที่ผู้ฟังต้องการโดยผู้พูดต้องเชื่อว่าผู้ฟังสามารถกระทำสิ่งนั้นได้ ดังนั้นถ้อยคำนัยผกผันในรูปวัจนกรรมการอนุญาต จึงหมายถึง ถ้อยคำที่ไม่เป็นไปตามเงื่อนไขความจริงใจ[๑๐] (sincerity condition)ของวัจนกรรมการอนุญาต กล่าวคือผู้พูดไม่ได้มีความยินยอมให้ผู้ฟังกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดตามที่ผู้ฟังต้องการ แต่ต้องการใช้ถ้อยคำดังกล่าวเพื่อประชดประชันในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ ซึ่งในที่นี้ได้แก่ การที่กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงการอนุญาตให้ผู้ฟังกล่าวบริภาษกลุ่มตัวอย่าง (ที่พิมพ์ตัวหนา) เพื่อประชดประชัน

[๑๐] ผู้วิจัยเรียกชื่อภาษาไทยของเงื่อนไขวัจนกรรมแต่ละชนิดตาม Panpothong (2012)

๒) ถ้อยคำนัยผกผันแบบกล่าวถึงสิ่งที่เป็นไปไม่ได้

ตัวอย่างที่ ๒๗

เดี๋ยวซื้อให้แกใหม่ ๑๐๐ ล้านตัวเลย *เอาไหมล่ะ*

จากตัวอย่างที่ ๒๗ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบกล่าวถึงสิ่งที่เป็นไปไม่ได้เพื่อประชดประชันผู้ฟังในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ ซึ่งในที่นี้คือการกล่าวว่าจะซื้อคอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊กเครื่องใหม่แทนเครื่องที่ทำเสียหายจำนวน “๑๐๐ ล้านตัว”

๓) ถ้อยคำนัยผกผันแบบนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกัน

ตัวอย่างที่ ๒๘

ดีเนาะ *มาด่าชั้นฉอด ๆ กับเรื่องแค่นี้...*

จากตัวอย่างที่ ๒๘ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชันโดยใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบนำถ้อยคำที่มีความหมายขัดแย้งกันมาไว้ด้วยกันในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ ในที่นี้กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำแสดงว่ากลุ่มตัวอย่างรู้สึกชื่นชมผู้ฟัง (ที่พิมพ์ตัวหนา) ที่ผู้ฟังต่อว่ากลุ่มตัวอย่าง (ที่ขีดเส้นใต้) ซึ่งถ้อยคำที่พิมพ์ตัวหนาและขีดเส้นใต้มีความขัดแย้งกัน

๔) ถ้อยคำนัยผกผันแบบใช้ระดับภาษาไม่เหมาะสม

ตัวอย่างที่ ๒๙

คุณหญิง *เรื่องแค่นี้ทำเป็นรับไม่ได้นะแก*

จากตัวอย่างที่ ๒๙ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบใช้ระดับภาษาไม่เหมาะสมเพื่อประชดประชันผู้ฟังในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจผู้ฟัง ซึ่งในที่นี้ได้แก่ การใช้คำว่า “คุณหญิง” เพื่อเรียกผู้ฟังทั้งที่ผู้ฟังไม่ได้มีบรรดาศักดิ์เทียบเท่าชั้นตำแหน่งคุณหญิง

๕) ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อน (Echoic irony)

ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อนเป็นถ้อยคำนัยผกผันซึ่งแฝงทัศนคติด้านลบของผู้พูด ในบางกรณีอาจมิได้มีผู้ใดกล่าวถ้อยคำนั้นไว้ก่อน แต่ผู้ใช้ถ้อยคำนัยผกผันเชื่อว่าผู้ฟังมีความคิดเช่นนั้น (Wilson and Sperber, 1992)

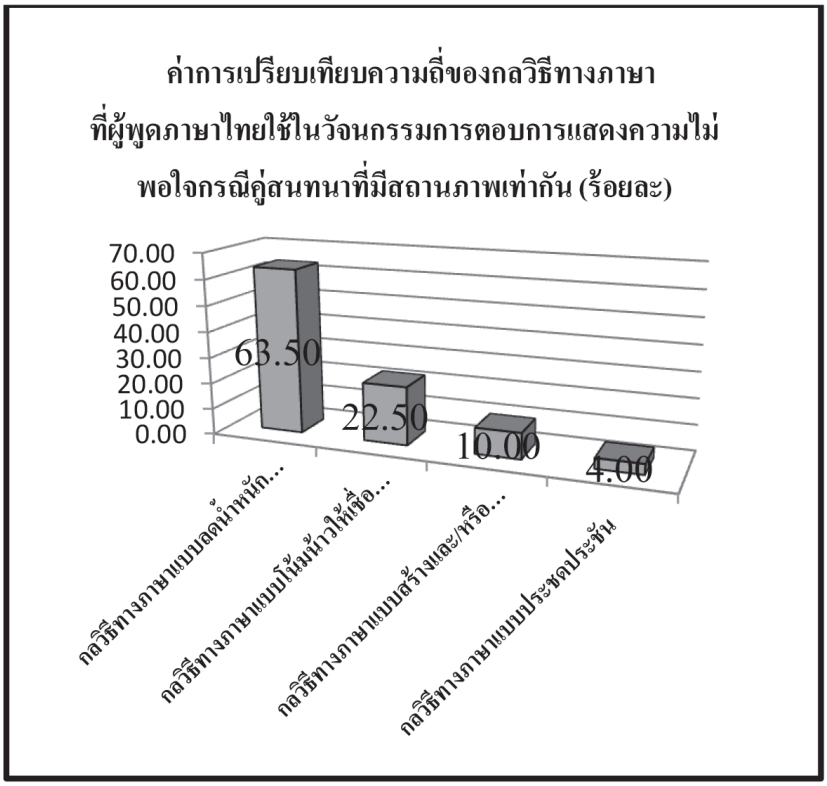
ตัวอย่างที่ ๓๐

ใช่สิชั้นมันคนไม่ตรงต่อเวลา *ไม่เหมือนแกตรงเวลาทุกครั้ง* (ประชด)

จากตัวอย่างที่ ๓๐ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบประชดประชันในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ กล่าวคือ กลุ่มตัวอย่างใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบเสียงสะท้อน (Echoic irony) โดยใช้ถ้อยคำที่แสดงว่ากลุ่มตัวอย่างเป็นคนไม่ตรงต่อเวลา (ที่พิมพ์ตัวหนา) ซึ่งกลุ่มตัวอย่างเชื่อว่าผู้ฟังมีความคิดเช่นนั้นต่อกลุ่มตัวอย่าง

ค่าความถี่ของกลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันสามารถสรุปเป็นแผนภูมิเรียงลำดับค่าความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้

แผนภูมิที่ ๑ แสดงค่าการเปรียบเทียบความถี่ของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน



ในหัวข้อต่อไป ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

๒. การปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษาที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

จากผลการวิจัยพบว่าจำนวนของถ้อยคำที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้

ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันมีตั้งแต่ ๑ ถ้อยคำ จนถึง ๘ ถ้อยคำ[๑๑]

นอกจากนี้จากผลการวิจัยยังพบลักษณะการปรากฏร่วมของถ้อยคำที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันจำนวน ๗ ลักษณะเรียงลำดับตามความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกัน ๒. กลวิธีทางแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกับกลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม ๓. กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตามปรากฏร่วมกัน ๔. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกับกลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา ๕.กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนาปรากฏร่วมกับกลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน ๖. กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนาปรากฏร่วมกัน และ ๗.กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชันปรากฏร่วมกัน

ตัวอย่างที่ ๓๑

/**ขอโทษ**จริงๆ/ ชั้นมาสายไป**นิดนึง**/ ชั้น**ไม่ได้ตั้งใจ**จริง ๆ/ วันหลัง**จะ**
๑ ๒ ๓
ไม่ทำแบบนี้แล้ว/
๔

จากตัวอย่างที่ ๓๑ จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกัน ๔ กลวิธี ได้แก่ ถ้อยคำที่ ๑ (การแสดงการขอโทษในถ้อยคำ “ขอโทษ”) ถ้อยคำที่ ๒ (การใช้รูปภาษาลดน้ำหนักความรุนแรงในถ้อยคำ “นิดนึง) ถ้อยคำที่ ๓ (การแสดงความไม่ได้ตั้งใจในถ้อยคำ “ไม่ได้ตั้งใจ”) และถ้อยคำที่ ๔ (การแสดงการยืนยันในถ้อยคำ “จะไม่ทำแบบนี้แล้ว”)

---

[๑๑] Kanittanan (1993) ชี้ให้เห็นว่าการที่ผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้จำนวนถ้อยคำเป็นจำนวนมากและหลากหลายถ้อยคำในการปฏิสัมพันธ์แสดงให้เห็นถึงความสุภาพและจุดมุ่งหมายในการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างคู่สนทนา

จากผลการวิจัยเรื่องการปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกันในอัตราส่วนมากที่สุดในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน อาจกล่าวได้ว่ากลุ่มตัวอย่างต้องการหลีกเลี่ยงความขัดแย้งที่ผู้ฟังมีต่อกลุ่มตัวอย่าง อีกทั้งต้องการให้บรรยากาศการสนทนาที่กำลังมีความตึงเครียดลดความรุนแรงลงในหัวข้อต่อไป ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการวิจัยในประเด็นปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

๓. ปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

จากผลการวิจัยสามารถแสดงค่าความถี่ของปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันเรียงลำดับความถี่จากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูดและผู้ฟัง (ร้อยละ ๖๓.๕๐) ๒. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้ฟัง (ร้อยละ ๓๐.๐๐) และ ๓. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูด (ร้อยละ ๖.๕๐)

ปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันข้างต้นมีรายละเอียดดังตารางที่ ๒ ต่อไปนี้

ตารางที่ ๒ แสดงความถี่ของปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูดและผู้ฟัง (ร้อยละ)	ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้ฟัง (ร้อยละ)	ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูด (ร้อยละ)
๑. ต้องการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟัง (๖๐.๕๐) ๒. ต้องการลดความตึงเครียดของสถานการณ์การสนทนา (๓.๕๐)	๑. กลัวผู้ฟังจะเสียหน้า (๑๐.๓๐) ๒. ไม่อยากให้บุคคลอื่นมองผู้ฟังในทางที่ไม่ดี (๘.๒๔) ๓. เป็นสิทธิที่ผู้ฟังจะไม่พอใจอยู่แล้ว (๖.๗๘) ๔. เข้าใจและเห็นใจผู้ฟัง (๔.๖๘)	๑. ไม่อยากให้บุคคลอื่นมองผู้พูดในทางที่ไม่ดี (๑.๘๙) ๒. ไม่อยากหาเรื่องเดือดร้อนให้ผู้พูด (๑.๖๐) ๓. เห็นว่าเป็นเรื่องเล็กน้อยสำหรับผู้พูด (๑.๒๓) ๔. เห็นว่าผู้ฟังเป็นฝ่ายผิด (๐.๙๒) ๕. อยากให้ผู้ฟังเสียหน้า (๐.๘๖)
๖๓.๕๐	**๓๐.๐๐**	**๖.๕๐**
๑๐๐.๐๐		

จากตารางข้างต้นสามารถอธิบายผลการวิจัยเรื่องปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันได้ดังนี้

๓.๑ ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูดและผู้ฟัง

จากผลการวิจัยพบว่าปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงผู้พูดและผู้ฟังในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๖๓.๕๐ จำแนกได้เป็น ๒ ลักษณะ ดังนี้

๑) ต้องการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟัง

ตัวอย่างที่ ๓๒

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๒ ก) *ความสัมพันธ์ระหว่างเรากับเพื่อนสำคัญที่สุด*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๒ ข) *" ...ถึงยังไงหนูก็ต้องเห็นถึงความสัมพันธ์ของเรากับคนที่ไม่พอใจอยู่แล้ว ก็เราเป็นเพื่อนกันนี่คะ"*

จากตัวอย่างที่ (๓๒ ก) และ (๓๒ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้) โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๒ก) และ (๓๒ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๒) ต้องการลดความตึงเครียดของสถานการณ์การสนทนา

ตัวอย่างที่ ๓๓

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๓ ก) *อยากให้ความตึงเครียดในเหตุการณ์นี้ลดลง*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๓ ข) *"...ทำยังไงก็ได้ครับที่จะทำให้พฤติกรรมไม่พอใจของเขาลดความตึงเครียดลงให้ได้..."*

จากตัวอย่างที่ (๓๓ ก) และ (๓๓ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยความต้องการลดความตึงเครียดในการสนทนาในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้) โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๔ ก) และ (๓๔ ข) กลุ่มตัวอย่างให้เหตุผลว่าการทำให้สถานการณ์การสนทนาที่มีความรุนแรงลดลงเป็นสิ่งที่กลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงมากที่สุด

๓.๒ ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้ฟัง

จากผลการวิจัยพบว่าปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงผู้ฟังในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๓๐.๐๐ จำแนกได้เป็น ๔ ลักษณะ ดังนี้

๑) กลัวผู้ฟังจะเสียหน้า

ตัวอย่างที่ ๓๔

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๔ ก) *คำนึงถึงว่าผู้ฟังจะเสียหน้าหรือไม่เมื่อเราพูดออกไป*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๔ ข) *"...หน้าของเพื่อนเราเลยครับ พูดไม่ดีไป เพื่อนเค้าก็จะเสียหน้าครับ..."*

จากตัวอย่างที่ (๓๔ ก) และ (๓๔ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยเรื่องหน้าของผู้ฟังในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ(ส่วนที่ขีดเส้นใต้)โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๔ ก) และ (๓๔ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการรักษาหน้าของผู้ฟังเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๒) ไม่อยากให้บุคคลอื่นมองผู้ฟังในทางที่ไม่ดี

ตัวอย่างที่ ๓๕

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๕ ก) *คำนึงว่าคนอื่นจะมองเพื่อนเราอย่างไร*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๕ ข) *"คิดว่าต้องระลึกอยู่เสมอว่าคนฟังจะถูกมองในแง่ลบหรือเปล่า..."*

จากตัวอย่างที่ (๓๕ ก) และ (๓๕ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการที่บุคคลอื่นจะมองผู้ฟังในทางที่ไม่ดีในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการ

ตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้) โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๕ ก) และ (๓๕ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการที่ผู้ฟังถูกบุคคลอื่นมองในที่ทางลบเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๓) เป็นสิทธิที่ผู้ฟังจะไม่พอใจอยู่แล้ว

ตัวอย่างที่ ๓๖

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๖ ก) *สิทธิของคนฟังที่เขาจะไม่พอใจอยู่แล้ว*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๖ ข) *"...ผมคิดว่าถ้าผมทำแบบนี้ ก็เป็นสิทธิที่เขาจะไม่พอใจครับ..."*

จากตัวอย่างที่ (๓๖ ก) และ (๓๖ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการที่เป็นสิทธิของผู้ฟังที่จะไม่พอใจอยู่แล้วในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้)โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๖ ก) และ (๓๖ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการเป็นสิทธิของผู้ฟังที่จะไม่พอใจอยู่แล้วเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๔) เข้าใจและเห็นใจผู้ฟัง

ตัวอย่างที่ ๓๗

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๗ ก) *นึกถึงความเข้าใจและเห็นใจอีกฝ่ายหนึ่ง*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๗ ข) "...*เห็นใจเค้าค่ะ เค้ารอตั้งหลายชั่วโมง ก็ต้องหงุดหงิดเป็นธรรมดา...*"

จากตัวอย่างที่ (๓๗ ก) และ (๓๗ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการเข้าใจและเห็นใจผู้ฟังในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ(ส่วนที่ขีดเส้นใต้)โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๗ ก) และ (๓๗ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการเข้าใจและเห็นใจผู้ฟังเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๓.๓ ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูด

จากผลการวิจัยพบว่าปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงผู้พูดในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๖.๕๐ จำแนกได้เป็น ๕ ลักษณะ ดังนี้

๑) ไม่อยากให้บุคคลอื่นมองผู้พูดในทางที่ไม่ดี

ตัวอย่างที่ ๓๘

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๘ ก) *ไม่อยาก<u>ให้ใครมองเราในแง่ลบ</u>*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๘ ข) *"...คง<u>ไม่มีใครอยากให้คนอื่นมองว่าเราขี้เหวี่ยง ขี้วีนหรอกค่ะ ทำไปก็เข้าตัวเปล่า ๆ</u>"*

จากตัวอย่างที่ (๓๘ ก) และ (๓๘ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการที่บุคคลอื่นจะมองผู้พูดในทางที่ไม่ดีในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้) โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๘ ก) และ (๓๘ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการที่ผู้พูดถูกบุคคลอื่นมองในทางลบเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๒) ไม่อยากหาเรื่องเดือดร้อนให้ผู้พูด

ตัวอย่างที่ ๓๙

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๓๙ ก) *กลัว<u>เรื่องเดือดร้อนจะเข้าตัว</u>*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๓๙ ข) *"...พูดไปก็จะ<u>ทำให้ตัวเองเสีย ดีไม่ดีโดนว่ากลับมาอีก...</u>"*

จากตัวอย่างที่ (๓๙ ก) และ (๓๙ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการที่ผู้พูดไม่อยากให้มีเรื่องเดือดร้อนในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้)โดยทั้งในตัวอย่าง (๓๙ ก) และ (๓๙ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการที่ผู้พูดจะเกิดเรื่องเดือดร้อนเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๓) เห็นว่าเป็นเรื่องเล็กน้อยสำหรับผู้พูด

ตัวอย่างที่ ๔๐

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๔๐ ก) *เรื่องเล็กน้อย เขาไม่น่าทำท่าไม่พอใจ*

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๔๐ ข) *"...เรื่องจิ๊บๆแค่นี้ ก็ต้องเอามาเป็นอารมณ์ เพื่อนกันแท้ ๆ..."*

จากตัวอย่างที่ (๔๐ ก) และ (๔๐ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการเป็นเรื่องเล็กน้อยสำหรับผู้พูดในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้) โดยทั้งในตัวอย่าง (๔๐ ก) และ (๔๐ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการเป็นเรื่องเล็กน้อยสำหรับผู้พูดเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๔) เห็นว่าผู้ฟังเป็นฝ่ายผิด

ตัวอย่างที่ ๔๑

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๔๑ ก) ก็เพื่อนเราพูดไม่ชัดเจน

ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๔๑ ข) "...บางทีก็ไม่ใช่ความผิดเรานะ เพื่อนเราต่างหากที่ผิด..."

จากตัวอย่างที่ (๔๑ ก) และ (๔๑ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการที่เห็นว่าผู้ฟังเป็นฝ่ายผิดในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ(ส่วนที่ขีดเส้นใต้)โดยทั้งในตัวอย่าง (๔๑ ก) และ (๔๑ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการเห็นว่าการที่ผู้ฟังเป็นฝ่ายผิดเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

๕) อยากให้ผู้ฟังเสียหน้า

ตัวอย่างที่ ๔๒

ตัวอย่างจากแบบสอบถาม

(๔๒ ก) *อยากให้คนที่ไม่พอใจเราเขาเสียหน้าบ้าง*

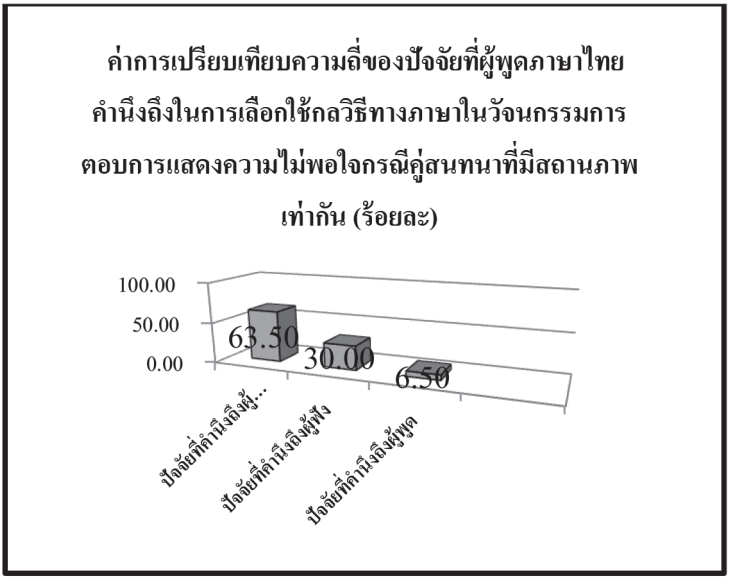
ตัวอย่างจากการสัมภาษณ์

(๔๒ ข) *"...บางทีเขาก็ต้องลองที่จะเสียหน้าเหมือนเราบ้างหรือเปล่าคะ..."*

จากตัวอย่างที่ (๔๒ ก) และ (๔๒ ข) จะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างคำนึงถึงปัจจัยการที่ผู้พูดอยากให้ผู้ฟังเสียหน้าในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ (ส่วนที่ขีดเส้นใต้) โดยทั้งในตัวอย่าง (๔๒ ก) และ (๔๒ ข) กลุ่มตัวอย่างต่างให้เหตุผลตรงกันว่าการอยากให้ผู้ฟังเสียหน้าเป็นปัจจัยที่ตนเองคำนึงถึงมากที่สุด

ค่าความถี่ของปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันสามารถสรุปเป็นแผนภูมิเรียงลำดับค่าความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้

แผนภูมิที่ ๒ แสดงค่าการเปรียบเทียบความถี่ของปัจจัยที่ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน



จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่าผลการวิจัยทั้งในส่วนกลวิธีทางภาษาและปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน**สอดคล้องกับสมมติฐานที่ตั้งไว้**ว่า ผู้พูดภาษาไทยมักเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงโดยคำนึงถึงปัจจัยในการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังเป็นสำคัญในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสภาพเท่ากัน ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๑. การที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในการตอบการแสดงความไม่พอใจ เช่น การแสดงการขอโทษ การแสดงการยืนยัน การใช้รูปภาษาลดน้ำหนักความรุนแรง ฯลฯ ในอัตราส่วนถึงร้อยละ ๖๓.๕๐ โดยให้เหตุผลว่าคำนึงถึงปัจจัยการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับคู่สนทนาใน

อัตราส่วนถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ มากกว่าการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา เช่น การใช้ถ้อยคำแสดงการตำหนิหรือประเมินค่าในทางลบ การแสดงการสั่ง ฯลฯ ที่ใช้ในอัตราส่วนเพียงร้อยละ ๑๐.๐๐ เช่นนี้อาจเกิดจากค่านิยมและปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมของคนไทยที่มักเป็นคนถ้อยทีถ้อยอาศัยและมีความประนีประนอม อีกทั้งไม่ชอบความขัดแย้งและการเผชิญหน้า (Phillips, 1970; Mole, 1973; Komin and Smakarn, 1979; Klausner, 1981; Suvanajata, T. et al, 1984; Supap, 1986; Fieg, 1989; Weisz, 1991; Mulder, 1996; Rapeepat, 1996; Bandhumedha, 1998; Pongsapich, A. (Ed.), 1998; Panpothong, 1999; Sukwisith, 2004; Vatcharasuwan, 2004; Ongwuttiwat, 2006; Jaisue, 2006; Yaowarittha, 2012; Saihoo, 2013; Krutnet, 2014; Ongwuttiwat, 2015; Tussanaboon, 2020)

นอกจากนี้การที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในการตอบการแสดงความไม่พอใจในอัตราส่วนถึงร้อยละ ๖๓.๕๐ โดยให้เหตุผลว่าคำนึงถึงปัจจัยการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับคู่สนทนาในอัตราส่วนถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ มากกว่าการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งที่ใช้ในอัตราส่วนเพียงร้อยละ ๑๐.๐๐ ยังสอดคล้องกับทัศนะของนักวิชาการหลายท่าน เช่น Insor (1963) Mole (1973) Klausner (1981) Cooper (1982) Supap (1986) Weisz (1991) Mulder (1996) Rapeepat (1996) Bandhumedha (1998) Pongsapich, A. (Ed.) (1998) Charoenngam and Jablin (1999) Panpothong (1999) Yaowarittha (2012) Krutnet (2014) และ Ongwuttiwat (2015) Ongwuttiwat (2017) ฯลฯที่ได้กล่าวถึงลักษณะนิสัยของคนไทยและสังคมไทยไว้ในทำนองเดียวกันว่าคนไทยมักหลีกเลี่ยงความขัดแย้ง และไม่ชอบแสดงความขัดแย้งแบบตรงไปตรงมา แต่เลือกที่จะใช้วิธีอ้อมแทนการพูดตรง

๒. จากผลการวิจัยจะเห็นว่ากลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนหนึ่งในอัตราส่วนร้อยละ ๒๒.๕๐ เลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตามในการตอบการแสดงความไม่พอใจ เช่น การอ้างถึงสิ่งหรือบุคคลอื่น การให้เหตุผล การให้รายละเอียดฯลฯ ผู้วิจัยเห็นว่าการที่กลุ่มตัวอย่างเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตามในการตอบการแสดงความไม่พอใจเช่นนี้อาจเกิดจากการที่กลุ่ม

ตัวอย่างเห็นว่านอกจากกลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวจะช่วยทำให้ผู้พูดสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ในการทำให้ผู้ฟังเชื่อหรือคล้อยตามว่าการกระทำหรือพฤติกรรมที่ผู้พูดทำให้ผู้ฟังเกิดความไม่พอใจมีเหตุผลหรือความจำเป็นบางประการแล้ว (Hovland, 1965; Bettinghaus, 1968; Larson, 1986) กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวยังไม่ทำให้การสนทนาเกิดความขัดแย้งหรือการเผชิญหน้าระหว่างคู่สนทนาเหมือนกลวิธีทางภาษาแบบตรงไปตรงมา

๓. จากผลการวิจัยพบว่ากลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนหนึ่งยังเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ซึ่งในที่นี้คือการใช้ “ถ้อยคำนัยผกผัน”) ในอัตราส่วนร้อยละ ๔.๐๐ เมื่อแสดงวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ ผู้วิจัยเห็นว่าการที่กลุ่มตัวอย่างเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน (ซึ่งในที่นี้คือการใช้ “ถ้อยคำนัยผกผัน”) ในการตอบการแสดงความไม่พอใจเช่นนี้อาจเนื่องมาจากกลุ่มตัวอย่างต้องการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในด้านลบหรือตำหนิผู้ฟัง และขณะเดียวกันก็อาจเห็นว่าการใช้กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชันช่วยลดการโต้ตอบความรุนแรงที่อาจเกิดขึ้นได้ (Leech, 1983) และในบางกรณีกลวิธีดังกล่าวยังช่วยสร้างอารมณ์ขันและลดความตึงเครียดในการสนทนา (Myer, 1976; Panpothong, 1996)

ลักษณะของการพูดประชดประชันดังกล่าวสอดคล้องกับที่นักวิชาการ เช่น Klausner (1981) Supap (1986) Fieg(1989) Weisz (1991) Mulder (1996) Panpothong (1996) Rapeepat (1996) Pongsapich, A. (Ed.) (1998) Sukwisith (2004) Jaisue (2006) Ongwuttiwat (2006) Ongwuttiwat (2015) Ongwuttiwat (2017) ฯลฯ ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการพูดประชดประชันของคนไทยว่า การประชดประชันเป็นกลไกสำคัญอย่างหนึ่งที่คนไทยใช้ในการสงวนท่าทีหรือลดการเผชิญหน้า อีกทั้งในบางกรณีการประชดประชันยังช่วยสร้างอารมณ์ขันหรือความสนุกสนานให้การสนทนา ทั้งนี้ผู้พูดจะเลือกใช้กลไกดังกล่าวเมื่ออยู่ในสถานการณ์การสนทนาที่ต้องแสดงอารมณ์ความรู้สึกในทางลบหรือไม่พอใจบุคคลอื่น

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

๑. สรุปผลการวิจัย

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันโดยมีคำถามการวิจัยว่าผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาอย่างไรในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน และผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงปัจจัยใดบ้างเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมดังกล่าว ในการเก็บข้อมูลผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยแบ่งเป็น ๑. แบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบจำนวน ๒๐๐ คน และ ๒. การสัมภาษณ์เชิงลึกจำนวน ๓๐ คน

ผลการวิจัย**สอดคล้องกับสมมติฐานที่ตั้งไว้** โดยพบว่ากลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันมีจำนวนทั้งสิ้น ๔ กลวิธี เรียงลำดับความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงพบจำนวน ๑๘ กลวิธีย่อย (แบ่งเป็น ๒ ลักษณะ ได้แก่ ๑) กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของถ้อยคำพบจำนวน ๑๖ กลวิธีย่อย และ ๒) กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนาพบจำนวน ๒ กลวิธีย่อย) ๒. กลวิธีทางแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตามพบจำนวน ๕ กลวิธีย่อย ๓. กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนาพบจำนวน ๓ กลวิธีย่อย และ ๔. กลวิธีทางภาษาแบบประประชดประชันพบจำนวน ๑ กลวิธีย่อย

ในส่วนการปรากฏร่วมของกลวิธีทางภาษาที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันพบจำนวนถ้อยคำตั้งแต่ ๑ ถ้อยคำจนถึง ๘ ถ้อยคำ และลักษณะการปรากฏร่วมของกลวิธีทางในวัจนกรรมดังกล่าวพบจำนวนทั้งสิ้น ๗ ลักษณะเรียงลำดับความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกัน ๒. กลวิธีทางแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกับกลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตาม ๓. กลวิธีทางภาษาแบบโน้มน้าวให้เชื่อหรือคล้อยตามปรากฏร่วมกัน ๔. กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงปรากฏร่วมกับกลวิธีทาง

ภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนา ๕. กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนาปรากฏร่วมกับกลวิธีทางภาษาแบบประชดประชัน ๖. กลวิธีทางภาษาแบบสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนาปรากฏร่วมกัน และ ๗. กลวิธีทางภาษาแบบประชดประชันปรากฏร่วมกัน

ทั้งนี้ผลการวิจัยเรื่องปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันยัง**สอดคล้องกับสมมติฐานการวิจัย**ที่ตั้งไว้ กล่าวคือ พบจำนวนทั้งสิ้น ๓ ประการ เรียงลำดับความถี่การปรากฏจากมากไปหาน้อยได้ดังนี้ ๑. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูดและผู้ฟัง ๒. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้ฟัง และ ๓. ปัจจัยที่คำนึงถึงผู้พูด ทั้งนี้กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยโดยส่วนใหญ่ถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับคู่สนทนา

๒. อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยในครั้งนี้อาจตั้งข้อสังเกตได้ว่าปัจจัยเรื่องสถานภาพของผู้พูดมีผลต่อการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงไม่พอใจในภาษาไทย กล่าวคือ กลวิธีทางภาษาที่ใช้ในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจของคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันมีความแตกต่างกับผลการวิจัยในงานวิจัยของ Rakmak (2017) ที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจจากกลุ่มตัวอย่างพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทย และพบว่าพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบินไทยจะเลือกใช้กลวิธีทางภาษาที่ทำให้เกิดสมดุลระหว่างการลดความไม่พอใจและการเลือกปฏิบัติตามกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัด ขณะที่ในงานวิจัยซึ่งศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างผู้พูดที่มีสถานภาพเท่ากันพบว่ากลุ่มตัวอย่างจะเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงมากกว่ากลวิธีทางภาษาแบบตรงไปตรงมาที่อาจสร้างและ/หรือเพิ่มความขัดแย้งในการสนทนาอย่างชัดเจน ผลการวิจัยดังกล่าวสอดคล้องกับที่ Kanittanan(1993) Bandhumedha (1998) Panpothong (1999) Sairhun (1999) Promsrimas (2000) Petcharatmora (2001) และ Vatcharasuwan (2004) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับวัฒนธรรมการสื่อสารของคนไทยไว้ว่าปัจจัยเรื่องสถานภาพของผู้พูดและผู้ฟังเป็นปัจจัยประการสำคัญที่คนไทยมักคำนึงถึง

เมื่อต้องมีการปฏิสัมพันธ์

นอกจากนี้เมื่อศึกษาเปรียบต่างข้ามวัฒนธรรมเกี่ยวกับวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจระหว่างผู้พูดชาวจีนและไทยจะพบว่ากลวิธีทางภาษาที่ใช้ในวัจนกรรมดังกล่าวของทั้ง ๒ วัฒนธรรมมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ Wang (2006) ศึกษากลวิธีการตอบการแสดงไม่พอใจของผู้พูดชาวจีนและพบว่าผู้พูดชาวจีนมักเลือกใช้กลวิธีแบบตรงมากกว่ากลวิธีแบบอ้อมในการตอบการแสดงความไม่พอใจ แต่ในงานวิจัยที่ศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้พูดภาษาไทยในครั้งนี้พบว่าผู้พูดชาวไทยเลือกใช้กลวิธีแบบลดน้ำหนักความรุนแรงและประนีประนอมมากกว่ากลวิธีแบบตรงไปตรงมา

จากผลการวิจัยพบว่าในแบบสอบถามแบบเติมเต็มบทสนทนาชนิดให้เขียนตอบ(Written Discourse Completion Task ; WDCT) นอกจากกลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนใหญ่คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๘๔.๓๒ จะเลือกตอบโดยใช้กลวิธีทางภาษาในการตอบการแสดงความไม่พอใจแล้ว กลุ่มตัวอย่างส่วนหนึ่งยังเลือกตอบ “ทำเฉย ๆ” (คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๕.๕๑) และ “ใช้วิธีอื่น” (คิดเป็นอัตราส่วนร้อยละ ๑๐.๑๗) เช่น “เดินหนีคู่สนทนาไปก่อน” “ให้เพื่อนคนอื่นมาช่วยไกล่เกลี่ยความขัดแย้งที่เกิดขึ้น” “ไลน์มาขอโทษเพื่อนทีหลัง” ฯลฯ ทั้งนี้จากการที่กลุ่มตัวอย่างเลือก “ทำเฉย ๆ” และ “ใช้วิธีอื่น”อาจตั้งข้อสังเกตได้ว่าแม้กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยบางส่วนจะได้ไม่เลือกใช้กลวิธีทางภาษาในการตอบการแสดงความไม่พอใจ แต่เลือกที่จะ “ทำเฉย ๆ” และ “ใช้วิธีอื่น” ก็แสดงให้เห็นว่ากลุ่มตัวอย่างต้องการหลีกเลี่ยงความขัดแย้งและการเผชิญหน้ากับผู้ฟัง ซึ่งความขัดแย้งและการเผชิญหน้าในการตอบการแสดงความไม่พอใจดังกล่าวอาจก่อให้เกิดความรุนแรงในการสนทนา

อย่างไรก็ตามจากผลการวิจัยทั้งในส่วนกลวิธีทางภาษาและปัจจัยที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงในการเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจกรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากันอาจสันนิษฐานได้ว่าพฤติกรรมทางภาษาดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรม ๓ ประการ ดังนี้

๑) การมีมุมมองตัวตนแบบพึ่งพา (an interdependent view of self)

อาจกล่าวได้ว่าการที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนใหญ่เลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจมากถึงร้อยละ ๖๓.๕๐ และคำนึงถึงปัจจัยเรื่องการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ เพื่อต้องการรักษาความสัมพันธ์และหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าระหว่างคู่สนทนาเช่นนี้มีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องตัวตน (self)[๑๒] กล่าวคือ ผู้พูดภาษาไทยมีมุมมองตัวตนแบบพึ่งพา (an interdependent view of self) มุมมองตัวตนแบบพึ่งพาส่งผลทำให้ผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับบุคคลอื่น อีกทั้งหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าและลดความรุนแรงที่จะก่อให้เกิดความขัดแย้ง ดังที่ Markus and Kitayama (1991) อ้างถึงความคิดของ Weisz (1991) ที่กล่าวถึงตัวตนในวัฒนธรรมไทยไว้ว่า คนไทยเน้นเรื่องการลดตัวตน การถ่อมตน การให้เกียรติผู้อื่น และการหลีกเลี่ยงการรบกวนผู้อื่น ดังนั้นการรักษาความสัมพันธ์ในการสนทนาจึงเป็นสิ่งสำคัญที่กลุ่มตัวอย่างต้องคำนึงถึงในการแสดงความขัดแย้งโดยเลือกที่จะไม่แสดงความขัดแย้ง หรือแสดงความขัดแย้งแบบลดน้ำหนักความรุนแรงเพื่อไม่ให้กระทบต่อความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับคู่สนทนา

ทั้งนี้ Panpothong and Phakdeephasook (2014) ได้เสนอทัศนะไว้อย่างน่าสนใจว่า มุมมองตัวตนแบบพึ่งพาของคนไทยมีความสัมพันธ์กับแนวคิดพุทธศาสนาเรื่อง “ปฏิจจสมุปบาท” (หลักธรรมที่เน้นเรื่องความเกี่ยวเนื่องและเป็นเหตุปัจจัยกันและกัน) กล่าวคือ คู่สนทนาที่มีมุมมองตัวตนแบบพึ่งพาย่อมจะปฏิสัมพันธ์ด้วยลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัยและพยายามหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าความขัดแย้ง

ด้วยเหตุนี้จึงอาจสรุปได้ว่าการที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนใหญ่เลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในการแสดงวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจมากถึงร้อยละ ๖๓.๕๐ และคำนึงถึงปัจจัยเรื่องการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ มีความสัมพันธ์กับการมีมุมมองตัวตนแบบพึ่งพา (an interdependent view of self)

---

[๑๒] Markus and Kitayama (1991) กล่าวไว้ว่า ในแต่ละสังคมย่อมมีแนวคิดเรื่องตัวตน (self) แตกต่างกัน เช่น สังคมอเมริกันจะมีมุมมองตัวตนแบบอิสระ (an independent view of self) ส่วนสังคมญี่ปุ่นจะมีมุมมองตัวตนแบบพึ่งพา (an interdependent view of self)

๒) ความเป็นสังคมแบบอิงกลุ่ม (collectivism) และความเป็นสังคมแบบไมตรีสัมพันธ์ (affiliative society)

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าการที่กลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยมักเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในการตอบการแสดงความไม่พอใจเช่นนี้ยังมีความสัมพันธ์กับการที่สังคมไทยเป็นสังคมแบบอิงกลุ่ม (collectivism)[๑๓] และสังคมแบบไมตรีสัมพันธ์ (affiliative society)[๑๔]

ดังที่นักวิชาการหลายท่าน เช่น Blachard (1958) Wichianchot (1972) Hofstede (1984, 1987) Kanittanan (1993) Triandis (1995) Mulder (1996) Bandumedha (1998) Pongsapich (1998) Roongrengsuke and Chansuthus (1998, p. 171) Jandt (2010) Yamklinfung (1966) Wichianchot (1971) Komin and Smakarn (1979) Suvanajata et al. (1984) Supap (1986) Vivatananukul (2006) Krutnet (2014) Ongwuttiwat (2015) Ongwuttiwat (2017) ฯลฯ ได้ชี้ให้เห็นว่าสังคมไทยเป็นสังคมแบบอิงกลุ่ม และสังคมแบบไมตรีสัมพันธ์ กล่าวคือ คนไทยมักคำนึงถึงความต้องการหรืออารมณ์ความรู้สึกของสมาชิกคนอื่นเป็นสำคัญ ลักษณะดังกล่าวส่งผลทำให้คนไทยไม่ชอบความขัดแย้งหรือหากต้องมีความขัดแย้งก็เลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงเพื่อรักษาความสัมพันธ์ระหว่างคู่สนทนา

---

[๑๓] Hofstede (1984, 1987) เสนอว่าสังคมที่ดำรงอยู่ของคนในแต่ละวัฒนธรรมอาจแบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ ๑. สังคมแบบอิงกลุ่ม (collectivism) หรือสังคมที่สมาชิกในสังคมต่างให้ความสำคัญกับการอยู่รวมกันเป็นพวกพ้องและพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน และ ๒. สังคมแบบอิงบุคคล (individualism) หรือสังคมที่สมาชิกในสังคมมักให้ความสำคัญกับการอยู่อย่างเป็นปัจเจก และให้ความสำคัญการอยู่แบบตัวคนเดียวมากกว่าการรวมกลุ่มเป็นพวกพ้อง

[๑๔] Blachard (1958) เสนอว่าในแต่ละสังคมจะมีวิถีการปฏิสัมพันธ์ที่แตกต่างกัน โดยเขาแบ่งประเภทของสังคมตามวิถีการปฏิสัมพันธ์ออกเป็น ๒ ประเภท คือ ๑. สังคมแบบสัมฤทธิสัมพันธ์ (affiliative society) หรือสังคมที่คนในสังคมมีวิถีการปฏิสัมพันธ์ที่ให้ความสำคัญกับจุดมุ่งหมายในการสื่อสารมากกว่าการรักษาความสัมพันธ์ของคู่สนทนา และ ๒. สังคมแบบไมตรีสัมพันธ์ (achieving society) หรือสังคมที่คนในสังคมมีวิถีการปฏิสัมพันธ์ที่ให้ความสำคัญกับการรักษาความสัมพันธ์ของคู่สนทนามากกว่าจุดมุ่งหมายในการสื่อสาร

ดังนั้นจากผลการวิจัยที่พบว่ากลุ่มตัวอย่างผู้พูดภาษาไทยส่วนใหญ่เลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงในการแสดงวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจมากถึงร้อยละ ๖๓.๕๐ และคำนึงถึงปัจจัยเรื่องการรักษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟังถึงร้อยละ ๖๐.๕๐ สอดคล้องกับทัศนะของนักวิชาการข้างต้นที่จัดให้สังคมไทยเป็นสังคมแบบอิงกลุ่ม (collectivism) และสังคมแบบไมตรีสัมพันธ์ (affiliative society)

๓) แนวคิดเรื่อง “สนุก”

จากผลการวิจัยที่พบว่ากลุ่มตัวอย่างเลือกใช้กลวิธีทางภาษาแบบลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การสนทนา (จำแนกเป็น ๒ กลวิธีย่อย ได้แก่ ๑. การพูดตลก พบร้อยละ ๘.๒๕ และ ๒. การใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อพบร้อยละ ๔.๒๗) และการคำนึงถึงปัจจัยการลดความตึงเครียดในการสนทนาเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นคนชอบหรือรักความสนุกสนานของคนไทยสอดคล้องกับที่ Panpothong and Phakdeephasook (2017) ได้ศึกษาการปฏิสัมพันธ์ของผู้พูดภาษาไทยจากบทสนทนาแบบเน้นภารกิจ (task-based conversation) และพบว่าการพูดเล่นและการหยอกล้อคู่สนทนาเป็นลักษณะเด่นของการปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว

อาจกล่าวได้ว่ากลวิธีการสร้างอารมณ์ขันหรือความสนุกสนานในการสนทนาที่กลุ่มตัวอย่างเลือกใช้เพื่อลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์การตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้ฟัง (ซึ่งในที่นี้ คือ กลวิธีการพูดตลก และกลวิธีการใช้ถ้อยคำนัยผกผันแบบหยอกล้อ) สอดคล้องกับที่ Benedict (1952) Phillips (1970) Fieg (1989) Komin and Smakarn (1979) Smakarn (1992) Bandumedha (1998) Yaowarittha (2012) Maneerat (2013) Krutnet (2014) Ongwuttiwat (2015) Ongwuttiwat (2017) Panpothong and Phakdeephasook (2017) ฯลฯ ได้ให้ทัศนะไว้ว่าคนไทยไม่ชอบขัดแย้งกับผู้อื่นอย่างตรงไปตรงมา แต่หากมีความขัดแย้งเกิดขึ้น คนไทยมักจะทำให้ความขัดแย้งนั้นกลายเป็นเรื่องตลกเพื่อไม่ให้ความขัดแย้งทวีความรุนแรงเพิ่มมากขึ้น อีกทั้ง Klausner (1981) Mole (1973) Mulder (1996) Komin and Smakarn (1979) Suvanajata et al. (1984) Rapeepat (1996) Bandumedha (1998) Koanantakool

(1999) Yaowarittha (2012) Saihoo (2013) Krutnet (2014) Ongwuttiwat (2015) Ongwuttiwat (2017) Panpothong and Phakdeephasook (2017) ฯลฯ ยังชี้ให้เห็นว่า “สนุก” เป็นคำสำคัญในวัฒนธรรมไทย กล่าวคือ คนไทยเป็นคนชอบความสนุก นอกจากนี้ความสนุกยังเป็นกลไกช่วยรักษาความสัมพันธ์ทางสังคมให้ราบรื่นไม่ขัดแย้งกัน ในบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความสนุกสนานรื่นเริง ผู้คนย่อมสามารถหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากันโดยง่าย ดังนั้นความสนุกจึงช่วยให้ผู้คนในสังคมสามารถเผชิญหน้ากับสถานการณ์อันตึงเครียดและขณะเดียวกันก็ช่วยลดน้ำหนักความรุนแรงของสถานการณ์ความขัดแย้งที่เกิดขึ้น

จากที่กล่าวมาทั้งหมดอาจตั้งข้อสังเกตได้ว่าการศึกษาวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทยอาจไม่จำเป็นต้องศึกษาด้วยแนวคิดทฤษฎีหลักทางวัจนปฏิบัติศาสตร์ของนักวิชาการตะวันตก เช่น แนวคิดเรื่องความสุภาพของ Brown and Levinson (1978, 1987) ฯลฯ เสมอไป หากแต่สามารถศึกษาโดยให้ความสำคัญกับมุมมองเจ้าของภาษาและปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรม กล่าวคือ ศึกษาว่าผู้พูดภาษาไทยเลือกใช้กลวิธีทางภาษาอย่างไรในวัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจ และผู้พูดภาษาไทยคำนึงถึงปัจจัยใดบ้างเมื่อต้องเลือกใช้กลวิธีทางภาษาในวัจนกรรมดังกล่าว หลังจากนั้นจึงพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างพฤติกรรมทางภาษาที่ปรากฏกับปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมตามที่นักสังคมวิทยาและนักมานุษยวิทยาเสนอไว้

Reference

Angsuchot, S. et al. (2014). *Sathiti kan wikhro samrap kan wichai thang sangkhomsat lae pharuetikam sat: Theknik kan chai prokraem LISREL*. [Analytical statistics for research on Social and Behavioral Sciences: Programming LISREL Techniques]. Bangkok: Charoen Mankhong Printing.

Bandumedha, N. (1998). Thai Views of Man as a social Being. In Amara Ponsapich (ed.), *Traditional and Changing Thai World View*, 103-129. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Benedict, R. (1952). *Thai culture and behavior*. Data Paper No.4. Ithaca, N.Y.: Cornell Asian Program.

Bettinghaus, E.P. (1968). *Persuasive communication.* New York: Holt Renehautand Winston.

Blachard, W. (1958). *Thailand: Its people, its society, its culture*. New York: Harf Press.

Boxer, D. (1993). Social distance and speech behavior: The case of indirect complaints. *Journal of Pragmatics*, 19, 103-125.

Brown, P. and S. Levinson. (1978). *Universal in language usage: Politeness phenomena*. London: Cambridge University Press.

Brown, P. and S. Levinson. (1987). *Politeness: Some universal in language usage*. London: Cambridge University Press.

Charoenngam, S. and Jablin. (1999). An Exploratory Study of Communication Competence in Thai Organizations. *Journal of Business Communication,* 36(4), 382–418.

Clyne, M. (1994). *Intercultural Communication at work cultural Values in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cooper, R. (1982). *Culture shock Thailand.* Singapore: Times Books International.

Fieg, J. P. (1989). *A common core: Thais and Americans*. New York: Intercultural Press.

Gu, Y. (1990). Politeness phenomena in modern Chinese. *Journal of Pragmatics*, 14(2): 237-257.

Hanks, W. F., S. Ide and F. Katagiri. (2009). Introduction Towards an emancipatory pragmatics. *Journal of Pragmatics*, 41, 1-9.

Hofstede, G. (1984). *Culture's consequences: international differences in work-related values.* Beverly Hills: Sage Pub.

Hofstede, G. (1987). *Culture's consequences: international differences in work-related values.* Beverly Hills: Sage Pub.

Hovland, C. (1965). *Experiments on mass communication*. New York: Wiley.

Hongladarom, K. (2009). Indexicality in Thai and Tibetan: Implication for a Buddhism grounded approach. *Journal of pragmatics,* 41, 47-59.

Hurford, J. R. and B. Heasley. (1983). *Semantics a coursebook.* New York: Cambridge University Press.

Ide, S. (1982). Japanese sociolinguistics: Politeness and women's language. *Lingua,* 57(2-4), 357-385.

Insor, D. (1963). *Thailand: a political social and economic analysis*. London: G. Allen and Unwin.

Intachakra, S. (2009). *Khwam krengcai khwam suphap duai cai*. [Khwam-kreng-jai: Respectful Politeness]. Seminar paper of Language and Linguistics in 2009, Department of Linguistics, Faculty of liberal arts, Thammasat University, Bangkok, Thailand.

Intachakra, S. (2011). Politeness, Khwam-kreng-jai and Emancipatory Pragmatics. *Language and Linguistics,* 29(61), 17-42.

Jaisue, R. (2006). *Complaining in Thai: a case study of university students*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Jandt, F. E. (2010). *An introduction to intercultural communication: Identities in a global community*. Thousand Oaks: CA Sage Publications.

Klausner, W. J. (1981). *Reflections on Thai Culture*. Bangkok: Suksit Siam.

Koanantakool, P. C. (1999). *Boek rong: kho phicharana nattakam nai sangkhom*. [Prelude: dramatic considerations in Thai society]. Bangkok: Thai Khadi Research Institute.

Komin, S. and S. Smakarn. (1979). *Rai ngan wichai rueang khaniyom lae rabop khaniyom Thai: khrueangmue nai kan samruat wat*. [Research report on Thai values and value system: Survey Manual]. Bangkok: National Institute of Development Administration.

Kanittanan, W. (1993). *Politeness in Bangkok Thai.* Bangkok: Thammasat University Press.

Krutnet, P. (2014). *Linguistic strategies used for terminating conflict talk in Thai interactions*. (Doctoral dissertation). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Larson, C, U. (1986). *Persuasion: reception and responsibility***.** Belmont, Calif.: Wadsworth Pub. Co.,

Leech, G. (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman.

Maneerat, P. (2013). *Nuai thi si ngan kap len ekkasan kan son chut wicha naeokhit Thai nuai thi nueng thueng hok*. [Chapter 4: work and play in teaching materials for Thai concepts, unit 1-6]. Nonthaburi: Sukhothai Thammathirat Open University.

Markus, H. R., & Kitayama, S. (1991). Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation. *Psychological Review*, 98(2), 224-253.

Mole, R. L. (1973). *Thai Values and Behavior Patterns*. Canada: M. G. Hurtig Ltd. Edmonton.

Mulder, N. (1996). *Inside Thai society: An interpretations of everyday life.* Amsterdam: Pepin Press.

Myer, A. (1976). On the function of irony in conversation. *Working Paper in Linguistic. University of Michigan* 2 : 35-60.

Olshtain, E. and L. Weinbach. (1987). Complaints: A study of speech behavior among native and non-native speakers of Hebrew. In J. Verschueren and M. Bertucelli-Papi (Eds.), *The Pragmatic Perspective* (pp. 195-208). Amsterdam: John Benjamins. Cited in Rakmak, T. (2017). *Responding strategies to passengers' complaints: A case study of airline customer service agents.* (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Ongwuttiwat, S. (2006). *Admonishing in Thai: a case study of teachers and students*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Ongwuttiwat, S. (2015). *Disagreement in Thai conversational discourse and native speakers' motivational concerns*. (Doctoral dissertation). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Ongwuttiwat, S. (2017). Linguistic strategies used for complaining in Thailand native speakers' motivational concerns. *Thammasat University Journal*, 36(3), 1-21.

Ornnomdee, W. (2013). Complaining in Middle East e-mails. (Master's Thesis). Silpakorn University, Nakhon Pathom, Thailand.

Panpothong, N. (1996). *A pragmatic study of verbal irony in Thai.* (Doctoral dissertation). University of Hawaii at Manoa, United States of America.

Panpothong, N. (1999). The functions of Metaphor from a Thai Speaker's point of view. *Journal of Thai Language and Literature*, 16(1), 259-268.

Panpothong, N. (1999). *Thai ways of saying `no` to a request*. Paper presented at the International Symposium on Linguistic Politeness, Chulalongkorn University, December 7-9, 1999.

Panpothong, N. (2012). *Teaching materials for* 2201783 *Pragmatic Analysis of Thai*. Photocopied and revised document. Department of Thai, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Panpothong, N. and S. Phakdeephasook. (2009). *Bunkhun nai thana patcai thang watthanatham thi mi itthiphon to kan patisamphan nai phasathai : koranisueksa kan toprap khamkhopkhun tam naeo emancipatory pragmatics*. ["*Bunkhun*" as a cultural factor impacting interactions in Thai: A case study of responses to thanking in emancipatory pragmatics]. Seminar paper of Language and Linguistics in 2009, Department of Linguistics, Faculty of liberal arts, Thammasat University, Bangkok, Thailand.

Panpothong, N., & Phakdeephasook, S. (2012). The wide use of mai pen-rai, 'It's not substantial', in Thai interactions and its relationship to the Buddhist concept of Tri Laksana. *Journal of Pragmatics,* 69, 99-107. Retrieved from: http://dx.doi.org/10.1016/ j.pragma. 2012.03.006

Panpothong, N., & Phakdeephasook, S. (2014). Phuphut phasathai pati samphan yangrai nai kan sonthana baep nen pharakit: kansueksa khomun Mister O tam naeo Emancipatory Pragmatics. [How do Thai native speakers interact in task-based conversation?: A case study of Mister O Corpus in emancipatory pragmatics]. Seminar paper of Language and Linguistics in 2014, Department of Linguistics, Faculty of liberal arts, Thammasat University, Bangkok, Thailand.

Panpothong, N. and S. Phakdeephasook. (2017). Task-Based Conversation in Thai and Related Socio-Cultural Factors: A Case Study of the Thai Mister O Corpus. *Journal of Thai Language and Literature,* 34(2), 1-40.

Petcharatmora, J. (2001). A study of making apologies in Thai by speakers of different social status. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Phakdeephasook, S. (2004). *samnuan*. [Idioms]. In teaching materials for 2201607 Language and Culture. Photocopied document. Department of Thai, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Phillips, H. P. (1970). *Thai peasant personality: Patterns of interpersonal behavior in the village of Banchan*. Berkelerand Los Angeles: University of California press.

Ploykhao, S. (2008). *The act of complaining on the webboard*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Pongsapich, A. (Ed.). (1998). *Traditional and changing Thai world view*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Prosrimas, W. (2000). *Refusal strategies in responding to favor-expressing speech in Thai*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Rapeepat, A. (1996). *Mong sangkhom phan chiwit nai chumchon*. [Consideration of society through life in the community]. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.

Rakmak, T. (2017). *Response strategies to passengers' complaints: A case study of airline customer service agents*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Roongrengsuke, S. and D. Chansuthus. (1998). Conflict management in Thailand. In *Conflict management in the Asia Pacific assumptions and approaches in diverse culture* (p.167- 221). Leung, K., and Tjosvold, D. (Eds.). Singapore: Wiley.

Saihoo, P. (2013). *Nuai thi ha pharuetikam kan suesan nai choeng sangkhom lae watthanatham ekkasan kan son chut wicha*

pharuetikam kan suesan nuai thi nueng thueng paet. [Chapter 5: Social and cultural communication behaviors in teaching materials for communication behaviors unit 1-8]. Nonthaburi: Sukhothai Thammathirat Open University.

Sairhun, Th. (1999). *English refusal strategies in Thai learners of English as a foreign language: a study of pragmatic transfer*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Searle, J. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge, England: Cambridge University.

Smakarn, S. (1992). *Khwamkhatyaeng pom panha lae anakhot khong sangkhom Thai: phicharana chak khaniyom thang watthanatham pen samkhan* [Conflicts, Problems and the Future of Thai Society: Considering cultural values as a priority.] In the social and cultural research report: Observations and changes. Bangkok: National Institute of Development Administration.

Somchanakit, K. (2016). *Pragmatic transfer in the speech act of complaints by Thai JFL learners*. (Research Paper). Songkhla: Thaksin University.

Sukwisith, W. (2004). *Reprimanding in Thai*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Supap, S. (1986). *Sangkom lae wadthanathum Thai: Kaniyom, Kropkrow Sadsana Prapaenee*. [Thai society and culture: value, family, religion and tradition]. Bangkok: Thai Watana Panich.

Suvanajata, T. et al. (1984). *Sangkhom lae watthanatham Thai: khosangket nai kan plianplaeng*. [Thai society and culture: Observations on change]. Bangkok: Thammasat University.

Takahashi, T, and L. M. Beebe. (1993). Cross-Linguistic Influence in the Speech Act of Correction. In Kasper, G., and Blum-Kulka, S (eds.) *Interlanguage Pragmatics, 138-157*.New York: Oxford University Press.

Triandis, H. C. (1995). *Individualism & collectivism.* Boulder: Westview Press.

Tussanaboon, P. (2019). *Khwam awuso or seniority and linguistic strategies in disagreeing, complaining and advising in Thai.* (Master's Thesis). Thammasat University, Bangkok, Thailand.

Vajanasoontorn, P. (1986). *Khaniyom nai samnuan Thai.* [Values in Thai idioms]. Bangkok: Odeon store.

Vatcharasuwan, P. (2004). *The act of disagreeing in Thai by speakers of different social status: A case of teachers and students.* (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Vivatananukul, M. (2006). *Kan suesan tang watthanatham.* [Intercultural communication]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Wang, J. (2006). *A comparative study of complaints and their response in English and Chinese.* (Master's thesis). Jilin University, China.

Weisz, J. R. (1991). Culture and the Development of child Psycho-pathology: Lessons from Thailand. In *Rochester Symposium on Development Psychopathology Vol. 1.* D. Cicchetti (ed.). New York: Cambridge University press.

Wichianchot, W. (1971). *khwam krengchai nai khon thai.* [*Khwam kreng-chai* in Thai people]. Bangkok: National Research Council of Thailand.

Wichianchot, W. (1972). *Research on Courtesy Bias of the Thai.* Bangkok: Srinakarinwirot University.

Wilson, D., and D. Sperber. (1992). On verbalirony. *Lingua*, 87, 53-76. Cited in Panpothong, N. (1996). *A pragmatic study of verbal irony in Thai.* (Doctoral dissertation). University of Hawaii at Manoa, United States of America.

Yamklinfung, P. (1966). Social Structure and national security. *Journal of Social Sciences, Faculty of Political Science, Chulalongkorn University*, 4(2), 14-24.

Yang, L., and A. Wannarak. (2018). A cross-cultural pragmatics study of complaining by native Thai speakers and Chinese speakers. *Kasetsart journal of social sciences*. (in press)

Yaowarittha, C. (2012). *The concept of "Bunkhun" and three types of speech acts in Thai society*. (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Yuan, Z. (2011). A contrastive study of American and Chinese university student' complaining strategies. *Chinese Journal of Applied Linguistics*, 34(1), 111-128.

รายการอ้างอิงภาษาไทยบทความที่ ๑

ความสำคัญของเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ ๕: หัวเลี้ยวแห่งวัฒนธรรมอิเหนาของไทย

อลังการ, หม่อมเจ้า. (๒๔๒๘). โคลงอิเหนา. ใน *วชิรญาณวิเสศ* เล่ม ๑ วัน ๕ เดือน ๓ ขึ้น ๑๕ ค่ำ ปีระกา พ.ศ. ๒๔๒๘, หน้า ๑๐๐-๑๐๗.

บทสักรวาเรื่องอิเหนาเล่นถวายในรัชกาลที่ ๓. (๒๔๖๔). พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร.

จันทรางศุ, ธงทอง. (๒๕๒๙). *ของสวยของดีครั้งแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง.* กรุงเทพฯ: อักษรสัมพันธ์.

เจริญวงศ์, สุรศักดิ์. (๒๕๔๙). *สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์: "สมเด็จครู" นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

จิตต์สง่า, ธนพงศ์. (๒๕๕๒). *วชิรญาณ กับการแสวงหาความรู้ของชนชั้นนำของสยาม พ.ศ. ๒๔๒๗-๒๔๔๘.* (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ประเทศไทย.

จบกระบวนวรรณ, เจนภพ. (๒๕๒๔). *ยี่เกจาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวน".* (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๕๑). *พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี.* พระนคร: บำรุงนุกูลกิจ.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๕๕). *พระราชนิพนธ์เสด็จประพาสไทรโยค.* พระนคร: หอพระสมุดวชิรญาณ.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๕๖). *บทละครเรื่องเงาะป่า.* พระนคร: โรงพิมพ์ไทย.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๖๖). *พระราชนิพนธ์เรื่องไกลบ้าน ฉบับมีรูปภาพ เล่ม ๑.* พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๗๔). *สำเนาพระราชหัตถ์เลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทาน กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์.* กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรฒธนากร.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๗๘). *จดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๙.* พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๘๔). *จดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๑๙.* พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๕๒๐). *บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๕๕๕). *ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน.* กรุงเทพฯ: แสงดาว.

จุลาสัย, บัณฑิต. (๒๕๔๘). วังลูกหลวงนอกปราการกำแพงวัง. *ศิลปวัฒนธรรม,* ๒๖, ๗ (พฤษภาคม), ๑๔๐-๑๔๕.

จุลาสัย, บัณฑิต. (๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒). “วังลูกหลวงนอกปราการกำแพงวัง”. [เว็บไซต์]. สืบค้นจาก https://www.silpa-mag.com/history/article_9251?fbclid=IwAR02Pc2C4CoI3BWweWyEowuonMphvvv487x6FsrzVBmOdiypcbAwaElaaVo.

ชูโต, เนื่องน้อย. (๒๔๙๗). *คำกลอนเรื่องลูกอิเหนา.* กรุงเทพฯ: ไทยเขษม.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (๒๔๕๙). คำนำ. ใน *บาญชีเรื่องหนังสือในหอพระสมุดวชิรญาณ ภาคที่ ๑ แพนกบาฬี*(น. (๑)-(๗)). พระนคร: โรงพิมพ์ไทย.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (๒๕๐๘). *ตำนานละครอิเหนา.* (พิมพ์ครั้งที่ ๔). พระนคร: คลังวิทยา.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (๒๕๑๔). คำอธิบายว่าด้วยบทละคอนอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ. ใน พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. *เรื่องอิเหนา* (น. (ก)-(ซ)). (พิมพ์ครั้งที่ ๑๑). กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

อิศรพันธุ์โสภณ, พระยา (ม.ร.ว.หนู อิศรางกูร). (๒๕๒๕). นิราศอิเหนา. ใน *บทประพันธ์บางเรื่องของพระยาอิศรพันธุ์โสภณ (ม.ร.ว.หนู อิศรางกูร)* (น.๑๖๑-๑๘๕). กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์.

จัตุทะศรี, ธานีรัตน์ (๒๕๕๙). *เรื่องอินเหนาฉบับลาว: ความสัมพันธ์กับเรื่องอิเหนาฉบับไทย และลักษณะเด่นในฐานะวรรณคดีลาว.* กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ.

จัตุทะศรี, ธานีรัตน์. (๒๕๖๐). บทละครรำเรื่องอิเหนา ตอนดะระสาแบหลา พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์: การ “ปรุงบท” และคุณค่า. *วารสารมนุษยศาสตร์*, ๒๔ (๒), ๗๙-๑๑๕.

กาญจนาคพันธุ์. (๒๕๑๘). *ยุคเพลงหนังและละครในอดีต.* กรุงเทพฯ: เรืองศิลป์.

โคลงภาพพระราชพงศาวดาร. (๒๔๖๕). พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (๒๔๙๖). *บทละครดึกดำบรรพ์ฉบับเพิ่มเติม.* พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

นิกรการประกิจ, ขุน (บิน อับดุลลาห์). (๒๕๒๐). *พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พิทยาลงกรณ, พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. (๒๔๗๔). ภาคผนวกว่าด้วยต้นเค้าแห่งลครชนิดซึ่งเรียกกันว่า “แบบปรีดาลัย” ใน *สำเนาพระราชหัตถ์เลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทาน กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์* (น. ๘๓-๙๖.). กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรฒธนากร.

พลอย หอพระสมุด (นามแฝง). (๒๕๓๔). เรื่องเล่นละคร. ใน *เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย* (น. ๓๗-๔๕). เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, ปริตตา (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา.

พงศ์สุวรรณ, มัทนียา. (๒๕๕๓). *การนำเสนอแนวทางการสืบทอดพระปรีชาญาณแบบองค์รวมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.* (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ประเทศไทย.

พระประวัติและประชุมบทละครดึกดำบรรพ์. (๒๕๕๖). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พระราชวังบางปะอิน. (๒๕๔๖). กรุงเทพฯ: พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังดุสิต สำนักพระราชวัง.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๕๖๔). *บทลครเรื่องอิเหนา ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ เล่ม ๓.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทย.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๕๑๔). *เรื่องอิเหนา.* (พิมพ์ครั้งที่ ๑๑). กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

ประชุมบทมโหรี. (๒๕๑๐). พระนคร: โรงพิมพ์กรมสรรพสามิต.

ประชุมบทสักรวาเล่นถวายในรัชกาลที่ ๕. (๒๕๐๙). พระนคร: พระจันทร์.

ประชุมโคลงทายคัดจากหนังสือพิมพ์วชิรญาณวิเศษ. (๒๔๗๑). พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร.

ราชบัณฑิตยสภา. (๒๔๖๙). *อธิบายว่าด้วยหอพระสมุดวชิรญาณแลพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร.* พระนคร: ราชบัณฑิตยสภา.

เรืองรักษ์ลิขิต, ชลดา. (๒๕๔๖). ขนบวรรณคดีไทยในพระราชนิพนธ์เรื่องกาพย์เห่เรือนิทราชาคริต และเงาะป่า. ใน *ปิยราชกวินทร์* (น. ๔๑-๘๖). กรุงเทพฯ: ศูนย์วิจัยภาษาและวรรณคดีไทย และภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เรืองรักษ์ลิขิต, ชลดา และ จัตุทะศรี, ธานีรัตน์. (๒๕๖๒). *พระราชนิพนธ์บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา: พระอัจฉริยภาพด้านวรรณคดีการแสดงของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.* กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

รัตนิน, มัทนี. (๒๕๕๑). ตอน ๓ พัฒนาการของนาฏศิลป์และการละคอนสมัยใหม่. ใน *ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง* (น. ๗๒-๑๘๙). คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (บรรณาธิการ). (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน).

ส.พลายน้อย (นามแฝง). (๒๕๔๘). *สำนักพิมพ์สมัยแรก.* กรุงเทพฯ: คอหนังสือ.

สดับ ลดาวัลย์, เจ้าจอม หม่อมราชวงศ์. (๒๕๒๖). เรื่องบ่อเกิดของพระราชนิพนธ์ “เงาะป่า”. ใน *เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับในรัชกาลที่ ๕* (น. ๔๒-๕๑). กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สมุดรูปภาพเรื่องอิเหนา. สมุดข่อย เลขที่ ๒๒. แผนกเอกสารโบราณ สำนักหอสมุดแห่งชาติ.

เสนาภูเบศร, พระยา (ใส สโรบล). (๒๔๗๔). *บทละคอนเรื่องเทพวิไลย.* พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร.

สุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี, สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า. (๒๔๙๓). พระโอวาทแลลายพระหัตถ์สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า สุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี. ใน

พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และลายพระหัตถ์สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุขุมาลมารศรี พระอรรคราชเทวี (น.๙๗-๒๐๒). พระนคร: ไทยเขษม.

สุนทรานนท์, ชวลิต (บรรณาธิการ). (๒๕๕๐). *ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนา ชุดระบำรำ ฟ้อน เล่ม ๒.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สุทธาทิพยรัตน์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า. (๒๕๐๑). บันทึกรายวันตามเสด็จพระราชดำเนินประพาสเกาะชวาครั้งที่ ๒ ร.ศ. ๑๒๐. ใน *ลายพระหัตถ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงทิพยรัตนกิริฏกุลินีถวายสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต* (น. ๑-๙๖). พระนคร: โรงพิมพ์จันหว่า.

กรมศิลปากร. (๒๕๑๖). คำนำ. ใน พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. *เรื่องอิเหนา* (น. ก-ง). (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.

วิรุฬห์รักษ์, สุรพล และคณะ. (๒๕๓๙). *ลิเก.* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

วิรุฬห์รักษ์, สุรพล. (๒๕๔๗). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๔๗๗.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวณิต วิงวอน. ๒๕๕๕. *วรรณคดีการแสดง.* (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

รายการอ้างอิงภาษาไทยบทความที่ ๒

การศึกษาดัดแปลงวรรณกรรมเป็นบทละครเพลง : กรณีศึกษาหลายชีวิต

ดวงพัตรา, จักรกฤษณ์. (๒๕๔๔). *แปล แปลง และแปลรูปบทละคร.* กรุงเทพมหานคร: ศยาม.

ปราโมช, คึกฤทธิ์, ม.ร.ว. (๒๕๕๓). *หลายชีวิต.* พิมพ์ครั้งที่ ๑๒. กรุงเทพมหานคร: ดอกหญ้า.

รายการอ้างอิงภาษาไทยบทความที่ ๓

พลวัตของเรื่องเล่าและกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ในรายการจำอวดหน้าจอ ช่วง ฉ่อย เดอะซีรีย์

เอี่ยมอุตะมะ, ฐานิตย์. (2008). *กลวิธีและการใช้ภาษาเพื่อสร้างอารมณ์ขันในละครคั่นรายการวาไรตี้เกมโชว์ "ชิงร้อยชิงล้าน"*. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย.

หล่อเรืองศิลป์, อันธิยา. (2006). *การวิเคราะห์กลวิธีการใช้ภาษาเพื่อสร้างอารมณ์ขันในละครตลกสถานการณ์เรื่องบางรักซอย ๙*. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยแม่โจ้. (2019). [เว็บไซต์]. สืบค้นจาก https://library.mju.ac.th

ณ ถลาง, ศิราพร. บรรณาธิการ. (2015). *เรื่องเล่าพื้นบ้านไทยในโลกที่เปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลำดับที่ ๑๐๙.

อุดเมืองคำ, รัชรินทร์. (2008). *การศึกษาวรรณกรรมแนววัฒนธรรมประชานิยมเรื่องสังข์ทองฉบับต่างๆ*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (1999). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒*. กรุงเทพฯ: บริษัทนานมีบุ๊คส์ จำกัด.

ฐานข้อมูลมานานุกรมวรรณคดีไทย. (2019). [เว็บไซต์]. สืบค้นจาก https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/

เวิร์คพอยท์. (2019). "จำอวดหน้าจอ, ผจญภัยในโลกวรรณคดี" [วิดีโอ]. สืบค้นจากhttps://www.youtube.com/watch?v=i6LWlC_gTD8

เวิร์คพอยท์. (2019). "จำอวดหน้าจอ, เณรน้อยพบนักรบอโยธยา" [วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=2cmPj8CpSbE

เวิร์คพอยท์. (2019). "จำอวดหน้าจอ, บ่วงพยาบาท" [วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=1IWCF1OJcks

เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, เพลงรักสาวดอกหญ้า”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=DfbmzfYyewE
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=yOKtLNqV3JI
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, ตำนานแจ็คสยบยักษ์”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=YvZIKgGmMAE
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, เจ้านางน้อย”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=PhQGv3Hg0vg
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, มนต์รักโสนสะเดา”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=TMBK5H3wTag
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, นางสิบสอง The series”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=lS_BMsSsYSU
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, นางสงกรานต์”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=2zBGjF09HbE
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, ทวิกรรม”
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=K49PB_5v4yk
เวิร์คพอยท์. (2019). “จำอวดหน้าจอ, กรมกำกวม”.
[วิดีโอ]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=_4uDi_x_AW8

รายการอ้างอิงภาษาไทยบทความที่ ๔

ประณามบทพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในอำเภอเมืองอุบลราชธานี

บุษยกุล, วิสุทธ์. (๒๕๓๓). *แบบเรียนภาษาสันสกฤต*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
โชคสวัสดิ์, สุริยา. และ เงาะปก, สุพัฒน์. (๒๕๕๐) *วัดหลวง อุบลราชธานี*. อุบลราชธานี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.
เอียวศรีวงศ์, นิธิ. (๒๕๔๕). *คำมีคม ว่าด้วยภาษา วัฒนธรรมและอำนาจ*. กรุงเทพฯ: มติชน.
ณะภูมิ, *นนท์ลชา*. (๒๕๕๘). *คำสวดภาษาบาลีบูชาพระธาตุและพระพุทธรูปสำคัญทางภาคเหนือของประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ, ประเทศไทย.

ปุณโณทก, ธวัช. (๒๕๓๐). *ศิลาจารึกอีสานสมัยไทย-ลาว*. กรุงเทพฯ : คุณพินอักษรกิจ.

สังข์อยู่, ทวิช. (๒๕๔๙). *ปฐมเหตุแห่งการปรากฏนามหลวงพ่อเงินพระพุทธรูปประจำทัพเจ้าเมืองอุบลราชธานีศรีวนาลัย*. กรุงเทพฯ: อนันตะ.

สยามรฏฺฐสฺสเตปิฏกฏฺฐกถา. (๒๕๓๕). กรุงเทพฯ: สยามรฏฺฐสฺสราชธานิยมหามกุฏราชวิทฺยาลเยนปกาสิโต.

สยามรฏฺฐสฺสเตปิฏกฏฺฐกถา. (๒๕๓๕). กรุงเทพฯ: สยามรฏฺฐสฺสราชธานิยมหามกุฏราชวิทฺยาลเยนปกาสิโต.

ศรีอ่อน, สายัญ., พระมหา. (๒๕๕๐). *ประณามบทและนิคมนกถาในวรรณคดีบาลี*. (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ, ประเทศไทย.

วัดใต้พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อ. (๒๕๖๐). *วัดใต้พระเจ้าใหญ่องค์ตื้อ อุบลราชธานี*. ม.ป.ท.

ธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), พระ. (๒๕๔๖). *พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ฐิตะฐาน, ศิราพร. (๒๕๓๓). *ความเชื่อและศาสนาในสังคมไทย*. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วีสเพ็ญ วีณา.,และคณะ. (๒๕๖๑). *พิพิธภัณฑ์วัดมณีวนาราม*. อุบลราชธานี : พลอยสกรีน.

วิสิฐพัฒนาภรณ์, พระครู. (๒๕๕๗). *ประวัติวัดกลาง ในเมืองอุบลราชธานี*. อุบลราชธานี: อุบลกิจออฟเซทการพิมพ์.

อยู่โพธิ์, ธนิต. (๒๕๑๗). *อานุภาพพระปริตต์พร้อมด้วยตำนานและคำแปล*. กรุงเทพฯ: ประยูรวงศ์.

สัมภาษณ์

ปุกหุต, ปกรณ์. (๒๕๖๓, ธันวาคม ๑๒). สัมภาษณ์ส่วนตัว.

ภูนะยา, บัวลา. อายุ ๕๓ ปี. (๒๕๖๓, พฤษภาคม ๒๗). สัมภาษณ์ส่วนตัว.

ภักติ์เดชานนท์, ปวิภา. อายุ ๔๗ ปี. (๒๕๖๓, กรกฎาคม ๒๙). สัมภาษณ์ส่วนตัว.

รายการอ้างอิงภาษาไทยบทความที่ ๕

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับไทย

บุญแจ้ง, สมศักดิ์. (๒๕๖๑). *ลักษณะเฉพาะของยางรักใหญ่และการยึดติดบน พื้นผิวเซรามิค*. เชียงใหม่: ภาควิชาเทคโนโลยีอุตสาหกรรม คณะ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

กรมศิลปากร. (๒๕๕๑). *โบราณสถานในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

สถาบันอยุธยาศึกษา. (๒๕๕๗). *เอกสารประกอบโครงการเล่าขานประวัติศาสตร์ “บรมพุทธาราม ย้อนรำฤกวันวารย่านป่าตอง*. พระนครศรีอยุธยา: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

จามรมาน, อรกานต์. (๒๕๖๓). *โบราณศิลป์มลังเมลืองเหลือบเลื่อมเรืองรองค์รุ้ง*. อนุสาร อสท, ๖๐ (๖), ๑๑๐-๑๑๑.

คุ้มแก้ว, พิสิทธิ์. (๒๕๖๓). *การศึกษาศิลปหัตถกรรมงานประดับมุกไทยเพื่อการออกแบบโต๊ะหมู่บูชา*. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีการออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง.

โกมลบุตร, สันต์. (๒๕๔๕). *จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามของบาทหลวงตาชารด์*. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

กฤชนาวิน, มงคล. (๒๕๕๗). *พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงานประดับมุกในประณีตศิลป์ไทย*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สัมมาวุฒิ, อำพล. (๒๕๕๕). *การจัดสร้างบานประตูประดับมุก หอพระมณเฑียรธรรมเพื่อการอนุรักษ์บานประตูเดิม*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

แสนประเสริฐ, ชุตินันท์. (๒๕๕๕). *ลายสัญลักษณ์บนบานประตูประดับมุกในสมัยอยุธยาตอนปลาย พุทธศตวรรษที่ ๒๓*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิต วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ทาคาตะ, โทโมฮิโตะ. (๒๕๕๙). *งานประดับมุกริวกิว ขั้นตอนการสร้าง*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสยาม.

กลุ่มวิชาการด้านช่างศิลป์ไทย สำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร. (๒๕๕๓). *โครงการสร้างต้นแบบเพื่อจัดทำองค์ความรู้ด้านงานช่างประดับมุก*. กรุงเทพฯ: สำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร.

ตราชูชาติ, ประภาพร. (๒๕๕๗). *งานประดับมุกแบบญี่ปุ่น*. วารสารศิลปากร, ๕๗ (๖), ๑๑๔-๑๑๗.

รายการอ้างอิงภาษาไทยบทความที่ ๖

วัจนกรรมการตอบการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย : กรณีคู่สนทนาที่มีสถานภาพเท่ากัน

อังศุโชติ, สุภมาส และคณะ. (๒๕๕๗). *สถิติการวิเคราะห์สำหรับการวิจัยทางสังคมศาสตร์และพฤติกรรมศาสตร์ : เทคนิคการใช้โปรแกรม LISREL*. กรุงเทพมหานคร : เจริญมั่นคงการพิมพ์.

อินทจักร, ทรงธรรม. (๒๕๕๒). ความเกรงใจ: ความสุภาพด้วยใจ. *เอกสารประกอบการสัมมนาวิชาการภาษาและภาษาศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๒ ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*.

อินทจักร, ทรงธรรม. (๒๕๕๔). ความสุภาพ ความเกรงใจ และวัจนปฏิบัติศาสตร์ปลดพันธนาการ. *ภาษาและภาษาศาสตร์*, ๒๙(๖๑), ๑๗-๔๒.

ใจซื่อ, รุ่งอรุณ. (๒๕๔๙). *วัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในภาษาไทย: กรณีนิสิตนักศึกษา*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, ปาริตตา. (๒๕๔๒). *เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย*. กรุงเทพมหานคร : สถาบันไทยคดีศึกษา.

โคมิน, สุนทรี และสมัครการ,สนิท. (๒๕๒๒). *รายงานวิจัยเรื่องค่านิยมและระบบค่านิยมไทย : เครื่องมือในการสำรวจวัด*. กรุงเทพมหานคร: สถาบันพัฒนบริหารศาสตร์.

ขนิษฐานันท์, วิไลวรรณ (๒๕๓๖). *ความสุภาพในภาษาไทยกรุงเทพฯ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ครุฑเนตร, พรรณธร. (๒๕๕๗). *กลวิธีทางภาษาที่ใช้ยุติการสนทนาที่มีความขัดแย้ง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มณีรัตน์, ผ่องพันธุ์ (๒๕๕๖). *หน่วยที่ ๔ งานกับเล่น เอกสารการสอนชุดวิชาแนวคิดไทย หน่วยที่ ๑-๖*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อ่องวุฒิวัฒน์, สิทธิธรรม. (๒๕๔๙). *วัจนกรรมการตักเตือนในภาษาไทย : กรณีศึกษาครูกับศิษย์*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อ่องวุฒิวัฒน์, สิทธิธรรม. (๒๕๕๘). *การแสดงความเห็นแย้งในปริจเฉทการสนทนาในภาษาไทยและข้อคำนึงที่เป็นเหตุจูงใจ*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อ่องวุฒิวัฒน์, สิทธิธรรม. (๒๕๖๐). กลวิธีทางภาษาและข้อคำนึงที่เป็นเหตุจูงใจที่ผู้พูดภาษาไทยใช้ในการแสดงความไม่พอใจ. *วารสารธรรมศาสตร์*, ๓๖ (๓), ๑-๒๑.

อ่อนน้อมดี, วลัยพร . (๒๕๕๖). *วัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจของชาวตะวันออกกลางในจดหมายอิเล็กทรอนิกส์*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พานโพธิ์ทอง, ณัฐพร. (๒๕๔๒). หน้าที่ของอุปลักษณ์จากมุมมองของผู้พูดภาษาไทย. *ภาษาและวรรณคดีไทย*. ๑๖, ๑ : ๒๕๙-๒๖๘.

พานโพธิ์ทอง, ณัฐพร. (๒๕๕๕). *เอกสารคำสอนรายวิชา ๒๒๐๑๗๘๓ การวิเคราะห์ภาษาไทยตามแนววัจนปฏิบัติศาสตร์ (ฉบับปรับปรุง)*. ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (เอกสารอัดสำเนา)

พานโพธิ์ทอง, ณัฐพร และภักดีผาสุข,ศิริพร (๒๕๕๒). 'บุญคุณ' ในฐานะปัจจัยทางวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อการปฏิสัมพันธ์ในภาษาไทย: กรณีศึกษาการตอบรับคำขอบคุณตามแนว Emancipatory Pragmatics. เอกสารประกอบการสัมมนาวิชาการภาษาและภาษาศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๒ ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พานโพธิ์ทอง, ณัฐพร และภักดีผาสุข,ศิริพร. (๒๕๕๗). ผู้พูดภาษาไทยปฏิสัมพันธ์อย่างไรในการสนทนาแบบเน้นภารกิจ : การศึกษาข้อมูล Mister O ตามแนว

Emancipatory Pragmatics. เอกสารประกอบการสัมมนาวิชาการภาษาและภาษาศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๗ ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์.

พานโพธิ์ทอง, ณัฐพร และ ภักดีผาสุข, ศิริพร. (๒๕๖๐). การพูดเล่นและการหยอกล้อคู่สนทนา : ลักษณะเด่นของการสนทนาแบบเน้นภารกิจในภาษาไทย. *วารสารภาษาและวรรณคดีไทย,* ๓๔ (๒),๑-๔๐.

เพชรรัตน์โมรา, จีรรัตน์ (๒๕๔๔). *การศึกษาการแสดงการขอโทษของผู้พูดที่มีสถานภาพต่างกันในภาษาไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภักดีผาสุข, ศิริพร (๒๕๔๗). สำนวน. *เอกสารประกอบการบรรยายรายวิชาภาษากับวัฒนธรรม (๒๒๐๑๖๐๗) ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.* (เอกสารอัดสำเนา)

พลอยขาว, สุธาสินี (๒๕๕๑). *วัจนกรรมการแสดงความไม่พอใจในกระดานสนทนาอินเทอร์เน็ต* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรหมศรีมาศ, วิมลพักตร์. (๒๕๔๓). *กลวิธีการตอบปฏิเสธวัจนกรรมการแสดงความปรารถนาดีในภาษาไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รพีพัฒน์, อคิน. (๒๕๓๙). *มองสังคมผ่านชีวิตในชุมชน*. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

รักมาก, ทัดดาว (๒๕๖๐). *กลวิธีการตอบการแสดงความไม่พอใจของผู้โดยสาร: กรณีศึกษาพนักงานบริการผู้โดยสารภาคพื้นสายการบิน*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทยคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สายหู, พัทยา. (๒๕๕๖). *หน่วยที่ ๕ พฤติกรรมการสื่อสารในเชิงสังคมและวัฒนธรรม เอกสารการสอนชุดวิชาพฤติกรรมการสื่อสาร หน่วยที่ ๑-๘. นนทบุรี* : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สายหรุ่น, ธนพรรษ. (๒๕๔๒). *กลวิธีการปฏิเสธในภาษาอังกฤษของนักศึกษาชาวไทยที่เรียนภาษาอังกฤษเป็นภาษาต่างประเทศ : การศึกษาการถ่ายโอนทาง*

วัจนปฏิบัติศาสตร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมุครการ, สนิท (๒๕๓๕). "ความขัดแย้ง ปมปัญหาและอนาคตของสังคมไทย : พิจารณาจากค่านิยมทางวัฒนธรรมเป็นสำคัญ" *รายงานวิจัยสังคมและวัฒนธรรม : ข้อสังเกตและการเปลี่ยนแปลง.* กรุงเทพมหานคร : สถาบันพัฒนบริหารศาสตร์.

สุขวิสิทธิ์, วิสันต์. (๒๕๔๗). *วัจนกรรมการบริภาษในภาษาไทย.*วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาพ, สุพัตรา. (๒๕๒๙). *สังคมและวัฒนธรรมไทย: ค่านิยม ครอบครัว ศาสนาและประเพณี.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

สุวรรณะชฎ, ฑิตยา และคณะ. (๒๕๒๗). *สังคมและวัฒนธรรมไทย : ข้อสังเกตในการเปลี่ยนแปลง.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทัศนาบูรณ์, ปวีณ์พัสตร์. (๒๕๖๒). *ความอาวุโสกับวัจนกรรมการแย้งการแสดงความไม่พอใจ และการแนะนำในภาษาไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วัจนสุนทร, เพ็ญแข. (๒๕๒๙). *ค่านิยมในสำนวนไทย.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตล์

วัชรสุวรรณ, ปวีณา. (๒๕๔๗). *กลวิธีการกล่าวแย้งในภาษาไทย : กรณีครูและนักเรียน.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิวัฒนานุกูล, เมตตา. (๒๕๔๙). *การสื่อสารต่างวัฒนธรรม.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิเชียรโชติ, วีระ และคณะ. (๒๕๑๔). *ความเกรงใจในคนไทย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

แย้มกลิ่นฟุ้ง, ประเสริฐ. (๒๕๐๙). โครงสร้างสังคมกับความมั่นคงของประเทศ. *วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ๔, ๒ : ๑๔-๒๔.

เยาวฤทธา, ชาญวิทย์ (๒๕๕๕). *แนวคิดเรื่อง "บุญคุณ" กับวัจนกรรม ๓ ชนิดในสังคมไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิจัยเพื่อตีพิมพ์ในวารสารไทยศึกษา
- รายชื่อหนังสือและสิ่งพิมพ์ของสถาบันไทยศึกษา
- ใบสมัครสมาชิกวารสารไทยศึกษา
- ประวัติผู้เขียนบทความในวารสารไทยศึกษาฉบับนี้

หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการหรือบทความวิจัย เพื่อตีพิมพ์ในวารสารไทยศึกษา

๑. เป็นบทความทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่เกี่ยวกับไท-ไทยศึกษาเพื่อนำเสนอองค์ความรู้ใหม่หรือทบทวนภูมิปัญญาของคนไท-ไทย ให้เป็นที่ประจักษ์แก่คนทั่วไป

๒. เป็นบทความภาษาไทย ความยาวประมาณ ๓๐ หน้ากระดาษ A๕ ขนาดอักษร Angsana New ๑๔ พร้อมทั้งแฟ้มข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์

๓. ส่งบทความพร้อมบทคัดย่อในรูปแบบของไฟล์ข้อมูล เลือกส่งได้หลายช่องทางดังนี้ โดยส่งบทความด้วยตนเอง ส่งไฟล์มาที่ E-mail : chula.its.journal@gmail.com หรือส่งบทความฉบับพิมพ์มาที่กองบรรณาธิการวารสารไทยศึกษา สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาคารประชาธิปก-รำไพพรรณี ชั้น ๙ แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ ๑๐๓๓๐

๔. วารสารไทยศึกษาเปิดรับบทความตลอดปี ทั้งนี้รอบการพิจารณาบทความโดยคณะบรรณาธิการ แบ่งเป็น ๒ รอบ ดังนี้

   ๑. บทความที่ตีพิมพ์ในฉบับที่ ๑ (เดือนมกราคม-เดือนมิถุนายน) พิจารณาราวเดือนพฤศจิกายนของปีก่อนหน้า

   ๒. บทความที่ตีพิมพ์ในฉบับที่ ๒ (เดือนกรกฎาคม-เดือนธันวาคม) พิจารณาราวเดือนพฤษภาคมของปีเดียวกัน

๕. ต้องระบุชื่อบทความ ชื่อ-นามสกุลจริง และประวัติโดยย่อของผู้เขียนบทความ พร้อมวุฒิการศึกษา ตำแหน่ง และสถานที่ทำงานอย่างชัดเจน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

๖. บทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวรวมกันไม่เกิน ๑ หน้า กระดาษ A๔ และกำหนดคำสำคัญ (Keywords) อย่างน้อย ๓-๕ คำ

๗. หากบทความมีตารางหรือแผนภูมิประกอบ ให้แนบไฟล์ภาพ ตาราง หรือแผนภูมิมาพร้อมกับบทความด้วย

๘. หากบทความมีตัวอักษร หรือสัญลักษณ์พิเศษ ให้แนบข้อมูลของตัวอักษรหรือสัญลักษณ์พิเศษนั้นมาพร้อมกับบทความด้วย

๙. ภาพถ่ายที่ใช้ประกอบในบทความ ควรระบุแหล่งที่มาในกรณีที่ผู้วิจัยถ่ายภาพเอง ให้ระบุวัน เดือน ปี ที่บันทึก

๑๐. การอ้างอิงในบทความใช้การอ้างอิงแบบนามปี (author date system) ระบุบรรณานุกรมเรียงตามลำดับตัวอักษร ตามระบบการอ้างอิง APA ท้ายบทความ

๑๑. ทุกบทความจะได้รับการประเมินคุณภาพของบทความทั้งในด้านเนื้อหาและความเกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของวารสารจากผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อย ๒ ท่าน ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับบทความโดยระบบ double blind review

๑๒. กองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์ในการไม่ส่งคืนต้นฉบับ เปิดเผยชื่อผู้ทรงคุณวุฒิแก่ผู้เขียนบทความในทุกกรณี ยกเว้นการแก้ไขภาษาและระบบอ้างอิงของบทความ

๑๓. บทความทุกบทความเป็นลิขสิทธิ์ของวารสารไทยศึกษา การเผยแพร่หรือนำไปใช้ในการอ้างอิงแหล่งที่มาจากวารสาร ต้องได้รับคำยินยอมเป็นลายลักษณ์อักษรจากผู้จัดการวารสารเท่านั้น

รายชื่อหนังสือและสิ่งพิมพ์ของสถาบันไทยศึกษา

หนังสือ

๑. จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. **สาระไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓. (ราคาเล่มละ ๑๕๐ บาท)

๒. จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. **ร้อยคำร้อยความ.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓. (ราคาเล่มละ ๒๐๐ บาท)

๓. อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์ และคณะ. **ทำเนียบผลงานวิจัยด้านไทยศึกษา.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕. (ราคาเล่มละ ๑๘๐ บาท)

๔. อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์ และคณะ. **ภาษาไทยที่ดีเป็นอย่างไรใครกำหนด.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕. (ราคาเล่มละ ๔๐ บาท)

๕. อรวรรณ บรรจงศิลป์ **ดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖. (ราคาเล่มละ ๒๕๐ บาท)

๖. ตรีศิลป์ บุญขจร. **กลอนสวดภาคกลาง.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗. (ราคาเล่มละ ๒๕๐ บาท)

๗. ประคอง นิมมานเหมินท์. **ย่าขวัญข้าว.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙. (ราคาเล่มละ ๖๐ บาท)

๘. อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. **พินิจไทยไตรภาค ปฐมภาค: ภาษา.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙. (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๙. ตรีศิลป์ บุญขจร, บรรณาธิการ. **พินิจไทยไตรภาค ทุติยภาค: ศิลปวัฒนธรรมและวรรณคดี.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๐. (ราคาเล่มละ ๒๐๐ บาท)

๑๐. ตรีศิลป์ บุญขจร, บรรณาธิการ. **พินิจไทยไตรภาค ตติยภาค: ประวัติศาสตร์และไทยศึกษา.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๐. (ราคาเล่มละ ๒๐๐ บาท)

๑๑. กนก วงษ์ตระหง่าน. **แนวพระราชดำริด้านการเมืองการปกครองของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๓.

(ราคาเล่มละ ๒๕๐ บาท)

๑๒. ประคอง นิมมานเหมินท์. **เจ้าเจืองหาญวีรบุรุษไทลื้อ ตำนาน มหากาพย์ พิธีกรรม.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔. (ราคาเล่มละ ๒๕๐ บาท)

วารสารระดับชาติ

๑. วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, บรรณาธิการ **วารสารไทยศึกษา** ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๑ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๒. รุ่งอรุณ กุลธำรง, บรรณาธิการ **วารสารไทยศึกษา ฉบับสมบัติศิลป์ภูมิปัญญาไทย** ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๑–มกราคม ๒๕๕๒ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๓. วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา** ปีที่ ๕ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๒ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๔. รุ่งอรุณ กุลธำรง, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับสมบัติภูมิปัญญาอาหารไทย** ปีที่ ๕ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๒–มกราคม ๒๕๕๓ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๕. วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับวรรณกรรมพุทธศาสนาในสังคมไทย** ปีที่ ๖ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๓ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๖. รุ่งอรุณ กุลธำรง, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับพุทธศิลป์ในสังคมไทย** ปีที่ ๖ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๓–มกราคม ๒๕๕๔ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๗. วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับวัฒนธรรมในเชิงวัตถุ** ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๔ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๘. รุ่งอรุณ กุลธำรง, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับความหลากหลายทางวัฒนธรรมในสังคมไทย** ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๔–มกราคม ๒๕๕๕ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๙. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับพิธีกรรมและความเชื่อในวิถีชีวิตไทย-ไท** ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๕ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๐. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับสมบัติทางวัฒนธรรมในสังคมไทยปัจจุบัน** ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕–มกราคม ๒๕๕๖ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๑. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับศาสนาและพระมหากษัตริย์กับการสร้างสรรค์สังคมไทย** ปีที่ ๙ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๖ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๒. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับพลวัตและการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมในสังคมไทย** ปีที่ ๙ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๖–มกราคม ๒๕๕๗ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๓. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับการเผยแพร่คติธรรมพุทธศาสนาผ่านสื่อ** ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๑ กุมภาพันธ์–กรกฎาคม ๒๕๕๗ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๔. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา ฉบับสรรพศิลป์ในสังคมไทย** ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๗–มกราคม ๒๕๕๘ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๕. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา** ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๑ มกราคม–มิถุนายน ๒๕๕๘ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

๑๖. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, บรรณาธิการ. **วารสารไทยศึกษา** ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม–ธันวาคม ๒๕๕๘ (ราคาเล่มละ ๑๐๐ บาท)

วารสารและหนังสือระดับนานาชาติ

วารสาร

๑. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.1/2008 (Price 150 baht)

๒. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.2/2009 (Price 200 baht)

๓. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.3/2010 (Price 200 baht)

๔. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.4/2011 (Price 200 baht)

๕. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.5/2012 (Price 200 baht)

๖. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.6/2013 (Price 200 baht)

๗. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.7/2014 (Price 200 baht)

๘. **RIAN THAI** International Journal of Thai Studies Vol.8/2015 (Price 200 baht)

หนังสือ

๖. **Essays on Thai Folklore** by Phraya Anuman Rajadhon Bangkok: Institute of Thai Studies, Chulalongkorn University, 2009 (Price 350 baht)

สิ่งพิมพ์พิเศษ

๑. รวมบทความวิจัยจากการประชุมวิชาการระดับนานาชาติเรื่อง "Buddhist Narratives in Asia and Beyond" เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงเจริญพระชนมายุ ๕๕ พรรษา เมื่อวันที่ ๘-๑๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๓ เล่มที่ ๑

๒. รวมบทความวิจัยจากการประชุมวิชาการระดับนานาชาติเรื่อง "Buddhist Narratives in Asia and Beyond" เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงเจริญพระชนมายุ ๕๕ พรรษา เมื่อวันที่ ๘-๑๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๓ เล่มที่ ๒

ประวัติผู้เขียน
Biographies of the authors

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Assistant professor Dr. Thaneeraat Jatutasri is currently an assistant professor in Department of Thai, Faculty of Arts.

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปริดา มโนมัยพิบูลย์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปริดา มโนมัยพิบูลย์ ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Assistant professor Dr. Parida Manomaiphibul is currently an assistant professor in Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

กมลพรรณ ดีรับรัมย์

กมลพรรณ ดีรับรัมย์ จบการศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทยและการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี ขณะนี้กำลังศึกษาต่อในระดับปริญญาโท หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการเรียนการสอน คณะศึกษาศาสตร์ วิทยาลัยนครราชสีมา

Kamonphan Deerabram graduated with a bachelor's degree in Thai and Communication from Ubon Ratchathani University. Currently, she is studying for a master's degree in Curriculum and Instruction, Faculty of Education, Nakhonratchasima College.

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สารภี ขาวดี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สารภี ขาวดี ปัจจุบันเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรภาษาไทยและการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

Assistant Professor Dr. Sarapee Khowdee is currently an assistant professor in program of Thai and Communication, Faculty of Liberal Arts, Ubon Ratchathani University.

อาจารย์ ดร.สุทธินันท์ ศรีอ่อน

อาจารย์ ดร.สุทธินันท์ ศรีอ่อน ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำหลักสูตรภาษาไทยและการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

Dr. Suddhinan Sri-on is currently a lecturer in program of Thai and Communication, Faculty of Liberal Arts, Ubon Ratchathani University.

อาจารย์ ดร.เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง

อาจารย์ ดร.เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Dr. Kriangkrai Honghengseng is currently a lecturer in Faculty of Liberal Arts, Mahidol University

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สิทธิธรรม อ่องวุฒิวัฒน์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สิทธิธรรม อ่องวุฒิวัฒน์ ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาวัฒนธรรมตะวันออก คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Assistant professor Dr. Sittitam Ongwuttiwat is currently an assistant professor in Department of Thai Language and Eastern Languages and Culture, Faculty of Liberal Arts, Thammasat University

ใบสมัครสมาชิกวารสารไทยศึกษา

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว)..... นามสกุล.....

สถานที่จัดส่งวารสารไทยศึกษา เลขที่.....ตรอก/ซอย.....

หมู่ที่.....หมู่บ้าน.....ถนน.....

แขวง/ตำบล.....เขต/อำเภอ.....

จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....

โทรศัพท์.....โทรสาร.....

E-mail.....

มีความประสงค์สมัครเป็นสมาชิกวารสารไทยศึกษา

❍ ประเภทสมาชิก ๑ ปี / ๒ ฉบับ (๑๖๐ บาท) รวมค่าส่ง
ปีที่ .....ฉบับที่.....เดือน.....พ.ศ.....

❍ ประเภทสมาชิก ๒ ปี / ๔ ฉบับ (๓๒๐ บาท) รวมค่าส่ง
ปีที่ .....ฉบับที่.....เดือน.....พ.ศ.....
ปีที่ .....ฉบับที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ชำระเงินโดย

❍ ชำระเงินสดด้วยตนเองที่สถาบันไทยศึกษา

❍ ชำระเงินผ่านธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด (มหาชน) สาขาสภากาชาดไทย ประเภทบัญชี ออมทรัพย์ ชื่อบัญชีสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เลขที่บัญชี ๐๔๕ - ๒ - ๔๙๕๐๖๓

❍ ได้ส่งสำเนาหลักฐานการชำระเงินมาพร้อมนี้
วันที่ส่งหลักฐาน...../...../.....

ส่งใบสมัครสมาชิกและสอบถามรายละเอียดได้ที่

จันทิพย์ จำปาทิพย์งาม
สถาบันไทยศึกษา อาคารประชาธิปก - รำไพพรรณี ชั้น ๙
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร ๑๐๓๓๐
โทรศัพท์ ๐ ๒๒๑๘ ๗๔๙๕ โทรสาร ๐ ๒๒๕๕ ๕๑๖๐