

นเรศวร

อารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน



ISSN 1906-7682 (Print)
ISSN 2651-2114 (Online)

Mekong-Salween Civilization Studies Journal

ปีที่ 13 ฉบับที่ 1 ประจำเดือนมกราคม - มิถุนายน 2565



- คติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทย
- ตำนานกรงเจ้าในประเทศไทย: ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์และการจำแนกตามกลุ่มความหมายในการตั้งชื่อ
- คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย
- คำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน: การศึกษารูปแบบคำและการจำแนกประเภทความหมาย
- แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย
กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เทา
- เครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
- การศึกษาความหมายลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นอก ลก ชั่ว
- ทางและอัตลักษณ์ของชออุ๋ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง
- ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เสียงแห่งพหุโลภสำหรับวงเบรธออร์เคสตรา
- พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย

วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน
Mekong-Salween Civilization Studies Journal
ปีที่ 13 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2565
Volume 13, No.1 January - June, 2022
ISSN 1906-7682 (Print)
ISSN 2651-2114 (Online)

มหาวิทยาลัยนเรศวร จ.พิษณุโลก
พ.ศ.2565

วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน
Mekong-Salween Civilization Studies Journal
ปีที่ 13 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2565
Volume 13, No.1 January - June, 2022
ISSN 1906-7682 (Print)
ISSN 2651-2114 (Online)

หลักการและเหตุผล

มหาวิทยาลัยนเรศวรได้จัดตั้งกองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมขึ้น เพื่อเป็นหน่วยงานหลักในการดำเนินงานตามนโยบายและแผนยุทธศาสตร์ด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยนเรศวร โดยทำหน้าที่ศึกษา สืบค้น รวบรวม วิจัย พัฒนา อนุรักษ์ บ่มเพาะ และสร้างสรรค์ ตลอดจนการเผยแพร่ข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับภูมิปัญญา ศิลปวัฒนธรรม เพื่อเสริมสร้างวิถีชีวิตที่มีคุณค่าเพื่อการอยู่ร่วมกันในสังคมที่หลากหลายทางวัฒนธรรม หล่อหลอม และสร้างวัฒนธรรมองค์กรที่เข้มแข็งร่วมกัน ดังนั้น เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ผสมผสาน และต่อยอดภูมิปัญญาดังกล่าว มหาวิทยาลัยจึงได้มีนโยบายที่จะจัดทำวารสารทางวิชาการขึ้น ซึ่งใช้ชื่อว่า “วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน” ซึ่งได้ดำเนินการอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 2553 จนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่องค์ความรู้ใหม่ในมิติของศิลปวัฒนธรรม และอารยธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง-สาละวิน และเป็นแหล่งรวบรวมองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบ เป็นกลไกในการรังสรรค์ศิลปวัฒนธรรมให้มีความสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลง เหมาะสมกับยุคสมัย สามารถนำไปใช้ประโยชน์และสร้างเสริมวิถีชีวิตที่มีคุณค่ามากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดด้านศิลปวัฒนธรรม และอารยธรรมศึกษาในมิติต่างของคนในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง-สาละวิน
2. เพื่อเป็นแหล่งรวบรวมองค์ความรู้ เผยแพร่ผลงานวิจัยและผลงานวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม และด้านอารยธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง-สาละวิน

3. เพื่อส่งเสริมให้อาจารย์ นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป ได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงานวิจัย และวิชาการ นำไปสู่การสร้างสรรค์ ผสมผสาน และต่อยอดภูมิปัญญาให้เกิดคุณค่าแก่วิถีชีวิต และสังคมต่อไป

นโยบายการจัดพิมพ์

วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน จัดทำโดยงานศิลปวัฒนธรรม กองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร เปิดรับบทความจากผู้เขียนทั้งภายในและภายนอกมหาวิทยาลัย บทความที่เสนอขอรับการพิจารณาอาจเขียนเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษก็ได้ แต่บทความต้องมีสองภาษา จัดพิมพ์เผยแพร่ปีละ 2 ฉบับ (มกราคม-มิถุนายน และ กรกฎาคม-ธันวาคม)

นโยบายการจัดพิมพ์ของวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ และเผยแพร่ผลงานวิจัยในสาขาวิชาทางด้านมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ในมิติที่เกี่ยวข้องกับอารยธรรมในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง-สาละวิน ได้แก่ สาขาวิชาศิลปะทั่วไปและมนุษยศาสตร์ (General Arts and Humanities) สาขาประวัติศาสตร์ (History) สาขาภาษาและภาษาศาสตร์ (Language and Linguistics) สาขาทัศนศิลป์และการแสดง (Visual Arts and Performing Arts) สาขาวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน รับตีพิมพ์บทความวิจัย (Research Article) และบทความวิชาการ (Academic Article) โดยบทความดังกล่าวจะต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ หรืออยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อขอรับการตีพิมพ์ในวารสารวิชาการอื่น บทความทุกบทความจะต้องผ่านการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer review) ในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง 3 ท่าน โดยผู้ทรงคุณวุฒิไม่รู้ว่าเป็นใคร และผู้เขียนไม่รู้ว่าเป็นใคร (Double-blinded Review) อนึ่ง การพิจารณาบทความเพื่อลงตีพิมพ์หรือไม่ตีพิมพ์ อยู่ที่ดุลยพินิจของบรรณาธิการถือเป็นอันสิ้นสุด

การเผยแพร่

วารสารฯ จะจัดส่งเล่มให้แก่ห้องสมุดในสถาบันอุดมศึกษา และหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และเผยแพร่ผ่านทางเว็บไซต์ของวารสารฯ www.nuac.ac.th หรือ <https://tci-thaijo.org/index.php/jnuks/login>

กำหนดออก ปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน)
ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม)

ที่ปรึกษา	อธิการบดีมหาวิทยาลัยนเรศวร	
	รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนานิสิต ศิษย์เก่า และศิลปวัฒนธรรม	
	ศาสตราจารย์ ดร.จิรวัฒน์	พระสันต์
	ศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย	สิงห์ยะบุศย์
	นางนิพัทธ์	เกษพร
	นางสาววรรณชลี	กุลศรีไชย

บรรณาธิการ ดร.จรรุวรรณ แต่งบพผ
มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผู้ช่วยบรรณาธิการ นางจิรินทร์ พรหมสุวรรณ
มหาวิทยาลัยนเรศวร

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามะ พรประสิทธิ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ศิลปะและการออกแบบ
มหาวิทยาลัยนเรศวร
รองศาสตราจารย์ ดร.ผณินทรา อีรานนท์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
รองศาสตราจารย์ ดร.โสภณา ศรีจำปา
สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริพร ดาบเพชร
คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

รองศาสตราจารย์สมหมาย	ชินนาค
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี	
รองศาสตราจารย์ ดร.มนวิภา	วงรุจิระ
สาขาวิชานิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ	วรรณไชย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พลวัฒน์	ประพัฒน์ทอง
สำนักวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อภิลักษณ์	เกษมผลกุล
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุทศศักดิ์	ชื่นใจชน
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อรอุษา	สุวรรณประเทศ
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉัตรทิพย์	ชัยฉกรรจ์
คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา	
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รักชนก	ชำนาญมาก
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น	
ดร.สมยศ	โอ่งเคลือบ
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	
ดร.พันธรักษ์	ผูกพันธุ์
สถาบันภาษาศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสวนดุสิต	
ดร.ศศิธร	ติณะมาศ
สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยนเรศวร	

ฝ่ายจัดการวารสาร

นางสาวหัตถิรียา	เรือนคำ
ว่าที่ ร.ต.พิเชษฐ์	สิงห์เดช
นางสุรีย์	จันทร์สงคราม
นางสาวธัญญลักษณ์	คำอัญวษ์
นางสาวณัฐชยา	ศรีจอมขวัญ
นายวชิรพงษ์	วงศ์ประสิทธิ์
ปิยศิลป์	

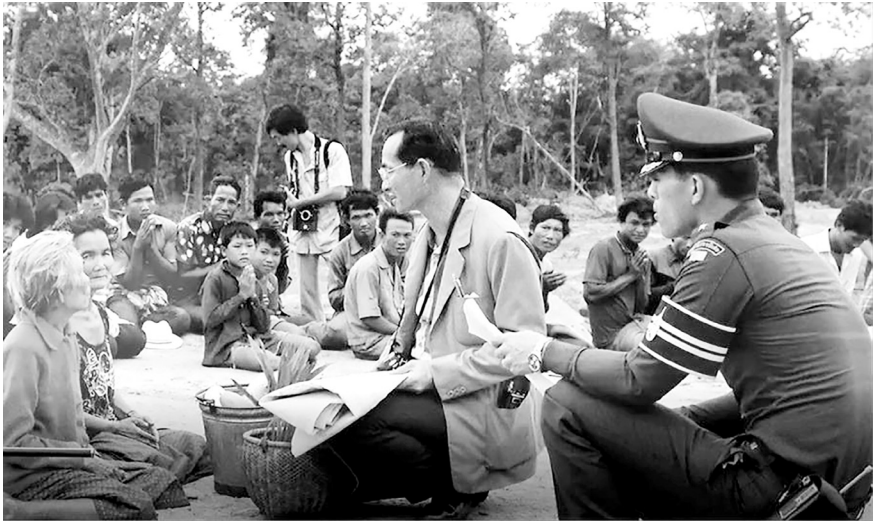
ออกแบบปกโดย:
ที่มาของภาพปก:

ที่อยู่: กองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาคารวิสุทธิกษัตริย์ ชั้น 3 เลขที่ 99 หมู่ 9 ตำบลท่าโพธิ์
อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก 65000
โทรศัพท์: 0 5596 1205

เว็บไซต์: <http://www.nuac.nu.ac.th>
อีเมล: mekong_salween@nu.ac.th
จำนวนที่พิมพ์ : 500 เล่ม
เจ้าของ: กองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร

พิมพ์ที่: รัตนสุวรรณการพิมพ์ 30 - 31 ถนนพญาลีไท อำเภอเมือง
จังหวัดพิษณุโลก 65000 โทร. 055 258101

พระบรมราโชวาท
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9
ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตร
ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 10 กรกฎาคม 2536



ต้องศรัทธาในงาน...

“...งานทุกอย่างมีบุคคลซึ่งมีชีวิตจิตใจ มีความนึกคิดเป็นผู้กระทำ
ถ้าผู้ทำมีจิตใจไม่พร้อมจะทำงาน เช่น ไม่ศรัทธาในงาน ไม่สนใจผูกพันกับงาน
ผลงานที่ทำก็ย่อมบกพร่อง ไม่น่าเชื่อ ต่อเมื่อผู้ปฏิบัติมีศรัทธา เข้าใจถึงถึงประโยชน์ของงาน
พร้อมใจและพอใจที่จะขวนขวายปฏิบัติงานโดยเต็มกำลังความสามารถ
งานจึงจะดำเนินไปได้โดยราบรื่น และบรรลุผลตามที่มุ่งหมาย...”

ขอบคุณข้อมูลและภาพจาก 1. <https://www.motorexpo.co.th/special/2236&refer=original>
2. <https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/790088>



อัญพนธ์ (Quotations)



“Don't measure success and gain by wealth
and rank: to benefit ourselves and others
as best we can is all that matters”

“ความสำเร็จหรือล้มเหลวไม่ได้วัดจากความยากดีมีจน
ขอเพียงทำจนสุดความสามารถ
เพื่อประโยชน์ตนและประโยชน์ท่าน”

ขอบคุณข้อมูลจาก: <http://www.96rangjai.com/108wisdom/>

วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ปีที่ 13 ฉบับที่ 1 ประจำปี พ.ศ. 2565 นี้ บทความที่ตีพิมพ์ทุกบทความได้รับการพิจารณากลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer review) ในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องอย่างน้อย 3 ท่าน โดยผู้ทรงคุณวุฒิไม่รู้ว่าผู้เขียนเป็นใคร และผู้เขียนไม่รู้ว่าผู้ทรงคุณวุฒิเป็นใคร (Double-blinded Review) ทั้งนี้ เพื่อดำรงรักษาคุณภาพมาตรฐานของวารสารฯ ให้เกิดการยอมรับอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น และเพื่อพัฒนาวารสารฯ ให้ก้าวเข้าสู่ฐานข้อมูลอาเซียน (ACI) และฐานข้อมูลระดับนานาชาติ (SCOPUS) ตามมาตรฐานสากลต่อไป

วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ฉบับนี้มีบทความรวมทั้งสิ้น จำนวน 10 บทความ เป็นบทความวิจัยทั้งหมด โดยเป็นบทความจากผู้เขียนภายนอกมหาวิทยาลัยนเรศวร จำนวน 7 บทความ บทความจากผู้เขียนภายในมหาวิทยาลัยนเรศวร จำนวน 3 บทความ บทความทั้งหมด ประกอบด้วย 1) คติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทย 2) ตำนานทรงเจ้าในประเทศไทย: ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์และการจำแนกตามกลุ่มความหมายในการตั้งชื่อเรื่อง 3) คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย 4) คำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน: การศึกษารูปแบบคำและการจำแนกประเภทความหมาย 5) แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเพลงถอนสมอเถา 6) เครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ 7) การศึกษาความหมายสวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว 8) ทางและอัตลักษณ์ของช่ออุ้มในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง 9) ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เสียงแห่งพิษณุโลกสำหรับวงเขมเบอร์รอร์เคสตรา 10) พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย

วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน จึงขอเชิญชวนอาจารย์ นิสิต นักศึกษานักวิชาการ และผู้สนใจทั้งจากบุคลากรภายในและภายนอกมหาวิทยาลัยนเรศวร ส่งบทความวิจัย และบทความวิชาการ เพื่อลงตีพิมพ์ได้ปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน) และฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม) โดยสามารถติดต่อได้ตามเว็บไซต์ <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jnuks>

กองบรรณาธิการขอขอบพระคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ส่งบทความมาลงตีพิมพ์ รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิในการพิจารณาบทความและให้ข้อเสนอแนะในการแก้ไขปรับปรุงบทความให้มีความถูกต้องตามหลักวิชาการ และขอขอบคุณผู้เกี่ยวข้องทุกฝ่ายที่สนับสนุน

การจัดทำวารสารฉบับนี้ให้เสร็จสมบูรณ์ด้วยดี และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผู้อ่านทุกท่าน
จะได้รับประโยชน์อย่างเต็มที่ในเนื้อหาสาระของวารสารฉบับนี้



(ดร.จารุวรรณ แดงบุบผา)

บรรณาธิการวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน

พระบรมราโชวาท พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร	7
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9	
อัญพนธ์	8
บทบรรณาธิการ	9

บทความวิจัย (Research Article)

คติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทย	14
Folk Beliefs and Worship of Chao Pho Hanuman in Thai Society	
รัตน์พล ชื่นคำ Rattanaphon Chuenka	
ภาณุพงศ์ อุดมศิลป์ Panupong Udomsilp	
สุกัญญา สุจฉายา Sukanya Sujachaya	

ตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทย: ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์	44
และการจำแนกตามกลุ่มความหมายในการตั้งชื่อ	
Spirit Medium's House in Thailand: Grammatical Relations	
and Classification according to Semantics Field in Naming	
ศิระวัตร กาวิละนันท์ Siravast Kavilanan	
พูนพงษ์ งามเกษม Poonpong Ngamkasem	
ภัทรพงษ์ ผลโภชน์ Phattharaphong phonphot	

คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย	74
Vocabulary of Sukhothai Dialect	
วัฒนชัย หมั่นยิ่ง Watanachai Monying	

คำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน:	96
การศึกษารูปแบบคำและการจำแนกประเภทความหมาย	
Foreign Language Loan Words in Royal Institute Dictionary:	
A Study of Word Forms and Semantic Categories	
สุชาดา เจียพงษ์ Suchada Jiaphong	

แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เถา	121
The Concept of Creating the Melodic Phrases in Thai String Ensemble: A Case Study of Thon Samo Thao	
ประชากร ศรีสาคร Prachakon Srisakon	
เครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์	144
The Costume of Surin Khmer Yikay	
พงศธร ยอดดำเนิน Pongsatorn Yoddumnean	
อนุกุล โรจน์สุขสมบูรณ์ Anukoon Rotjanasuksomboon	
การศึกษาความหมายลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว	169
A study on the Meaning through the Auspicious Animal Patterns on Clothing of Fuk Luk Sau Statues	
ธนวัฒน์ วงศ์เวคิน Tanawat Wongvekin	
ชัชภัทร ชูพัฒนากิจ Chatchapat Chupattanakit	
จตุวิทย์ แก้วสุวรรณ Chatuwit Keawsuwan	
ทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง	193
The <i>Thang</i> and Identity of the <i>So-U</i> within <i>Naphat</i> for Theatrical Performance	
วารารณ เชิดชู Waraporn Cherdchoo	
ดุซงึนนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เสียงแห่งพิชญโลก สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา	221
Doctoral Music Composition: The Sound of Phitsanulok for Chamber Orchestra	
วรชาติ กิจเรณู Worachat Kitrenu	
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร Narongrit Dhamabutra	

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย	246
The Development of Western Dance Education in Thailand	
ขวัญแก้ว กิจเจริญ Kwankaew Kitcharoen	
ระเบียบการเสนอบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน	273
ใบสมัครขอส่งบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน	290
ตัวอย่างแบบฟอร์มบทความวิจัย	293
ตัวอย่างแบบฟอร์มบทความวิชาการ	296



ภาพ: เจว็ดและรูปเคารพภายในศาลหลวงพ่อหนุมาน ตำบลยี่สาร อำเภอมัทพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ

คติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทย¹ Folk Beliefs and Worship of Chao Pho Hanuman in Thai Society

รัตนพล ชื่นคำ²

Rattanaphon Chuenka

E-mail: rattanaphon.chuenka@g.swu.ac.th

ภาณุพงศ์ อุดมศิลป์³

Panupong Udomsilp

สุกัญญา สุจฉายา⁴

Sukanya Sujachaya

Received: August 3, 2021

Revised: September 9, 2021

Accepted: October 14, 2021

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของปริญญานิพนธ์เรื่อง “พิธีกรรมการนับถือตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทย” หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้รับทุนอุดหนุนการทำกิจกรรมส่งเสริมและสนับสนุนการวิจัยและนวัตกรรมจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ 2564

This research article is a part of the dissertation entitled “Worship of Characters from Ramekien in Thai Society”, Doctor of Arts Program in Thai Language, Faculty of Humanities, Srinakharinwirot University. This research and innovation activity is funded by National Research Council of Thailand (NRCT), Fiscal Year 2021.

² นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ D.A. Student, Doctor of Arts Program in Thai Language, Faculty of Humanities, Srinakharinwirot University

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ Asst. Prof., Thai Language Program, Faculty of Humanities, Srinakharinwirot University

⁴ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ภาควิชาช่างสำนักศิลปกรรม สาขาวิชาวรรณกรรมพื้นบ้าน ราชบัณฑิตยสภา Prof. Emeritus, the Associate member of Fine Arts Institute in Folk Literature field, The Royal Society

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาคติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในสังคมไทย โดยเก็บข้อมูลภาคสนาม ช่วง พ.ศ. 2562-2564 วิเคราะห์และตีความข้อมูลตามแนวคิดทฤษฎีทางคติชนวิทยา ผลการวิจัยพบว่า ศาลเจ้าพ่อหนุมานเท่าที่พบในปัจจุบันมีจำนวน 8 แห่ง ได้แก่ 1. ศาลเจ้าพ่อกำแหงหนุมาน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ 2. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ 3. ศาลหลวงพ่อหนุมาน จังหวัดสมุทรสงคราม 4. ศาลสมเด็จพระองค์ท่านหนุมาน จังหวัดกาญจนบุรี 5. ศาลเจ้าหนุมาน จังหวัดเพชรบุรี 6. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ 7. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (หนองหนุมาน) จังหวัดปราจีนบุรี และ 8. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (แควหนุมาน) จังหวัดปราจีนบุรี สะท้อนถึงความเชื่อถือตัวละครหนุมานจากเรื่องรามเกียรติ์ในฐานะ “สิ่งศักดิ์สิทธิ์” ของคนในภูมิวัฒนธรรมภาคกลาง ผู้วิจัยยังพบว่าที่มาของความเชื่อแบ่งได้เป็น 6 กลุ่ม คือ 1. ความเชื่อเรื่องลิงเจ้าที่ 2. ภูมินามของสถานที่ที่เกี่ยวกับตัวละครหนุมาน 3. รูปแกะสลักในฐานะวัตถุศักดิ์สิทธิ์ลอยน้ำมา 4. ปูนปั้นรูปหนุมาน 5. ร่างทรงเจ้าพ่อหนุมาน และ 6. ความเชื่อเรื่องทหารบริวารของเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ์ พิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานสื่อถึงการบวงสรวง “ผีอารักษ์” บนพื้นฐานความเชื่อดั้งเดิม พุทธศาสนา คติพราหมณ์ และธรรมเนียมจีน

คำสำคัญ: รามเกียรติ์ หนุมาน ผีอารักษ์ ความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือผีอารักษ์

Abstract

This research paper aimed to examine folk beliefs and worship of Chao Pho Hanuman in Thai society. The data were collected from field studies during 2019-2021, which had been analyzed and interpreted according to folklore methodologies. It was found that there were eight Hanuman shrines today, namely, 1) Chao Pho Kamhaeng Hanuman Shrine in Taling Chan District, Bangkok, 2) Chao Pho Hanuman Shrine in Chomthong District, Bangkok, 3) Luang Pho Hanuman Shrine, Samut Songkhram Province, 4) Somdet Phra-ong Than Hanuman Shrine, Kanchanaburi Province, 5) Chao Hanuman Shrine, Phetchaburi Province, 6) Chao Pho Hanuman Shrine, Prachuap Khirikhan Province, 7) Chao Pho Hanuman Shrine

(Hanuman's swamp), Prachinburi Province, and 8) Chao Pho Hanuman Shrine (Hanuman's tributary), Prachinburi Province. All reflect that folk beliefs and worship of Chao Pho Hanuman has been originally derived from Ramakien, Siamese-versioned Ramayana. Then this divine monkey is worshipped as a sacred spirit amongst the Central Thai. In addition, it was also found that the beliefs can be categorized into six aspects: 1) Hanuman (along with natural monkeys) as a guardian spirit, 2) Hanuman Placenames, 3) sacred floating sculpture of Hanuman, 4) sculpture of Hanuman, 5) Hanuman's spirit mediums, and 6) the belief of Phra Ram and Phra Lak's monkey soldier. Worship of Chao Pho Hanuman, herein, can be assumingly traced back to "guarding spirit worship" based on indigenous belief, Buddhism, Hinduism, and Chinese belief.

Keywords: Ramakien, Hunuman, guardian spirit, guardian-spirit belief and worship

บทนำ

นิทานเรื่องพระรามเป็นเรื่องเล่าที่แพร่หลายมากที่สุดเรื่องหนึ่ง เฉพาะในอินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดเรื่องนี้ พบทั้งสำนวนมุขปาฐะและสำนวนลายลักษณ์เป็นจำนวนมาก นิทานเรื่องพระรามได้รับความนิยมมากและได้แพร่กระจายเข้าสู่ประเทศต่าง ๆ เฉพาะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นั้น นอกจากประเทศไทยแล้ว ยังพบวรรณกรรมเรื่องพระราม ทั้งที่เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะและวรรณกรรมลายลักษณ์ในประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย พม่า ลาว และเขมร แต่ละประเทศก็มีหลายสำนวน นิทานเรื่องพระรามในประเทศไทย พบในรูปแบบต่าง ๆ ทั่วทุกภาค นอกจากมีเรื่องเล่าที่เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะแล้ว ยังมีวรรณกรรมลายลักษณ์อีกหลายสำนวน (Nimmanahaeminda, 2003, pp. 1-2)

การสร้างสรรคินิทานเรื่องพระรามในสังคมไทยไม่เพียงแต่ปรากฏในรูปแบบวรรณกรรมราชสำนักและวรรณกรรมท้องถิ่นเท่านั้น หากแต่ยังอยู่ใน "วิถีชีวิตไทย" หลากหลายด้าน ดังที่ Sathienkoses (1952, pp. 181-182) กล่าวถึงคติความเชื่อถือในความศักดิ์สิทธิ์ของเรื่องรามเกียรติ์ว่า "เรื่องรามเกียรติ์แต่ก่อนนั้นประชาชนคนนับถือ เป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ เป็นจริง จนมีคติว่าถ้าใครเขียนรูปในเรื่องรามเกียรติ์ ไม่ไหว้ครูเสียก่อน

ก็จะรับเคราะห์เหมือนกันเป็นต่าง ๆ ถ้าเอารูปหรือหัวโขนเข้าบ้านก็ถือว่าร้อนนัก เป็นอย่างเดียวกับเอาพระพุทธรูป บาตร และผ้าเหลืองเข้าบ้าน” และ “ในตำราโหราหมอดูของเก่ามักอ้างเรื่องในรามเกียรติ์มาเปรียบเทียบไว้ในข้อที่ทำนาย แสดงว่ารามเกียรติ์เป็นเรื่องที่รู้จักกันแพร่หลายในประเทศไทย” (Sathienkoses, 1952, p. 174)

เรื่องเล่าเกี่ยวกับรามเกียรติ์ปรากฏเป็นภูมินามและตำนานสถานที่ทั่วประเทศ เช่น ทะเลชุบศร จังหวัดลพบุรี เขาสรรพยา จังหวัดชัยนาท ถ้ำพาลี จังหวัดพิจิตร ห้วยสุครีพ จังหวัดชลบุรี เขาทรพีและถ้ำทรพี จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น นอกจากนั้นยังพบว่ามีความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์มีศาลและเรื่องเล่าที่เกี่ยวข้อง แสดงให้เห็นถึงการเคารพนับถือตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน โดยมักเรียกตัวละครศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นว่า “เจ้าพ่อ” หรือ “เจ้าแม่” จากการเก็บข้อมูลศาลตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์จากภาคสนามระหว่าง พ.ศ. 2562-2564 พบว่ามีตัวละครศักดิ์สิทธิ์จากเรื่องรามเกียรติ์รวมทั้งสิ้น 14 ตัวละคร ได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ นางสีดา ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ หนุมาน พาลี สุครีพ องคต ชุมพพาน มัจฉานุ นางเบญกาย ทรพา และทรพี ที่กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน หากจัดแบ่งตามประเภทของตัวละครตามเรื่องรามเกียรติ์แล้วพบว่ามีการนับถือตัวละครพระ ตัวละครนาง ตัวละครยักษ์ ตัวละครลิง และตัวละครเบ็ดเตล็ด

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยยังพบว่าศาลตัวละครหนุมานพบมากที่สุด มีจำนวนทั้งสิ้น 8 แห่ง ในพื้นที่วัฒนธรรมภาคกลาง สะท้อนถึงการนับถือตัวละครหนุมานอย่างแพร่หลาย บทความวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาในประเด็นคติความเชื่อและพิธีกรรม การนับถือตัวละครหนุมานในฐานะ “เจ้าพ่อหนุมาน” เป็นสำคัญ

ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง พบว่ามีงานศึกษา 4 เรื่องที่เป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในการวิเคราะห์และตีความข้อมูล ได้แก่

1. *Hanuman: The Power-Dispensing Monkey in North Indian* ของ Leonard T. Wolcott (1978) แสดงให้เห็นถึงคติความเชื่อการนับถือหนุมานในฐานะเทพเจ้าของกลุ่มผู้พูดภาษาโกซบุรี ในดินแดนแถบตะวันตกของรัฐพิหารและแถบตะวันออกของรัฐอุตตรประเทศ พื้นที่ดังกล่าวมีการนับถือบูชาหนุมานในฐานะผู้เป็นต้นแบบด้านความกล้าหาญและพลกำลัง สัมพันธ์กับตำนานท้องถิ่นและวรรณกรรมรามายณะที่มีแพร่หลาย การศึกษาพบว่ามีศาลหนุมานเป็นจำนวนมากตามที่ต่าง ๆ และปรากฏรูปเคารพภายในศาล นอกจากนั้นยังปรากฏรูปเคารพหนุมานร่วมกับพระรามและ

พระแม่สีดา และปรากฏในศาลพระคิวงี๊ที่เรียกว่า “คิวงี๊” ผู้ที่นับถือเทพหนุมานส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย เพื่ออ้อนวอนขอในเรื่องความปลอดภัยและความเป็นอยู่ในชีวิต ขณะที่ผู้หญิงบูชาเพื่อขอให้ช่วยจัดปัดเป่าความแห้งแล้งของพื้นที่ ผลการศึกษา ยังได้กล่าวถึงศาลหนุมานและคติการนับถือบูชาหนุมานของกลุ่มคนผู้พูดภาษาโกซบุรี ว่ามีการถวายเมล็ดพันธุ์พืช ดอกไม้ และขนมหวานที่หนุมานชื่นชอบมีชื่อว่า rot วันประจำหนุมานเชื่อว่าเป็นวันเสาร์ บ้างก็ว่าวันอังคาร ผู้ที่นับถือบูชาจะถุบน้ำมัน หรือชาด หรือดินสีแดงที่รูปเคารพ มีความเชื่อว่าทั้งน้ำมันและผงหรือดินสีแดงเป็นสิ่งที่หนุมานโปรดปราน สีแดงบนร่างของหนุมานยังเชื่อมโยงไปถึงหินสีชาดว่ามีฤทธิ์ช่วยทำลายหรือ บดขยี้ยักษ์ ในขั้นตอนการบูชาจะมีการกล่าวบทสรรเสริญความงามและความกล้าหาญของเทพหนุมานอีกด้วย

2. *ตำนานและพิธีกรรมคุณปู่ศรีราชา: ภาพสะท้อนบูรณาการทางสังคม วัฒนธรรมที่บ้านเขายี่สาร* ของ Songsiri (2001) พบว่า ตำนานคุณปู่ศรีราชามีบทบาท ความศักดิ์สิทธิ์ในชุมชนยี่สาร เนื้อหาในตำนานกล่าวถึงวีรบุรุษและการเกิดขึ้นของชุมชน เป็นการแสดงออกถึงตัวตนและรากเหง้าของชาวยี่สาร ทั้งตำนานและพิธีกรรมมีบทบาท ในการสร้างบูรณาการทางสังคมและวัฒนธรรม และสะท้อนให้เห็นถึงความขัดแย้ง จากการปรับเปลี่ยนความเชื่อและพิธีกรรมที่ผนวกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพุทธศาสนา เป็นผลมาจากการรับความทันสมัยจากการเปิดโลกทัศน์ติดต่อกับภายนอก ตำนาน พิธีกรรมและประวัติศาสตร์ท้องถิ่นถูกนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างอัตลักษณ์ ของชุมชน นอกจากคุณปู่ศรีราชาแล้ว ในชุมชนยี่สารยังมีความเชื่อถือในความศักดิ์สิทธิ์ ของคุณปู่หัวละมาน หรือคุณปู่หนุมาน ซึ่งเชื่อว่าเป็นพี่น้องกับคุณปู่ศรีราชา หากแต่ ในตำนานไม่พบว่ามีการระบุถึงคุณปู่หัวละมานแต่อย่างใด Songsiri (2001, p. 33) บันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับศาลคุณปู่หัวละมานไว้ตอนหนึ่งว่า “มีศาลคุณปู่หัวละมาน ที่เชื่อกันว่าเป็นพี่น้องกับคุณปู่ศรีราชา ศาลเป็นอาคารไม้ทรงไทยยกพื้นสูง เหมือนกับ ศาลทั่ว ๆ ไปที่พบในหมู่บ้านตามเขตนี้ที่ตั้งอยู่อีกฝั่งคลองหนึ่ง และยังมีไม้ไผ่เจ็ด แทนตัวคุณปู่หัวละมาน ทั้งยังมีหัวจระเข้ก่ด้วย อย่่างไรก็ตามมีความพยายามเปลี่ยน ชื่อคุณปู่หัวละมานให้เป็นคุณปู่หนุมาน เพื่อจะได้เข้าใจความหมายกันได้ดีขึ้นเมื่อราว 5 ปีที่ผ่านมา ในงานปีคุณปู่ศรีราชายังมีการลงทรงของคุณปู่หัวละมานด้วย ร่างทรง จะทำกิริยาคัลลาย ๆ ลิง ที่สื่อถึงความเป็นคุณปู่หนุมาน แต่การลงทรงนี้ได้เลิกไปแล้ว” Songsiri (2001, p. 79) ยังได้บันทึกเรื่องพิธีกรรมเข้าทรงคุณปู่หัวละมานไว้อีกตอนหนึ่งว่า

“ผู้ที่รับเป็นร่างทรงของเจ้าพ่อหัวละมานในปัจจุบันนั้น เป็นชายอายุเพียง 20 ปีเศษ และต้องรับเป็นร่างทรงเนื่องจากประสบอุบัติเหตุจนคาดกันว่าน่าจะเสียชีวิต แต่ก็สามารถรอดชีวิตมาได้ แต่มีลักษณะเป็นคนที่ค่อนข้างเหม่อลอย ต่อมาเจ้าพ่อหัวละมานได้ลงมาประทับและขอเป็นร่างทรง ซึ่งครั้งแรกเจ้าตัวไม่ยอมรับ ทำให้เจ็บป่วยอยู่เป็นเวลานาน ภายหลังได้ไปบวชเป็นพระก็ยังไม่หายเป็นปกติ จนต้องยอมรับเป็นร่างทรงในที่สุด การลงทรงของเจ้าพ่อหัวละมานมักจะมาโดยไม่มีพิธีการล่วงหน้า แต่มักจะมาลงทรงเมื่อมีการเชิญคุณปู่ศรียาและเจ้าพ่อหัวละมานมารับเครื่องเซ่น โดยเมื่อมีการประทับทรง ร่างทรงจะมีกิริยาอาการเหมือนลิง และจะให้ชาวบ้านสามารถเข้าไปพูดคุยซักถามปัญหาต่าง ๆ และขอความช่วยเหลือได้”

3. การวิเคราะห์หนุมานในรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ ของ Jeennoon (2004) เป็นการศึกษาวิเคราะห์ตัวละครหนุมานเชิงเปรียบเทียบ ทั้งด้านที่มา ลักษณะ คุณสมบัติ การสร้างและกลวิธีการนำเสนอตัวละคร โดยใช้วรรณกรรมลายลักษณ์เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเปรียบเทียบกับสำนวนท้องถิ่นต่าง ๆ ได้แก่ สำนวนภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคใต้ และภาคตะวันตก ผลการศึกษาพบว่า สำนวนพระราชนิพนธ์นำเสนอให้หนุมานเป็นตัวละครที่สมจริงและอยู่ในอุดมคติ สำนวนภาคเหนือนำเสนอให้หนุมานมีลักษณะดั่งงา สำนวนภาคอีสานนำเสนอให้หนุมานมีลักษณะของพระเอกในนิทาน สำนวนภาคใต้นำเสนอให้หนุมานเป็นคนฉลาด สำนวนภาคตะวันตกนำเสนอให้หนุมานเป็นตัวตลก การศึกษายังพบว่า ลักษณะที่สำคัญของหนุมานที่ปรากฏในทุกสำนวน คือ เป็นทหารที่มีความจงรักภักดี และมีความสามารถทางการรบ

4. หังเจีย (ฉีเทียนต้าเล้ง): ลิงในวรรณกรรมที่กลายเป็นเทพเจ้า ของ Jirapas (2004) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับลิงในวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ เรื่องราวการเดินทางของไซอิ๋วที่แพร่กระจายในประเทศไทย ซึ่งมาพร้อมกับความเชื่อและศรัทธาต่อ “หังเจีย” ตัวละครเอกของเรื่อง ตลอดจนศึกษาชีวประวัติความเป็นมาของตัวละครหังเจียในวรรณกรรม ไซอิ๋วก่อนและหลังจากได้รับสมญานาม “ฉีเทียนต้าเล้ง” การศึกษาพบว่า หังเจีย ตัวละครหนึ่งในไซอิ๋วในปัจจุบันกลายเป็น “สัตว์เทพ” ที่เสมือนมีตัวตนดำรงอยู่ในโลกความเป็นจริงและเป็นที่เคารพบูชาของกลุ่มคนหลากหลาย โดยเฉพาะทางใต้ของประเทศจีน ซึ่งมีคติการบูชาลิงมาอย่างยาวนาน สันนิษฐานได้ว่าเมื่อไซอิ๋วเริ่มแพร่หลายไปทั่วประเทศ ชาวจีนในท้องถิ่นที่มีคติการบูชาลิงอยู่แล้วได้ผนวก

การบูชาสิ่งที่มีมาแต่โบราณเข้ากับการบูชาแห่งเจีย โดยชาวจีนภาคใต้มีความเชื่อเรื่องลึง มีจิตวิญญาณคล้ายมนุษย์ เชื่อว่าลึงชราอายุร้อยปีจะกลายเป็นลึงวิเศษ หากอายุพันปีจะกลายเป็นมนุษย์ เรื่องเล่าเช่นนี้ทำให้ชาวจีนบางส่วนไม่กล้าทำร้ายลึง และเรียกลึงว่า “ซือฟู” (อาจารย์) สำหรับ “ลึงขาว” ก็จะได้รับการยกย่องในหมู่ชาวจีน บางท้องถิ่น และกราบไหว้เป็น “ไปเลียงจวิน” หรือ จอมพลขาว เป็นเทพอารักษ์ในหมู่บ้าน ปัจจุบัน ความเชื่อถือและความศรัทธาได้แพร่ขยายมาสู่ดินแดนอื่น จากที่ชาวจีนแผ่นดินใหญ่ ไปตั้งรกรากในที่ต่าง ๆ จึงปรากฏร่องรอยความเชื่อเกี่ยวกับเทพเจ้าติดตามไปด้วย ดินแดนโพ้นทะเลที่มีชาวจีนหรือลูกหลานชาวจีนอาศัยอยู่มากและมีร่องรอยการ เคารพบูชาแห่งเจียมีตั้งแต่ฮ่องกง ไต้หวัน สิงคโปร์ มาเลเซีย และไทย สันนิษฐานได้ว่า ความศรัทธาในแห่งเจียเข้ามาในไทยพร้อมเรือสำเภาทะเลผ่านการล่องเรือจาก ทางตอนใต้ของจีนมาสู่ท่าเรืออ่าวไทย เช่น ชลบุรี สงขลา ภูเก็ต เมื่อพิจารณาจากความ เชื่อและลักษณะของแห่งเจียที่มีอิทธิฤทธิ์พิสดารพบว่า กลุ่มผู้นับถือมักอธิบายด้วยเรื่อง เล่าพิสดาร สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นคุณค่าทางความคิดของชาวบ้านและยังแสดงถึง ความศรัทธาและความแพร่หลายของเจ้าพ่อแห่งเจียในเมืองไทย นอกจากนี้ยังพบว่า แห่งเจียเป็นเทพขวัญใจของคนหนุ่ม คนทรงแห่งเจียมักเป็นกลุ่มวัยรุ่นอีกด้วย

ผู้วิจัยพบว่าข้อมูลเกี่ยวกับ “ลึงในวรรณกรรม” “หนุมาน” และ “เจ้าพ่อหนุมาน” ที่ได้ศึกษามาก่อนหน้าเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ผู้วิจัยจะได้ใช้เป็นแนวทาง ในการวิเคราะห์และตีความข้อมูลโดยเชื่อมโยงกับ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทยต่อไป การศึกษาตีความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทยนี้จะนำไป สู่ความเข้าใจเรื่องการบูชาลึงในสังคมไทย ซึ่งมีทั้งลักษณะร่วมและลักษณะที่แตกต่าง จากวัฒนธรรมอื่น ตลอดจนเป็นตัวอย่างของการศึกษาการเปลี่ยนตัวละครจากนิทาน ให้เป็นตัวละครศักดิ์สิทธิ์ที่ยังคงมีบทบาทอยู่ในปัจจุบันด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาตีความเชื่อเกี่ยวกับหนุมานในฐานะตัวละครศักดิ์สิทธิ์ ในสังคมไทย
2. เพื่อวิเคราะห์พิธีกรรมการนับถือตัวละครหนุมานในสังคมไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของศาลและพิธีกรรม ระหว่าง พ.ศ. 2562-2564
 - การสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ เช่น ผู้ดูแลศาล ผู้สร้างศาล ผู้ประกอบพิธี คนทรง (ในกรณีที่มีการเข้าทรง) ผู้เข้าร่วมพิธี ผู้สูงอายุและคนในชุมชนที่เกี่ยวข้อง
 - การสังเกตการณ์ โดยการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม
3. วิเคราะห์ข้อมูลคติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือตัวละครหนุมานในสังคมไทย
4. เรียบเรียงและเสนอผลการศึกษา

นิยามศัพท์เฉพาะ

“เจ้าพ่อหนุมาน” ในบทความวิจัยนี้ หมายถึง ตัวละครหนุมาน ลิงจากเรื่องรามเกียรติ์ที่กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีเจว็ด รูปปั้นหรือรูปแกะสลักเป็นสัญลักษณ์แทนมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป ได้แก่ เจ้าพ่อหนุมาน เจ้าพ่อกำแหงหนุมาน เจ้าพ่อหนุมาน เจ้าพ่อหนุมาน เจ้าหนุมาน หลวงพ่อหนุมาน พ่อปู่หนุมาน และสมเด็จพระองค์ท่านหนุมาน

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยขอเสนอผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อ คือ คติความเชื่อเกี่ยวกับหนุมานในฐานะตัวละครศักดิ์สิทธิ์ในสังคมไทยและพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในสังคมไทย ซึ่งจะแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของความเชื่อถือตัวละครหนุมานในฐานะ “สิ่งศักดิ์สิทธิ์” ของชุมชนกับพิธีกรรมที่ยึดถือปฏิบัติในระดับบุคคลและในระดับชุมชน

คติความเชื่อเกี่ยวกับหนุมานในฐานะตัวละครศักดิ์สิทธิ์ในสังคมไทย

ผลการวิจัยพบว่า ศาลเจ้าพ่อหนุมานเท่าที่พบในปัจจุบันมีจำนวน 8 แห่งสะท้อนถึงความเชื่อถือตัวละครหนุมานจากเรื่องรามเกียรติ์ในฐานะ “สิ่งศักดิ์สิทธิ์” ปรากฏเฉพาะในพื้นที่วัฒนธรรมภาคกลาง ได้แก่

1. ศาลเจ้าพ่อกำแหงหนุมาน แขวงฉิมพลี เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ
2. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน แขวงบางค้อ เขตจอมทอง กรุงเทพฯ
3. ศาลหลวงพ่อหนุมาน ตำบลยี่สาร อำเภอมัทพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
4. ศาลสมเด็จพระองค์ท่านหนุมาน ตำบลท่ามะขาม อำเภอเมือง จังหวัด

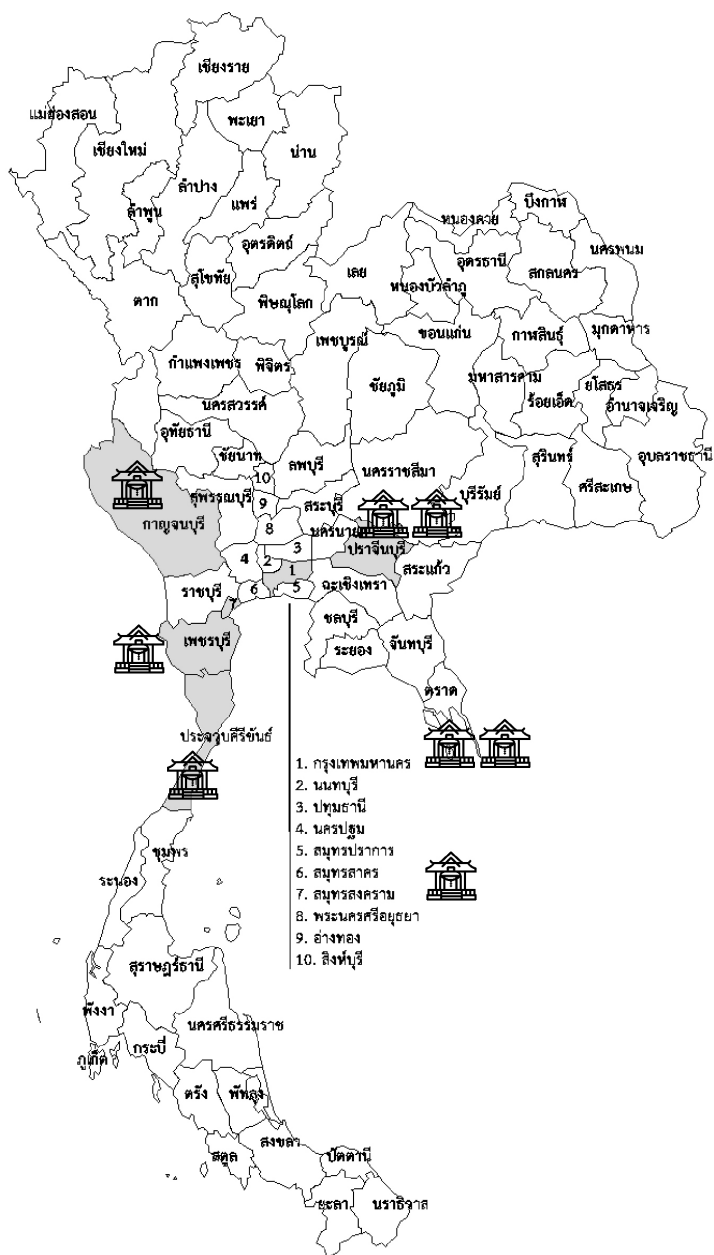
กาญจนบุรี

5. ศาลเจ้าหนุมาน ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี
6. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน ตำบลเขาน้อย อำเภอปราณบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
7. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (หนองหนุมาน) ตำบลเมืองเก่า อำเภอกบินทร์บุรี

จังหวัดปราจีนบุรี

8. ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (แควหนุมาน) ตำบลกบินทร์ อำเภอกบินทร์บุรี จังหวัด

ปราจีนบุรี



ภาพที่ 1 แผนที่แสดงการกระจายตัวของศาลเจ้าพ่อหนุมานในประเทศไทย
Adapted from <https://pantip.com/topic/33674015>

ผู้วิจัยพบความคล้ายคลึงและความแตกต่างของศาลเจ้าพ่อหนุมานแต่ละแห่ง
สรุปได้ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบสัญลักษณ์แทนเจ้าพ่อหนุมาน คติความเชื่อและพิธีกรรม
การนับถือเจ้าพ่อหนุมานในสังคมไทย

ชื่อศาลและพื้นที่ตั้ง	สัญลักษณ์ แทนเจ้าพ่อหนุมาน	คติความเชื่อ	พิธีกรรม
ศาลเจ้าพ่อกำแหงหนุมาน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ	รูปปั้นหนุมาน ถือตรี ในท่าเหาะ	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนฉิมพลี เขตตลิ่งชัน นับถือในฐานะผีอารักษ์ ของชุมชน ผู้เป็นบารมีของเจ้าพ่อ พระราม-พระลักษณ์	- ระดับบุคคล
ศาลเจ้าพ่อหนุมาน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ	รูปปั้นหนุมาน ถือตรี ในท่านั่งขัดสมาธิ ห้อยขา	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนบางค้อ เขตจอมทอง นับถือในฐานะผีอารักษ์ ของชุมชน	- ระดับบุคคล - ระดับชุมชน (ทุกวัน ศุกร์ เสาร์ อาทิตย์แรก เดือนธันวาคมของทุกปี)
ศาลหลวงพ่อนุมาน จังหวัดสมุทรสงคราม	เจว็ดไม้ ปิดทอง	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนบ้านยี่สาร ตำบลยี่สาร นับถือในฐานะผีอารักษ์ ของชุมชน ผู้มีศักดิ์เป็นน้อง/ ทหารบารมีของพ่อปู่ศรีราชา	- ระดับบุคคล - ระดับชุมชน (ทุกวัน ขึ้น 10 ค่ำ - 11 ค่ำ เดือนอ้ายของทุกปี)
ศาลสมเด็จพระองค์ท่าน หนุมาน จังหวัดกาญจนบุรี	รูปปั้นหนุมาน ถือตรีและจักร ในท่าลงเหยียบ	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนบ้านชุกกุ่ม ตำบลท่ามะขาม นับถือในฐานะ ผีอารักษ์ของชุมชน	- ระดับบุคคล - ระดับชุมชน (ทุกวันขึ้น 5 ค่ำ เดือน 5 ของทุกปี)
ศาลเจ้าหนุมาน จังหวัดเพชรบุรี	รูปปั้นหนุมาน ในท่าแบก	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนคลอง กระแจะ ตำบลท่าราบ นับถือในฐานะ ผีอารักษ์ของชุมชน	- ระดับบุคคล
ศาลเจ้าพ่อหนุมาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์	รูปแกะสลักไม้มีจตุ ถือตรีและพระขรรค์	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหน่วยกองพัน ทหารราบที่ 1 ศูนย์การทหารราบใน พระองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว นับถือในฐานะผีอารักษ์ของหน่วย	- ระดับบุคคล
ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (หนองหนุมาน) จังหวัดปราจีนบุรี	รูปเคารพพ่อบุ ในท่านั่งชันเข่า	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหนองหนุมาน ตำบลเมืองเก่า นับถือในฐานะ ผีอารักษ์ของชุมชน	- ระดับบุคคล
ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (แควหนุมาน) จังหวัดปราจีนบุรี	รูปเคารพพ่อบุ ในท่านั่งขัดสมาธิ	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำแควหนุมาน ตำบลกบินทร์ นับถือในฐานะ ผีอารักษ์ของชุมชน	- ระดับบุคคล

จากการวิเคราะห์ที่มาของคติความเชื่อถือเจ้าพ่อหนุมาน ผู้วิจัยพบว่าสามารถแบ่งได้เป็น 6 กลุ่ม คือ

1. ความเชื่อเรื่องลิงเจ้าที่ มาจากเรื่องเล่ามุขปาฐะของชาวบ้านและสภาพพื้นที่ที่มีลิงอยู่อาศัยเป็นจำนวนมาก ในบรรดาลิงจำนวนมากเหล่านี้ คนในชุมชนเชื่อว่ามียิงที่เป็น “ลิงเจ้า” หรือ “ลิงเจ้าที่” ที่มีลักษณะพิเศษ เป็นหัวหน้าลิงที่ปกปักรักษาพื้นที่ จึงเชื่อมโยงกับชื่อตัวละครหนุมานที่เป็นที่รู้จักคุ้นเคยอย่างดี เห็นได้จากศาลหลวงพ่อหนุมาน จังหวัดสมุทรสงคราม ชาวบ้านในพื้นที่ให้ข้อมูลตรงกันว่า ชุมชนบ้านยี่สารมีสภาพเป็นเกาะ มีลิงอยู่อาศัยเป็นจำนวนมาก โดยมากเป็นลิงแสม พบทั่วไปจนถึงบริเวณอ่าวบางตะบูน จังหวัดเพชรบุรี ที่มีพื้นที่ติดต่อกัน ในชุมชนบ้านยี่สารมีลิงเพิ่มจำนวนขึ้นมาก จนองค์การบริหารส่วนตำบลจัดทำป้ายห้ามให้อาหารลิงโดยเด็ดขาด รวมทั้งให้ข้อมูลผลกระทบจากการให้อาหารลิงว่า เสี่ยงถูกลิงทำร้าย เสี่ยงติดเชื้อโรคจากลิง ธรรมชาติเสียสมดุล ประชากรลิงเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว และเสี่ยงเกิดอุบัติเหตุจากลิง

ในอดีตเชื่อว่ามีการนับถือลิงโดยกำหนดเรียกชื่อ “พ่อปู่หัวละมาน” ในสมัยหลัง จึงเปลี่ยนมาเรียกว่า พ่อปู่หนุมาน หลวงพ่อหนุมาน คำว่า “หัวละมาน” ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นคำที่คนในท้องถิ่นออกเสียงเพี้ยนไปจาก “หนุมาน” คล้ายคลึงกับในพื้นที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ที่เรียกชื่อพิษหนุมานนั่งแท่นว่า “หัวละมานนั่งแท่น”

ผู้วิจัยพบว่าในตำนานคุณปู่ศรีราชาไม่ได้ให้รายละเอียดของพ่อปู่หัวละมานไว้แต่อย่างใด แต่นับว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ คนในชุมชนเล่าว่าเป็นพี่น้องกับคุณปู่ศรีราชา บ้างก็เล่าว่าเป็นทหารเอกของคุณปู่ศรีราชา Nipon Onura (2019) เล่าว่า “คนที่นี่ถือว่าพ่อปู่หนุมานเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยปกป้องคุ้มครองหมู่บ้านให้แคล้วคลาดจากภัยอันตรายต่าง ๆ ในอดีตบ้านยี่สารเคยเป็นที่หลบซ่อนของโจรผู้ร้าย ชาวบ้านนิยมไปบนบานศาลกล่าว เมื่อทราบข่าวว่าจะมีโจรมาปล้นหมู่บ้าน ทำให้รอดพ้นจากการปล้นได้” ถึงกับมีการสร้างเหรียญที่ระลึก ด้านหน้าเป็นรูปเทวดาถือพระขรรค์ เขียนข้อความ “หลวงพ่อบุ” ด้านหลังเป็นรูปเทวดาถือพระขรรค์ เขียนข้อความ “หลวงพ่อหนุมาน” งานประจำปีวัดเขาอีสาร 2516 ด้วย

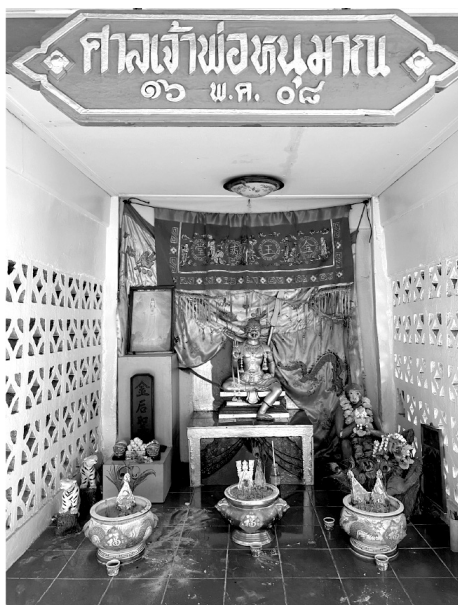
ปัจจุบันมีเจดีย์ไม่เป็นสัญลักษณ์แทนองค์เจ้าพ่อ ในอดีตมีการเข้าทรงโดยร่างทรงจะแสดงอาการเป็นลิง แต่ปัจจุบันพบว่าไม่มีแล้ว ชาวบ้านยังนิยมนำผลไม้ เช่น กล้วย ไปกราบไหว้บนบานพ่อปู่หนุมานอยู่เสมอ ๆ ที่ศาลใน ซึ่งต้องไปทางเรือเท่านั้น

การเปลี่ยนมาเรียกชื่อ “หลวงพ่อหนุมาน” แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของพุทธศาสนา ที่ “บวช” ฝักรักษ์ของชุมชนให้กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพุทธศาสนา เฉกเช่นเดียวกับ ที่ “บวช” เจริตพ่อบุศรัทธาให้กลายเป็นพระพุทธรูปและเรียกว่าหลวงพ่อบุศรัทธา



ภาพที่ 2 ศาลหลวงพ่อหนุมาน ตำบลยี่สาร อำเภอมัทพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ภายในมีเจ็ดไม้และรูปปั้นหนุมานสีกร ถือตรีและจักร ที่ชาวบ้านผู้นับถือนำมาถวาย

ความเชื่อเรื่องลิงเจ้าที่ดังกล่าวยังปรากฏที่ศาลเจ้าพ่อหนุมาน ในซอย
วุฒากาศ 40 แขวงบางค้อ เขตจอมทอง กรุงเทพฯ เจ้าพ่อหนุมานเป็นที่เคารพนับถือ
ของคนไทยเชื้อสายจีนและคนในพื้นที่เป็นอย่างมาก Jitra Wisessaeng (2020) เล่าว่า
“เดิมทีตรงนี้เป็นจอมปลวก ชาวบ้านขอเจ้าที่สร้างบ้าน โดยปักไม้ไว้ ต่อมาคนไปไหว้กัน
นับถือเป็นเจ้าของพื้นที่ สภาพพื้นที่บริเวณนั้นมีต้นไม้ 3 ต้น ชาวบ้านเห็นว่ามียิงปืนอยู่
กระโดดไปมา เชื่อว่าเป็นลิงเจ้า ลิงเทพ หลังจากนั้นมีการเชิญเจ้ามาประทับทรง
ร่างทรงบอกว่าชื่อ “เจ้าพ่อหนุมาน” แล้วจึงมีการตั้งศาลไม้เล็ก ๆ ที่กลางซอย จนย้าย
มาอยู่ตรงที่ปัจจุบัน เมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2508”



ภาพที่ 3 ศาลเจ้าพ่อหนุมาน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ

ลักษณะของศาลเจ้าพ่อหนุมานในปัจจุบันเป็นศาลเจ้าไทย แต่มีสิ่งปลูกสร้างอื่น ๆ และการประดับตกแต่งเป็นแบบศาลเจ้าจีน เช่น เสาฟ้าดิน เตาเผากระดาษเงิน กระดาษทอง เป็นต้น ในอดีตมีสมาคมศาลเจ้าพ่อหนุมาน มีคณะกรรมการศาลทำหน้าที่บริหารงานด้วย ปัจจุบันสภาพพื้นที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นสังคมเมืองไม่มีสิ่งในบริเวณดังกล่าวแล้ว ผู้อยู่อาศัยละแวกนั้นเป็นคนต่างพื้นที่ คนที่นับถือเจ้าพ่อหนุมานส่วนใหญ่ย้ายออกไปอยู่ที่อื่น แต่เมื่อถึงกำหนดจัดงานประจำปีก็จะกลับมารวมกัน เพื่อถวายของเซ่นไหว้ประจำปีในช่วงวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์แรกของเดือนธันวาคมของทุกปี

2. ภูมินามของสถานที่ที่เกี่ยวกับตัวละครหนุมาน เป็นที่มาของความเชื่อถือเจ้าพ่อหนุมานที่อำเภออินทร์บุรี จังหวัดปทุมธานี สัมพันธ์กับชื่อเมือง “กบินทร์บุรี” ที่ตั้งขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีความหมายว่า เมืองแห่งพญาวานร สอดคล้องกับชื่อเดิมของพื้นที่คือ “ด่านหนุมาน” ซึ่งเป็นด่านหน้าป้องกันศึกเขมรทางด้านตะวันออก

เหตุที่เรียกว่าด่านหนุมานนั้น มีเรื่องเล่าสืบต่อกันมาว่า ตามนิยามในเรื่องรามเกียรติ์ พระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา เดินทางมาจำศีลถือนวขอยู่ที่ดงพระราม

(ปัจจุบันคือ มณฑลทหารบกที่ 12 ค่ายจักรพงษ์) เพื่อรบกับทศกัณฐ์ได้หนุมานเป็นทหารเอก จึงแต่งตั้งให้หนุมานเป็นนายด่านเผ้าคอยระวังเหตุการณ์ข้าศึกที่จะลักลอบยกกองทัพมาทางด้านนี้

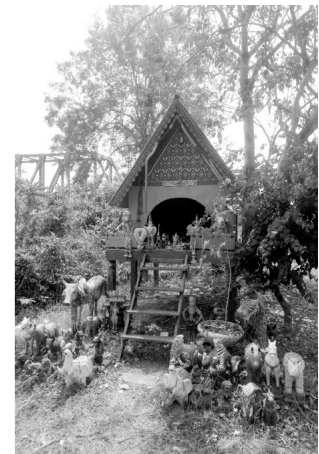
แต่เดิมนั้น กบินทร์บุรีตั้งอยู่ที่หมู่บ้านหนุมาน ใกล้หนองน้ำใหญ่ เรียกว่า “หนองหนุมาน” ห่างจากที่ตั้งปัจจุบันไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ประมาณ 7 กิโลเมตร ซึ่งเคยเป็นที่อยู่อาศัยของฝูงลิงจำนวนมาก มีลิงใหญ่เป็นหัวหน้าตัวสีขาว ผิดแปลกไปจากลิงอื่น ไม่มีชาวบ้านมารบกวน เพราะถือเป็นลิงเจ้า และด้วยความเชื่อถือจึงพากันตั้งศาลเจ้าขึ้นเป็นที่เคารพสักการะ เรียกว่า “ศาลเจ้าพ่อหนุมาน” ต่อมาเนื่องจากพื้นที่เดิมกันดารน้ำและไม่สะดวกต่อการคมนาคม จึงย้ายมาตั้งเมืองใหม่ที่บ้านปากน้ำเมื่อ พ.ศ. 2449 ซึ่งเป็นที่บรรจบกันระหว่าง “แควหนุมาน” กับ “แควพระปรง” กลายเป็นแม่น้ำปราจีนบุรี จึงสามารถจัดระบบคมนาคมทางน้ำที่สะดวกสบาย มีชัยภูมิที่เอื้ออำนวยต่อการควบคุมและการตรวจภาษี ส่วนหมู่บ้านหนุมานที่ตั้งเมืองเดิมยุบเป็นตำบล คือตำบลเมืองเก่าในปัจจุบัน (Kabin Buri Sub-district Municipality, 2007, p. 15)

จะเห็นว่าภูมินามในพื้นที่มีความเกี่ยวข้องกับหนุมาน ได้แก่ บ้านหนุมาน หนองหนุมาน แควหนุมาน ด่านหนุมาน จนกลายมาเป็นชื่อตำบลและอำเภอ กบินทร์บุรี ในปัจจุบัน สัมพันธ์กับสภาพพื้นที่ที่เป็นบริเวณชายแดนไทย-กัมพูชา ผู้วิจัยพบว่าในพื้นที่ตั้งศาลเจ้าพ่อหนุมานปัจจุบัน พบที่ริมหนองหนุมานและริมแควหนุมาน เป็นคนละศาลกัน โดยศาลที่หนองหนุมานนั้น ชาวบ้านในพื้นที่เล่าเชื่อมโยงกับความเชื่อเรื่องลิงเจ้าที่เป็นอารักษ์ประจำหนอง ขณะที่ศาลที่แควหนุมานนั้น ชาวบ้านในพื้นที่เล่าเชื่อมโยงกับแควหนุมานว่าเป็นอารักษ์ประจำแคว และจากการพิจารณาสัญลักษณ์แทนเจ้าพ่อหนุมานในปัจจุบัน พบเป็นรูปพ่อปู่และพ่อปู่ฤๅษี ไม่ใช่หนุมานที่มีลักษณะเป็นลิง จึงวิเคราะห์ได้ว่าเจ้าพ่อหนุมาน คือ อารักษ์ที่สัมพันธ์กับแหล่งน้ำตามภูมินามที่มีมาแต่เดิมซึ่งมีความทับซ้อนกับคติการนับถือลิงเจ้าที่ซึ่งเป็นอีกความเชื่อหนึ่ง



ภาพที่ 4 (ซ้าย) หนองหนุมาน ปัจจุบันคือแก้มลิงหนุมาน

ภาพที่ 5 (ขวา) ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (หนองหนุมาน) ตำบลเมืองเก่า อำเภอบินทร์บุรี จังหวัดปทุมธานี



ภาพที่ 6 (ซ้าย) แควหนุมาน สายน้ำสำคัญที่ไหลผ่านพื้นที่อำเภอบินทร์บุรี

ภาพที่ 7 (ขวา) ศาลเจ้าพ่อหนุมาน (แควหนุมาน) ตำบลกบินทร์ อำเภอบินทร์บุรี จังหวัดปทุมธานี

3. รูปแกะสลักในฐานะวัตตุศักดิ์สิทธิ์ลอยน้ำมา มาจากเรื่องเล่าความศักดิ์สิทธิ์และอภินิหารของวัตตุที่ลอยน้ำมา ซึ่งเชื่อว่าเป็นรูปแกะสลักหนุมาน พบที่ศาลเจ้าพ่อหนุมาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

หนุมาน เป็นตราสัญลักษณ์ของหน่วยกองพันทหารราบที่ 1 ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งองค์ผู้บังคับการกรมทหารล่อมวังได้พระราชทานให้กับหน่วย เมื่อ พ.ศ. 2445

ต่อมาใน พ.ศ. 2470 หน่วยได้ย้ายเข้าที่ตั้งใหม่บริเวณท่าพระจันทร์ ได้เกิดเหตุการณ์อัศจรรย์ขึ้น คือได้ปรากฏรูปแกละสลักไม้รูปหนุมานลอยทวนน้ำจากปลายแม่น้ำเจ้าพระยามาทางต้นน้ำและมาหยุดอยู่ที่ท่าหน้ากองพัน กำลังพลทั้งหลายได้เห็นเหตุการณ์อัศจรรย์นั้นก็พากันดีใจว่าหนุมานอันเป็นสัญลักษณ์ของหน่วยได้ปรากฏและอยู่กับหน่วย เพื่อเป็นที่เคารพบูชาและเป็นขวัญกำลังใจให้กับกำลังพล จึงได้พร้อมใจกันทำพิธีอัญเชิญขึ้นมาจากน้ำ ได้เห็นทางที่เป็นปลา จึงทราบว่าเป็นมัจฉานุ แต่ความดีใจและความตั้งใจอันมีศรัทธาอยู่เดิมก็ได้เปลี่ยน เพราะต่างคิดว่าหนุมานมีหน้าที่ไปถวายความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ จึงได้ส่งบุตรชาย คือ มัจฉานุ มาเป็นตัวแทน จึงได้ตั้งศาลเจ้าพ่อหนุมานขึ้น แล้วนำมัจฉานุไปตั้งไว้เป็นที่เคารพบูชาที่มาของรูปแกละสลักไม้มัจฉานุนั้นทราบภายหลังว่าเป็นรูปแกละสลักไม้ที่ตั้งอยู่บนหัวเรือมัจฉานุที่จอดอยู่ในเรือพระราชพิธี กองทัพเรือ ซึ่งถูกคลื่นซัดกระแทกจนหัวเรือชนกับเรือ ตกน้ำลอยมา (The First Infantry Battalion, Infantry Center, 2014, p. 3)

หน่วยย้ายที่ตั้งจากท่าพระจันทร์ไปที่จังหวัดลพบุรี เมื่อ พ.ศ. 2480 ได้อัญเชิญเจ้าพ่อหนุมานไปด้วย และย้ายมาที่อำเภอปรามบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เมื่อ พ.ศ. 2509 ปัจจุบันศาลเจ้าพ่อหนุมานอยู่ในค่ายธนระริชต์

เจ้าพ่อหนุมานถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่คู่กับหน่วยมายาวนานและเป็นที่เคารพของกำลังพลอย่างยิ่ง เมื่อใดที่ผู้บังคับบัญชาระดับสูงมีคำสั่งให้ย้ายไปปฏิบัติภารกิจต่าง ๆ จะต้องมากราบไหว้สักการะอยู่เสมอ ๆ พลทหารในค่ายเชื่อถือกันมากและนิยมบนบานให้ประสบความสำเร็จในการสอบเลื่อนชั้นยศอีกด้วย สิ่งที่นิยมบนบานคือกล้วยและการวิ่งรอบศาล กล่าวได้ว่า หนุมานเป็นตัวละครทหารเอกที่มีความสามารถเฉลียวฉลาด และจงรักภักดี สอดคล้องกับการเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของกำลังพลทหารอย่างยิ่ง ทั้งยังเป็นมงคลและสอดคล้องกับชื่อค่ายในปัจจุบัน คือ ค่ายธนระริชต์ ซึ่งได้นำตามชื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้เกิดปีวอก จึงมีการทำเข็มกลัดที่ระลึกและเหรียญที่ระลึกเป็นรูปหนุมานหาวเป็นดาวเป็นเดือนและกลายเป็นตราสัญลักษณ์ของค่ายธนระริชต์ในปัจจุบัน



ภาพที่ 8 รูปแกะสลักเจ้าพ่อหนุมาน ตำบลเขาน้อย อำเภอปรามบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

4. ปูนปั้นรูปหนุมาน เป็นที่มาของความเชื่อถือเจ้าหนุมาน พบที่ศาลเจ้าหนุมาน ริมแม่น้ำเพชรบุรี ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ทั้งคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีนให้ความเคารพนับถืออย่างมาก คนในชุมชนเล่าว่าเมื่อก่อนเป็นศาลเจ้าเล็ก ๆ ในชุมชน ยกพื้นสูงแค่ฝ่ามือเดียว ต่อมานางแดง ยูนิพันธ์ เป็นผู้บริจาคที่ให้สร้างเป็นศาลเจ้าและมีผู้มีจิตศรัทธาได้สร้างให้เป็นศาลเจ้าที่สูงขึ้น มีหลังคาเป็นกระเบื้องว่าว ปัจจุบันศาลเจ้าได้รับการบูรณะไป 2 ครั้งแล้ว โดยการร่วมแรงร่วมใจของผู้ที่มีจิตศรัทธามาช่วยกันลงแรงทาสีศาลเจ้า เทพื้นให้ดูสวยงามเรียบร้อย องค์เจ้าหนุมานได้มีการสร้างปูนมาห่อองค์ที่เป็นกระดาษ เป็นงานปูนปั้นหนุมานในท่าแบก เชื่อว่าเป็นฝีมือของช่างเมืองเพชรบุรี

คนในละแวกศาลเจ้าหนุมานเล่าถึงความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าหนุมานว่า เคยเข้าบ้านอยู่แถวนี้เมื่อตอนอายุประมาณ 30 ปี มีคนเล่นหอย ก ข มาเขย่าเซียมซีที่ศาลเจ้าหนุมาน ปรากฏว่าแทงไม่ถูก โหม่มาก เลยจับองค์หนุมานในศาลเจ้าโยนทิ้งน้ำที่ท่าน้ำเพชรบุรี ซึ่งอยู่ใกล้บ้านเจ็กเหลียง ชาวบ้านแถวนี้ไม่รู้เจ้าหนุมานหายไปไหน

แต่กลับไปเข้าฝันลูกชายเจ๊กเหลียงที่อยู่อเมริกาโทรมาบอกให้พ่อไปดูที่ท่าน้ำ “เตี้ยไปเอา
เถามา อยู่ในน้ำใกล้สะพานหนาวจะแยแล้ว” เจ๊กเหลียงเลยไปดูที่ศาล พบว่าองค์หนุมาน
ไม่อยู่ที่ศาล จึงไปตามหาตามตำแหน่งในฝันบริเวณท่าน้ำ ก็พบองค์หนุมานลอยน้ำติดอยู่
บริเวณท่าน้ำ พอพลิกมาก็เป็นองค์หนุมาน จึงอัญเชิญมาประดิษฐานที่ศาลเจ้าตามเดิม
ปัจจุบันท่าน้ำที่ตั้งศาลเจ้าหนุมาน เรียกชื่อตามศาลเจ้าว่า “ท่าน้ำศาลเจ้าหนุมาน” ด้วย
ส่วนใหญ่คนที่มาขอพรมักได้ตามความปรารถนา เช่นขอให้การงานประสบความสำเร็จ
ขอหวยก็มักสมหวัง ขอให้ค้าขายได้ดี คนในตลาดฝั่งตรงข้ามศาลเจ้านับถือกันมาก



ภาพที่ 9 รูปปั้นเจ้าหนุมาน ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง
จังหวัดเพชรบุรี

5. ร่างทรงเจ้าพ่อหนุมาน คือ นายเประ แก่นสาร ชาวบ้านชุกกุ่ม
ตำบลท่ามะขาม อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี ผู้เป็นร่างทรงของเจ้าพ่อชัยหนุมาน
(เมื่อประทับทรงจะนุ่งผ้าสีแดง) ชาวบ้านจะเรียกว่า “พ่อองค์แดง” และเจ้าพ่อหนุมาน
(เมื่อประทับทรงจะนุ่งผ้าสีขาว) ชาวบ้านจะเรียกว่า “พ่อองค์ขาว” เมื่อประทับทรง
จะสามารถตีสั่งกา หกคะเมน ได้อย่างคล่องแคล่ว แม้จะมีอายุมากแล้ว และบางครั้ง

จะเล่าเนื้อความในเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกต่าง ๆ ที่หนุ่มมานมีบทบาทให้ชาวบ้านฟัง ในอดีตชาวบ้านนิยมมาต่อชะตา อาบน้ำมนต์กันที่บนบ้าน เชื่อว่าน้ำมนต์ของเจ้าพ่อศักดิ์สิทธิ์มาก โดยเฉพาะผู้ที่โดนของ โดนคุณไสย นอกจากนั้นหากมีโรคภัยไข้เจ็บ เช่น โรคไข้หัดกระดูก โรคมาลาเรีย เจ้าพ่อก็จะช่วยรักษาจนหายและไม่เคยให้โชคลาภแก่ผู้รับถือศรัทธา ภายหลังนายเปรมได้ยกที่ดินของตนเองสร้างเป็นศาล เรียกว่า ศาลสมเด็จพระองค์ท่านหนุมาน เพื่อให้เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในชุมชน ปัจจุบันนายเปรม แก่นสารเสียชีวิตแล้ว ไม่มีผู้สืบทอดการทรงต่อ ในอดีตจะมีการจัดพิธีบวงสรวงไหว้ครูในวันขึ้น 5 ค่ำ เดือน 5 โดยจัด 2 วัน คือก่อนวันงานช่วงเย็นจะนิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์เย็น และช่วงเช้าเป็นพิธีบวงสรวงไหว้ครู ในปัจจุบันจัดเพียงวันเดียว คือพิธีบวงสรวงไหว้ครู โดยบุตรชายทายาทของนายเปรม



ภาพที่ 10 ชันครูที่สืบทอดมาจากวังทรงเจ้าพ่อหนุมาน

6. ความเชื่อเรื่องทวารบริวารของเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ พบที่ ศาลเจ้าพ่อกำแหงหนุมาน ตั้งอยู่ในละแวกบ้านใกล้กับวัดทองบางระมด แขวงฉิมพลี เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ Mukda Thaihom (2020) กล่าวว่า “เป็นศาลที่บูรณะใหม่คู่กับ ศาลเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ โดยสร้างภายหลังศาลเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณที่อยู่ติดกัน ไม่ทราบประวัติความเป็นมาแน่ชัด ในอดีตมีร่างทรงหนุมาน เมื่อประทับทรงจะแสดงกิริยาโลดโผน แต่ในปัจจุบันไม่มีการประทับทรงแล้ว” ลักษณะศาลเป็นอาคารทรงไทย ทาสีฟ้าเช่นเดียวกับศาลเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ ภายในศาลมีรูปปั้นหนุมานถือตรี ในท่าเหาะ ไม่พบเจี๊วดไม้ ต่างจากศาลเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ ซึ่งมีเจี๊วดไม้เป็นสัญลักษณ์แทนองค์เจ้าพ่อ คนในชุมชนเชื่อว่าเจ้าพ่อกำแหงหนุมานเป็นทวารบริวารของเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ มีการนำของมาเช่นหัวขูชาและบนบานศาลกล่าว



ภาพที่ 11 ศาลเจ้าพ่อกำแหงหนุมาน

พิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในสังคมไทย

จากความเชื่อถือเจ้าพ่อหนุมานในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน คนในชุมชนและผู้ที่นับถือศรัทธาได้ยึดถือปฏิบัติจนกลายเป็นพิธีกรรมในระดับบุคคล เช่น การถวาย

ของเช่นไหม้ การบนบานศาลกล่าว นอกจากนั้นยังพบพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในระดับชุมชน 3 พิธีกรรม ซึ่งถือได้ว่าเป็นการรักษาและสืบทอดคติความเชื่อเรื่องการนับถือผีอารักษ์ของชุมชนที่ยังดำรงอยู่ในปัจจุบัน ได้แก่

1. งานประจำปีปิดทองหลวงพ่อบุเชยี่สาร จัดขึ้นในช่วงวันขึ้น 10-11 ค่ำ เดือนอ้ายของทุกปี ใน พ.ศ. 2563 องค์การบริหารส่วนตำบลยี่สาร คณะกรรมการศาลหลวงพ่อบุเชยี่สาร และวัดเขยี่สารเป็นผู้จัดพิธี ก่อนวันบวงสรวงจะมีขบวนรถแห่เจว็ดไปในพื้นที่ใกล้เคียงรอบชุมชน คือ เริ่มจากศาลหลวงพ่อบุเชยี่สาร-บางตะบูน-บ้านแหลม-เขาวัง-เขาย้อย-ปากท่อ-ตลาดแม่กลอง-ดอนหอยหลอด และกลับมาที่ศาลหลวงพ่อบุเชยี่สาร (ผ่านพื้นที่ 3 จังหวัด คือ สมุทรสงคราม เพชรบุรีและราชบุรี) เพื่อแจ้งข่าวการจัดงาน ในอดีตจะไปทางเรือและมีระยะทางสั้นกว่านี้ ในวันงานคือ วันขึ้น 11 ค่ำ เดือนอ้าย มีการบวงสรวง นายฉลอง หิรัญวงศ์ หมอพราหมณ์เป็นผู้ประกอบพิธีกล่าวอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับเครื่องบวงสรวง มีประธานฝ่ายฆราวาสและฝ่ายสงฆ์เข้าร่วมในพิธี จากนั้นเป็นการแก้บนด้วยอาหารคาวหวาน ละครชาตรี และเปิดโอกาสให้ผู้ร่วมงานขึ้นมาปิดทองเจว็ดบนศาลเพื่อความเป็นสิริมงคล มีการออกร้านค้า ในตอนกลางคืนมีมหรสพลิเก ละครชาตรี และดนตรีร่วมสมัย เป็นเวลา 5 วัน 5 คืน ผสมรวมกับการจัดงานประจำปีของวัดไปในคราวเดียวกัน



ภาพที่ 12 ขบวนแห่เจว็ดมีพ่อปู่หนุมานเป็นหนึ่งในสิ่งศักดิ์สิทธิ์สำคัญของชุมชนบ้านยี่สาร

นอกจากนั้น ทุกปีในวันสุดท้ายของเทศกาลสงกรานต์ คือวันที่ 16 เมษายน ชาวบ้านยี่สารจะนำอาหารคาวหวานมาเซ่นไหว้ที่ศาลหลวงพ่อปู่ยายสารและประกอบพิธีเวียนเทียนรอบศาล โดยจะอัญเชิญเจ็ดพ่อปู่หนุมานมาร่วมในพิธี

2. งานประจำปีศาลเจ้าพ่อหนุมาน จัดขึ้นในช่วงวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์แรก เดือนธันวาคมของทุกปี หรือตามกำหนดนัดหมายของคนในชุมชน แต่จะอยู่ในเดือนธันวาคม (ในอดีตกำหนดเป็นวันที่ 5 ธันวาคมของทุกปี ซึ่งเป็นวันหยุดทำให้ผู้ที่นับถือเจ้าพ่อมาร่วมงานกันได้สะดวก) คนไทยเชื้อสายจีนเรียกงานดังกล่าวว่างาน “เซี้ยซ้ง” หรือ “เสี้ยซ้ง” (หมายถึง งานขอบคุณเทพเจ้าประจำปีของคนจีน) ในอดีตจะจัดงาน 3 วัน 3 คืน มีการบวงสรวงในวันแรกและเปิดโอกาสให้มีเจ้าภาพถวายหนังเจ้าพ่อในวันถัดมา ซึ่งอาจเป็นการแก้บนหรือถวายเป็นการขอบคุณประจำปีในวันสุดท้ายจะมีการ “เปี้ยสิ่งจ้อย” หรือการเปี้ยของเซ่นไหว้ เช่น เต็งลั้ง (หมายถึง โคมแขวนของจีน) ของไหว้ต่าง ๆ เช่น ส้ม กล้วย ข้าวสาร เป็นต้น แต่เนื่องจากปัจจุบันอยู่ในช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ทำให้ชุมชนกำหนดจัดงานเพียง 1 วัน โดยยังคงจัดพิธีบวงสรวง ถวายของเซ่นไหว้ และฉายหนังกลางแปลงถวายเจ้าพ่อซึ่งทำกันมาแต่เดิม เริ่มด้วยการฉายการแสดงเบิกโรงของจีน 3 ชุด ได้แก่ 1. ชุด “เต็ก ย้ง เกียก” ขอบพระคุณผู้เป็นเจ้าผู้เมตตา 2. ชุด “เซียงกี ซ้งจ้อ” นางฟ้าประทานบุตร 3. ชุด “หลี่ ซี้ มั่ง” อัญเชิญโป๊ยเซียน ตามด้วยการฉายหนังไทยที่เป็นที่นิยม ในอดีตมีการแสดงงิ้วและลิเกถวายเจ้าพ่อตลอดคืนด้วย ผู้ที่นับถือเจ้าพ่อหนุมานนิยมขอพรเรื่องทำมาค้าขาย คนในตลาดมักขอให้ขายของได้ (เนื่องจากที่ตั้งศาลเจ้าอยู่ติดกับตลาด แต่ปัจจุบันกลายเป็นพื้นที่อยู่อาศัย) ขอให้มีความสุขแข็งแรง อยู่เย็นเป็นสุข



ภาพที่ 13 ผู้จัดพิธีนำสักการะเจ้าพ่อหนองหานในช่วงเช้า

3. งานบวงสรวงไหว้ครูสมเด็จพระองค์ท่านหนองหาน จัดในวันขึ้น 5 ค่ำ เดือน 5 ของทุกปี กำหนดเป็นวันไหว้ครูประจำปี ยึดถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่เมื่อครั้ง นายเปรม แก่นสาร ร่างทรงเจ้าพ่อหนองหานยังมีชีวิตอยู่ โดยเป็นการถวายบายศรีและของ เช่น ไหว้ตามธรรมเนียม มีการตั้งหลักชัย (หมายถึง ศาลเกย) และไหว้ศาลพระภูมิเจ้าที่ ร่วมด้วย การจัดพิธีใน พ.ศ. 2563-2564 ดำเนินไปอย่างกระชับตามสถานการณ์ โรคระบาด ในพิธีมีการกล่าวคาถาที่สืบทอดมาว่า “ขออัญเชิญครู-อาจารย์ พระนารายณ์ ท่านท้าวพระยาพาลี ท่านพระยาพ่อหนองหาน พ่อชัยหนองหาน ขออัญเชิญมา ณ ตำแหน่ง เพื่อทำพิธีบูชาครูประจำปี” และมีการนำเทียนที่ใช้ในพิธีมาหยดน้ำตาเทียนลงในโถง น้ำมนต์ เพื่อทำเป็นน้ำมนต์สำหรับชาวบ้านละแวกนั้นนำไปดื่มกินหรือประพรมบ้านเรือน เพื่อความเป็นสิริมงคล ชาวบ้านละแวกนั้นยังนิยมนำของมาแก้บนทุกปี ส่วนใหญ่ เป็นเหล้า เบียร์และพวงมาลัย



ภาพที่ 14 ทายาทวังทรงเจ้าพ่อหนุมนยังคงสืบทอดพิธีบวงสรวงไหว้ครูประจำปี

ผู้วิจัยขอสรุปองค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมน
เปรียบเทียบ 3 พิธีกรรม ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบองค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมน
ในสังคมไทย

ชื่อพิธีกรรม	วัตถุประสงค์ของพิธี	รูปแบบของพิธี	สัญลักษณ์สำคัญในพิธีและความหมาย
งานประจำปีปิดทอง หลวงพ่อบุเชยสาร	บวงสรวงหลวงพ่อบุศรีราชา พ่อบุหนุมน พ่อบุเจ้าเงิน และสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ ในตำบลยี่สารประจำปี และขอให้ช่วยปกป้องคุ้มครอง คนในชุมชน	แบ่งเป็น 2 พิธีย่อย ได้แก่ พิธีแห่เจว็ด และพิธีบวงสรวง	1. เจว็ดพ่อบุหนุมน หมายถึง พ่อบุหนุมน 2. การแห่เจว็ดพ่อบุหนุมน หมายถึง การแห่ พ่อบุหนุมนรอบพื้นที่ พ่อบุหนุมนปกป้อง คุ้มครองคนในพื้นที่ 3. การปิดทองเจว็ดพ่อบุหนุมน หมายถึง การสักการะบูชาพ่อบุหนุมน
งานประจำปี ศาลเจ้าพ่อหนุมน	บวงสรวงเจ้าพ่อหนุมน และสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ ในศาล ประจำปี และขอให้ช่วย ปกป้องคุ้มครองผู้ที่นับถือ	พิธีบวงสรวง	1. รูปปั้นหนุมน หมายถึง เจ้าพ่อหนุมน 2. การตีฆ้อง จุดประทัดและจุดเทียนมังกร หมายถึง การเริ่มงานบวงสรวงเจ้าพ่อหนุมน 3. การถวายหนังเจ้าพ่อ หมายถึง การขอบคุณ เจ้าพ่อประจำปีที่ช่วยปกป้องคุ้มครองผู้ที่นับถือ
งานบวงสรวงไหว้ครู สมเด็จพระองค์ท่าน หนุมน	บวงสรวงสมเด็จพระองค์ท่าน หนุมนและสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ ในศาลประจำปี และขอให้ช่วย ปกป้องคุ้มครองคนในชุมชน	พิธีบวงสรวง	1. รูปปั้นหนุมน หมายถึง เจ้าพ่อหนุมน 2. ชันครู หมายถึง สิ่งแทนร่างทรงเจ้าพ่อหนุมน 3. น้ำมันดินโอง หมายถึง น้ำมันตของเจ้าพ่อ หนุมน

ผู้วิจัยพบว่าสัญลักษณ์สำคัญของพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานที่แสดง ความสัมพันธ์กับเรื่องรามเกียรติ์ คือ ชื่อเจว็ด รวมทั้งชื่อและลักษณะของรูปปั้นหนุมาน

เมื่อพิจารณารายละเอียดขั้นตอนในพิธีกรรม ผู้วิจัยพบว่าพิธีกรรมการนับถือ เจ้าพ่อหนุมานสื่อถึงการบวงสรวง “ผิอาร์ักษ์” บนพื้นฐานความเชื่อดั้งเดิม พุทธศาสนา คติพราหมณ์ และธรรมเนียมจีน ดังนี้

งานประจำปีปิดทองหลวงพ่อบุเชยี่สาร ผสมผสานความเชื่อทั้ง 4 อย่าง เด่นชัด การแห่เจว็ดและปิดทองเจว็ดแทนความเชื่อดั้งเดิม การนิมนต์พระสงฆ์ร่วม ในขบวนแห่และพิธีเจริญพระพุทธมนต์ การ “บวช” เจว็ดพ่อบุหนุมานให้เป็นหลวงพ่ หนุมานแสดงถึงอิทธิพลของพุทธศาสนา การบวงสรวงเทพยดาตั้งปรากฏในคำกล่าว อัญเชิญเทพยดาฝ่ายพราหมณ์มาร่วมในพิธีดำเนินตามคติพราหมณ์ การตีฆ้องและจุด ประทัดให้สัญญาณเริ่มพิธี (ในอดีตระหว่างการอัญเชิญเจว็ดพ่อบุหนุมานทางเรือจาก ศาลในมาที่ศาลนอก จะต้องมีการตีฆ้องหรือฆ้องเงินตลอดการอัญเชิญ) อาหารและเครื่อง เช่น ไห้ว เช่น ขนมเปียะ กระดาษเงิน กระดาษทอง เป็นร่องรอยของธรรมเนียมจีนที่ยัง คงหลงเหลือตกค้างอยู่

งานประจำปีศาลเจ้าพ่อหนุมาน สื่อถึงความเชื่อดั้งเดิมและธรรมเนียมจีน เห็นได้จากการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาลด้วยรูป 16 ดอก แบ่งเป็นการไหว้ฟ้าดิน ไหว้เจ้าพ่อเจ้าแม่ ไหว้เจ้าที่ และไหว้เสาช้ายขวา (ในอดีตมีการนิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์ เย็นด้วย แต่ในปัจจุบันได้ยกเลิกไป) การประดับตกแต่งศาล อาหารและเครื่องเช่น ไห้ว เช่น ขุดซาแซ ผลไม้ ขนมกวยฮ่าย ขนมห้องถั่วก้วย (ขนมกวยฮ่ายสี่ชมพู ทรงสามเหลี่ยม) กระดาษเงิน กระดาษทอง เป็นต้น

งานบวงสรวงไหว้ครูสมเด็จพะองค์ท่านหนุมาน สื่อถึงความเชื่อดั้งเดิม จากการบูชาเจ้าพ่อหนุมานที่เป็นอารักษ์ของชุมชน คติพราหมณ์จากพิธีบวงสรวงและ เทพยดาที่กล่าวอัญเชิญมาร่วมในพิธี และธรรมเนียมจีนจากอาหารและเครื่องเช่น ไห้ว เช่น ขนมเปียะ กระดาษเงิน กระดาษทอง (ในอดีตมีการนิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์ เย็นด้วย แต่ในปัจจุบันได้ยกเลิกไป)

กล่าวได้ว่าพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในสังคมไทยปัจจุบันยังคง สื่อความหมายถึงการบวงสรวง “ผิอาร์ักษ์” ของชุมชนตามคติความเชื่อเรื่องการนับถือ ผิอาร์ักษ์และแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานความเชื่อและวิถีปฏิบัติจากพุทธศาสนา คติพราหมณ์ และธรรมเนียมจีนตามกลุ่มชนผู้นับถือ ผู้จัดพิธี ผู้ประกอบพิธี และบริบท ทางสังคมและวัฒนธรรมภาคกลาง

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาคติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือ “เจ้าพ่อหนุมาน” ในสังคมไทย ผู้วิจัยพบว่าคติความเชื่อและพิธีกรรมดังกล่าวปรากฏเฉพาะในพื้นที่วัฒนธรรมภาคกลาง แสดงให้เห็นถึงการนับถือหนุมาน ตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ที่กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยนับถือในฐานะผีอารักษ์ของชุมชน ที่มาของคติความเชื่อแบ่งได้เป็น 6 กลุ่ม คือ 1. ความเชื่อเรื่องลิงเจ้าที่ 2. ภูมินามของสถานที่ที่เกี่ยวกับตัวละครหนุมาน 3. รูปแกะสลักในฐานะวัตถุศักดิ์สิทธิ์ลอยน้ำมา 4. ปูนปั้นรูปหนุมาน 5. ร่างทรงเจ้าพ่อหนุมาน และ 6. ความเชื่อเรื่องทหารบริวารของเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ์ สะท้อนวิธีคิดของกลุ่มชนที่เชื่อมโยง “ลิงเจ้าที่” ที่มีลักษณะพิเศษกับอนุภาคตัวละครหนุมานจากเรื่องรามเกียรติ์ วิถีคิดในการเชื่อมโยงภูมินามสถานที่กับตัวละครในเรื่องเล่ารามเกียรติ์ ประจักษ์ ทั้งยังสะท้อนการรับรู้ตัวละครหนุมานผ่านงานศิลปกรรม ได้แก่ งานแกะสลักโขนเรือพระที่นั่งและงานปูนปั้น สะท้อนคุณลักษณะของตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ พลกำลังและมนต์วิเศษผ่านร่างทรงและการนับถือในฐานะทหารบริวารของเจ้าพ่อพระราม-พระลักษณ์ คติความเชื่อดังกล่าวได้รับการสืบทอดโดยคนในชุมชนและผู้ที่นับถือศรัทธาจนยึดถือปฏิบัติเป็นพิธีกรรมในระดับบุคคลและในระดับชุมชน พิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในระดับชุมชนปรากฏ 3 พิธีกรรม คือ 1. งานประจำปีปิดทองหลวงพ่อบุเขายี่สาร 2. งานประจำปีศาลเจ้าพ่อหนุมาน 3. งานบวงสรวงไหว้ครูสมเด็จพระองค์ท่านหนุมาน มีจุดประสงค์สำคัญคือเพื่อบวงสรวง “ผีอารักษ์” ประจำปี มีเจิวัดหรือรูปปั้นหนุมานเป็นสัญลักษณ์สำคัญของพิธี สื่อความหมายถึงเจ้าพ่อหนุมาน ดำเนินไปบนพื้นฐานความเชื่อดั้งเดิม พุทธศาสนา คติพราหมณ์ และธรรมเนียมจีน

อภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยขออภิปรายผลการวิจัยคติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมานในสังคมไทย ดังนี้

1. **ลักษณะและบทบาทของตัวละครหนุมานกับเจ้าพ่อหนุมาน** ผลการศึกษาพบว่า สัญลักษณ์แทนเจ้าพ่อหนุมานส่วนใหญ่สัมพันธ์กับตัวละครหนุมาน เช่น รูปกายสีขาว การเรียกร่างทรงว่า “พ่อบุเขายี่สาร” รูปเคารพเจ้าพ่อส่วนใหญ่ถือตรีเป็นอาวุธประจำกาย แม้ในการประทับทรงเจ้าพ่อหนุมานที่จังหวัดกาญจนบุรี ตรียังเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในการรักษาโรคแก่คนในชุมชนด้วย เมื่อพิจารณาด้านบทบาทก็พบว่า

เจ้าพ่อหนุมนดำรงอยู่ในฐานะ “ผู้ปกป้องรักษา” พื้นที่ ป้องกันอันตรายจากโจรผู้ร้าย ผู้รักษาด่านชายแดนด้านตะวันออกและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหน่วยทหารในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สัมพันธกับบทบาทของตัวละครหนุมน คือ เป็นทหารที่มีความจงรักภักดี และมีความสามารถทางกระบี่ ดังผลการศึกษาของ Jeennoon (2004)

2. ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าพ่อหนุมนกับเจ้าพ่อเห้งเจีย เนื่องจากเป็น คติความเชื่อเรื่องการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์กัน ทำให้บางครั้งเกิดความเข้าใจสับสนว่าเป็น ความเชื่อเรื่องเจ้าพ่อหนุมนหรือเจ้าพ่อเห้งเจีย ดังงานศึกษาของ Jirapas (2004) ที่ กล่าวถึงคตินับถือเจ้าพ่อเห้งเจียของคนไทยเชื้อสายจีนในประเทศไทยว่าพบแพร่ หลายในพื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันออก เช่น กรุงเทพฯ สมุทรสาคร ชลบุรี เป็นต้น ผู้วิจัยพบว่าที่ศาลเจ้าพ่อหนุมน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ มีกระถางรูปภายในศาล เขียนว่า “ไต่เสี่ยฮุกโจ้ว” ซึ่งหมายถึงเจ้าพ่อเห้งเจีย อาจสื่อให้เห็นถึงการเชื่อมโยงว่า เจ้าพ่อหนุมนกับเจ้าพ่อเห้งเจียเป็นองค์เดียวกัน ขณะที่ผู้นับถือส่วนใหญ่กล่าวว่า เป็นคนละองค์กัน เนื่องจากศาลเจ้านี้เป็นศาลเจ้าไทย จึงได้ชื่อว่าเจ้าพ่อหนุมน และเป็นชื่อที่มีมาแต่เดิม ผู้วิจัยพิจารณาลักษณะอาคารศาลพบว่า เป็นศาลเจ้าไทย รูปเคารพที่เป็นหนุมนกายสีขาว ถือตรี สื่อความหมายอย่างชัดเจนว่าหมายถึงเจ้าพ่อ หนุมน แม้การเซ่นไหว้ในปัจจุบันจะดำเนินตามธรรมเนียมจีน และอาจพิจารณาได้อีก ประการหนึ่งว่า องค์ไต่เสี่ยฮุกโจ้วที่กระถางรูปนั้นเป็นเทพที่คนไทยเชื้อสายจีนนับถือ ร่วมด้วย ดังปรากฏกระถางรูปเขียนชื่อเจ้าแม่ทับทิมและจูเว่ยฮกเซ็ง ซึ่งได้อัญเชิญมา สถิตที่ศาลภายหลัง

ผู้วิจัยพบว่ากลุ่มคนที่นับถือศรัทธาเจ้าพ่อหนุมนส่วนใหญ่เป็นคนไทย เชื้อสายจีนแต่ใจ สอดคล้องกับผลการศึกษาของ Amornwanitsak (2016) ที่กล่าวว่า ชาวจีนแต่ใจได้เปิดรับความคิดและคติความเชื่อของไทยเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการ ดำเนินชีวิต เรียกการยอมรับนี้ว่าการประนีประนอมทางวัฒนธรรม ซึ่งการที่กลุ่มชาวจีน บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนไทยก็เป็นส่วนหนึ่งของการประนีประนอมทางวัฒนธรรมนั่นเอง

3. ความสัมพันธ์ของคติความเชื่อและพิธีกรรมการนับถือเจ้าพ่อหนุมน กับสภาพภูมิศาสตร์ภาคกลาง ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ริมแม่น้ำและชายฝั่งทะเล ผู้วิจัยพบว่า รูปแกะสลักในฐานะวัตถุก่อตั้งพิธีลอยทวนน้ำมาและเรื่องเล่าอภินิหารของปูนปั้นรูป หนุมนลอยไปติดที่ท่าน้ำสอดคล้องกับการศึกษาของ Puriwanchana (2005) ที่พบว่า อนุภาคที่เกี่ยวกับสิ่งของลอยน้ำเป็นอนุภาคเด่นในตำนานประจำถิ่นริมแม่น้ำและชายฝั่ง

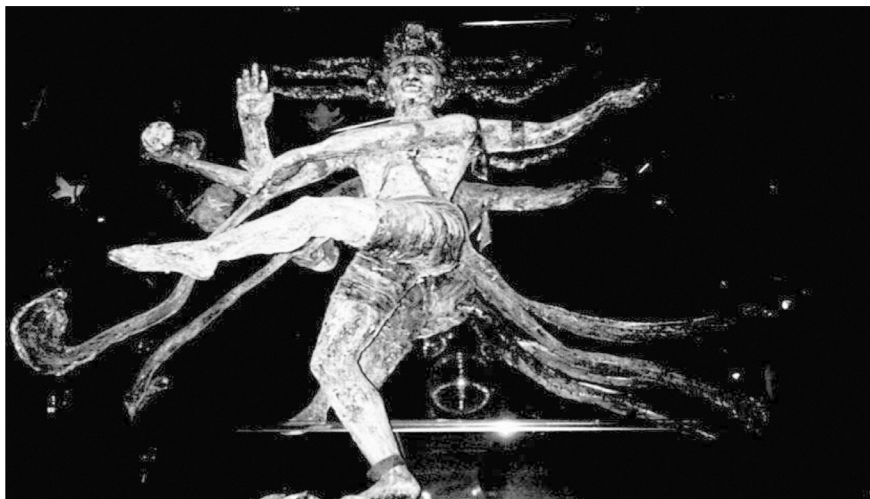
ทะเลภาคกลาง คล้ายคลึงกับอนุภาคสากล F 804 floating rock แบ่งเป็นอนุภาคสิ่งของ ลอยตามน้ำ อนุภาคสิ่งของลอยทวนน้ำ และอนุภาคสิ่งของลอยวนอยู่กับที่ โดยเชื่อว่า วัตถุศักดิ์สิทธิ์นั้นมีวิญญานสถิตอยู่ ผู้วิจัยยังพบว่าพื้นที่ชุมชนบ้านยี่สารมีสภาพเป็นป่า ชายเลน เป็นที่อยู่อาศัยของลิงแสมจำนวนมากและเป็นบ่อเกิดของคติการนับถือลิงเจ้า ที่ในฐานะ “พ่อปู่หนุมาน” อีกด้วย

อาจกล่าวได้ว่าหนุมานเป็น “วานรเทพ” ที่มีผู้นับถือแพร่หลายในสังคม วัฒนธรรมไทยภาคกลาง มีบทบาทตอบสนองความต้องการทางใจของบุคคลและเป็น ศูนย์รวมพลังของชุมชนอยู่ในปัจจุบัน สอดคล้องกับที่ Nathalang (2012) กล่าวว่า ความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับผีอารักษ์เป็นกลไกทางวัฒนธรรมอันหนึ่งที่บทบาท ในการสร้างความมั่นคงทางจิตใจและสังคม ซึ่งเป็นประเพณีที่ปฏิบัติอย่างแพร่หลาย ในวัฒนธรรมของชาติไทและในกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ในอุษาคเนย์และในเอเชีย

References

- Amornwanitsak, S. (2016). Chaopho Khaotok: The Thai Guardian Angel that Became a Chinese God. *International Journal of East Asian Studies*, 20(2), 1-21.
- Jeennoon, P. (2004). *An Analysis of Hunuman in Various Versions of The Ramakien* (Master's Thesis). Silpakorn University, Nakhon Pathom.
- Jirapas, J. (2004). *Heng Chia: From Literature to Monkey God*. Bangkok: Matichon.
- Kabin Sub-district Municipality. (2007). *50 years of Kabin Sub-district Municipality*. Prachinburi: Ban Punam.
- Nathalang, S. (2012). Village and City Guardian Spirits Persistence of Belief and Ritual Concerning Guardian Spirits in Current Thai-Tai Societies. *Journal of Thai Studies*, 8(1), 41-68.
- Nimmanahaeminda, P. (2003). The Story of Rama in Tai Societies. *Ramayana Symposium*. Conference Report of the Story of Rama, Ramayana, Ramakien at Chulalongkorn University, Bangkok.

- Onura, N. (2019, December 25). *Interviewed by Rattaphon Chuenka* [tape recording]. Yisan District, Samut Songkhram.
- Puriwanchana, S. (2005). *The Characteristics of Mythical Legend of Riverine and Coastal Areas in Central Thailand* (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok.
- Sathienkoses. (1952). *The Instrument of Ramakien*. Bangkok: Fine Arts Department.
- Songsiri, W. (2001). *The Myth and Ritual of Khun Phu Sriracha: Reflection on The Socio-Cultural Integration in Yisan Village* (Master's Thesis). Silpakorn University, Bangkok.
- Thaihom, M. (2020, March 21). *Interviewed by Rattaphon Chuenka* [tape recording]. Taling Chan District, Bangkok.
- The First Infantry Battalion, Infantry Center. (2014). *Commemorative of The Founding of The First Infantry Battalion, Infantry Center*. Prachuap Khirikhan: The First Infantry Battalion, Infantry Center.
- Wisessaeng, J. (2020, December 19). *Interviewed by Rattaphon Chuenka* [tape recording]. Chomthong District, Bangkok.
- Wolcott, Leonard T. (1978). Hanuman: The Power-Dispensing Monkey in North Indian Folk Religion. *Journal of Asian Studies*, 37(4), 653-661.



ภาพ: พระศิวนาฏราช
ที่มา: ศิริวัสต์ กาวิละนันท์

ตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทย: ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ และการจำแนกตามกลุ่มความหมายในการตั้งชื่อ

Spirit Medium's House in Thailand: Grammatical Relations
and Classification according to Semantics Field in Naming

ศิริวัสต์ กาวิละนันท์¹

Siravast Kavilanan

Email: siravast.ka@gmail.com

พูนพงษ์ งามเกษม²

Poonpong Ngamkasem

ภัทรพงษ์ ผลโกชนี³

Phattharaphong phonphot

Received: October 10, 2021

Revised: January 1, 2022

Accepted: January 20, 2022

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
Assistant Professor Dr., School of Liberal Arts, University of Phayao

² รองศาสตราจารย์, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
Associate Professor, School of Liberal Arts, University of Phayao

³ นิสิตระดับปริญญาตรี, วิทยาลัยการศึกษา และ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
Undergraduate student, School of Education and School of Liberal Arts, University of Phayao

บทคัดย่อ

การทรงเจ้าเป็นความเชื่อที่อยู่คู่กับสังคมไทยมานาน ในปีพ.ศ. 2564 มีรายชื่อตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทยถึง 108 รายชื่อ ชื่อตำหนักทรงเจ้าเหล่านี้ตั้งชื่อต่างกันออกไปและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์และศึกษากลุ่มความหมายในการตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทย โดยการเก็บข้อมูลจากแผนที่กูเกิล จำนวน 108 รายชื่อ ผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์พบว่า รายชื่อดังกล่าวมีโครงสร้างสามัญ 27 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 25.00 ของรายชื่อทั้งหมด มีขีดชั้นความซับซ้อนระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยายตั้งแต่ 2-4 ชั้น เรียงลำดับจากมากไปหาน้อย ได้แก่ ความซับซ้อน 2 ชั้น จำนวน 52 รายชื่อ ของรายชื่อทั้งหมด คิดเป็นร้อยละ 48.15 ของรายชื่อทั้งหมด ซับซ้อน 3 ชั้น จำนวน 22 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 20.37 ของรายชื่อทั้งหมด และซับซ้อน 4 ชั้น จำนวน 7 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 6.48 ของรายชื่อทั้งหมด เมื่อจำแนกกลุ่มความหมายพบว่า หน่วยหลักมีชื่อกลุ่มญาติพี่น้องมากที่สุด จึงแสดงให้เห็นบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งศักดิ์สิทธิ์กับเจ้าของตำหนักทรงเจ้าและผู้คนที่ศรัทธา ส่วนในหน่วยขยายมีชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากที่สุด รวมทั้งมีโครงสร้างที่ซับซ้อนมากกว่าหน่วยหลัก จึงแสดงให้เห็นว่า หน่วยขยายเป็นส่วนที่จะระบุตัวตนหรือแสดงตัวตน พร้อมกับแสดงอิทธิฤทธิ์หรือบารมีของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นจึงแสดงให้เห็นว่าแม้สังคมไทยจะมีศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลักของชาติ แต่การดำเนินชีวิตของคนไทยก็ยังมีความเชื่อและความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาสนา “พราหมณ์-ฮินดู” และในลัทธิ “ผี” ที่มีความเชื่อดั้งเดิมควบคู่กันไปได้อย่างลงตัว

คำสำคัญ: ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ การจำแนกตามกลุ่มความหมาย การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้า

Abstract

Spirit mediumship is a belief that has been associated with Thai society for a long time. In 2021, there are 108 spirit medium's houses in Thailand. These spirit medium's houses have different and unique names. This research aimed to study the grammatical relations and classification according to semantics field in naming of the spirit medium's houses in Thailand. The data of 108 spirit medium's houses were collected

from Google Maps. The results of the analysis of grammatical relations revealed that the names of 27 spirit medium's houses had a general structure, accounted for 25.00% of the total name lists. The syntactic hierarchy of complexity between the head nouns and the noun modifiers ranged from 2-4 syntactic hierarchies, in descending order as follows: 52 names with 2-syntactic hierarchy of complexity (48.15%); 22 names with 3-syntactic hierarchy of complexity (20.37%), and 7 names with 4-syntactic hierarchy of complexity (6.48%). When the semantics field was classified, it was found that the head nouns consisted of kinship terms the most, showing the relationships among the sacred things and the owners of the spirit medium's house and the people having faith in them. The noun modifiers contained the names of sacred things the most and had a more complex structure than those in the head nouns. This indicates that the noun modifier is the part that identifies or reveals the identity of sacred things as well as expressing their power or charisma. Therefore, it points out that although Thai society has Buddhism as the main religion, there are beliefs and faiths in the sacred things in "Brahmin-Hindu" and "spirit" cults, traditional beliefs that perfectly go together in Thai people's way of life.

Keywords: grammatical relations, semantics field, naming, spirit medium's house

บทนำ

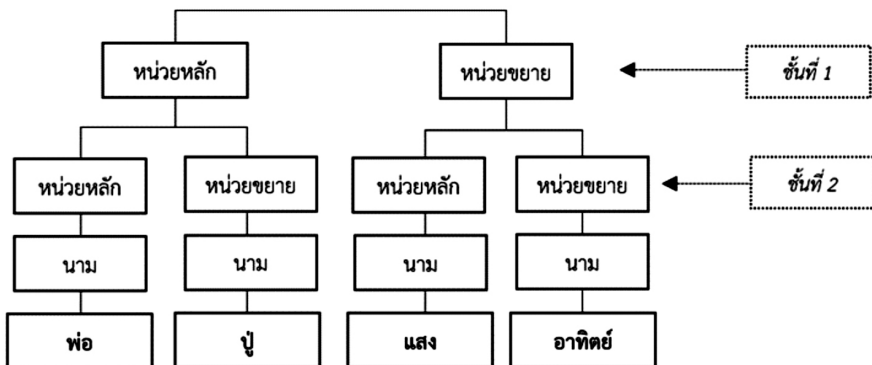
สังคมไทยแม้จะอ้างว่าเป็นสังคมแห่งพุทธศาสนาเพราะมีวิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับคติทางพุทธศาสนาหรืออาจกล่าวในทำนองที่ว่าเป็นสังคมที่มีศาสนาพุทธเป็นพื้นฐานการดำเนินชีวิต (Hongladarom, 2009) แต่ความเชื่อเรื่องการทรงเจ้า (spirit medium) หรือการเข้าทรงกลับเป็น "ความเชื่อ" (Beliefs) ที่ผสมผสานไปกับการดำเนินชีวิตของคนไทย (Kittiasa, 2001) นักวิชาการกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าเป็นวิถีชีวิตที่ผสมผสานไปกับอิทธิพลของความเชื่อเรื่องผีที่เป็นความเชื่อดั้งเดิมของคนไทย

(Wongthai, 2012; Shoocongdej, 2016, p. 59) ตลอดจนอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่เข้ามาผสมผสานและกลมกลืนกับวิถีชีวิตคนไทย (Phongsawat, 2013) หรือที่เรียกว่า การกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรม (cultural assimilation) ที่คนพื้นเมืองอย่างคนไทย เลือกที่จะยอมรับวัฒนธรรมจากวัฒนธรรมที่มีอำนาจเหนือกว่า เช่น วัฒนธรรมเขมร (Pongsapich, 2006, pp. 15-21) จนเป็นวิถีชีวิตพุทธ-ผี-พราหมณ์ของคนไทยมา จนทุกวันนี้ สะท้อนได้จากประกาศราชกิจจานุเบกษาในเล่มที่ 7 หน้า 379 เกี่ยวกับ “การเข้าทรง” ว่า “ก็ยังมีชาวเจ้าเข้าทรงที่ตำบลโน้นตำบลนี้บอกเหตุการณ์ว่าเพลิงจะไหม้ ตำบลโน้นตำบลนี้ต่อไปอีก” (Forbid Thailand and China to worship in different places and graciously to sell fresh water to the people, 1890) แสดงว่า ความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเป็นความเชื่อที่ผสมผสานกับวิถีชีวิตคนไทยมากกว่าร้อยปีแล้ว

การทรงเจ้าอาจต้องถือว่าเป็นความเชื่อหนึ่งที่กลายเป็น “อาชีพร” เช่นที่ NGThailand (2018) กล่าวไว้โดยสรุปว่า “*ร่างทรงเป็นอาชีพที่ประสบความสำเร็จ เพราะเป็นผู้ที่แสดงตนว่าเข้าใจและสามารถคลี่คลายปัญหาของผู้คนได้อย่างน่าอัศจรรย์*” จึงไม่แปลกที่จะมีผู้สถาปนาตนเองเป็น “คนทรง” หรือ “ร่างทรง” และเมื่อสืบค้น (search) ตำแหน่งทรงเจ้าในแผนที่กูเกิล (google map) ก็พบว่า ในปีพ.ศ. 2564 มีตำแหน่งทรงเจ้าถึง 108 รายชื่อ กระจายตัวทุกภาคของประเทศไทย ในจำนวนนี้มีทั้งตำแหน่งทรงเจ้าที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำท้องถิ่น เช่น “*ตำแหน่งเจ้าแม่ทับทิมทอง*” จังหวัดชลบุรี ตำแหน่งทรงเจ้าที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เช่น “*ตำแหน่งพ่อปู่พญาครุฑ*” ตำแหน่งทรงเจ้าที่อ้างอิงตัวละครในวรรณคดี เช่น “*ตำแหน่งพ่อปู่ทศกัณฐ์*” รวมถึงตำแหน่งทรงเจ้าบุคคลต่าง ๆ ในศาสนาพุทธด้วย เช่น “*ตำแหน่งพระโพธิสัตว์กวนอิม*”

จากชื่อตำแหน่งทรงเจ้าข้างต้น ทำให้ตั้งข้อสังเกตได้ว่า นอกจากภาษา จะมีผลิตภาวะสูง (productivity) คือสามารถผลิตได้อย่างหลากหลาย (Matthews, 1991; Singnoi, 2005) แล้ว ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ที่หน่วยสมาชิกทำหน้าที่เป็น หน่วยหลักกับหน่วยขยายของชื่อตำแหน่งที่ตั้งขึ้นนั้นก็มีความน่าสนใจ เพราะชื่อตำแหน่งแต่ละชื่อมีโครงสร้างความซับซ้อนที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ เมื่อนำแนวคิดเรื่อง **ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ (grammatical relations)** ที่ใช้ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง หน่วยหลักกับหน่วยขยายมาศึกษาการตั้งชื่อตำแหน่ง จึงเป็นแนวคิดที่จะแสดงให้เห็น ความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยประกอบคือหน่วยหลักกับหน่วยขยายที่นำมาใช้ตั้งชื่อ ดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ชื่อตำแหน่งที่มีโครงสร้างมากกว่าหน่วยหลัก 1 คำ และหน่วย

ขยาย 1 คำ ซึ่งเป็นโครงสร้างความสัมพันธ์ที่ซับซ้อน เช่น “ตำหนักพ่อปู่แสงอาทิตย์” มีโครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ดังนี้



ภาพที่ 1 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อตำหนักพ่อปู่แสงอาทิตย์

ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การตั้งชื่อตำหนักดังกล่าว มีโครงสร้างความซับซ้อนมากกว่า 1 ชั้น โดยชั้นที่ 1 ประกอบด้วยคำว่า “พ่อปู่” เป็นหน่วยหลัก และคำว่า “แสงอาทิตย์” เป็นหน่วยขยาย ทั้ง 2 หน่วย ต่างมีโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยาย ดังแสดงในโครงสร้างความซับซ้อนในชั้นที่ 2 ที่คำว่า “พ่อปู่” มีคำว่า “พ่อ” เป็นหน่วยหลัก และคำว่า “ปู่” เป็นหน่วยขยายเพื่อให้ความหมายว่าเป็นคนผู้ชายที่อาวุโสกว่าพ่อ เช่นเดียวกับคำว่า “แสง” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “อาทิตย์” เป็นหน่วยขยาย ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์เช่นนี้ ถือว่ามีโครงสร้างที่ซับซ้อน (complex structure) คือมีระดับชั้นทางวากยสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักและหน่วยขยายทั้งชั้นหลัก (main class) และชั้นย่อย (sub class)

ขณะเดียวกัน เมื่อพิจารณาการจำแนกกลุ่มความหมาย (semantic field) พบความน่าสนใจ 2 ประเด็น กล่าวคือ การตั้งชื่อในหน่วยหลักเป็นการนำคำในกลุ่มญาติพี่น้องหรือศัพท์เครือญาติ (kinship term) ทั้ง 2 คำ มาใช้อ้างถึงตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะสัมพันธ์กับตัวของคนทรงกับสังคม ซึ่งแสดงความสัมพันธ์คือ ญาติพี่น้อง + ญาติพี่น้อง ส่วนการตั้งชื่อในหน่วยขยายนั่น เป็นการใช้อ้างอิงของสิ่งศักดิ์สิทธิ์คำเดียวเพื่อต้องการให้ได้ทราบว่าตำหนักทรงดังกล่าวเป็นตำหนักทรงของสิ่งศักดิ์สิทธิ์องค์ใด ทำให้การตั้งชื่อดังกล่าวมีความสัมพันธ์ทางความหมายคือ [ญาติพี่น้อง +

ญาติพี่น้อง] + ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้น ข้อมูลการวิจัยและเมื่อทดลองวิเคราะห์เป็นวิจัยนำร่อง (pilot study) จึงแสดงให้เห็นความน่าสนใจที่นำมาสู่คำถามวิจัยครั้งนี้ประการหนึ่งว่า การตั้งชื่อตำหนักมีวิธีการตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าวิธีการใดเพื่อชวนให้ผู้คนนับถือและศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้ทรงเจ้าได้อ้างถึง

เมื่อทบทวนงานวิจัยการตั้งชื่อ 10 ปีที่ผ่านมา พบงานที่ศึกษาเป็นจำนวนมาก อาทิ การศึกษากลวิธีการตั้งชื่อยันต์ของคนไทย (Petthongna, 2011) การตั้งชื่อโครงการหมู่บ้านจัดสรรในจังหวัดเชียงใหม่ (Chaisomkhun, 2017) ลักษณะภาษาในการตั้งชื่อเพชบุ๊กของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในจังหวัดขอนแก่น (Thepkraiwan & Sroikudrua, 2018) การตั้งชื่อสุนัขในประเทศไทย: ภาพสะท้อนสังคมไทย (Mueansamai, 2019) รำแม่บทใหญ่: การตั้งชื่อและภาพสะท้อนสังคมวัฒนธรรม (Rattanawijan & Srimuang, 2020) การศึกษาส่วนใหญ่เป็นทั้งการศึกษาโครงสร้างของการตั้งชื่อและความหมายของการตั้งชื่อ มีเพียงงานของ Petthongna (2011) เท่านั้น ที่ศึกษาการตั้งชื่อสิ่ง (things) ที่สัมพันธ์กับความเชื่อของคนไทยเช่นงานวิจัยครั้งนี้ ขณะเดียวกัน การศึกษาความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ที่แสดงความซับซ้อนของโครงสร้าง จะพบในการศึกษาภูมินาม (Toponyms) ได้แก่ การศึกษาภูมินามของหมู่บ้านในเขตภาคเหนือตอนล่างของ Jiranantanaporn and Singnoi (2005) และงานที่ศึกษาการสร้างคำประสมในสมัยสุโขทัย ของ Kavilanan (2011)

กล่าวถึงแนวคิดเรื่อง “ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์” ในที่นี้ กล่าวได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยประกอบทางวากยสัมพันธ์ของหน่วยประกอบที่ทำหน้าที่เป็น “หน่วยหลัก” กับ “หน่วยขยาย” (Singnoi, 2005, p. 13) ดังนั้นความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ในการตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในงานวิจัยนี้ จึงเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักและหน่วยขยายของชื่อตำหนัก โดยหน่วยประกอบนั้นอาจมีโครงสร้างสามัญ (general structure) ซึ่งมีความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยายในชั้นหลักเพียงชั้นเดียว หรือมีโครงสร้างที่หน่วยหลักและ/หรือหน่วยขยายมีระดับชั้นทางวากยสัมพันธ์ (syntactic hierarchy) ของหน่วยประกอบที่ซับซ้อนซึ่งไม่ได้พิจารณาจากจำนวนคำ (Singnoi, 2005, p. 93) แต่พิจารณาจากความซับซ้อนทางโครงสร้างที่ประกอบด้วยชั้นหลักและชั้นย่อยของหน่วยประกอบแต่ละหน่วย

การวิจัยนำร่องได้พบความน่าสนใจอีกประการคือหน่วยประกอบที่ทำหน้าที่เป็นหน่วยหลักจะแสดงความหมายที่สื่อถึงสถานะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเจ้าของตำหนักทรง

ต้องการแสดงว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีสถานะใด สัมพันธ์กับสังคมอย่างไร ส่วนหน่วยประกอบที่ทำหน้าที่เป็นหน่วยขยาย จะแสดงความหมายที่สื่อถึงบทบาทหรือตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเป็นผู้ใด และยังมีพลาภาพหรืออิทธิฤทธิ์อย่างไร ดังนั้น แนวคิดที่สัมพันธ์กับการศึกษาความสัมพันธ์ทางความหมายระหว่างหน่วยประกอบนั้นคือ “การจำแนกกลุ่มทางความหมาย” (semantics field) หรือการจัดกลุ่มทางความหมาย ซึ่งเป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อการจัดองค์ประกอบคำที่มีความสัมพันธ์ทางความคิดและความสัมพันธ์ทางความหมายกับคำอื่น ซึ่ง Lehrer (1974) อธิบายว่า วงความหมายคือการเชื่อมโยงคำด้วยวงความคิด (conceptual domain) และจะมีความสัมพันธ์ทางความหมายกับคำอื่น ๆ เช่นเดียวกับ Nida (1975) อธิบายว่า คำแต่ละคำไม่อาจจะอยู่ตามลำพังได้แต่จะมีความสัมพันธ์กับคำอื่น ทำให้สามารถนำคำที่มีความหมายต่าง ๆ มาจัดเรียงความหมายให้อยู่ในวงความหมายเดียวกันได้ ดังนั้น การศึกษาการจำแนกกลุ่มทางความหมายของการตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในครั้งนี้ จึงเป็นการศึกษาวิเคราะห์ความหมายของคำแต่ละคำที่ใช้ในการตั้งชื่อตำหนักซึ่งมีความหมายเชื่อมโยงซึ่งกันและกัน ซึ่งความหมายที่เชื่อมโยงกันนี้จะแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ทางความหมายที่ส่งผลต่อความเชื่อและความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าของตำหนักทรงเจ้าอ้างถึง

การศึกษาของ Jiranantanaporn and Singnoi (2005) นอกจากทำให้เห็นการใช้ความหมายในลักษณะต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับการตั้งชื่อแล้ว ประการที่สำคัญที่สุดคือ ยังทำให้เข้าใจความซับซ้อนทางความคิดที่สะท้อนผ่านความซับซ้อนทางโครงสร้างวากยสัมพันธ์ด้วย งานวิจัยนี้เช่นเดียวกันได้ใช้แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ร่วมกับการศึกษาการจำแนกกลุ่มทางความหมาย เพื่อจะแสดงให้เห็นถึงความคิดอันซับซ้อนของผู้ตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าที่ได้สัมพันธ์กับความเชื่อและความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูและลัทธิบูชาผีซึ่งแสดงออกผ่านความหมายที่ต่างกัน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทย โดยใช้แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์และการจัดกลุ่มความหมาย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ด้วยวิธีการ

พรรณนาแล้วใช้คำร้อยละเป็นข้อมูลสนับสนุนการพรรณนา เก็บข้อมูลโดยใช้คำค้นว่า “ตำหนัก” จากแผนที่กูเกิล (google map) ในประเทศไทย แล้วกำหนดเกณฑ์การคัดออกของข้อมูล (exclusion criteria) คือ จะคัดรายชื่อตำหนักที่เป็นเรือนที่อยู่ของเจ้านาย (royal residences) ออกก่อน จากนั้นตรวจสอบรายชื่อตำหนักที่ได้จากการคัดออกของข้อมูลอีกครั้ง จึงทำให้ได้ข้อมูลทั้งสิ้น 108 รายชื่อ

สำหรับการวิเคราะห์ข้อมูล เริ่มด้วยการนำรายชื่อตำหนักดังกล่าวมาจำแนกออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ใช้คำว่า “ตำหนัก” กับส่วนที่เหลือ ซึ่งส่วนที่เหลือนี้จะเป็นข้อมูลที่นำมาใช้วิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ที่จะจำแนกหน่วยประกอบออกเป็นหน่วยหลักกับหน่วยขยาย สำหรับคำภาษาบาลีและคำภาษาสันสกฤตหรือชื่อเฉพาะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น อวโลกิเตศวร นาคราช จะไม่วิเคราะห์แยกองค์ประกอบของหน่วยหลักกับหน่วยขยาย เพราะคำลักษณะเช่นนี้เป็นคำที่ยืมมาทั้งคำ ไม่ได้ยืมกลวิธี (Indrambarya, 2016, p. 6) แต่สำหรับชื่อภาษาไทยที่เป็นคำประสม (compound word) เช่น ตาไฟ สามตา วังชมพู จะนำมาวิเคราะห์แยกหน่วยประกอบเป็นหน่วยหลักกับหน่วยขยาย จากนั้นจะนำหน่วยประกอบทั้งหน่วยหลักและหน่วยขยายดังกล่าวไปวิเคราะห์กลุ่มความหมายแต่ละหน่วยอีกครั้ง สำหรับชื่อที่มี 2 คำแต่มีความหมายเหมือนคำเดียว (idiosyncratic meanings) เช่น อนันตนาคราช ไกรบุตร อุปฮาด จะวิเคราะห์เป็น 1 ความหมาย เพราะเป็นคำนามเฉพาะ

ผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์และการวิเคราะห์การจำแนกกลุ่มทางความหมายการตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้า จำนวน 108 รายชื่อ มีผลการวิเคราะห์ในแต่ละส่วนดังนี้

1. ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของการตั้งชื่อ เป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในลักษณะหน่วยหลักกับหน่วยขยาย ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวมีความซับซ้อนของโครงสร้างที่แตกต่างกันไปตามแต่ที่เจ้าของตำหนักทรงเจ้าจะสร้างคำขึ้นมาเพื่อขยายความซับซ้อนของความสัมพันธ์ดังกล่าวมีลักษณะต่าง ๆ ได้แก่ การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าที่เป็นโครงสร้างสามัญที่ไม่มีมีความซับซ้อน และตำหนักทรงเจ้าที่มีความซับซ้อนตั้งแต่ 2 ชั้น 3 ชั้น และ 4 ชั้น ดังนี้

ตารางที่ 1 ขีดขึ้นความซับซ้อนของชื่อตำแหน่งทรงเจ้า

ลำดับที่	ขีดขึ้นความซับซ้อน	จำนวน (รายชื่อ)	ร้อยละ
1	โครงสร้างความซับซ้อน 2 ชั้น*	52	48.15
2	โครงสร้างสามัญ (ไม่มีความซับซ้อน)	27	25.00
3	โครงสร้างความซับซ้อน 3 ชั้น*	22	20.37
4	โครงสร้างความซับซ้อน 4 ชั้น*	7	6.48
รวม		108	100

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่าโครงสร้างสามัญ มีจำนวน 27 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 25.00 ของจำนวนรายชื่อทั้งหมด ส่วนโครงสร้างความซับซ้อนตามลำดับที่ 1 3 และ 4 รวมกันแล้วมีจำนวนมากถึง 81 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 75 ของจำนวนรายชื่อทั้งหมด ในจำนวนนี้โครงสร้างความซับซ้อน 2 ชั้น เป็นโครงสร้างความซับซ้อนที่มีจำนวนมากที่สุด คือมีจำนวน 52 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 48.15 ของจำนวนรายชื่อทั้งหมด ซึ่งจะมีรายละเอียดดังหัวข้อต่อไป

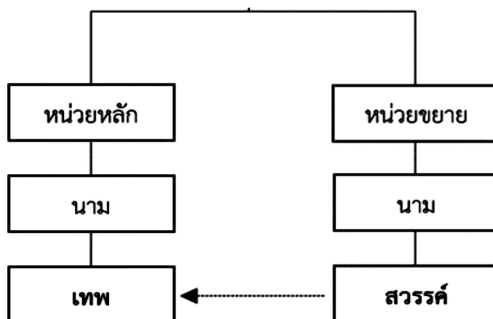
1.1 การตั้งชื่อที่ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์เป็นโครงสร้างสามัญ

เป็นความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยายที่หน่วยหลักกับหน่วยขยายมีโครงสร้างในชั้นหลักชั้นเดียวแต่ไม่มีโครงสร้างความสัมพันธ์ลักษณะหน่วยหลักกับหน่วยขยายในชั้นย่อย ผลการวิเคราะห์พบว่าจะมีทั้ง 1) ความสัมพันธ์ที่หน่วยหลักกับหน่วยขยายเป็นคำนามกับคำนาม (noun-noun structure) และ 2) ความสัมพันธ์ที่หน่วยหลักกับหน่วยขยายมีความสัมพันธ์แบบแสดงไวยากรณ์ประโยค (synthetic structure) ดังนี้

1) หน่วยหลักกับหน่วยขยายมีความสัมพันธ์แบบนาม-นาม

เป็นความสัมพันธ์ที่ชั้นหลักจะมีคำนามในหน่วยหลักและคำนามในหน่วยขยายโดยแต่ละคำต่างเป็นเป็นคำนามทั้งคู่ ความสัมพันธ์ลักษณะนี้มีเป็นจำนวนมาก เช่น ตำแหน่งเทพสวรรค์ ตำแหน่งปู่ฤๅษณ์ ตำแหน่งย่าขอม ซึ่งมีโครงสร้างความสัมพันธ์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง 1 ตำบลเทพสวรรค์

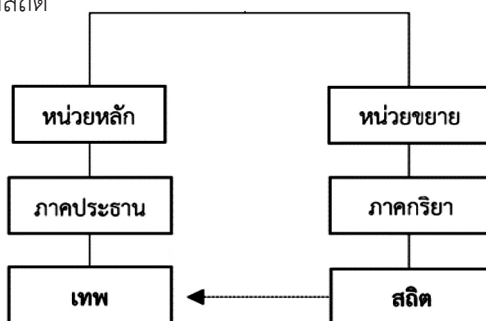


ภาพที่ 2 โครงสร้างสามัญที่หน่วยหลักกับหน่วยขยายมีความสัมพันธ์แบบนาม-นาม

จากแผนภูมิข้างต้นแสดงให้เห็นโครงสร้างของการตั้งชื่อตำบลทรงเจ้าที่ประกอบด้วยคำว่า “เทพ” และคำว่า “สวรรค์” หน่วยประกอบที่เป็นหน่วยหลักและหน่วยขยายต่างเป็นคำนามทั้งคู่ซึ่งเป็นความสัมพันธ์แบบนาม-นาม มีคำว่า “เทพ” เป็นหน่วยหลัก และคำว่า “สวรรค์” เป็นหน่วยขยาย แต่ไม่มีความสัมพันธ์ของหน่วยประกอบในชั้นย่อย ทำให้ชื่อตำบลนี้มีโครงสร้างสามัญ

2) หน่วยหลักกับหน่วยขยายมีความสัมพันธ์แบบแสดงไวยากรณ์ประโยค ความสัมพันธ์ลักษณะเช่นนี้มีน้อยกว่าความสัมพันธ์แบบนาม-นาม เป็นความสัมพันธ์ที่หน่วยประกอบทั้งหน่วยหลักและหน่วยขยายเรียงความสัมพันธ์แบบมีไวยากรณ์ประโยคโดยมีหน่วยหลักทำหน้าที่เป็นหน่วยประธาน และ หน่วยขยายทำหน้าที่เป็นหน่วยกริยา เช่น ตำบลเทพสถิต ตำบลฤๅษีประทานพร ซึ่งมีโครงสร้างความสัมพันธ์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง 2 ตำบลเทพสถิต



ภาพที่ 3 โครงสร้างสามัญที่หน่วยหลักกับหน่วยขยายมีความสัมพันธ์แบบแสดงไวยากรณ์ประโยค

แผนภูมิข้างต้นแสดงให้เห็นโครงสร้างของการตั้งชื่อตำแหน่ง
ทรงเจ้าที่ประกอบด้วยคำว่า “เทพ” ทำหน้าที่เป็นหน่วยประธานและคำว่า “สถิต”
ทำหน้าที่เป็นหน่วยกริยา ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของคำว่า “เทพ” ที่เป็นหน่วยหลัก
และคำว่า “สวรรค์” ที่เป็นหน่วยขยาย จึงมีความสัมพันธ์แบบไวยากรณ์ประโยคแบบ
โครงสร้างสามัญ

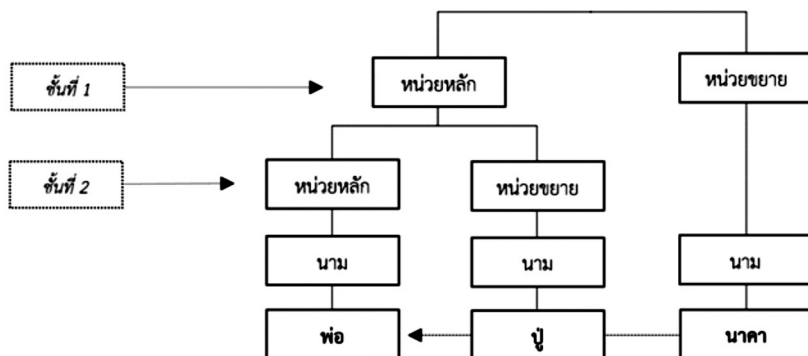
ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยายซึ่งเป็นความ
สัมพันธ์แบบไม่ซับซ้อนข้างต้น ตัวอย่างที่ 1 เป็นความสัมพันธ์ของหน่วยประกอบที่หน่วย
หลักและหน่วยขยายเป็นคำนามทั้งคู่ ส่วนตัวอย่างที่ 2 เป็นความสัมพันธ์ที่หน่วยหลัก
ทำหน้าที่เป็นหน่วยประธาน ส่วนหน่วยขยายทำหน้าที่เป็นหน่วยกริยา อย่างไรก็ตาม ผล
การวิเคราะห์ได้พบว่า ความสัมพันธ์ทั้ง 2 แบบ ปรากฏในความสัมพันธ์ของโครงสร้าง
ซับซ้อนด้วย ดังหัวข้อต่อไป

1.2 การตั้งชื่อที่ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์มีโครงสร้างซับซ้อน

การตั้งชื่อตำแหน่งทรงเจ้าที่ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์มีโครงสร้าง
ซับซ้อน เป็นการตั้งชื่อที่หน่วยประกอบหน่วยใดหน่วยหนึ่งมีโครงสร้างระหว่างหน่วย
ประกอบในชั้นย่อยเพิ่มจากชั้นสามัญ ผลการวิเคราะห์พบว่า การตั้งชื่อลักษณะนี้มีเป็น
จำนวนมากถึง 81 รายชื่อ (ดังตารางที่ 1) และมีความซับซ้อนตั้งแต่ 2 ชั้น ถึง 4 ชั้น
ดังนี้

1) โครงสร้างความซับซ้อน 2 ชั้น เป็นโครงสร้างความซับซ้อน
ที่หน่วยประกอบหน่วยใดหน่วยหนึ่งในชั้นหลัก มีหน่วยประกอบขยายเป็นชั้นย่อยอีก
1 ชั้น เช่น ตำแหน่งพ่อขุนาคา ตำแหน่งปู่ฤๅษีชีวกโกมารภักจ ตำแหน่งเศรษฐีนาคราช
ซึ่งมีโครงสร้างความสัมพันธ์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

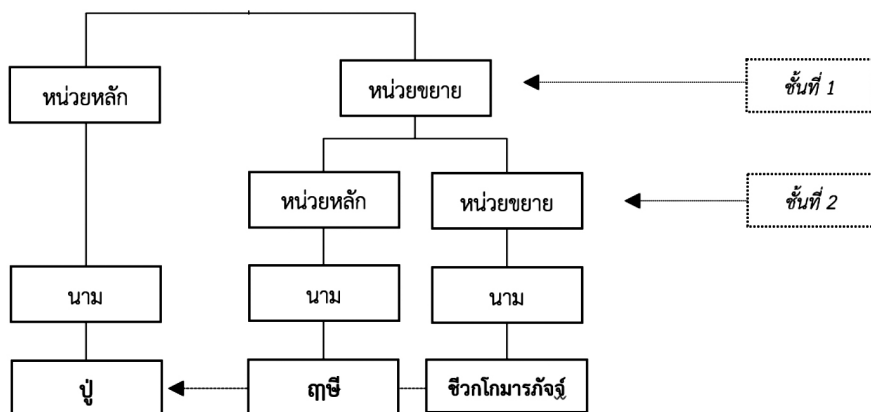
ตัวอย่าง 3 ตำนานพ่อปู่นาคา



ภาพที่ 4 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อตำนานพ่อปู่นาคา

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าชื่อ ตำนานพ่อปู่นาคา ในโครงสร้างชั้นที่ 1 ประกอบด้วยหน่วยหลักคือคำว่า “พ่อปู่” และหน่วยขยาย คือคำว่า “นาคา” โดยในหน่วยหลักนั้นยังมีหน่วยประกอบในชั้นที่ 2 ที่มีคำว่า “พ่อ” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “ปู่” เป็นหน่วยขยาย โครงสร้าง ความซับซ้อนเช่นนี้แสดงให้เห็นความซับซ้อน 2 ชั้น คือ ในชั้นหลัก 1 ชั้น และชั้นย่อยอีก 1 ชั้น

ตัวอย่าง 4 ตำนานปู่ฤๅษีชีวกโกมารภัจจ์

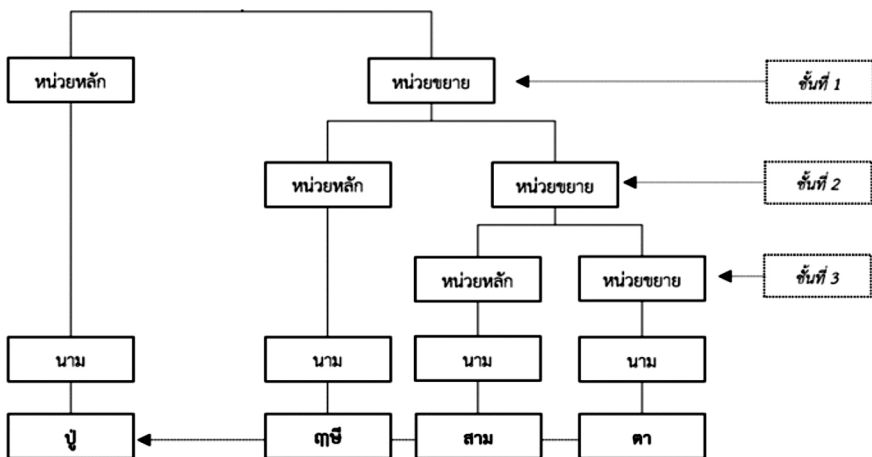


ภาพที่ 5 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อตำนานปู่ฤๅษีชีวกโกมารภัจจ์

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นโครงสร้างความซับซ้อน 2 ชั้น ที่มีความซับซ้อนในหน่วยขยาย ซึ่งมีชั้นย่อยจากชั้นหลักอีก 1 ชั้น กล่าวคือ โครงสร้างในชั้นที่ 1 ประกอบด้วยคำว่า “ปู่” ในหน่วยหลัก และคำว่า “ฤๅษีชีวกโกมารภัจจ์” ในหน่วยขยาย ซึ่งในหน่วยนี้ ยังมีหน่วยประกอบในชั้นที่ 2 ซึ่งมีคำว่า “ฤๅษี” เป็นหน่วยหลัก และคำว่า “ชีวกโกมารภัจจ์” โครงสร้างความซับซ้อนเช่นนี้แสดงให้เห็นความซับซ้อน 2 ชั้น คือ ในชั้นหลัก 1 ชั้น และชั้นย่อยอีก 1 ชั้น

2) โครงสร้างความซับซ้อน 3 ชั้น เป็นโครงสร้างความซับซ้อนที่หน่วยใดหน่วยหนึ่งในชั้นหลัก จะมีหน่วยประกอบเป็นชั้นย่อยอีก 2 ชั้น เช่น คำหนักปู่ฤๅษีสามตา คำหนักเสด็จปู่เจ้าฟ้าห่มขาว คำหนักเจ้าปู่พญาหลวงจางขาว ซึ่งมีโครงสร้างความสัมพันธ์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง 5 คำหนักปู่ฤๅษีสามตา

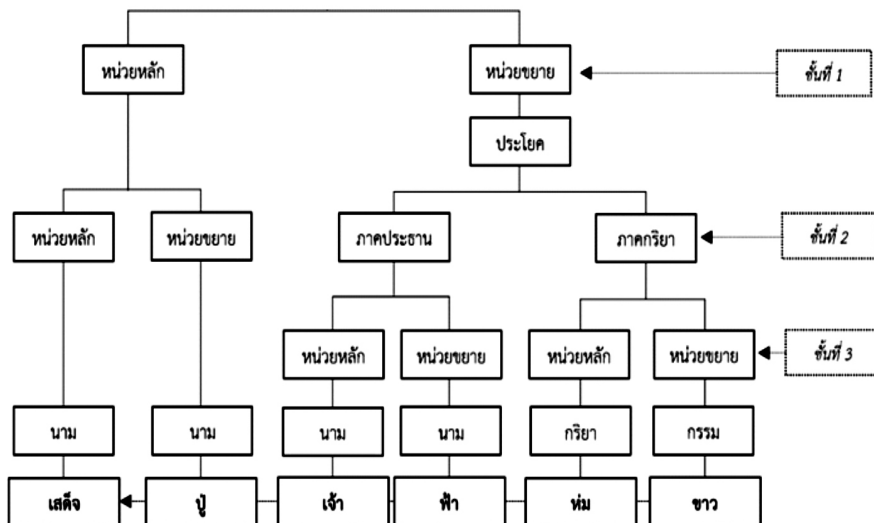


ภาพที่ 6 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อคำหนักปู่ฤๅษีสามตา

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าชื่อ คำหนักปู่ฤๅษีสามตา มีความซับซ้อนในหน่วยขยาย โดยในโครงสร้างในชั้นที่ 1 ประกอบด้วยหน่วยหลักคือ คำว่า “ปู่” และหน่วยขยาย คือคำว่า “ฤๅษีสามตา” ในหน่วยขยายมีหน่วยประกอบในชั้นที่ 2 ที่มีคำว่า “ฤๅษี” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “สามตา” เป็นหน่วยขยาย และมี

หน่วยประกอบในชั้นที่ 3 ที่ประกอบด้วยคำว่า “สาม” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “ตา” เป็นหน่วยขยาย โครงสร้างความสัมพันธ์ในตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ในชั้นหลัก 1 ชั้น และชั้นย่อยอีก 2 ชั้น

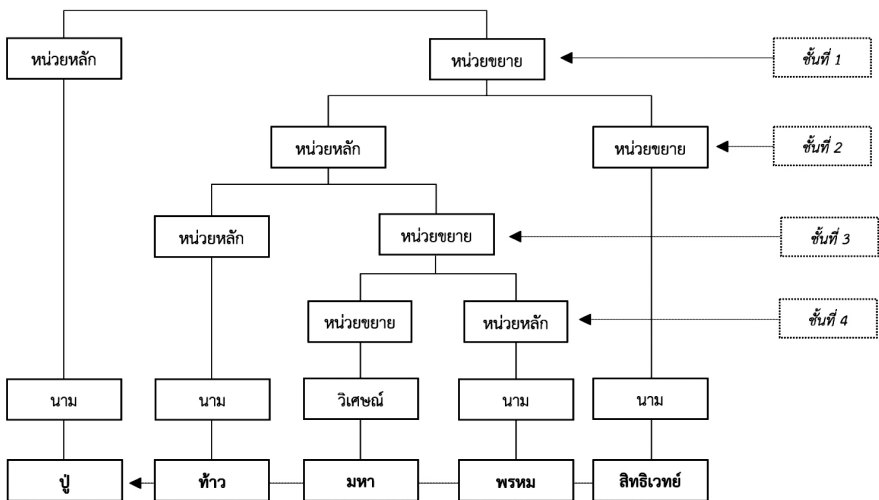
ตัวอย่าง 6 ตำนกเสด็จปู่เจ้าฟ้าห่มขาว



ภาพที่ 7 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อตำนานเสด็จปู่เจ้าฟ้าห่มขาว

ตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าชื่อ ตำนกเสด็จปู่เจ้าฟ้าห่มขาว มีความซับซ้อนทั้งในหน่วยหลักและหน่วยขยาย โดยในชั้นที่ 1 ประกอบด้วยหน่วยหลัก คือคำว่า “เสด็จปู่” และหน่วยขยาย คือคำว่า “เจ้าฟ้าห่มขาว” ในชั้นที่ 2 ของหน่วยหลัก คำว่า “เสด็จปู่” มีคำว่า “เสด็จ” เป็นหน่วยหลัก และคำว่า “ปู่” เป็นหน่วยขยาย ส่วนในชั้นที่ 2 ของหน่วยขยาย มีคำว่า “เจ้าฟ้า” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “ห่มขาว” เป็นหน่วยขยาย ซึ่งก็ยังมีหน่วยประกอบในชั้นที่ 3 กล่าวคือ คำว่า “เจ้าฟ้าห่มขาว” มีโครงสร้างแบบแสดงไวยากรณ์ประโยคโดยที่ “เจ้าฟ้า” เป็นหน่วยประธาน ประกอบด้วย คำว่า “เจ้า” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “ฟ้า” เป็นหน่วยขยาย ส่วนคำว่า “ห่มขาว” มีคำว่า “ห่ม” เป็นหน่วยกริยา และคำว่า “ขาว” เป็นหน่วยกรรม โครงสร้างความสัมพันธ์ในตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ในชั้นหลัก 1 ชั้น และชั้นย่อยอีก 2 ชั้น

ตัวอย่าง 7 ตำหนักปู่ท้าวมหาพรหมสิทธิเวทย์

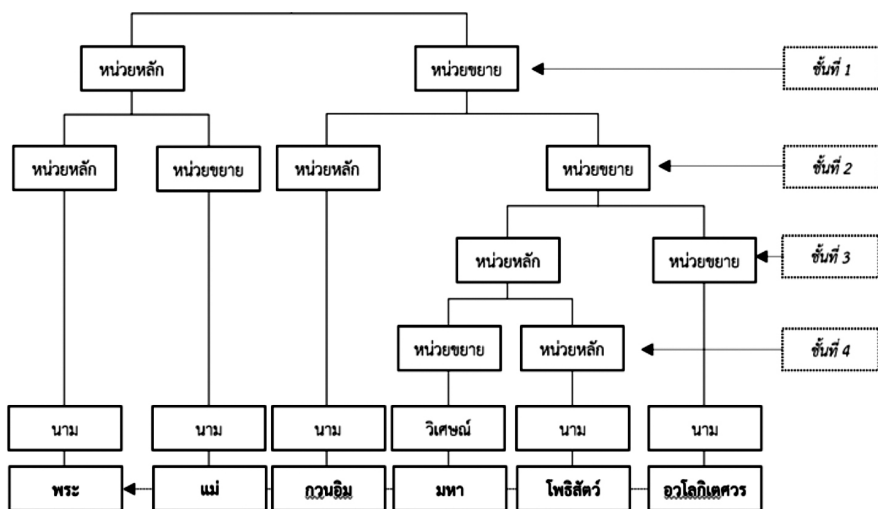


ภาพที่ 8 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อตำแหน่งผู้ว่าราชการจังหวัด

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าชื่อ ตำนานกบฏท้าวมหาพรหม
สิทธิเวทย์ มีความซับซ้อนในหน่วยขยาย โดยในชั้นที่ 1 ประกอบด้วยหน่วยหลักคือ
คำว่า “ปู” และหน่วยขยาย คือคำว่า “ท้าวมหาพรหมสิทธิเวทย์” ในชั้นที่ 2 มีคำว่า
“ท้าวมหาพรหม” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “สิทธิเวทย์” เป็นหน่วยขยาย ซึ่งหน่วยประกอบ
ในชั้นที่ 3 คือ คำว่า “ท้าว” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “มหาพรหม” เป็นหน่วยขยาย
ซึ่งทำให้เกิดโครงสร้างซับซ้อนในชั้นที่ 4 ซึ่งมีคำว่า “มหา” เป็นหน่วยขยาย คำว่า
“พรหม” เป็นหน่วยหลัก โครงสร้างความซับซ้อนในตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นความซับซ้อน
ที่ปรากฏในชั้นหลัก และยังซับซ้อนในชั้นย่อยอีก 3 ชั้น ความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์
ดังกล่าว ก็ยังแสดงให้เห็นว่า นอกจากมีความสัมพันธ์แบบหน่วยหลักกับหน่วยขยายตาม
ไวยากรณ์ภาษาไทยแล้ว คำที่ยืมมาจากภาษาบาลีและสันสกฤต เช่นคำว่า “มหาพรหม”

ก็ยังคงวิธีการสร้างคำตามไวยากรณ์ภาษาบาลีและภาษาสันสกฤตที่เรียงความสัมพันธ์แบบหน่วยขยายกับหน่วยหลัก

ตัวอย่าง 8 ตำแหน่งพระแม่กวนอิมมหาโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร



ภาพที่ 9 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของชื่อตำแหน่งพระแม่กวนอิมมหาโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าชื่อ ตำแหน่งพระแม่กวนอิมมหาโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร มีโครงสร้างซับซ้อนในหน่วยหลักและหน่วยขยายขยายในหน่วยประกอบชั้นที่ 1 ประกอบด้วยหน่วยหลักคือคำว่า “พระแม่” และหน่วยขยายคือคำว่า “กวนอิมมหาโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร” ทั้ง 2 หน่วยมีโครงสร้างที่ซับซ้อน ปรากฏในชั้นที่ 2 กล่าวคือ ในคำว่า “พระแม่” มีคำว่า “พระ” เป็นหน่วยหลัก และมีคำว่า “แม่” เป็นส่วนขยาย ส่วนหน่วยขยาย ประกอบด้วยหน่วยหลักคือคำว่า “กวนอิม” หน่วยขยายคือคำว่า “มหาโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร” ซึ่งมีหน่วยประกอบ ดังปรากฏในชั้นที่ 3 กล่าวคือ มีคำว่า “มหาโพธิสัตว์” เป็นหน่วยหลัก คำว่า “อวโลกิเตศวร” เป็นหน่วยขยาย ซึ่งคำว่า “มหาโพธิสัตว์” ในหน่วยหลักมีหน่วยประกอบ ดังปรากฏในชั้นที่ 4 กล่าวคือ คำว่า “มหา” เป็นหน่วยขยาย คำว่า “โพธิสัตว์” เป็นหน่วยหลัก โครงสร้างความสัมพันธ์ในตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นความซับซ้อนที่ปรากฏในชั้นหลัก และ

ยังซับซ้อนในชั้นย่อยอีก 3 ชั้น โดยเป็นความซับซ้อนทั้งในหน่วยหลักและหน่วยขยาย และความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ดังกล่าว ก็ยังแสดงให้เห็นว่า คำที่ยืมมาจากภาษาบาลี และสันสกฤตเช่นคำว่า “มหาโพธิสัตว์” ก็ยังต้องคงวิธีการสร้างคำตามไวยากรณ์ภาษา บาลีและภาษาสันสกฤตที่เรียงความสัมพันธ์แบบหน่วยขยายกับหน่วยหลัก

2. การจำแนกกลุ่มความหมายการตั้งชื่อ

การจำแนกกลุ่มความหมายของการตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในที่นี้ เป็นการ นำแนวคิดเรื่องกลุ่มความหมายมาจัดจำแนกหมวดหมู่ทางความหมายที่เจ้าของตำหนัก ทรงเจ้าใช้ตั้งชื่อตำหนัก ผลการวิเคราะห์การตั้งชื่อตำหนักจะแสดงให้เห็น 2 ประเด็น คือ การตั้งชื่อในหน่วยหลัก และการตั้งชื่อในหน่วยขยาย ดังนี้

2.1 การจำแนกกลุ่มทางความหมายการตั้งชื่อในหน่วยหลัก

การจำแนกกลุ่มทางความหมายของการตั้งชื่อตำหนักทรง เจ้าในหน่วยหลักพบว่า ส่วนหลักนี้จะเป็นการบอกสถานะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่ามีสถานะ ที่จะสัมพันธ์กับตัวของผู้ทรงเจ้าและสังคมอย่างไร โดยคำที่ใช้ตั้งชื่อมีความหมายจำแนก ได้ตามกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งจะเป็นการจำแนกตามจำนวนครั้งที่ปรากฏไม่ได้จำแนกตาม รายชื่อตำหนักทรงเจ้า ดังนี้

ตารางที่ 2 กลุ่มความหมายการตั้งชื่อในหน่วยหลัก

ลำดับที่	กลุ่มความหมาย	จำนวน (คำ)	ร้อยละ
1	ญาติพี่น้อง	109	60.89
2	ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์	32	17.89
3	ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์	14	7.82
4	คุณลักษณะ	8	4.47
	เพศ	4	2.23
5	สิ่งของมีค่า	4	2.23
	ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์	4	2.23
6	อาชีพ	2	1.12
7	สถานะ	1	0.56
	การกระทำ	1	0.56
	รวม	179	100

ตารางดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าความหมายที่นำมาใช้ตั้งชื่อเป็น ส่วนใหญ่คือความหมายในกลุ่มญาติพี่น้อง มีจำนวน 109 คำ คิดเป็นร้อยละ 60.89

ของจำนวนทั้งหมด รองลงมาคือการใช้ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์ ซึ่งเป็นคำที่แสดงความสัมพันธ์กับความเป็นกษัตริย์ มีจำนวน 32 คำ คิดเป็นร้อยละ 17.89 ของจำนวนทั้งหมด อันดับต่อมาคือประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเป็นคำที่แสดงความเป็นเทพเจ้าหรือมนุษย์ มีจำนวน 14 คำ คิดเป็นร้อยละ 7.82 ของจำนวนทั้งหมด ทั้งนี้ การตั้งชื่อดำเนินการในหน่วยหลัก พบว่ามีทั้งที่หน่วยหลักปรากฏคำเดียวและหน่วยหลักประกอบด้วยหน่วยหลักกับหน่วยขยาย

1) การตั้งชื่อดำเนินการในหน่วยหลักที่มีหน่วยหลักคำเดียว

การตั้งชื่อดำเนินการในหน่วยหลักที่มี **หน่วยหลักคำเดียว** เป็นการตั้งชื่อที่มีคำเพียงคำเดียว สื่อความหมายอย่างเดียว ผลการวิเคราะห์พบว่า การตั้งชื่อในหน่วยหลักนี้เป็นการระบุตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่ามีสถานภาพใด มีจำนวน 48 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 44.44 ของรายชื่อทั้งหมด จำนวนเหล่านี้จำแนกได้เป็นกลุ่ม ๆ ได้แก่ **ญาติพี่น้อง** เป็นการใช้คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับเครือญาติ (kinship term) มาใช้เพื่อแสดงบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งศักดิ์สิทธิ์กับตัวตนของผู้ทรงเจ้าและสังคมว่า สิ่งศักดิ์สิทธิ์มีสถานะเป็นบุคคลอาวุโสในครอบครัวที่น่าเคารพและนับถือและยังจะแสดงความสัมพันธ์ทางจิตใจกับผู้คนที่ศรัทธาด้วย ผลการวิเคราะห์พบว่า จะใช้คำว่า “พ่อ” “แม่” “ปู่” “ย่า” และ “ตา”

ลักษณะต่อมา **ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** เป็นการใช้คำเรียกสิ่งศักดิ์สิทธิ์พวกต่าง ๆ ทั้งเทพเจ้าและมนุษย์เพื่อสื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น ๆ มีสถานะเป็น ผู้สูงศักดิ์เหนือกว่ามนุษย์หรือคนทั่วไป ผลการวิเคราะห์พบว่า การตั้งชื่อประเภทนี้จะใช้คำว่า “เทพ” “เทวะ” “ฤๅษี” “กุมาร” และ “พระโพธิสัตว์” ทั้งนี้ อาจเพิ่มรายละเอียดของประเภทสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น ๆ กล่าวคือ **ชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์** เพื่อให้เชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นที่รู้จักแต่ละองค์จะมีความสามารถที่จะบันดาลสิ่งที่ตรงตามพละนาภาพหรืออิทธิฤทธิ์เฉพาะองค์ได้ ได้แก่การใช้ชื่อ “หนุมาน” “พรหม” และ “พระพิฆเนศ” นอกจากนี้

การอ้างถึงความสูงศักดิ์หรือความยิ่งใหญ่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็ยังเป็นการใช้ **ตำแหน่ง** โดยเป็นการใช้คำศัพท์จำพวกบรรดาศักดิ์หรือฐานันดรศักดิ์ หรือคำนำหน้าชื่อที่แสดงความสูงศักดิ์ ตลอดจน คำราชาศัพท์ซึ่งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นกษัตริย์หรือคำที่แสดงการยกย่อง ผลการวิเคราะห์พบว่า จะใช้คำว่า “สมเด็จพระ” “พญา” และ “พระ”

สุดท้ายคือการใช้ชื่อ **อาชีพ** พบเพียงคำว่า “หมอ” ที่เป็นการระบุความสามารถของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในตำแหน่งนั้นว่ามีความสามารถที่จะบำบัดเป่าโรคร้ายใช้

เจ็บหรือขัดแย้งร้ายต่าง ๆ ได้ โดยคำว่า “หมอ” ดังกล่าว ไม่ได้หมายความว่าผู้ตรวจรักษาโรค (Royal Society, 2013, p. 1295) หรือที่เรียกอย่างเป็นทางการว่าแพทย์ที่ปฏิบัติงานในโรงพยาบาล แต่หมายความว่าผู้รู้ ผู้ชำนาญ (Royal Society, 2013, p. 1295) ซึ่งเป็นความหมายที่คนไทยมักใช้มาแต่โบราณเพื่อเรียกอาชีพของบุคคลแต่ละกลุ่มที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนั้น ๆ เช่น หมอความ หมอดู

2) การตั้งชื่อดำเนินในหน่วยหลักที่หน่วยหลักปรากฏร่วมกับ

หน่วยขยาย

การตั้งชื่อในหน่วยหลักที่ประกอบด้วย หน่วยหลักกับหน่วยขยาย เป็นการตั้งชื่อที่คำแต่ละคำมีความสัมพันธ์ทางความหมายร่วมกันในลักษณะต่าง ๆ ผลการวิเคราะห์พบว่าความหมายที่สื่อจากคำที่ปรากฏรวมในหน่วยหลักสัมพันธ์กับสถานะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีจำนวน 60 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 55.56 ของรายชื่อทั้งหมด จำนวนเหล่านี้จำแนกได้เป็นกลุ่ม ๆ โดยกลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่หน่วยหลักมีความหมายเกี่ยวกับญาติพี่น้อง กลุ่มนี้จะมีลักษณะย่อย 4 กลุ่ม ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มความหมาย ญาติพี่น้อง + ญาติพี่น้อง เป็นการใช้คำศัพท์ที่เกี่ยวกับเครือญาติทั้ง 2 คำ ได้แก่ “พ่อปู่” และ “แม่ย่า” ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มความหมาย ญาติพี่น้อง + คุณลักษณะ เป็นการตั้งชื่อโดยใช้คำศัพท์เกี่ยวกับญาติพี่น้องเป็นหน่วยประกอบกับคำศัพท์ที่แสดงคุณลักษณะเป็นหน่วยขยายที่แสดงความหมายถึงความเป็นผู้อาวุโสหรือผู้ยิ่งใหญ่ ได้แก่ “แม่เฒ่า” “ปู่ใหญ่” “พ่อใหญ่” และ “พ่อแก่” ขณะเดียวกัน ยังประกอบด้วย ญาติพี่น้อง + เพศ ซึ่งมีคำแสดงเพศเป็นหน่วยขยายเพื่อแสดงว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นเป็นเพศใด ได้แก่ “แม่นาง” และสุดท้าย คือความสัมพันธ์ระหว่าง ญาติพี่น้อง + อาชีพ โดยมีคำบอกอาชีพเป็นหน่วยขยายเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญหรือความสามารถของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ “แม่หมอ”

กลุ่มต่อมา ผลการวิเคราะห์พบว่า เป็นกลุ่มที่มีหน่วยหลักเป็นคำที่แสดงตำแหน่งหรือบรรดาศักดิ์ หรือคำที่เกี่ยวข้องกับความเป็นกษัตริย์ กลุ่มนี้จะมีประเภทย่อย 4 ประเภท ได้แก่ความสัมพันธ์ระหว่าง ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์ + ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์ ได้แก่ “ท้าวพญา” รวมทั้ง ยังมีความสัมพันธ์ระหว่าง ตำแหน่ง + เพศ โดยหน่วยขยายที่เป็นคำแสดงเพศเป็นการระบุเพื่อให้เข้าใจว่า สิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นเพศอะไร ได้แก่ “เจ้านาง” และ “พระนาง” อย่างไรก็ตาม การระบุเพศนี้ อาจระบุหน่วยขยายด้วยคำแสดงความเป็นญาติพี่น้อง ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่าง ตำแหน่ง + ญาติพี่น้อง

การระบุเช่นนี้ก็เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ในฐานะของผู้อาวุโสที่มีความยิ่งใหญ่และในฐานะผู้มีบรรดาศักดิ์ ได้แก่ “เจ้าพ่อ” “เสด็จพ่อ” “องค์พ่อ” “เจ้าแม่” “องค์แม่” “พระแม่” “เจ้าปู่” “เสด็จปู่” “ท่านปู่” และ “หลวงปู่” ยิ่งไปกว่านี้ ยังปรากฏความสัมพันธ์ในโครงสร้างที่ซับซ้อน คือ เป็นความสัมพันธ์ระหว่าง ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์ + (ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์ + ญาติพี่น้อง) ได้แก่ “สมเด็จพระแม่”

นอกจากนี้ ยังมีกลุ่มที่มีความสัมพันธ์ในลักษณะอื่น ๆ คือ สิ่งของมีค่า + สิ่งของมีค่า ได้แก่ “แก้วนพเก้า” ซึ่งใช้เพียงชื่อเดียว เช่นเดียวกับกับกลุ่มที่มีความหมายที่สื่อถึงการกระทำของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในโครงสร้าง ประเภทของ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ + (การกระทำ + สิ่งของมีค่า) ดังคำว่า “เทพประทานพร”

2.2 การจำแนกกลุ่มทางความหมายการตั้งชื่อในหน่วยขยาย

การจำแนกกลุ่มทางความหมายของการตั้งชื่อดำเนินทรงในหน่วยขยายพบว่า ส่วนขยายนี้จะเป็นการบอกตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเป็นใครและมีบทบาทหรือมีอิทธิฤทธิ์อย่างไร โดยคำที่ใช้ตั้งชื่อมีความหมายจำแนกได้ตามกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งจะเป็นการจำแนกตามจำนวนครั้งที่ปรากฏไม่ได้จำแนกตามรายชื่อดำเนินทรง ดังนี้

ตารางที่ 3 การจำแนกกลุ่มทางความหมายการตั้งชื่อในหน่วยขยาย

ลำดับ	กลุ่มความหมาย	จำนวน (คำ)	ร้อยละ
1	ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์	81	45.25
2	การแสดงบารมี อิทธิฤทธิ์	25	13.97
3	ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์	18	10.06
	ประเภทของนักบวช	18	10.06
4	ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์	14	7.82
5	ชื่อสถานที่ซึ่งเป็นที่ตั้งดำเนินทรงเจ้า	9	5.03
6	สถานที่อยู่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์	7	3.91
7	ชื่อเจ้าของดำเนินทรงเจ้า	3	1.68
8	ญาติพี่น้อง	2	1.12
9	ความสามารถของเจ้าของดำเนินทรงเจ้า	1	0.55
	จำนวนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์	1	0.55
รวม		179	100

จากตารางดังกล่าวแสดงว่า ส่วนขยายมีความหมายที่เกี่ยวกับชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์จำนวนมากที่สุด มีจำนวน 81 คำ คิดเป็นร้อยละ 45.25 ของรายชื่อทั้งหมด รองลงมาคือกลุ่มความหมายที่แสดงบารมี อิทธิฤทธิ์ หรือแสดงความยิ่งใหญ่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จำนวน 25 คำ คิดเป็นร้อยละ 13.97 ของรายชื่อทั้งหมด และถัดลงมา คำที่แสดงตำแหน่งหรือบรรดาศักดิ์ ซึ่งเป็นคำที่มีความสัมพันธ์กับความเป็นกษัตริย์ และคำที่แสดงความหมายที่สื่อถึงกลุ่มนักบวช จำนวน 18 คำ คิดเป็นร้อยละ 10.06 ของรายชื่อทั้งหมด การตั้งชื่อในส่วนขยายนี้ จะพบว่ามีทั้งชื่อที่หน่วยขยายปรากฏเพียงคำเดียวและประกอบรวมกับหน่วยหลักกับหน่วยขยาย

1) การตั้งชื่อตำแหน่งในหน่วยขยายที่มีหน่วยหลักคำเดียว

การตั้งชื่อตำแหน่งในหน่วยขยายที่มี หน่วยหลักคำเดียว เป็นการตั้งชื่อที่มีคำเพียงคำเดียว สื่อความหมายเพียงอย่างเดียว ผลการวิเคราะห์พบว่า การตั้งชื่อในหน่วยขยายนี้เป็นการระบุตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น ๆ ว่าเป็นใครหรือมีความสามารถอย่างไร มีจำนวน 64 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 59.26 ของรายชื่อทั้งหมด จำนวนเหล่านี้จำแนกได้เป็นกลุ่ม ๆ ประกอบด้วย **ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** ซึ่งเป็นวิธีการที่ใช้มากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำท้องถิ่น เช่น “ทับทิมทอง” “ศรีสุทโธ” “ซอม” “สไบทอง” “สงค์” “สิงห์” “เขียว” “ดำ” “แดง” “แก้ว” “คำ” “ลิตา” “บุญรอด” “สิงห์หล” “ปร่งฟ้า” “ศรีวิชัย” “จันทร์หอม” “ศรีมาลา” และ “จอมทอง” สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อในลัทธิหรือในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูและศาสนาพุทธ เช่น “อูมา” “นารายณ์” “พรหมา” “พรหมโลก” “พระพิฆเนศวร” “ชีวกโกมารภัจจ์” “กวนอิม” “พระโพธิสัตว์” “เทพโลกอุดร” สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มาจากวรรณคดี ได้แก่ “ทศกัณฐ์” และ “สุน” สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นสัตว์ ได้แก่ “กุมภี” หรืออาจไม่ได้ระบุชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น แต่ระบุจำพวก **สิ่งศักดิ์สิทธิ์พวกต่าง ๆ** ซึ่งอาจเป็นมนุษย์กลุ่มหนึ่งที่อาจไม่ใช่เทพชั้นสูง ได้แก่ “นาคา” “อนันตนาคราช” “นาคราช” “ภูซังค์” “กินรี” “มัจจุราช” “เวสสุวรรณ” “อสูร”

ผลการวิเคราะห์ยังพบว่ามีการระบุ **ตำแหน่ง/บรรดาศักดิ์** ซึ่งเป็นฐานันดรศักดิ์ที่สัมพันธ์กับความเป็นกษัตริย์ ได้แก่ “อุปฮาด” “ราชา” ระบุสถานที่อยู่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ “สวรรค์” “โลก” ระบุ ความสามารถของเจ้าของตำแหน่งทรงเจ้า ซึ่งเป็นกิริยาของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะมีผลต่อผู้ศรัทธา ได้แก่ “ประทาน” ตลอดจนระบุสถานที่ตั้งตำแหน่งทรง ซึ่งเป็นอาณาเขตที่ตำแหน่งทรงนั้นตั้งอยู่ ได้แก่ “แปลงยาว” และระบุ

ชื่อของเจ้าของตำหนักทรง ได้แก่ “อ.น้อย”

2) การตั้งชื่อตำหนักในหน่วยขยายที่หน่วยหลักปรากฏร่วมกับหน่วยขยาย

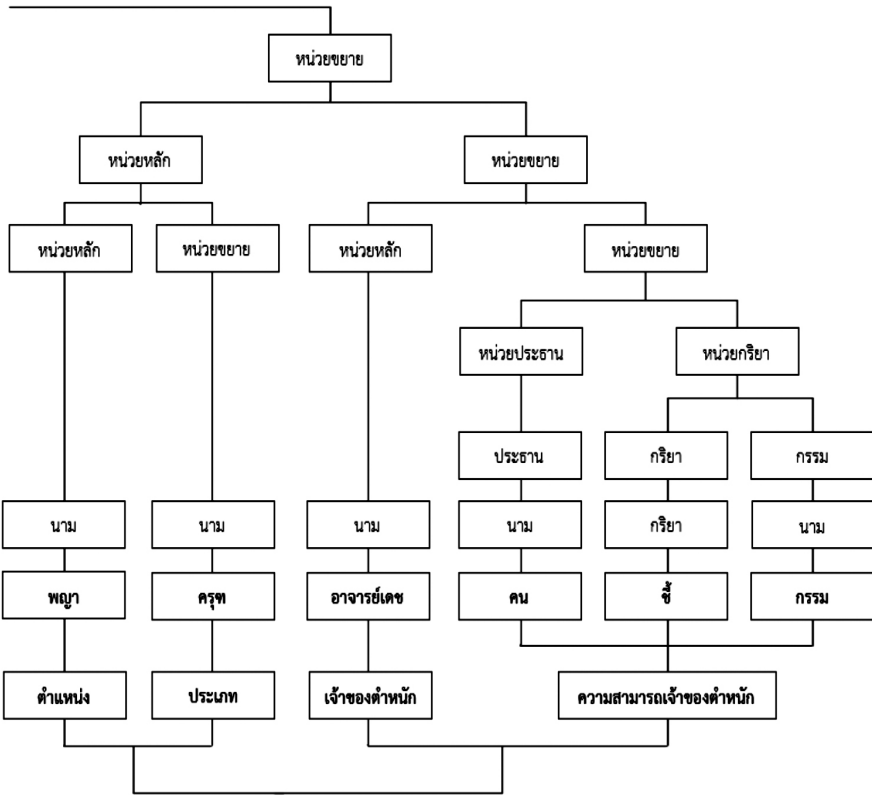
การตั้งชื่อในหน่วยขยายที่ประกอบด้วย หน่วยหลักกับหน่วยขยาย เป็นการตั้งชื่อที่คำแต่ละคำมีความสัมพันธ์ทางความหมายร่วมกันในลักษณะต่าง ๆ ผลการวิเคราะห์พบว่าความหมายที่สื่อจากคำที่ปรากฏร่วมในหน่วยขยายสัมพันธ์กับตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือสัมพันธ์กับตัวตนของเจ้าของตำหนักทรง มีจำนวนทั้งสิ้น 44 รายชื่อ คิดเป็นร้อยละ 40.74 ของรายชื่อตำหนักทรงเจ้าทั้งหมด จำนวนเหล่านี้จำแนกได้เป็นกลุ่ม ๆ ประกอบด้วย **ประเภทของนักบวช + ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** ซึ่งหน่วยหลักเป็นการระบุประเภทของนักบวชและมีชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นนามชี้เฉพาะเป็นหน่วยขยาย ได้แก่ “ฤๅษีสัตยพรต” “ฤๅษีชีไพร” “ฤๅษีชีวกโกมารภัจจ์” “ฤๅษีนาโรค” “ฤๅษีพนาไพร” “ฤๅษีใบคัลลัน” “ฤๅษีพรหมบุตร” “ฤๅษีไกรภพ” “ฤๅษีตาเหล็ก” “ฤๅษีสามตา” “ฤๅษีตาไฟ” และ “ฤๅษีหน้ากวาง” ซึ่งความสัมพันธ์ทางความหมายลักษณะนี้พบเป็นจำนวนมากที่สุด ขณะเดียวกันการระบุชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็สามารถระบุความสัมพันธ์ลักษณะ **ตำแหน่ง + ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** ซึ่งเป็นการระบุตำแหน่งหรือฐานันดรศักดิ์ที่มีความสัมพันธ์กับความเป็นกษัตริย์ร่วมกับชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์แต่ละองค์ ได้แก่ “ขุนไกร” “ขุนด่าน” “ขุนดำ” และ “เจ้าฟ้าหมื่นขาว”

การระบุชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์นอกจากจะปรากฏร่วมกับประเภทของนักบวชและตำแหน่งแล้ว ยังปรากฏร่วมกับคำที่มีความหมายกลุ่มอื่น ๆ ด้วย กล่าวคือปรากฏร่วมกับชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในลักษณะ **ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ + การแสดงบารมี อิทธิฤทธิ์ หรือแสดงความยิ่งใหญ่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** โดยบารมี อิทธิฤทธิ์ หรือความยิ่งใหญ่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะทำหน้าที่ขยายตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น ๆ ได้แก่ “พระพิฆเนศวร เวยรีย” “กวนอิมอวโลกิเตศวร” และ “ศิวะนารายณ์อวตาร” และยังปรากฏร่วมกับสถานที่ตั้งตำหนักในความสัมพันธ์ลักษณะ **ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ + ชื่อสถานที่ซึ่งเป็นที่ตั้งตำหนักทรงเจ้า** ได้แก่ “พระกาฬกบินทร์บุรี” “แดงวัดสหกรณ์”

ส่วนความหมายในกลุ่มประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นอีกกลุ่มความหมายที่สามารถปรากฏร่วมกับคำกลุ่มความหมายอื่น ๆ ได้ โดยบางครั้งก็อาจปรากฏร่วมกับตำแหน่ง คือ **ตำแหน่ง + ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** ได้แก่ “พญาครุฑ” หรือปรากฏร่วมกับคำแสดงความเป็นเครือญาติ คือ **ญาติพี่น้อง + ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์**

ได้แก่ “พ่อเสือ” และปรากฏร่วมกับคำบอกจำนวน คือ **ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ + จำนวนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์** ได้แก่ “เทพเจ้า 5 พระองค์”

การปรากฏร่วมของกลุ่มความหมายในหน่วยขยายข้างต้น เป็นความสัมพันธ์ของหน่วยประกอบระหว่างหน่วยหลัก 1 คำ กับหน่วยขยายอีก 1 คำ แต่ักพบว่าอาจปรากฏร่วมกัน 3 หน่วยขึ้นไปได้ โดยเป็นการระบุชื่อสถานที่ตั้งตำแหน่ง เป็นหน่วยขยายเพิ่มมาอีกหน่วยเป็น ตำแหน่ง + ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ + ชื่อเจ้าของ ตำแหน่ง + ความสามารถของเจ้าของตำแหน่ง ได้แก่ “พญาครุฑอาจารย์เดชคนขี่กรรม” ซึ่งความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนนี้จะต้องจำแนกโครงสร้างทางความหมายเป็น (ตำแหน่ง + ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์) + (ชื่อเจ้าของตำแหน่ง + ความสามารถ) ที่มีโครงสร้างที่จะแสดงเฉพาะหน่วยขยายให้เห็นชัดเจนดังนี้



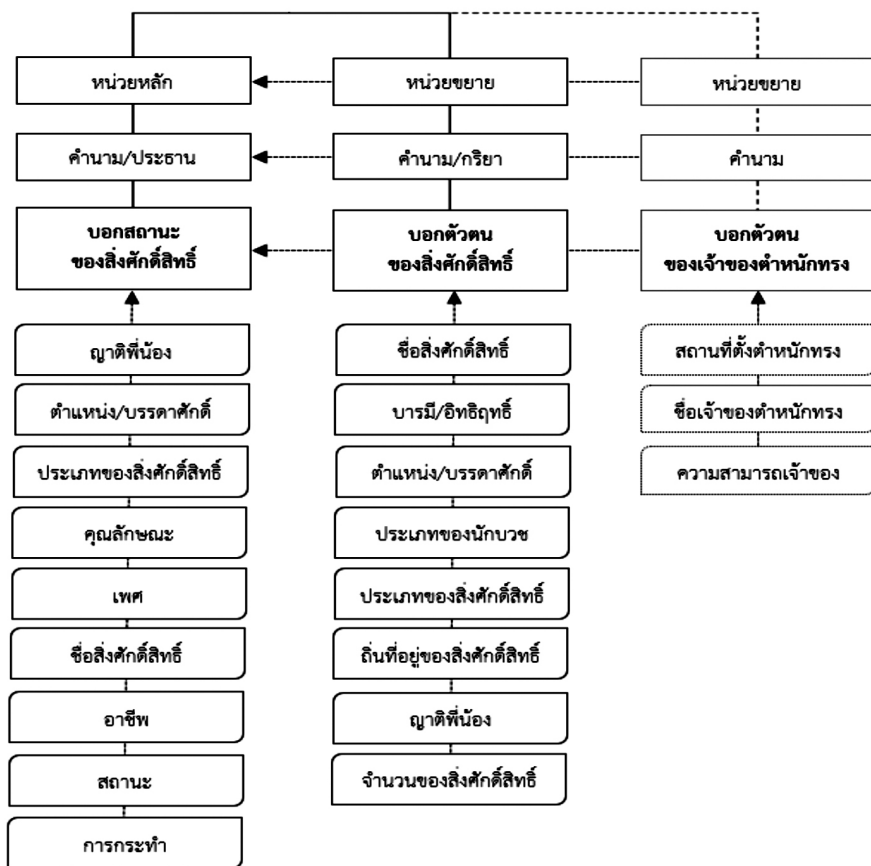
ภาพที่ 10 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ที่จะแสดงเฉพาะหน่วยขยาย

จากการวิเคราะห์ทั้งความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ของหน่วยประกอบที่หน่วยสมาชิกทำหน้าที่เป็นหน่วยหลักและหน่วยขยายพบว่า ส่วนขยายเป็นส่วนที่บอกตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเป็นใคร และมีบทบาทมีความสามารถอย่างไร ซึ่งจะสัมพันธ์กับหน่วยหลักที่เป็นการบอกสถานะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และยังพบว่าหน่วยขยายยังอาจบอกบอกสถานที่ที่ตั้งตำหนักทรงเจ้า บอกชื่อเจ้าของตำหนักทรงเจ้า และความสามารถของเจ้าของตำหนักทรงเจ้าซึ่งถูกอ้างว่าเป็นอิทธิฤทธิ์ของเจ้าของตำหนักทรงเจ้าเพิ่มเติมด้วย ดังที่จะกล่าวในบทสรุปและการอภิปรายผลในลำดับต่อไป

สรุปผลการวิจัย

การวิเคราะห์การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทย จำนวน 108 รายชื่อ ซึ่งสืบค้นข้อมูลจากการค้นหาตำหนักทรงเจ้าในระบบแผนที่กูเกิล โดยใช้แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ระหว่างหน่วยประกอบที่หน่วยสมาชิกทำหน้าที่เป็นหน่วยหลักและหน่วยขยายทำให้พบว่า ชื่อตำหนักทรงเจ้ามีโครงสร้างซับซ้อน 2 ชั้น ถึง 4 ชั้น ซึ่งชื่อที่มีขีดความซับซ้อน 2 ชั้น เป็นชื่อที่มีเป็นจำนวนมากที่สุด

พร้อมกันนี้ เมื่อวิเคราะห์การจำแนกกลุ่มความหมายจากทั้งหน่วยหลักและหน่วยขยายซึ่งทำให้พบว่า หน่วยหลักเป็นชื่อที่จะแสดงถึงสถานะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทำให้หน่วยหลักนี้มีกลุ่มความหมายจำพวกญาติพี่น้อง ตำแหน่งหรือบรรดาศักดิ์ ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ คุณลักษณะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพศ ชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อาชีพ สถานะ และการกระทำ ตามลำดับ ขณะที่หน่วยขยายจะแสดงตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ไม่ว่าจะเป็นชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บารมีหรืออิทธิฤทธิ์ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตำแหน่งหรือบรรดาศักดิ์ ประเภทของนักบวช ประเภทของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถิ่นที่อยู่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ญาติพี่น้อง และจำนวนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามลำดับ ขณะเดียวกันหน่วยขยายก็เป็นส่วนที่จะแสดงตัวตนของเจ้าของตำหนักทรงเจ้าด้วย โดยจะเป็นการบอกสถานที่ตั้งตำหนักทรงเจ้า ชื่อของเจ้าของตำหนักทรงเจ้าและความสามารถของเจ้าของตำหนักทรงเจ้า โดยความหมายทั้งหมดนี้เป็นความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยายที่นำไปสู่การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้า ดังแผนภูมิแสดงความสัมพันธ์ต่อไปนี้



ภาพที่ 11 ความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยหลักกับหน่วยขยายที่นำไปสู่การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้า

อภิปรายผลการวิจัย

หากจะกล่าวถึงวิธีการตั้งชื่อที่ใช้แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ระหว่างหน่วยประกอบที่หน่วยสมาชิกประกอบด้วยหน่วยหลักกับหน่วยขยายมาศึกษานี้ จะทำให้เห็นความน่าสนใจประการหนึ่งว่า ขีดขั้นของความซับซ้อนจะปรากฏในหน่วยขยายมากกว่าหน่วยหลัก สอดคล้องกับข้อสรุปที่อธิบายว่า หน่วยขยายจะเป็นส่วนที่แสดงตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นการมีขีดขั้นความซับซ้อนในหน่วยนี้จึงเป็นส่วนของการอธิบายตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มากขึ้นนั่นเอง เช่น ตำหนัก “แม่ศรีมหากาลิ” มีหน่วยหลักคือคำว่า “แม่” หน่วยขยายคือคำว่า “ศรีมหากาลิ” ความสัมพันธ์ระหว่าง

หน่วยหลักกับหน่วยขยายเป็นความสัมพันธ์ที่มีความซับซ้อนในชั้นหลัก และในหน่วยขยายยังมีความซับซ้อนในชั้นย่อยอีก 2 ชั้น คือ ชั้นความสัมพันธ์ระหว่าง “ศรี” กับ “มหากาลี” ที่ยังมีชั้นความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยประกอบ “มหา” กับ “กาลี” ด้วย ทำให้ชื่อตำแหน่งแม่ศรีมหากาลีมีความซับซ้อน 3 ชั้น ความสัมพันธ์เช่นนี้เป็นความซับซ้อนในหน่วยขยายซึ่งสัมพันธ์กับการแสดงตัวตนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าของตำแหน่งทรงต้องการทำให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชื่อ “กาลี” ซึ่งหมายถึงพระแม่อาลีตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มีบารมีอย่างสูงสุด จึงนำคำว่า “กาลี” ประกอบกับคำว่า “มหา” ที่หมายถึง ยิ่งใหญ่ (Royal Society, 2013, p. 884) และยังนำคำว่า “ศรี” ที่หมายถึง สิริมงคลความรุ่งเรืองที่ยังใช้เป็นคำยกย่อง (Royal Society, 2013, p. 1137) ประกอบเพิ่มไปอีกชั้น การตั้งชื่อเช่นนี้จึงเป็นวิธีการตั้งชื่อเฉพาะในแบบคนไทยที่ต้องการยกย่องเชิดชูสิ่งที่ตนเองเคารพนับถือด้วยคำที่มีความหมายเป็นมงคลและความหมายแสดงความยิ่งใหญ่ ดังงานวิจัยของ Siriwatananawin (2001) ที่กล่าวว่า การตั้งชื่อของคนไทยจะขึ้นอยู่กับความเชื่อทางพุทธศาสนาและไสยศาสตร์เพื่อทำให้ผู้มีชื่อนั้นมีอำนาจ บารมี และความเจริญรุ่งเรือง หลักการเดียวกันนี้จึงอาจส่งผลการนำไปใช้ตั้งชื่อตำแหน่งทรงเจ้าที่เมื่อมีชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำตำแหน่งแล้ว ยังต้องมีคำศัพท์ที่มีความหมายแสดงนัยแห่งอำนาจ บารมี และความยิ่งใหญ่ประกอบกับชื่อของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วย

ขณะที่ในหน่วยหลัก แม้มีโครงสร้างความซับซ้อนที่น้อยกว่าหน่วยขยาย แต่ความน่าสนใจของหน่วยหลักคือการใช้คำเรียกญาติในภาษาไทย ได้แก่ “พ่อ” “แม่” “ปู่” “ย่า” และ “ตา” เข้าไปใช้เพื่อบอกสถานะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งจะเชื่อมโยงกับความสัมพันธ์ถึงคนทรงเจ้าและผู้คนในสังคมที่ศรัทธา การใช้คำเรียกญาตินี้มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือคำเรียกญาติทั้งหมดล้วนแต่เป็นคำไทยทั้งสิ้น ต่างจากหน่วยขยายที่จะใช้คำจากภาษาบาลีและ/หรือภาษาสันสกฤตมาประกอบ กรณีที่เป็นเช่นนี้ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะความต้องการจะแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผ่านเจ้าของตำแหน่งทรงเจ้ากับผู้คนในสังคมไทย ซึ่งต้องการให้ความสัมพันธ์นั้น เป็นไปในลักษณะความเป็นคนในครอบครัวที่ใกล้ชิดและทำให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นเหมือนผู้อาวุโสในครอบครัวดังที่ Chau (2018) ได้ศึกษาเปรียบเทียบคำเรียกบุคคลในภาษาไทยและภาษาเวียดนาม กล่าวว่า การใช้คำเรียกญาติสะท้อนให้เห็นว่า วัฒนธรรมเวียดนามและวัฒนธรรมไทยแม้มีลักษณะของวัฒนธรรมบางอย่างที่ต่างกัน แต่ก็มีบางอย่างที่เหมือนกัน ประการหนึ่งคือการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตนพร้อมกับการเคารพนับถือต่อผู้อาวุโส ดังนั้น การใช้คำเรียกญาตินี้

จึงแสดงถึงความอ่อนน้อมต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์พร้อมกับความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในฐานะ
ผู้อาวุโสที่ใกล้ชิด และยังอาจเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษที่อาจกลายเป็น
วีรบุรุษ (hero) เพื่อปกป้องคุ้มภัยลูกหลานให้ปลอดภัย (Shoocongdej, 2016, p. 94)

อีกประการหนึ่ง การใช้คำเรียกญาตินี้ไม่เพียงแต่จะแสดงถึงความอ่อนน้อม
และให้เกียรติในฐานะผู้อาวุโสแล้ว แต่ยังมีนัยของ “อำนาจ” (power) ที่ผ่าน
“ระบบอุปถัมภ์” (patronage system) โดยมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดำรงสถานะเป็นผู้ให้หรือ
ผู้บันดาลให้เป็นไปตามความปรารถนาของผู้ร้องขอ เพราะเชื่อว่าผู้ใหญ่ต้องทำหน้าที่
ปกป้อง คุ้มภัย และช่วยเหลือผู้น้อย (Prasithrathsint, 2013, p. 29) พร้อมทั้งที่ยัง
ดำรงสถานะเป็นผู้ตัดสินหรือผู้ให้โทษ (Na Thalang, 1996)

การตั้งชื่อตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทยในงานวิจัยนี้จึงเป็นงานวิจัยที่ได้
ผสมผสานแนวคิดทางไวยากรณ์กับการตั้งชื่อที่ชื่อได้สื่อถึงนัยแห่งความเชื่อของคนไทย
ที่มีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเป็นวิถีปฏิบัติที่ตรงกันข้ามกับหลักปฏิบัติของศาสนาพุทธที่ให้
ความสำคัญต่อ “การกระทำ” ของตนเอง ดังคติธรรมที่ว่า “อตฺตา หิ อตฺตโน นาโถ ;
ตนแลเป็นที่พึ่งของตน” ดังนั้น ผลการวิจัยครั้งนี้จึงได้แสดงให้เห็นว่า แม้สังคมไทยจะมี
ศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลักของชาติ แต่การดำเนินชีวิตของคนไทยก็ยังเปิดพื้นที่แห่ง
ความเชื่อและความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาสนา “พราหมณ์-ฮินดู” และในลัทธิ
“ผี” ที่เป็นความเชื่อดั้งเดิม (Shoocongdej, 2016, p. 94) ควบคู่กันไปจนเป็นสังคม
“พุทธ-ผี-พราหมณ์” ได้อย่างลงตัว เพราะคนไทยจำนวนหนึ่งเห็นว่า “การทรงเจ้าเข้าผี”
สามารถจัดปัญหาทั้งสุขภาพ ร่างกาย และจิตใจ และช่วยบรรเทาความกังวลได้ดีกว่า
การพึ่งพิงจากหน่วยงานของรัฐ (Kittiasa, 2001, p. 2) ซึ่งก็สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง
การตั้งชื่อยันต์ของ Petthongna (2011) ที่ได้ชี้ให้เห็นว่า คนไทยมักพึ่งพิงต่ออำนาจ
อันลึกลับ และเชื่อว่าอำนาจนั้นจะปกป้องภัยพิบัติให้ตนเองได้

แม้มีงานที่ศึกษาการตั้งชื่อมาพอสมควร แต่การศึกษานี้เป็นการศึกษาเฉพาะ
การตั้งชื่อของตำหนักทรงเจ้าในประเทศไทยซึ่งใช้แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์
และการจัดกลุ่มความหมายเป็นแนวคิดหลัก การใช้แนวคิดที่สัมพันธ์กับข้อมูลเช่นนี้จึง
ทำให้เห็นถึงความเชื่อและความศรัทธาของสังคมไทยที่มีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผ่านการสร้างคำ
ซึ่งมีผลิตภาวะสูง (productivity) ทำให้ตั้งข้อสังเกตได้ประการหนึ่งว่า การศึกษาความ
สัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับความเชื่อในสถานที่ตั้งตำหนักต่าง ๆ ก็จะเป็นอีกแนวทางหนึ่ง
ที่จะต่อยอดและช่วยเผยให้เห็นการปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันได้อย่างดี อีกทั้ง แนวคิด

วาทกรรมวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ก็จะเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่น่าสนใจ เพราะจะเป็นการเปิดพื้นที่ทางวิชาการให้เข้าใจการสร้างภาพตัวแทนหรือเข้าใจถึงอัตลักษณ์ของผู้ทรงเจ้าจากการประกอบสร้างของสังคมที่มีต่อความเชื่อดังกล่าว

เอกสารอ้างอิง

- Chaisomkhun, P. (2017). Housing Estates Naming in Chiang Mai. *Journal of Language, Religion and Culture*, 6(1), 35-58.
- Chau, N. T. T. (2018). Culture Reflected in Address Terms in Thai and Vietnamese Languages. *Journal of Mekong Societies*, 13(3), 77-99.
- Forbid Thailand and China to worship in different places and graciously to sell fresh water to the people. (1890, January 18). *Royal Thai Government Gazette*, 7(42), 375.
- Hongladarom, K. (2009). Indexicality in Thai and in Tibetan: Implications for a Buddhism grounded Approach. *Journal of Pragmatics*. 4(1), 47-59.
- Indrambarya, K. (2016). *Morphology*. Bangkok: Faculty of Humanities, Kasetsart University.
- Jiranantanaporn, S. & Singnoi, U. (2005). *Toponyms in the Lower Northern Part of Thailand*. Phitsanulok: Faculty of Humanity, Naresuan University.
- Kavilanan, S. (2011). *Noun Compounding in Sukhothai Stone Inscriptions* (Master's thesis). Naresuan University, Phitsanulok.
- Kittiasa, P. (2001). *Spirit Mediumship and Popular Healthcare Practices in Thailand*. Nakhon Pathom: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.
- Lehrer, A. (1974). *Semantic Fields and Lexical Structure*. Amsterdam: North Holland.
- Matthews, R. H. (1991). *Morphology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mueansamai, P. (2019). The Naming of Dogs in Thailand: A Reflection of Thai Society. *Manutsayasad Wichakan*, 26(2), 316-346.
- Na Thalang, S. (1996). Thai Family. In *Thai Encyclopedia for Youth* (Vol. 22 Issue 7). Bangkok: Thai Junior Encyclopedia Foundation by His Majesty King Bhumibol Adulyadej the Great.
- NGThailand. (2018). *Reveal the circle of mediums from a perspective that you may not have known*. Retrieved from <https://ngthai.com/cultures/13172/spirit-medium/>.
- Nida, E. A. (1975). *Componential Analysis of Meaning*. The Hague: Mouton.
- Petthongna, K. (2011). The criteria and strategies used in Thai Yantras naming. *Wichcha Lournal Nakhon Si Thammarat Rajabhat University*, 30(1), 21-35.
- Phongsawat, C. (2013). Where Does a Worship of Rukkhatewada in Thai Society Get an Influence from Hinduism or Buddhism? *Institute of Culture and Arts Journal*, 15(1), 1-11.
- Pongsapich, A. (2006). *Cultural Diversity: Paradigms and Role in Civil Society*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Prasithrathsint, A. (2013). *Sociolinguistics*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Rattanawijan, S. & Srimuang, D. (2020). Ram Mae Bot Yai : Naming Postures and Cultural and Social Reflections. *Journal of Management Science Review*, 22(2), 159-168.
- Royal Society. (2013). *Royal Institute Dictionary*. Bangkok: Nanmeebooks.
- Shoocongdej, R. (2016). *Log Coffin Culture of Thailand in the Southeast Asian Context*. Bangkok: Charan Sanit Wong Press.
- Singnoi, U. (2005). *Noun Compounding in Thai*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Siriwatananawin, W. (2001). *The Study of Thais Naming*. Nakorn Pathom: Thai Thesis Database.

- Thepkraiwan, T. & Sroikudrua, T. (2018). Language Use in Facebook Names of Thai High School Students in Khon Kaen Province. *KKU International Journal of Humanities and Social Sciences*, 8(1), 185-207.
- Wongthai, N. (2012). Conceptual metaphors of death in Thai. *Journal of Language and Culture*, 31(1), 44-64.



ภาพ: ผู้ใช้ภาษาถิ่นสุโขทัย ในอำเภอคลองไทรลาด จังหวัดสุโขทัย
ที่มา: นายวรารักษ์ เพ็ชรดี

คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย¹ Vocabulary of Sukhothai Dialect

วัฒนชัย หมั่นยั้ง²

Watanachai Monying

E-mail: Mim40424042@gmail.com

Received: September 6, 2021

Revised: December 27, 2021

Accepted: January 20, 2022

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “พจนานุกรมภาษาถิ่นสุโขทัย” ทูลสนับสนุนการดำเนินโครงการวิจัย
งบประมาณรายได้ คณะมนุษยศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ 2564 สัญญาเลขที่ 21/2563

This research is a part of a research project “Sukhothai Dialect dictionary” granted by support
research projects income budget, Faculty of Humanities, Fiscal Year 2021, contract
number 21/2563

² รองศาสตราจารย์ นาวาโท ดร., ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Associate Professor Cdr. Dr., Department of Thai language, Faculty of Humanities, Naresuan University

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภาษาถิ่นสุโขทัยในแง่ของลักษณะคำศัพท์ที่เหมือน ไกล่เคียง หรือแตกต่างกับภาษาไทยมาตรฐานและไทยถิ่นอื่น ๆ ในประเทศไทย ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการซักข้อมูลผู้บอกภาษาโดยเลือกเขตพื้นที่อำเภอกงไกรลาศ จังหวัดสุโขทัย เป็นพื้นที่ศึกษา ผลการศึกษาพบคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ใช้ในปัจจุบันทั้งหมดจำนวน 523 คำ เมื่อนำมาวิเคราะห์ลักษณะคำศัพท์ที่ปรากฏสามารถแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ 1) คำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน พบทั้งหมด 176 คำ คิดเป็นร้อยละ 33.65 โดยแบ่งเป็นคำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐานและคำศัพท์ที่ใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน ซึ่งมีข้อแตกต่างบางประการ คือ เสียงพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ และจำนวนพยางค์ 2) คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐาน พบทั้งหมด 16 คำ คิดเป็นร้อยละ 3.06 โดยคำศัพท์กลุ่มนี้เป็นคำศัพท์ที่มีบางส่วนของคำคล้ายกับภาษาไทยมาตรฐาน คือ เสียงพยางค์หน้าตรงหรือคล้ายกันและเสียงพยางค์หลังตรงหรือคล้ายกัน 3) คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยถิ่น พบทั้งหมด 65 คำ คิดเป็นร้อยละ 12.43 โดยแบ่งเป็นคำที่คล้ายภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน และภาษาถิ่นใต้ และ 4) คำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัย พบทั้งหมด 266 คำ คิดเป็นร้อยละ 50.86 โดยคำศัพท์เหล่านี้เป็นคำศัพท์เฉพาะทั้งที่เป็นศัพท์โบราณและศัพท์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ในกลุ่มผู้ใช้ภาษาถิ่นสุโขทัย ข้อมูลทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าภาษาถิ่นสุโขทัย นอกจากจะมีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์แล้วยังมีคำศัพท์เฉพาะถิ่นอีกด้วย

คำสำคัญ: ภาษาถิ่นสุโขทัย กงไกรลาศ สุโขทัย

Abstract

This research aimed to study the Sukhothai dialect in terms of its vocabulary words that were the same as, similar to, or different from standard Thai and other dialects in Thailand. The researcher collected the data by interviewing the local informants who spoke the Sukhothai dialect and lived in Kong Krailas District, Sukhothai Province which was a study area. The results of the study revealed a total of 523 vocabulary words. When categorized according to their grammatical functions and analyzed their characteristics, they could be divided into 4 types: 1) vocabulary

that was the same as standard Thai language, totaling 176 words (33.65%) which could be divided into words that corresponded to standard Thai and words that were close to standard Thai which had some differences, namely consonant sounds, vowels, tone, and number of syllables, 2) vocabulary that was similar to standard Thai, totaling 16 words (3.06%) in which some of them were similar to standard Thai in that the initial syllable sound was the same or similar, or the final syllable sound was the same or similar, 3) vocabulary that was similar to the Thai dialect, totaling 65 words (12.43%) which were divided into words that were similar to the northern dialects, north-east (Isan) dialect, and southern dialects, and 4) Sukhothai dialect vocabulary words, totaling 266 words (50.86%), in which these vocabulary words were both old words and new words created for use in the Sukhothai dialect users. These findings showed that the Sukhothai dialect had its unique accent and also local vocabulary

Keywords: Sukhothai dialect, Kong Krailat, Sukhothai

บทนำ

จังหวัดสุโขทัยตั้งอยู่บริเวณอาณาจักรสุโขทัยซึ่งเป็นอาณาจักรเก่าแก่ของกลุ่มชนชาวไทยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยมีศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (สท. 1)³ ศิลาจารึกที่จารึกด้วยภาษาไทยที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทยเป็นหลักฐานช่วยยืนยันว่าอาณาจักรสุโขทัยเป็นอาณาจักรของกลุ่มชนชาวไทย อีกทั้งชาวสุโขทัยในปัจจุบันส่วนใหญ่มักรับรู้ว่าเป็นกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ดั้งเดิมไม่ได้อพยพมาจากถิ่นอื่น ภาษาที่ใช้มีเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่ม โดยใช้ในบริเวณภาคเหนือตอนล่างดังที่ Ngourungsi (1993, pp. 2-3) ได้จัดทำแผนที่ภาษาในเขตภาคเหนือตอนล่าง พบว่ามีผู้ใช้ภาษากลุ่มสุโขทัยอยู่บริเวณทุกอำเภอของจังหวัดสุโขทัย บริเวณอำเภอวัดโบสถ์ อำเภอพรหมพิรามและเขตรอบนอกอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก อำเภอลับแล อำเภอดรอนและอำเภอพิชัย

³ สท. 1 คือ หมายเลขบัญชีทะเบียนวัตถุของกรมศิลปากร ซึ่งเลขดังกล่าวหมายถึงศิลาจารึกหลักที่ 1 พบที่จังหวัดสุโขทัย

จังหวัดอุดรธานี อำเภอรามกระต่ายและอำเภอลานกระบือ จังหวัดกำแพงเพชร และ อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก

ภาษาถิ่นสุโขทัยนี้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นภาษาที่ใช้สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอาณาจักรสุโขทัย เนื่องจากพบพื้นที่การใช้เฉพาะในแถบใกล้เคียงจังหวัดสุโขทัยเป็นส่วนใหญ่ ดังที่ Tewanvaropakorn (1983, pp. 469-470) กล่าวถึงที่มาของภาษาถิ่นสุโขทัยว่า “ภาษาถิ่นสุโขทัยน่าจะสืบทอดมาจากภาษาสุโขทัยในอดีต โดยสำเนียงของชาวสุโขทัยนั้นได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน” ซึ่งสำเนียงดังกล่าวนี้นับเป็นลักษณะเด่นเฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากภาษาไทยถิ่นอื่น ๆ

ลักษณะเด่นของภาษาถิ่นสุโขทัยที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างไปจากภาษาไทยมาตรฐาน คือ เสียงวรรณยุกต์ เช่นเดียวกับภาษาไทยถิ่นอื่น ๆ โดยเสียงวรรณยุกต์ในภาษาถิ่นสุโขทัยมีลักษณะการออกเสียงที่แตกต่างจากภาษาไทยมาตรฐาน⁴ ดังที่ Chamni (2000, pp. 92-94) และ Lumjiag (2019, pp. 14-17) ได้กล่าวถึงลักษณะการแปรเสียงของภาษาถิ่นสุโขทัยกับภาษาไทยมาตรฐานว่าภาษาถิ่นสุโขทัยนั้นมีเสียงวรรณยุกต์แตกต่างจากภาษาไทยมาตรฐานอย่างเป็นระบบ ลักษณะที่แตกต่างเช่นนี้เรียกว่าสำเนียงเหนือ คือ มีเสียงเพี้ยนไปจากสำเนียงมาตรฐาน (Royal Institute, 2013, p. 1344) นอกจากเสียงเหนือแล้วจากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าภาษาถิ่นสุโขทัยมีคำศัพท์เฉพาะที่แตกต่างไปจากภาษาไทยมาตรฐาน เช่น แมงบี้ หมายถึงผีเสื้อ, ผักไห่ หมายถึงมะระขี้นก และตอดตอ หมายถึง ตึกแก เป็นต้น โดยคำศัพท์เหล่านี้เป็นคำศัพท์ที่ไม่ปรากฏใช้ในภาษาไทยมาตรฐานปัจจุบัน นอกจากนี้บางคำยังปรากฏอยู่ในศิลาจารึกสมัยสุโขทัย อาทิ ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (สท. 1) เช่น ราม หมายถึง ขนาดกลาง, หัวซ้าย หมายถึง ข้างซ้าย และหัวขวา หมายถึง ข้างขวา เป็นต้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าภาษาถิ่นสุโขทัยไม่ได้มีเพียงแค่สำเนียงที่แตกต่างไปจากภาษาไทยมาตรฐาน แต่ยังมีคำศัพท์เฉพาะที่ใช้เรียกสิ่งต่าง ๆ ซึ่งบางคำเป็นคำศัพท์ที่สันนิษฐานได้ว่าใช้สืบทอดมาตั้งแต่สมัยอาณาจักรสุโขทัยจึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาคำศัพท์ในภาษาถิ่นสุโขทัย

ทั้งนี้จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาษาถิ่นสุโขทัยพบว่า มีผู้ศึกษาเกี่ยวกับภาษาถิ่นสุโขทัย 2 คน คือ เดือนเพ็ญ รักษ์แพทย์ และเครือวัลย์

⁴ ภาษาไทยมาตรฐาน หมายถึง ภาษาที่ใช้เป็นมาตรฐานในการติดต่อซึ่งกันและกัน เช่น ภาษาราชการ ภาษาที่ใช้ในการเรียนการสอน

จันทร์สมวงษ์ โดย Rakphaet (1998, p. 3) ศึกษาระบบเสียงภาษาสุโขทัย จากอำเภอศิริมาศ จังหวัดสุโขทัย เป็นหลัก โดยนำข้อมูลระบบเสียงภาษาสุโขทัยไปเปรียบเทียบกับภาษานครศรีธรรมราช ส่วน Jansomwong (1987, p. 4) ศึกษาหน่วยเสียงภาษาสุโขทัยจากจารึกสุโขทัยจำนวน 21 หลัก โดยการเก็บข้อมูลจากศิลาจารึกซึ่งเป็นการสืบสร้างหน่วยเสียงจากหลักฐานเชิงประจักษ์ จากการพิจารณาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาษาถิ่นสุโขทัยทั้งสองเรื่องพบว่าเดือนเพ็ญ รักษ์แพทย์ ศึกษาภาษาถิ่นสุโขทัยจากอำเภอศิริมาศ ซึ่งสำเนียงของภาษาถิ่นสุโขทัยในเขตพื้นที่ดังกล่าวเป็นสำเนียงที่ใกล้เคียงกับภาษาถิ่นได้มากและแตกต่างจากสำเนียงของภาษาถิ่นสุโขทัยในเขตพื้นที่อื่น ๆ ดังที่ Chamni (2021) ได้สันนิษฐานว่าสำเนียงภาษาถิ่นสุโขทัยในแถบอำเภอศิริมาศน่าจะเป็นสำเนียงที่ได้รับอิทธิพลจากภาษาถิ่นใต้ เนื่องจากศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (สท. 1) ได้กล่าวถึงการนิมนต์พระสงฆ์จากนครศรีธรรมราชมาอยู่ในเมืองสุโขทัย ซึ่งอาจจะมีการติดตามและย้ายถิ่นฐานมาอยู่ในแถบล่างกล่าวจึงทำให้มีสำเนียงที่ใกล้เคียงกับภาษาถิ่นใต้ ในขณะที่เครือวัลย์ จันทร์สมวงษ์ ศึกษาข้อมูลจากจารึกซึ่งเป็นข้อมูลจากตัวอักษรเป็นหลัก ทั้งนี้ จากการศึกษาที่ได้แสดงมาข้างต้นพบว่านักวิชาการส่วนใหญ่ศึกษาภาษาถิ่นสุโขทัยในด้านของเสียงและความแตกต่างของวรรณยุกต์เท่านั้น ส่วนในด้านของคำศัพท์ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจเช่นกันยังไม่มีผู้นามาศึกษา ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาภาษาถิ่นสุโขทัยโดยการเก็บข้อมูลจากผู้ใช้งานภาษาในปัจจุบันและศึกษาจากพื้นที่ที่มีการใช้ภาษาถิ่นสุโขทัยที่น่าจะเป็นพื้นที่ดั้งเดิม เพื่อรวบรวมคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่มีลักษณะเด่นทั้งด้านสำเนียงและคำศัพท์เฉพาะถิ่น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย โดยศึกษาเปรียบเทียบกับลักษณะคำศัพท์ที่เหมือน ใกล้เคียง หรือแตกต่างกับภาษาไทยมาตรฐานและไทยถิ่นอื่น ๆ ในประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย (Method)

การศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย ผู้วิจัยใช้รูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ โดยดำเนินการวิจัย ตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. การเตรียมการ

- 1) ศึกษาเอกสารวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาษาถิ่นสุโขทัยและ

ภาษาถิ่นอื่น ๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิจัย

2) ศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของสุโขทัย เพื่อใช้เป็นแนวทางในการคัดเลือกพื้นที่ในการเก็บข้อมูล

3) รวบรวมคำศัพท์พื้นฐานสำหรับการเก็บข้อมูล โดยใช้รายการคำศัพท์สำหรับเก็บข้อมูลภาษาถิ่นตระกูลไทของวิลเลียม เจ. เกดนี (Gedney, 1973 as cited in Rakphaet, 1998, p. 129) ร่วมกับเดือนเพ็ญ รักษ์แพทย์ (Rakphaet, 1998, pp. 130-149) เป็นเกณฑ์ โดยใช้คำศัพท์ไม่น้อยกว่า 500 คำ

2. การเลือกพื้นที่ศึกษา

ในการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย ผู้วิจัยมีวิธีเลือกพื้นที่ในการศึกษาเก็บคำศัพท์ ดังนี้

1) เป็นพื้นที่ดั้งเดิมของจังหวัดสุโขทัยที่ไม่ได้แยกหรือแบ่งเขตการปกครองใหม่

2) เป็นพื้นที่ที่มีประชากรพูดภาษาถิ่นสุโขทัยเป็นหลักและไม่ได้อพยพย้ายครัวเรือนมาจากต่างถิ่น

3) เป็นพื้นที่ที่ไม่มีเขตแดนติดกับพื้นที่ที่มีประชากรอพยพมาจากต่างถิ่นเป็นเวลาไม่ต่ำกว่า 50 ปี

จากเกณฑ์การพิจารณาดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาภาษาถิ่นสุโขทัยด้านการจัดเก็บคลังคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยโดยเลือกพื้นที่อำเภอองคราต จังหวัดสุโขทัยเป็นพื้นที่หลักในการเก็บข้อมูล

3. การเลือกผู้บอกภาษา

ในการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย ผู้วิจัยจะสุ่มเลือกผู้บอกภาษาจำนวน 5 คน โดยกำหนดคุณสมบัติของผู้บอกภาษาในการศึกษาเก็บคำศัพท์ ดังนี้

1) ผู้วิจัยจะเลือกผู้บอกภาษาโดยส่วนใหญ่จะเน้นที่เพศหญิงเป็นหลัก เนื่องจากเพศหญิงมักจะรักษาภาษาดั้งเดิมได้ดีและไม่ค่อยมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านภาษา

2) เป็นผู้ที่เกิดและตั้งถิ่นฐานอยู่ในพื้นที่ศึกษาไม่ต่ำกว่า 50 ปี

3) เป็นผู้ที่มีสถานภาพโสดหรือมีคู่สมรสอยู่ในภูมิภาคเดียวกันโดยคู่สมรสต้องใช้ภาษาถิ่นสุโขทัย

4) เป็นผู้ประกอบอาชีพอยู่ในพื้นที่ศึกษาหรือในจังหวัดสุโขทัย

5) เป็นผู้ที่สามารถใช้ภาษาถิ่นสุโขทัยได้อย่างชัดเจน มีสุขภาพดี มีอวัยวะในการออกเสียงครบสมบูรณ์ และยินดีให้ข้อมูล

4. การเก็บข้อมูล

ในการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย เมื่อคัดเลือกพื้นที่ศึกษาและผู้บอกภาษาแล้ว ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ดังนี้

1) ผู้วิจัยใช้วิธีชักข้อมูลผู้บอกภาษาตามรายการคำในแบบสอบถาม เช่น ดวงตา ปาก หู ฯลฯ หากคำใดมีความหมายไม่ชัดเจนจะใช้การยกตัวอย่างหรือใช้สื่อ เช่น รูปภาพประกอบการสัมภาษณ์

2) ผู้วิจัยจะให้ผู้บอกภาษาออกเสียงคำศัพท์คำละ 3 ครั้ง เพื่อความชัดเจนและสอบถามข้อสงสัยหรือออกเสียงตามผู้บอกภาษา

3) ผู้วิจัยจะบันทึกเสียงและจดบันทึกคำศัพท์ด้วยสัทอักษร โดยยึดสัญลักษณ์ของ IPA พร้อมทั้งจดคำอธิบายเพิ่มเติมจากผู้บอกภาษาไว้ด้วย

4) ผู้วิจัยจะสังเกตและจดบันทึกคำศัพท์อื่นนอกเหนือจากรายการคำศัพท์ที่ตั้งไว้เป็นเกณฑ์ เพื่อเก็บคำศัพท์ที่น่าสนใจที่พบระหว่างการสัมภาษณ์

5) ในการสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะใช้การพูดคุยและสอบถามรายละเอียดอื่น ๆ ไปด้วย เช่น การประกอบอาชีพ อาหาร ประเพณีภูมินามต่าง ๆ เป็นต้น เพื่อเก็บรวบรวมคำศัพท์อื่น ๆ นอกเหนือจากรายการคำศัพท์ที่กำหนด

ผลการวิจัย

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย โดยการชักข้อมูลผู้บอกภาษาในพื้นที่อำเภอทองไทร จังหวัดสุโขทัย ผู้วิจัยได้นำคำศัพท์ที่ได้ทั้งหมด 523 คำ มาจัดหมวดคำศัพท์และวิเคราะห์คำศัพท์ที่พบโดยแบ่งภาษาตระกูลไทในประเทศไทยตามภูมิภาค คือ ภาษาไทยมาตรฐาน ภาษาไทยถิ่นเหนือ ภาษาไทยถิ่นอีสาน และภาษาไทยถิ่นใต้ ผลการศึกษาพบข้อมูลดังนี้

1. คำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน

คำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงคำตรงหรือใกล้เคียง มีจำนวนพยางค์เท่ากัน และมีความหมายตรงหรือใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยผู้วิจัยจะใช้ข้อมูลคำศัพท์ภาษาไทยมาตรฐานจากพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เป็นเกณฑ์ ทั้งนี้คำศัพท์ดังกล่าวจะต้อง

ไม่เป็นคำที่พจนานุกรมระบุว่าเป็นภาษาถิ่น จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยพบ คำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 176 คำ คิดเป็นร้อยละ 33.65 แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐานและคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน ดังนี้

1.1 คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน

คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงตรงกับภาษาไทยมาตรฐานทั้งเสียงพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ โดยมีจำนวนพยางค์เท่ากันและความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกัน สามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน จากการศึกษาพบทั้งหมด 62 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
เกลือ	/klüan/	เกลือ	/klüan/	ก. ทำให้ยุบ, ทำให้พัง.
ดวด	/düat/	ดวด	/düat/	ว. รวดเดียว.
แถก	/tʰɛ:k/	แถก	/tʰɛ:k/	ก. โถ.
ไผ่	/pʰay/	ไผ่	/pʰay/	น. นกกระต๊อดเขียว.
ฝน	/fön/	ฝน	/fön/	ก. ลับมิด.
สร้อย	/sö:y/	สร้อย	/sö:y/	น. ชื่อปลาน้ำจืดชนิดหนึ่ง.
หัวร่อ	/hü:a rü:/	หัวร่อ	/hü:a rü:/	ก. หัวเราะ.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวออกเสียงตรงกันทุกประการ ทั้งพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ และจำนวนพยางค์ ทั้งนี้คำศัพท์ดังกล่าวเป็นคำศัพท์ที่ใช้โดยทั่วไป นอกจากนี้ยังมีคำที่เป็นคำศัพท์โบราณไม่ค่อยใช้ในปัจจุบันและเป็นภาษาปากเป็นส่วนใหญ่

1.2 คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน

คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยมีจำนวนพยางค์เท่ากันและความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน จากการศึกษาผู้วิจัยพบคำศัพท์ลักษณะนี้ทั้งหมด 114 คำ แบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ คำพยางค์เดียว คำสองพยางค์ คำสามพยางค์ และการเพิ่มหรือลดจำนวนพยางค์ ดังนี้

1.2.1 คำพยางค์เดียว

คำพยางค์เดียว หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน ต่างกันเพียงบางหน่วยเสียง โดยมีจำนวนพยางค์เพียงพยางค์เดียวและมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน จากการศึกษาผู้วิจัยพบลักษณะที่แตกต่างกันของคำพยางค์เดียวในภาษาถิ่นสุโขทัยกับภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 30 คำ โดยแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ เสียงพยัญชนะต้นต่างกัน เสียงสระต่างกัน เสียงพยัญชนะท้ายต่างกัน และเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน ดังนี้

ก. เสียงพยัญชนะต้นต่างกัน

จากการศึกษาพบว่าภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน แต่ใช้เสียงพยัญชนะต้นต่างกันมีจำนวน 1 คำ ดังนี้

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
นัว	/niw/	ดัว	/diw/	น. ก้อนแข็งในไต กระเพาะปัสสาวะ ถุงน้ำดี หรือท่อของต่อมบางชนิดในร่างกาย.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันเพียงเสียงพยัญชนะต้นจากเสียง/n-/ เป็น /d-/ ส่วนเสียงสระ พยัญชนะท้าย วรรณยุกต์ และจำนวนพยางค์เท่ากัน และมีความหมายเหมือนกัน

ข. เสียงสระต่างกัน

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำที่ออกเสียงสระต่างกัน คำพยางค์เดียวทั้งหมด 6 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
แขวก	/k ^h wək/	แขว๊ก	/k ^h wək/	น. ซ้อนยางขนาดกลางชนิดหนึ่ง.
เค้า	/k ^h āw/	ค้าว	/k ^h āw/	น. ซ้อมขนาดเล็กถึงขนาดใหญ่อชนิดหนึ่ง.
เงิน	/ŋən/	เงือน	/ŋwan/	น. วัตถุที่ใช้วัดราคาในการซื้อขาย, ธาตุวัตถุ.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันเพียงเสียงสระ เช่น สระเสียงยาวเป็นสระเสียงสั้น (/ɛ:/ เป็น /ɛ/) สระเสียงสั้นเป็นสระเสียงยาว (/a/ เป็น /a/) และสระเดี่ยวเป็นสระประสม (/a/ เป็น /a:/) และสระเดี่ยวเป็นสระประสม (/a/ เป็น /ua/)

ค. เสียงพยัญชนะท้ายต่างกัน

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำที่ออกเสียงพยัญชนะท้ายต่างกัน คำพยางค์เดียวทั้งหมด 2 คำ ดังนี้

ภาษาไทยมาตรฐาน	ภาษาถิ่นสุโขทัย	ความหมาย
บั้ง /bɔ̃ŋ/	บั้ง /bɔ̃m/	น. ชื่อแมงมุมขนาดใหญ่ชนิดหนึ่ง.
มิม /mim/	มั้น /min/	น. ชื่อผึ้งชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันเพียงเสียงพยัญชนะท้าย เช่น พยัญชนะท้ายกลุ่มนาสิก (/ŋ/ เป็น /m/ และ /m/ เป็น /n/)

ง. เสียงวรรณยุกต์ต่างกัน

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำที่ออกเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน คำพยางค์เดียวทั้งหมด 21 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน	ภาษาถิ่นสุโขทัย	ความหมาย
ไก่ /kay/	ไ้ /káy/	น. ชื่อสัตว์ปีกชนิดหนึ่ง. ไ้ กัว่า.
เขา /k'áw/	เข้า /k'áw/	น. ชื่อคนขนาดกลางชนิดหนึ่ง.
ช่อง /sɔ̃ŋ/	ซ้อง /sɔ̃ŋ/	น. ชุมโจร, ที่ซ่อนสมในทางไม่ดี.
เต่า /təw/	เต้า /təw/	น. ชื่อสัตว์เลื้อยคลานชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันเพียงเสียงวรรณยุกต์ เช่น เสียงวรรณยุกต์ต่ำระดับเป็นเสียงวรรณยุกต์สูงระดับ เสียงวรรณยุกต์ต่ำระดับเป็นเสียงวรรณยุกต์ต่ำขึ้น เสียงวรรณยุกต์สูงตกเป็นวรรณยุกต์สูงระดับ และเสียงวรรณยุกต์ต่ำขึ้นเป็นต่ำระดับ

1.2.2 คำสองพยางค์

คำสองพยางค์ หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยมีจำนวนพยางค์สองพยางค์และมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน จากการศึกษาคำศัพท์ที่พบลักษณะที่แตกต่างของคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยกับภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 53 คำ โดยแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ เสียงพยางค์หน้าต่างกัน เสียงพยางค์หลังต่างกัน เสียงต่างกันทั้งสองพยางค์ ดังนี้

ก. เสียงพยางค์หน้าต่างกัน

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำสองพยางค์ที่ออกเสียงพยางค์ที่ 1 ต่างจากภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 23 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน	ภาษาถิ่นสุโขทัย	ความหมาย
กระยาง	/kràʔ ya:ŋ/	น. ชื่อนกชนิดหนึ่ง.
ขม้น	/kʰàʔ mìn/	น. ชื่อนกขนาดกลางชนิดหนึ่ง.
เขาเปล้า	/kʰāw plāw/	น. ชื่อนกชนิดหนึ่ง.
แค้นคอ	/kʰɛːn kʰɔː/	ก. ระคายคอ, แอ้มคอ.
ตะวัน	/tāʔ wan/	น. ดวงอาทิตย์.
ทิดทื่อ	/tʰūt tʰuː/	น. ชื่อนกชนิดหนึ่ง.
น้อยหน้า	/nɔːy nàː/	น. ชื่อไม้พุ่มชนิดหนึ่ง.
อ้ายบ้า	/ʔāy bāː/	น. ชื่อปลาน้ำจืดชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันเพียงเสียงพยางค์หน้า โดยลักษณะที่แตกต่างกันพบ 3 ลักษณะ คือ 1) ต่างกัน 1 ลักษณะ คือ เสียงสระต่างกัน เสียงวรรณยุกต์ต่างกัน และตัวสะกดต่างกัน 2) ต่างกัน 2 ลักษณะ คือ เสียงสระและวรรณยุกต์ต่างกัน เสียงสระและตัวสะกดต่างกัน และเสียงวรรณยุกต์และตัวสะกดต่างกัน และ 3) ต่างกัน 3 ลักษณะ คือ พยัญชนะต้น สระ และตัวสะกดต่างกัน และสระ วรรณยุกต์ และตัวสะกดต่างกัน

ข. เสียงพยางค์หลังต่างกัน

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำสองพยางค์ที่ออกเสียงพยางค์ที่ 2 ต่างจากภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 18 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน	ภาษาถิ่นสุโขทัย	ความหมาย
กระเถิบ	/kràʔ tʰəːp/	ก. ขยับกันเลื่อนไป.
ขนาบ	/kʰāʔ nàːp/	ก. ประกบกันให้แน่น, หนีบ.
ซ้อนหอย	/cʰɔːn hɔːy/	น. ชื่อนกขนาดใหญ่ชนิดหนึ่ง.
นิ้วโป้ง	/niw pɔːŋ/	น. หัวแม่มือ.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันเพียงเสียงพยางค์หลัง โดยลักษณะที่แตกต่างกันพบ 4 ลักษณะ คือ เสียงพยัญชนะต้นต่างกัน เสียงสระต่างกัน เสียงวรรณยุกต์ต่างกัน และเสียงตัวสะกดต่างกัน

ค. เสียงต่างกันทั้งสองพยางค์

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำสองพยางค์ที่ออกเสียงทั้งสองพยางค์ต่างจากภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 12 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน	ภาษาถิ่นสุโขทัย	ความหมาย
กระสง /kràʔ sǒŋ/	กะสง /kàʔ sǒŋ/	น. ชื่อปลาน้ำจืดชนิดหนึ่ง.
กลาง ๆ /kla:ŋ kla:ŋ/	นาง ๆ /na:ŋ na:ŋ/	ว. ไม่เล็กไม่ใหญ่จนเกินไป, กลาง ๆ.
เปิดผี /pèt pʰi:/	เป็ดผี /pèt pʰi:/	น. ชื่อนกน้ำขนาดเล็กชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบว่าคำศัพท์ดังกล่าวต่างกันทั้งสองพยางค์ โดยลักษณะที่แตกต่างกันพบ 3 ลักษณะ คือ 1) พยางค์หน้าเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน พยางค์หลังเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน 2) พยางค์หน้าเสียงพยัญชนะต้นต่างกัน พยางค์หลังเสียงพยัญชนะต้นต่างกัน และ 3) พยางค์หน้าเสียงพยัญชนะต้นต่างกัน พยางค์หลังเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน

1.2.3 คำสามพยางค์

คำสามพยางค์ หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยมีจำนวนพยางค์สามพยางค์และมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกันจากการศึกษาพบลักษณะที่แตกต่างกันของคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยกับภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 3 คำ ดังนี้

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
โพระดก	/pʰoː ráʔ dòk/	โพระด็ก	/pʰoː ráʔ dók/	น. ชื่อนกชนิดหนึ่ง.
แมงป่องข้าง	/mɛŋ pǒŋ cʰáŋ/	แมงป่องข้าง	/mɛŋ pǒŋ cʰáŋ/	น. ชื่อแมงป่องชนิดหนึ่ง.
หนูท้องขาว	/núː tʰǒŋ kʰáw/	หนูท้องขาว	/núː tʰǒŋ kʰáw/	น. ชื่อหนูชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบความแตกต่างในคำสามพยางค์ 3 ลักษณะ คือ 1) ต่างเพียงพยางค์เดียว พบ 2 แบบ คือ ต่างเฉพาะพยางค์ที่ 2 และ ต่างเฉพาะพยางค์ที่ 3 2) ต่าง 2 พยางค์ พบ 1 แบบ คือ พยางค์ที่หนึ่งและพยางค์ที่สามต่างกัน

1.2.4 การเพิ่มหรือลดจำนวนพยางค์

การเพิ่มหรือลดจำนวนพยางค์ หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยมีจำนวนพยางค์ใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานและมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน จากการศึกษาผู้วิจัยพบการเพิ่มหรือลดจำนวนพยางค์ทั้งหมด 28 คำ โดยจำแนกลักษณะที่แตกต่างกันของคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยกับภาษาไทยมาตรฐานได้ 2 ลักษณะ คือ การเพิ่มจำนวนพยางค์และการลดจำนวนพยางค์ ดังนี้

ก. การเพิ่มจำนวนพยางค์

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำที่เพิ่มจำนวนพยางค์จากภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 20 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
ด้วง	/dúan/	ด้วด้วง	/tua dúan/	น. ชื่อแมลงชนิดหนึ่ง.
ไหล	/lây/	ไอ้ไหล	/ʔây lây/	น. ชื่อปลาชนิดหนึ่ง.
ปาด	/pà:t/	ปาดเขียว	/pà:t k'ɰaw/	น. ชื่อสัตว์สะเทินน้ำสะเทินบกชนิดหนึ่ง.
หมอ	/mǝ:/	อื้หมอ	/ʔi: mò:/	น. ชื่อปลาชนิดหนึ่ง.
อึ้งอ่า	/ʔúnŋ ʔà:ŋ/	อื้อึ้งอ่า	/ʔi ʔúnŋ ʔi ʔà:ŋ/	น. ชื่อสัตว์สะเทินน้ำสะเทินบกชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบลักษณะการเพิ่มจำนวนพยางค์ 3 ลักษณะ คือ 1) เติมหน้าคำศัพท์ โดยเติมคำว่า ตัว ไอ้ อื้ หน้าคำเรียกสัตว์ชนิดต่าง ๆ 2) เติมหลังคำศัพท์ โดยเติมคำบ่งลักษณะเฉพาะ เช่น สีเขียว และ 3) เติมหน้าและกลาง โดยแทรกคำว่า อื้ หน้าพยางค์ในคำสองพยางค์ทั้งสองพยางค์

ข. การลดจำนวนพยางค์

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐานพบคำที่ลดจำนวนพยางค์จากภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 8 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
จักจั่น	/càk kàʔ càn/	จักจั่น	/càk càn/	น. ชื่อแมลงชนิดหนึ่ง.
แมลงดา	/mǎʔ le:ŋ da:/	แมงดา	/me:ŋ da:/	น. ชื่อแมลงชนิดหนึ่ง.
หางนกยูง	/hǎŋ nók yu:ŋ /	นกยูง	/nók yu:ŋ /	น. ชื่อปลาน้ำจืดชนิดหนึ่ง.

จากตัวอย่างพบลักษณะการลดจำนวนพยางค์ 2 ลักษณะ คือ 1) ลดพยางค์หน้า โดยมักเกิดขึ้นกับคำสามพยางค์โดยเฉพาะคำว่าแมลงจะลดเหลือเพียงแมง และ 2) ลบกลางพยางค์ โดยลบเสียงคำที่ออกเสียงสระอะกึ่งเสียงออกไป

2. คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐาน

คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐาน หมายถึง คำศัพท์ 2 พยางค์ ในภาษาถิ่นสุโขทัยที่มีเสียงบางส่วนตรงหรือใกล้เคียงกัน เช่น เสียงพยางค์หน้าตรงหรือใกล้เคียงกันแต่พยางค์หลังเป็นคนละคำ เสียงพยางค์หลังตรงหรือใกล้เคียงกันแต่พยางค์หน้าเป็นคนละคำ ทั้งนี้ คำดังกล่าวจะต้องมีความหมายตรงหรือใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน สามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน จากการศึกษา คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยพบคำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐานทั้งหมด 16 คำ คิดเป็นร้อยละ 3.06 ดังตัวอย่าง

ภาษาไทยมาตรฐาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
ชะโด	/cʰaʔ do/	ไอโด	/ʔây do/	น. ชื่อปลาชนิดหนึ่ง.
กิ้งกือ	/kin̩ kw/	ไอกือ	/ʔây kw/	น. ชื่อสัตว์ขาปล้องชนิดหนึ่ง.
ไส้เดือน	/sây dwan/	อี่เดือน	/ʔi dwan/	น. ชื่อสัตว์ไม่มีกระดูกสันหลังชนิดหนึ่ง.
นางแอ่น	/naŋ ʔɛ:n/	อี่แอ่น	/ʔi ʔɛ:n/	น. ชื่อนกชนิดหนึ่ง.
คลื่นเหียน	/kʰâm:n hian/	เหียนไ้	/hian say/	ก. อากาศพะอืดพะอมคล้ายจะอาเจียน, คลื่นไ้จะอาเจียน.

จากตัวอย่างพบลักษณะคำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐานจำนวน 2 ลักษณะ คือ 1) พยางค์หลังคล้ายกัน โดยเป็นลักษณะการตัดพยางค์แรกในคำสองพยางค์ของภาษาไทยมาตรฐานและใช้คำสรพนามมาประกอบแทน และ 2) พยางค์หลังคล้ายกับพยางค์หน้า ซึ่งคล้ายกันโดยพยางค์ที่สองของภาษาไทยมาตรฐานตรงกับพยางค์แรกของภาษาถิ่นสุโขทัย และทั้งสองคำมีความหมายตรงกัน

3. คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยถิ่น

คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยถิ่น คือ คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงคำศัพท์คล้ายกับภาษาไทยถิ่นอื่น ๆ ในประเทศไทย โดยมีเสียงพยัญชนะต้น สระ วรรณยุกต์ จำนวนพยางค์ใกล้เคียงกันและมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์เดียวกัน จากการศึกษาผู้วิจัยพบทั้งหมด 65 คำ คิดเป็นร้อยละ 12.43 โดยแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ ภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน และภาษาถิ่นใต้ ดังนี้

3.1 ภาษาถิ่นเหนือ

ภาษาถิ่นเหนือ หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาถิ่นเหนือ โดยมีเสียงพยางค์ใกล้เคียงกันและมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน ซึ่งคำดังกล่าวจะต้องมีบางส่วนคล้ายกัน เช่น พยัญชนะต้น สระ หรือตัวสะกด โดยผู้วิจัยจะยึดข้อมูลภาษาถิ่นเหนือจากหนังสือภาษาไทยถิ่นเหนือ (Wimonkasem, 2006) เป็นเกณฑ์ จากการศึกษาพบคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาถิ่นเหนือทั้งหมด 14 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาถิ่นเหนือ		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
เด่น	/dèn/	เด่น	/dèn/	น. ลานกว้าง, สนาม.
แห้ง	/ŋɛ̃n/	แ่ง	/ŋɛ̃n/	ก. แทะ, กัดด้วยฟันหน้า.
หัน	/hàn/	หัน	/hàn/	ว. นั้น, นั้น.
โปะ	/bɔ̃ʔ/	โปะ	/bòʔ/	ก. ผ่า.
หมากแคว่น	/mà:k kwě:n/	หมากเวน	/mà:k we:n/	น. ตะขบหนาม.

จากตัวอย่างพบลักษณะคำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาถิ่นเหนือจำนวน 2 ลักษณะ คือ 1) ออกเสียงตรงกัน โดยเป็นคำศัพท์ที่ออกเสียงตรงกันและมีความหมายเหมือนกัน 2) ออกเสียงคล้ายกัน โดยเป็นคำศัพท์ที่มีเสียงคำคล้ายกันแต่ต่างกันเพียงบางประการ เช่น เสียงพยัญชนะ เสียงสระ เสียงวรรณยุกต์ เป็นต้น

3.2 ภาษาถิ่นอีสาน

ภาษาถิ่นอีสาน หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาถิ่นอีสาน โดยมีเสียงพยางค์ใกล้เคียงกันและมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน ซึ่งคำดังกล่าวจะต้องมีบางส่วนคล้ายกัน เช่น พยัญชนะต้น สระ หรือตัวสะกด โดยผู้วิจัยจะยึดข้อมูลภาษาถิ่นอีสานจากหนังสือพจนานุกรมภาษาถิ่นภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (Department of Cultural Promotion, 2018) เป็นเกณฑ์ จากการศึกษาพบคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาถิ่นอีสานทั้งหมด 44 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาถิ่นอีสาน		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
งาม	/ŋu:am/	งาม	/ŋu:am/	ก. ครอบ, สวม, ปิด.
ต่ำ	/dām/	ต่ำ	/dām/	ก. ดิ่งลึกลงไปในดิน.
คืด	/kʰū:t/	คืด	/kʰū:t/	ก. ขวิด, ฮืด, ฮู้.
ตอด	/tò:t/	ตอด	/dò:t/	ก. ต่อย (ใช้เหล็กในที่ก้นแทง).
ลูกแอ	/lū:k ʔɛ:/	ลูกแอ	/lū:k ʔɛ:/	น. ลูกอ่อน; ลูกควายที่เพิ่งตก.

จากตัวอย่างพบลักษณะคำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาถิ่นอีสานจำนวน 2 ลักษณะ คือ 1) ออกเสียงตรงกัน โดยเป็นคำศัพท์ที่ออกเสียงตรงกันและมีความหมายเหมือนกัน 2) ออกเสียงคล้ายกัน โดยเป็นคำศัพท์ที่มีเสียงคล้ายกันแต่ต่างกันเพียงบางประการ เช่น เสียงพยัญชนะ เสียงสระ เสียงวรรณยุกต์ เป็นต้น

3.3 ภาษาถิ่นใต้

ภาษาถิ่นใต้ หมายถึง คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาถิ่นใต้ โดยมีเสียงพยางค์ใกล้เคียงกันและมีความหมายตรงกันหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในความหมายเดียวกัน ซึ่งคำดังกล่าวจะต้องมีบางส่วนคล้ายกัน เช่น พยัญชนะต้น สระ หรือตัวสะกด โดยผู้วิจัยจะยึดข้อมูลภาษาถิ่นใต้จากหนังสือภาษาถิ่นใต้ (Ruangnarong, 2016) และวิทยานิพนธ์เรื่องการศึกษาาระบบเสียงภาษาสุโขทัยและเปรียบเทียบกับภาษานครศรีธรรมราช (Rakphaet, 1998) เป็นเกณฑ์จากการศึกษาพบคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาถิ่นใต้ทั้งหมด 7 คำ ดังตัวอย่าง

ภาษาถิ่นใต้		ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
แจ้ง	/cɛ:ŋ/	แจ้ง	/cɛ:ŋ/	ว. สว่าง, รุ่งเช้า.
ลีนตา	/lu:n ta:/	ลีนตา	/lu:n ta:/	ก. ส้มตา.
สำเหล้า	/sà: lăw/	สำเหล้า	/sà: lăw/	น. กระดังงา.
หรรอย	/rɔ̌y/	หรรอย	/ròy/	ว. อร่อย.
อาด	/ʔa:t/	อาด	/ʔa:t/	ก. กำหนด, ใคร, อยาก.

จากตัวอย่างพบลักษณะคำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาถิ่นใต้จำนวน 2 ลักษณะ คือ 1) ออกเสียงตรงกัน โดยเป็นคำศัพท์ที่ออกเสียงตรงกันและมีความหมายเหมือนกัน 2) ออกเสียงคล้ายกัน โดยเป็นคำศัพท์ที่มีเสียงคล้ายกันแต่ต่างกันเพียงบางประการ เช่น เสียงพยัญชนะ เสียงสระ เสียงวรรณยุกต์ เป็นต้น

4. คำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัย

คำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัย คือ คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่เป็นคำศัพท์ใช้เฉพาะถิ่นสุโขทัยเท่านั้น ไม่ตรงหรือคล้ายกับภาษาไทยมาตรฐานและภาษาไทยถิ่นจากการศึกษาพบคำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัยทั้งหมด 266 คำ คิดเป็นร้อยละ 50.86 ดังตัวอย่าง

ภาษาถิ่นสุโขทัย		ความหมาย
ก้าย	/kâ:y/	น. กระเจิงขนาดเล็ก.
เกือโก	/kũ:a kâ:/	ว. คำสำหรับใช้ต่อท้ายประโยคคำถาม เช่นเดียวกับคำว่า เกีย และโก้ (ไทยกลางใช้คำว่า “ไหม”).
ซึ่ปุ	/kʰi: pù/	น. รังแค; ชันนะตุ.
ควงเต้ง	/kʰu:an dên/	น. สปริง.
ควายเหลือแอก	/kʰuay lū:a ʔɛ:k/	สำ. ควายที่ไม่เชื่อฟังหรือทำตามคำสั่ง, ควายที่ฝึกไม่ได้.
คอสัก	/kʰɔ: lúk/	สำ. ที่ปุ่มรับรสเสื่อม, ไม่ค่อยรู้สึกเปรี้ยวหวานมันเค็ม.
ค้ำกลาง	/kʰám kla:n/	ก. พักโฆษณา, พักเบรก.
ซ้างขอ	/cʰá:n kʰɔ:/	สำ. ซ้างที่ได้รับการฝึกมาอย่างดี สามารถทำตามคำสั่งได้, ซ้างที่อยู่ภายใต้การบังคับของตะขอ.
โน	/nây/	ก. ละลาย.
วิกเซน	/wák sên/	น. พิธีแต่งงานแบบเรียบง่ายไม่ใหญ่โต.
หัวขวา	/hũ:a kʰwâ:/	ว. ตรงข้ามกับซ้าย, ปีกขวา.
หัวซ้าย	/hũ:a sáy/	ว. ตรงข้ามกับขวา, ปีกซ้าย.
ไหน	/nây/	น. หนาม.
อื้ออบ	/ʔi: ʔɔ:p/	น. อึ้งปากขวด หรือ อึ้งเพ้า.
แถมค่อ	/hɛ:m kʰɔ:/	ก. ระบายค่อ, แคมค่อ.

จากตัวอย่างพบลักษณะคำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัยจำนวน 3 ลักษณะคือ

- 1) คำศัพท์เฉพาะ เป็นคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะถิ่นซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นคำศัพท์ที่เข้ามาตั้งแต่โบราณเนื่องจากบางคำพบในศิลาจารึกหรืองานวรรณกรรม เช่น หัวซ้าย เกือโก เป็นต้น
- 2) การสร้างคำใหม่ เป็นคำศัพท์ที่สร้างขึ้นตามบริบทของสังคมเปลี่ยนไปหรือนวัตกรรมที่เจริญก้าวหน้า เช่น ควงเต้ง ค้ำกลาง เป็นต้น และ 3) สำนวน เป็นลักษณะของคำในเชิงเปรียบเทียบมีความหมายไม่ตรงตามคำศัพท์ เช่น ควายเหลือแอก คอสัก เป็นต้น

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาลักษณะคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัย โดยการชักข้อมูลผู้บอกภาษาในพื้นที่อำเภอองคราตผู้วิจัยรวบรวมคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยได้ทั้งสิ้น 523 คำ คำศัพท์ดังกล่าวแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ 1) คำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน 2) คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐาน 3) คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยถิ่น และ 4) คำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัย ดังนี้

1) คำศัพท์ที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน พบทั้งหมด 176 คำ คิดเป็นร้อยละ 33.65 ของคำศัพท์ทั้งหมด โดยแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน เป็นคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่มีเสียงและจำนวนพยางค์ตรงกันและมีความหมายใกล้เคียงหรือตรงกัน โดยจากการศึกษาพบทั้งหมด 62 คำ อีกลักษณะหนึ่ง คือ คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่ใกล้เคียงกับภาษาไทยมาตรฐาน เป็นคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่มีเสียงและจำนวนพยางค์ใกล้เคียงกัน โดยมีลักษณะบางประการแตกต่างกัน เช่น พยัญชนะต้น สระ วรรณยุกต์ หรือพยัญชนะท้าย ทั้งนี้ คำดังกล่าวจะต้องมีความหมายใกล้เคียงหรือตรงกับภาษาไทยมาตรฐาน โดยจากการศึกษาพบทั้งหมด 114 คำ โดยแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ คำพยางค์เดียว คำสองพยางค์ คำสามพยางค์ และการเพิ่มหรือลดจำนวนพยางค์

2) คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยมาตรฐาน พบทั้งหมด 16 คำ คิดเป็นร้อยละ 3.06 ของคำศัพท์ทั้งหมด โดยคำศัพท์ลักษณะนี้เป็นคำศัพท์ที่มีส่วนหนึ่งของคำคล้ายคลึงกับภาษาไทยมาตรฐานแต่เปลี่ยนบางส่วนของคำ เช่น เปลี่ยนเสียงพยางค์หน้า เปลี่ยนเสียงพยางค์หลัง เป็นต้น ทำให้คำศัพท์แตกต่างจากภาษาไทยมาตรฐานแต่ยังคงมีคำของคำเดิมของคำเหล่านี้มีความหมายตรงหรือใกล้เคียงกันสามารถเทียบเคียงได้ว่าเป็นคำเดียวกัน

3) คำศัพท์ที่คล้ายกับภาษาไทยถิ่น พบทั้งหมด 65 คำ คิดเป็นร้อยละ 12.43 ของคำศัพท์ทั้งหมด โดยแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ ภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน และภาษาถิ่นใต้ โดยจากการศึกษาพบว่าภาษาถิ่นสุโขทัยคล้ายกับภาษาถิ่นอีสานมากที่สุด รองลงมาคือภาษาถิ่นเหนือและภาษาถิ่นใต้ ตามลำดับ ซึ่งคำศัพท์เหล่านี้ส่วนใหญ่ออกเสียงตรงกันทุกประการทั้งพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ มีเพียงบางคำที่แตกต่างกันเล็กน้อย เช่น เสียงพยัญชนะ สระ หรือวรรณยุกต์ต่างกัน แต่ก็ยังมีคำคำศัพท์และความหมายที่ตรงหรือใกล้เคียงกัน

4) คำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัย พบทั้งหมด 266 คำ คิดเป็นร้อยละ 50.86 ของคำศัพท์ทั้งหมด โดยคำศัพท์เหล่านี้เป็นคำศัพท์เฉพาะที่ไม่ตรงหรือใกล้เคียงภาษาไทยมาตรฐานหรือภาษาไทยถิ่น แต่เป็นคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะในกลุ่มผู้ใช้ภาษาถิ่นสุโขทัยบางคำเป็นคำศัพท์เก่าพบในศิลาจารึก เช่น หัวซ้าย หัวขวา บางคำเป็นคำศัพท์ที่สร้างขึ้นใหม่ เช่น ควงเต้ง ญูงยาง บางคำเป็นสำนวน เช่น คอลึก บ้านเย็นเมืองเย็น เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่าภาษาถิ่นสุโขทัยบางคำตรงกับภาษาไทยมาตรฐานและภาษาไทยถิ่นทั้งด้านเสียงพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์และจำนวนพยางค์ อีกทั้งบางคำมีลักษณะที่แตกต่างกับภาษาไทยมาตรฐานและภาษาไทยถิ่นเพียงเล็กน้อย เช่น แตกต่างในด้านเสียงพยัญชนะ สระ หรือวรรณยุกต์ และมีการลดหรือเพิ่มจำนวนพยางค์ในบางคำ แต่ยังคงเค้าโครงของคำศัพท์ที่ทำให้สามารถสันนิษฐานได้ว่าเป็นคำเดียวกัน นอกจากนี้ยังพบคำศัพท์เฉพาะของภาษาถิ่นสุโขทัยที่ไม่พบในภาษาไทยมาตรฐานและภาษาไทยถิ่นอื่น ๆ จำนวนมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นลักษณะเด่นของภาษาถิ่นสุโขทัย 2 ประการ คือ มีสำเนียงและมีคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะถิ่นเป็นจำนวนมาก

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยพบว่าภาษาถิ่นสุโขทัยนอกจากมีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์คือมีเสียงวรรณยุกต์ที่แตกต่างจากภาษาไทยมาตรฐานและภาษาไทยถิ่นอื่น ๆ แล้ว ภาษาถิ่นสุโขทัยยังมีคำศัพท์เฉพาะเป็นจำนวนมาก ดังที่ปรากฏข้อมูลจากคำศัพท์ 523 คำ พบคำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัยทั้งหมด 266 คำ หรือร้อยละ 50.86 ซึ่งสอดคล้องกับ Lumjiag (2019, p.18) ที่กล่าวถึงภาษาถิ่นสุโขทัยกับความสัมพันธ์ด้านจารึกศึกษาและงานวรรณกรรมว่า ภาษาถิ่นสุโขทัยนอกจากสำเนียงของจะแตกต่างไปภาษาไทยมาตรฐานแล้วภาษาถิ่นสุโขทัยยังมีคำศัพท์เฉพาะ ซึ่งบางคำตรงกับภาษาถิ่นอื่น ๆ และบางคำเป็นคำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัยซึ่งมีบางคำเป็นคำโบราณพบในศิลาจารึกและยังคงใช้สืบมาจนปัจจุบัน โดยจากการศึกษาผู้วิจัยพบคำศัพท์เฉพาะถิ่นสุโขทัยที่ไม่ปรากฏในภาษาไทยถิ่นอื่น เช่น ชู้ปู้ (รังแค) อื้ออบ (อึ่งเพ้า) แหม่มคอ (ระคายคอ) เป็นต้น คำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยที่คล้ายกับภาษาไทยถิ่นอื่น เช่น เต่น (สนาม) งวม (ครอบ) สำเหล้า(กระดังงา) เป็นต้น และในส่วนของคำโบราณที่พบในศิลาจารึกและยังใช้ในปัจจุบัน เช่นในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (สท.1) ช้างขอ (ช้างที่ถูกฝึกมาแล้ว) หัวซ้าย (ซ้าย)

ห้วขวา (ขวา) เป็นต้น ในส่วนของคำศัพท์เฉพาะของภาษาถิ่นสุโขทัยนี้จากการศึกษาพบว่าบางคำต่างกับผลการศึกษาของ ชวนพิศ อิฐรัตน์ (Ittaratana, 1975, p. 268) ที่กล่าวถึงคำศัพท์ที่มีใช้เฉพาะในภาษาสมัยสุโขทัย เท่านั้น เช่น คำว่า “ราม” หมายถึง ขนาดกลาง คำนี้ผู้วิจัยพบว่าปัจจุบันภาษาถิ่นสุโขทัยยังคงใช้อยู่ เช่น ถ้วยราม ๆ หมายถึง ถ้วยขนาดกลาง หรือคำว่า “ถ้าว” ในศิลาจารึกวัดศรีชุม (สท. 2) ซึ่ง Ittaratana (1975, p. 265) ให้ความหมายว่า “ใหม่” ในคำความว่า “พระพุทธรูปอันใหญ่ อันถ้าว อัน(ราม) งามหนักหนา” (National Library of Thailand, 2005, p. 115) แต่จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่าคำดังกล่าวในภาษาถิ่นสุโขทัยปัจจุบันหมายถึง “ใหญ่, โต” ซึ่งความหมายดังกล่าวน่าจะสอดคล้องกับข้อความในศิลาจารึกมากกว่า และจากการศึกษาพบว่าคำดังกล่าวปรากฏใช้เฉพาะในภาษาถิ่นสุโขทัยเท่านั้น ไม่ปรากฏในภาษาไทยมาตรฐานหรือไทยถิ่นอื่น ๆ ซึ่งลักษณะคำศัพท์ที่พบสอดคล้องกับ Tewanvaropakorn (1983, p. 469) ที่กล่าวถึงภาษาถิ่นสุโขทัยว่าเป็นภาษาดั้งเดิมของสุโขทัยและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ในการศึกษาครั้งนี้จึงยังเป็นเครื่องยืนยันให้ชัดเจนยิ่งขึ้นว่าภาษาถิ่นสุโขทัยนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะของตนต่างจากภาษาไทยมาตรฐานและภาษาไทยถิ่นอื่นทั้งด้านสำเนียงและคำศัพท์ ซึ่งแม้ว่าปัจจุบันความนิยมในการใช้ภาษาไทยมาตรฐานเพิ่มมากขึ้น แต่ผู้ใช้ภาษาถิ่นสุโขทัยยังคงใช้สำเนียงและคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยอยู่

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการศึกษาผู้ใช้ภาษาถิ่นสุโขทัยในพื้นที่อำเภอองไกรลาศ พบว่าผู้ใช้ภาษาถิ่นสุโขทัยในเขตพื้นที่อื่น ๆ มีการออกเสียงคำบางคำและมีคำศัพท์เฉพาะถิ่นย่อยที่แตกต่างกัน จึงควรศึกษาคำศัพท์ภาษาถิ่นสุโขทัยจากผู้ใช้ภาษาในถิ่นย่อยอื่น ๆ เช่น อำเภอศรีมามาศ อำเภอพรานกระต่าย เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

- Chamni, K. (2000, November). The accent speaks of Sukhothai people. *Art & Culture Magazine*, 22(1), 92-94.
- Chamni, K. (2021, March 11). *Interviewed by Morying, W.* [Tape recording], Schoolteacher at Krainaiwittayakhom Rachamangkhlapisek school (Expert Sukhothai Dialect), Kong Krailat District, Sukhothai Province.
- Department of Cultural Promotion. (2018). *Northeastern Thailand Dialect dictionary* (3rd ed.). Bangkok: The Printing Office of The War Veterans Organization of Thailand.
- Fine Arts Department. (1970). *The Tale of Khun Chang Khun Phaen*. Bangkok: Sinlapabanna khan.
- Ittaratana, C. (1975). *A study of thai words and idiomatic expressions in the sukhothai period* (Master's thesis). Chulalongkorn University, Bangkok.
- Jansomwong, K. (1987). *The phonemes of the language used in the Sukhothai Inscriptions* (Master's thesis). Silpakorn University, Bangkok.
- Lumjiag, P. (2019). Sukhothai Dialect: Relationship with inscription studies and literary works. In P. Suksai, T. Keatnapat, C. Pachanee, N. Pornprasatsook, P. Lumjiag, & P. Prombud. (Eds.), *Guru Puja centenarian of Professor Dr. Prasert Na Nagara* (pp. 12-20). Bangkok: Silpakorn University.
- National Library of Thailand. (2005). *Including inscriptions, part 8 Sukhothai Inscription*. Bangkok: Fine Arts Department.
- Ngourungsi, K. (1993). *Language Map in the lower northern region in Thailand*. Phitsanulok: Srinakarinwirot University, Phitsanulok.
- Rakphaet, D. (1998). *Phonological study of Sukhothai dialect with comparative to Nakhon Srithammarat dialect* (Master's thesis). Mahidol University, Nakhon Pathom.

- Royal Institute. (2013). *Royal Institute launches 2011 dictionary, the 2011 edition to commemorate King Bhumibol Adulyadej's seventh circle (84th) birthday anniversary in 2011*. Bangkok: Sirivatana Interprint.
- Ruangnarong, P. (2016). *South Thai Dialect*. Bangkok: Department of Oriental Languages, Faculty of Archaeology, Silpakorn University.
- Tewanvaropakorn, M. (1983). *Changing history of Sukhothai 700th Anniversary Edition*, Lai Sue Thai (Ram Khamhaeng alphabet). Bangkok: Chao Phraya Printing.
- Wimonkasem, K. (2006). *Northern Thai Dialect* (2nd ed.). Bangkok: Department of Oriental Languages, Faculty of Archaeology, Silpakorn University (Wang Tha Phra).



ภาพ: พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554
ที่มา: ถ่ายจากหน้าปกพจนานุกรมโดยผู้เขียน

คำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน:
การศึกษารูปแบบคำและการจำแนกประเภทความหมาย
Foreign Language Loan Words in Royal Institute Dictionary:
A Study of Word Forms and Semantic Categories

สุชาดา เจียพงษ์¹

Suchada Jiaphong

E-mail: suchada.3009@gmail.com

Received: July 7, 2021

Revised: February 8, 2022

Accepted: February 9, 2022

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม
Assistant Professor, Department of Thai Language, Faculty of Humanities and Social Sciences,
Phibulsongkhram Rajabhat University

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยและประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ทั้งนี้ ศึกษาเฉพาะคำยืมภาษาต่างประเทศที่พจนานุกรมไทยระบุอักษรย่อว่าเป็นคำยืม จำนวน 15 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมร ภาษาจีน ภาษาชวา ภาษาญวน ภาษาญี่ปุ่น ภาษาตะเลง ภาษาเบงกาลี ภาษาเปอร์เซีย ภาษาโปรตุเกส ภาษาฝรั่งเศส ภาษามลายู ภาษาละติน ภาษาอังกฤษ ภาษาอาหรับ และภาษาฮินดี จากการเก็บข้อมูลพบคำยืมภาษาต่างประเทศทั้งหมด 1,710 คำ ปรากฏคำยืมภาษาอังกฤษมากที่สุด จำนวน 883 คำ คิดเป็นร้อยละ 51.64 คำยืมภาษาเขมร จำนวน 430 คำ คิดเป็นร้อยละ 25.15 คำยืมภาษาจีน จำนวน 142 คำ คิดเป็นร้อยละ 8.30 ส่วนคำยืมภาษาละตินและภาษาญวนพบน้อยที่สุด จำนวนภาษาละ 2 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.11 ผลการวิจัยการวิเคราะห์รูปแบบคำตามจำนวนพยางค์ พบว่ารูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย มีรูปแบบคำจำนวน 8 รูปแบบ ได้แก่ คำ 1 พยางค์ คำ 2 พยางค์ คำ 3 พยางค์ คำ 4 พยางค์ คำ 5 พยางค์ คำ 6 พยางค์ คำ 7 พยางค์ และคำ 8 พยางค์ โดยปรากฏรูปแบบคำยืม 2 พยางค์ มากที่สุด จำนวน 795 คำ คิดเป็นร้อยละ 46.49 รองลงมาคือรูปแบบคำ 3 พยางค์ จำนวน 377 คำ คิดเป็นร้อยละ 22.04 รูปแบบคำ 1 พยางค์ จำนวน 308 คำ คิดเป็นร้อยละ 18.01 และรูปแบบคำยืม 8 พยางค์ พบน้อยที่สุด จำนวน 3 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.18 ส่วนผลการวิจัย การวิเคราะห์ประเภทความหมายของคำยืม สามารถจัดกลุ่มความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศได้ทั้งหมด 17 กลุ่มความหมาย โดยปรากฏคำยืมภาษาต่างประเทศที่มีประเภทความหมายเกี่ยวกับการศึกษา วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมากที่สุด จำนวน 447 คำ คิดเป็นร้อยละ 26.14 รองลงมาได้แก่ ประเภทความหมายเกี่ยวกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม จำนวน 195 คำ คิดเป็นร้อยละ 11.40 ประเภทความหมายเกี่ยวกับกิจรยาอาการ จำนวน 184 คำ คิดเป็นร้อยละ 10.76 และประเภทความหมายเกี่ยวกับพาหนะน้อยที่สุด จำนวน 17 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.99 จากผลการวิจัยครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษารูปแบบคำยืมและกลุ่มความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย ตลอดจนเข้าใจถึงลักษณะของคำยืมภาษาต่างประเทศ นอกจากนี้ยังเป็นแนวทางการศึกษาสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏในคำยืมต่อไป

คำสำคัญ: คำยืม รูปแบบคำ ประเภทความหมาย

Abstract

The objective of this study was to analyze the forms of loan words and semantic categories in the Royal Institute Thai dictionary of the 2011 edition. This study only studied loan words in foreign languages that the dictionary abbreviated (i.e., 15 languages which were Khmer, Chinese, Javanese, Vietnamese, Japanese, Mon, Bengali, Persian, Portuguese, French, Malay, Latin, English, Arabic and Hindi). This study found that there were a total of 1,710 loan words. The English loan words were highest (883 words or 51.64%). It was followed by Khmer loan words (430 words or 25.15%), and Chinese loan words (142 words or 8.30%). The number of Latin and Vietnamese loan words was lowest (2 words per language or 0.11 %). Foreign language loan words in Thai language were found in 8 forms, consisting of 1-syllable words, 2-syllable words, 3-syllable words, 4-syllable words, 5-syllable words, 6-syllable words, 7-syllable words, and 8-syllable words. The most common word form was 2-syllable words (795 words or 46.49%), followed by 3-syllable words (377 words or 22.04 %), and 1-syllable words (308 words or 18.01%). 8-syllable words were found the least (3 words or 0.18%). As for the semantic categories, it can be grouped into 17 groups. It was found that the meanings of most loan words were related to education, science, and technology, (447 words or 26.14%), followed by the meanings about nature and environment (195 words or 11.40%) and meaning about act (184 words or 10.76%). The meaning about vehicles was lowest (17 words or 0.99%). The results of this research will be beneficial to linguists who are interested in studying patterns of borrowed words and meaning groups of foreign language borrowings in the Thai language and will assist them to understand the characteristics of foreign language loan words. It is also a way to study society and culture from borrowed words.

Keywords: loan words, word forms, semantic categories

บทนำ

ชาวไทยมีการติดต่อสื่อสารกับชาวต่างชาติต่างภาษาโดยปรากฏคำยืมภาษาต่างประเทศเป็นหลักฐานชัดเจนในศิลาจารึกหลักที่ 1 สมัยพ่อขุนรามคำแหง โดยปรากฏคำยืมภาษาบาลี ภาษาสันสกฤต ภาษาเขมรและภาษาจีน เป็นต้น ในปัจจุบันมีการติดต่อสื่อสารกับชาวต่างชาติอย่างกว้างขวาง จึงมีการสื่อสารและหยิบยืมภาษาที่หลากหลายมากขึ้นโดยรับคำยืมเกี่ยวกับวัฒนธรรม วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเข้ามาในภาษาไทยเป็นจำนวนมาก การยืมคำภาษาต่างประเทศมาใช้ในภาษาไทย หรือเรียกว่า คำยืม (Loan Word) แสดงให้เห็นว่าไทยพร้อมปรับตัวรับวัฒนธรรมความเจริญเข้ามาในประเทศไทย ผู้ใช้ภาษาไทยจึงมีความจำเป็นต้องมีความรอบรู้เกี่ยวกับการใช้คำยืมภาษาต่างประเทศ ดังที่ Jittawiriyaphong (2003, p. 162) กล่าวว่า การยืมคำภาษาต่างประเทศเข้ามาใช้ในภาษาไทยเป็นจำนวนมาก ผู้ใช้ภาษาไทยจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับคำยืมภาษาต่างประเทศ ทั้งนี้มีอิทธิพลต่อภาษาไทยเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ Kingkham (2007, p. 227) ได้กล่าวว่า เมื่อคำภาษาต่างประเทศเข้ามาปะปนอยู่ในภาษาไทยทำให้ลักษณะของภาษาไทยเปลี่ยนแปลงไปจากลักษณะดั้งเดิม เช่น ทำให้เขียนสะกดคำผิด จากแนวเทียบผิด การพูดภาษาไทยปะปนกับภาษาอังกฤษ ซึ่งมีอิทธิพลทำให้ภาษาไทยเปลี่ยนแปลงและเกิดผลเสียของการใช้ภาษาผิดตามมา

งานวิจัยเกี่ยวกับคำยืมภาษาต่างประเทศที่ผ่านมา พบงานวิจัยเกี่ยวกับคำยืมภาษาบาลี สันสกฤต เป็นจำนวนมากได้แก่ Sriratchaphat (1987) วิจัยเรื่องการศึกษาเชิงวิเคราะห์ภาษาบาลี สันสกฤต ในวรรณกรรมท้องถิ่นนครศรีธรรมราชประเภทนิทานและคำสอน Onde (1988) วิจัยเรื่องคำยืมภาษาบาลีและสันสกฤตในภาษาไทยสมัยอยุธยา Niyommee (1991) วิจัยเรื่องคำยืมภาษาบาลี สันสกฤตในมหากาติ คำหลวง กัณฑ์ทศพร ศึกษาเกี่ยวกับที่มาของคำยืมและวิเคราะห์ การเปลี่ยนแปลงทางด้านเสียงและความหมายของคำยืมภาษาบาลี สันสกฤต Khwanmongkhon (1992) วิจัยเรื่องการศึกษาการเปลี่ยนแปลงความหมายของคำบาลี สันสกฤตจากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 Ammaraphithak (1996) วิจัยเรื่องการศึกษาวิเคราะห์คำยืมภาษาบาลี สันสกฤตในวรรณกรรมเรื่องมหาภารตยุทธ์ Jansiiha (1999) ศึกษาการเปลี่ยนแปลงคำยืมภาษาบาลี สันสกฤตที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา Sittisuphasset (2006) งานวิจัยเรื่องการศึกษาวิเคราะห์ศัพท์บาลี สันสกฤตในวรรณกรรมล้านนา Jaikhlam (2006) วิจัยเรื่องการศึกษาการเปลี่ยนแปลงด้านคำและความหมาย

ของคำภาษาบาลี สันสกฤต ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 และ พ.ศ. 2542 ส่วนงานวิจัยเกี่ยวกับคำยืมภาษาอื่น ๆ ได้แก่ Kittikul (1991) วิจัยเรื่อง คำยืมภาษาจีนฮกเกี้ยนที่ใช้ในภาษาไทยถิ่น จังหวัดภูเก็ต Ledamornmeesuk (2013) วิจัยเรื่องพัฒนาการของคำยืมภาษาจีนที่ปรากฏในพจนานุกรมไทย Talapnak (2013) วิจัยเรื่องการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยของ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่จัดการเรียนรู้แบบ 4 MAT Watthanaphan (1994) วิจัยเรื่องลักษณะคำยืมภาษาขว มลายู ในบทละครเรื่องดาหลังและอิเหนา

จากผลงานวิจัยข้างต้นยังไม่ปรากฏการศึกษาลักษณะเปรียบเทียบรูปแบบคำ ตามจำนวนพยางค์ และวิเคราะห์กลุ่มความหมายที่ไทยยืมมาใช้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษา ลักษณะรูปแบบคำและกลุ่มความหมายของคำยืมภาษาต่าง ๆ ที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เพื่อทราบลักษณะรูปแบบของคำยืมและการจำแนกประเภท ความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรมไทย และเปรียบเทียบ ความแตกต่างระหว่างรูปแบบคำและกลุ่มความหมายของคำยืมแต่ละภาษา นำมา ซึ่งประโยชน์ในการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการศึกษาคำยืมภาษาต่างประเทศ ตลอดจนเป็นองค์ความรู้สำหรับการจัดเรียนการสอนการเขียนสะกดคำยืมภาษา ต่างประเทศที่เกิดความสับสนในการเขียนคำในปัจจุบัน นอกจากนี้ยังเป็นแนวทางการ จัดทำพจนานุกรมคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย รวมถึงแนวทางการวิเคราะห์ สังคมและวัฒนธรรมต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยที่ปรากฏ ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554
2. เพื่อวิเคราะห์การจำแนกประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศ ในภาษาไทยที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ขั้นเตรียมการวิจัย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเตรียมข้อมูลการวิจัยโดยศึกษาค้นคว้าเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวกับการยืมคำ ศึกษาแนวคิดทฤษฎีรูปแบบคำ และกลุ่มความหมาย ของคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย

2. ชั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

เก็บข้อมูลคำยืมจากพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (พ.ศ. 2556) จำนวน 15 ภาษา ได้แก่ คำยืมภาษาเขมร (ข.) จีน (จ.) ขวา (ช.) ญวน (ญ.) ญี่ปุ่น (ญ.) ตะเลง (ต.) เบงกาลี (บ.) เปอร์เซีย (เปอร์) โปรตุเกส (โปร.) ฝรั่งเศส (ฝ.) มลายู (ม.) ละติน (ล.) อังกฤษ (อ.) อาหรับ (อา) และ ฮินดี (ฮ.) ทั้งนี้ไม่ศึกษาภาษาบาลี และภาษาสันสกฤต เนื่องจากมีผู้วิจัยไว้แล้ว บันทึกคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย ลงบัตรคำ เรียบเรียงจัดพิมพ์ลงตาราง ตามหมวดหมู่ภาษา และลำดับ ก-ฮ พร้อมความหมาย และเลขหน้า ทั้งนี้ขั้นตอนดังนี้

2.1 การศึกษาครั้งนี้กำหนดขอบเขตการเก็บรวบรวมข้อมูลคำยืมจากพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เป็นหลัก อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้สำรวจรวบรวมคำยืมภาษาต่างประเทศจากแหล่งอื่น ๆ ด้วย ได้แก่ หนังสือรวบรวม คำยืมภาษาต่างประเทศและในสื่อออนไลน์ เพื่อตรวจสอบความครบถ้วนของจำนวนคำยืมที่ปรากฏใช้จริงกับพจนานุกรม โดยจัดบันทึกจำนวนคำยืมลงบัตรคำพร้อมความหมาย และระบุเลขหน้าคำยืม

2.2 การคัดเลือกคำยืมที่ใช้ในการวิเคราะห์รูปแบบคำตามจำนวนพยางค์ และความหมาย จะคัดเลือกเฉพาะคำยืมที่พจนานุกรมระบุอักษรย่อว่าเป็นคำยืมเท่านั้น ทั้งนี้ คำบางคำในแหล่งอื่น ๆ ระบุว่าเป็นคำยืมภาษาต่างประเทศ หากในพจนานุกรมไม่ระบุว่าเป็นคำยืม ผู้วิจัยจะไม่นำมาวิเคราะห์ในงานวิจัยนี้ นอกจากนี้ยังมีคำที่พจนานุกรมระบุในวงเล็บว่า คำดังกล่าวเทียบคำภาษาต่างประเทศ (เทียบ) โดยไม่ระบุชัดเจนว่าเป็นคำยืมจากภาษาใด จะไม่นำมาวิเคราะห์ในการศึกษาครั้งนี้

2.3 เมื่อรวบรวมคำยืมและจัดทำบัตรคำยืมภาษาต่างประเทศตามที่พจนานุกรมระบุว่าเป็นคำยืมแล้ว ผู้วิจัยจะเรียงลำดับเป็นหมวดคำยืมภาษาต่าง ๆ และเรียงลำดับคำตามตัวอักษร ก-ฮ เพื่อวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

3. ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยที่จัดเรียงตามหมวดหมู่ แล้ววิเคราะห์รูปแบบคำยืมตามจำนวนพยางค์ และวิเคราะห์ประเภทความหมายของคำ ส่วนการนำเสนอจะสรุปผลโดยนับจำนวนความถี่ของคำและคิดค่าร้อยละ ทั้งนี้ประยุกต์ใช้แนวคิดรูปแบบคำยืมและความหมาย ดังนี้

3.1 การวิเคราะห์รูปแบบคำยืม ใช้ทฤษฎีรูปแบบคำตามแนวคิดของ

Changkhwanyun (2012, pp. 8-10) และ Jiaphong (2017, pp. 49-51) กล่าวถึงการแบ่งรูปแบบคำตามจำนวนพยางค์ โดยนับจำนวนพยางค์ทั้งที่มีโครงสร้างพยางค์เปิด CV และพยางค์ปิด CVC หากเปล่งเสียง 1 ครั้งถือว่าเป็นคำพยางค์เดียว สามารถแบ่งได้ 3 แบบดังนี้

3.1.1 คำพยางค์เดียว (Monosyllabic) คือ คำที่ประกอบด้วยพยางค์ที่เปล่งเสียง 1 ครั้ง

3.1.2 คำสองพยางค์ (Disyllabic) คือ คำที่ประกอบด้วยพยางค์ที่เปล่งเสียง 2 ครั้ง

3.1.3 คำหลายพยางค์ (Polysyllabic) คือ คำที่ประกอบด้วยพยางค์ที่เปล่งเสียง 3 ครั้ง หรือมากกว่า 3 ครั้ง

3.2 การจำแนกประเภทความหมาย ตามแนวคิดของ Nida (1975, pp. 174-186) Phatthumetha (2016) และ Pramolsinchai (1998, pp. 7-8) เป็นแนวทางในการจัดประเภทความหมาย Nida (1975, pp. 174-186) กล่าวถึงวงความหมาย (Semantic Domain) ประกอบด้วยกลุ่มความหมายที่มีองค์ประกอบทางความหมายย่อย (Semantic Component) ที่แน่นอนร่วมกัน เช่น สรรพสิ่ง วัตถุเคลื่อนที่ มวลสาร สิ่งประดิษฐ์ เหตุการณ์ กระบวนการ สภาพ เป็นต้น แบ่งคำนามออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ ดังนี้

3.2.1 สรรพสิ่ง (Entites) ประกอบด้วย

A. สิ่งไม่มีชีวิต (Inanimate) ได้แก่ 1. ธรรมชาติ 2. สิ่งประดิษฐ์ หรือสิ่งก่อสร้าง (Manufactured or Constructed entities)

B. สิ่งมีชีวิต (Animate Entities) ได้แก่ 1. สัตว์ นก แมลง (Animals Birds Insect) 2. มนุษย์ (Human Being) 3. สิ่งนอกเหนือธรรมชาติ (Supernatural Powers or beings)

3.2.2 เหตุการณ์ (Events)

3.2.3 นามธรรม (Abstracts)

3.2.4 ความเกี่ยวข้องระหว่างสิ่ง ๆ หนึ่งกับสิ่งอื่น ๆ (Relationals)

Phatthumetha (2016) ในพจนานุกรมคลังคำได้จำแนกศัพท์ภาษาไทยตามประเภทความหมาย โดยจำแนกความหมายของศัพท์เป็นหมวดความหมาย 5 หมวด ได้แก่

A. หมวดมนุษย์ ได้แก่ 1.1 กายและส่วนของร่างกาย 1.2 จิตใจ สติปัญญา ความคิด ความรู้สึก 1.3 สภาพกายและจิตที่ผิดปกติและการรักษา 1.4 กิริยาอาการและท่าทาง 1.5 การกระทำและการประพฤติ 1.6 การดำรงชีวิต

B. หมวดมนุษย์กับมนุษย์ ได้แก่ 2.1 การเปรียบเทียบและพบปะเกี่ยวข้อง 2.2 การกระทำที่เกี่ยวข้องกับผู้อื่น 2.3 การสื่อสาร 2.4 การสืบเชื้อสาย 2.5 การรวมกลุ่ม 2.6 การสืบทอดความรู้ ความเชื่อถือ และวัฒนธรรมประเพณี

C. หมวดสรรพสิ่ง ได้แก่ 3.1 สิ่งต่าง ๆ ในโลก 3.2 โลกตามธรรมชาติ ตามคัมภีร์ทางศาสนา และตามจินตนาการ 3.3 สิ่งเกี่ยวกับการอยู่และทำกิจกรรมต่าง ๆ 3.4 สิ่งและสถานที่ที่เกี่ยวกับการกินและการรักษาโรค 3.5 สิ่งและสถานที่ที่เกี่ยวกับการตกแต่งและประทีนกาย 3.6 สิ่งและสถานที่ที่เกี่ยวกับการเคลื่อนที่หรือการเดินทาง 3.7 สิ่งและสถานที่ที่เกี่ยวกับนันทนาการ ศิลปะ ศาสนา ความเชื่อ และขนบประเพณี

D. หมวดมนุษย์กับสรรพสิ่ง ได้แก่ 4.1 มนุษย์กับสิ่งต่าง ๆ ทั่วไป: การสัมผัส ครอบครองและใช้ประโยชน์ 4.2 มนุษย์กับสิ่งต่าง ๆ ทั่วไป: การสร้างสรรค์และเปลี่ยนแปลง 4.3 มนุษย์กับธรรมชาติและสิ่งเหนือธรรมชาติ

E. เวลากับมนุษย์และสรรพสิ่ง

นอกจากนี้ Pramolsinchai (1998, pp. 7-8) ได้สรุปแนวคิดเกี่ยวกับหมวดหมู่ทางความหมายสามารถแบ่งได้เป็น 4 หมวดหมู่ใหญ่ดังนี้ 1) หมวดคำเกี่ยวกับธรรมชาติ 2) หมวดคำเกี่ยวกับมนุษย์และพฤติกรรมมนุษย์ 3) หมวดคำเกี่ยวกับจิตใจ อารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ และ 4) หมวดคำเกี่ยวกับความสัมพันธ์กับบุคคล

กรอบแนวคิดการจำแนกประเภทความหมายจากแนวคิดการจัดกลุ่มความหมายของคำข้างต้น ผู้วิจัยนำแนวคิดการจัดประเภทความหมายจากแนวคิดข้างต้นมาประยุกต์ใช้ ประกอบกับพิจารณาจากข้อมูลที่พบ สามารถสร้างกรอบแนวคิดการจำแนกประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศได้เป็น 17 กลุ่มความหมาย ดังนี้ 1) มนุษย์ 2) สิ่งก่อสร้าง 3) เครื่องใช้ สิ่งประดิษฐ์ 4) อาหาร 5) ความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรม 6) เศรษฐกิจ 7) การเมือง กฎหมาย 8) การแพทย์ ยา การรักษาโรค 9) การวัด ตวง ชั่ง มาตราวัด 10) เครื่องนุ่มห่ม แต่งกาย 11) คุณลักษณะ 12) กิริยาอาการ 13) พาหนะ การเดินทาง 14) ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม 15) ดนตรี การแสดง 16) การศึกษา ความรู้ 17) กีฬา การเล่น

ผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง คำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน: การศึกษารูปแบบคำและการจำแนกประเภทความหมาย มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 และเพื่อวิเคราะห์ประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 จำนวน 15 ภาษา ได้แก่ คำยืมภาษาเขมร ภาษาจีน ภาษาชวา ภาษาญวน ภาษาญี่ปุ่น ภาษาตะเลง ภาษาเบงกาลี ภาษาเปอร์เซีย ภาษาโปรตุเกส ภาษาฝรั่งเศส ภาษามลายู ภาษาละติน ภาษาอังกฤษ ภาษาอาหรับ และภาษาฮินดี โดยมีผลการวิเคราะห์ดังนี้

ผู้วิจัยได้รวบรวมจำนวนคำยืมภาษาต่างประเทศ และวิเคราะห์รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศตามจำนวนพยางค์จากคำยืมภาษาต่างประเทศ 15 ภาษา พบจำนวนคำยืมทั้งหมด 1,710 คำ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 จำนวนคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554

ลำดับ	ภาษา	จำนวนคำ	คิดเป็นร้อยละ
1	อังกฤษ	883	51.64
2	เขมร	430	25.15
3	จีน	142	8.30
4	ชวา	136	7.96
5	มลายู	48	2.80
6	ฝรั่งเศส	22	1.29
7	ตะเลง	12	0.71
8	เปอร์เซีย	11	0.65
9	ญี่ปุ่น	6	0.36
10	โปรตุเกส	5	0.29
11	ฮินดี	5	0.29
12	เบงกาลี	3	0.17
13	อาหรับ	3	0.17
14	ละติน	2	0.11
15	ญวน	2	0.11
จำนวนรวม		1,710	100

จากตารางที่ 1 จำนวนคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 พบจำนวนคำยืมภาษาต่างประเทศ ทั้งนี้ไม่รวม คำยืมภาษาบาลี สันสกฤต และเฉพาะคำที่พจนานุกรมระบุว่าเป็นยืมทั้งหมด 1,710 คำ พบคำยืมภาษาอังกฤษมากที่สุด จำนวน 883 คำ คิดเป็นร้อยละ 51.64 คำยืมภาษาเขมรจำนวน 430 คำ คิดเป็นร้อยละ 25.15 คำยืมภาษาจีน พบจำนวน 142 คำ คิดเป็นร้อยละ 8.30 คำยืมภาษาชวา จำนวน 136 คำ คิดเป็นร้อยละ 8.30 คำยืมภาษามลายู จำนวน 48 คำ คิดเป็นร้อยละ 2.80 คำยืมภาษาฝรั่งเศส จำนวน 22 คำ คิดเป็นร้อยละ 1.29 คำยืมภาษาตะเลงจำนวน 12 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.71 คำยืมภาษา เปอร์เซียจำนวน 11 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.65 คำยืมภาษาญี่ปุ่นจำนวน 6 คำ คิดเป็น ร้อยละ 0.36 คำยืมภาษาโปรตุเกสจำนวน 5 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.29 คำยืมภาษาฮินดี จำนวน 5 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.29 คำยืมภาษาเบงกาลี จำนวน 3 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.17 คำยืมภาษาอาหรับ จำนวน 3 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.17 และคำยืมภาษาละติน และภาษาญวน น้อยที่สุด พบจำนวนภาษาละ 2 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.11

ตัวอย่างคำยืม ได้แก่ คำยืมภาษาเขมร เช่น กำแพง เขลา จังหะ สนม ภาษาจีน เช่น กัก จับฉ่าย เต้าหู้ เอี่ยม ภาษาชวา เช่น การะบุหนิง จินดาหฺรา ตุนาหฺนบุหงา ภาษาญวน เช่น ม่าห์ ่อง ภาษาญี่ปุ่น เช่น กีโมโน เกอิชา คาราเต้ ยูโด ภาษาตะเลง เช่น ขนอบ พลาย สมัคร สมิง ภาษาเบงกาลี เช่น ศัทนะ ตีการ คีถิ ภาษาเปอร์เซีย เช่น จารบี ชุกซี ปันหย่า สุหร่าย ภาษาโปรตุเกส เช่น กะละแม กัมประโด เลหฺลิ่ง สบู ภาษาฝรั่งเศส เช่น กรั้ม คุปอง เปตอง มิลลิกรั้ม ภาษามลายู เช่น กระดังงา ญูแฉ ระกำ สุหร่า ภาษาละติน เช่น พลตินัย์ มิสซา ภาษาอังกฤษ เช่น กลูโคส ครีม ซอล์ก วัคซีน ภาษาอาหรับ เช่น มรสุม มัสยิด หล้าฝรั่ง และภาษาฮินดี เช่น ตราซู ปาทาน สักหลาด อะไหล่

1. รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554

รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ทั้ง 15 ภาษา จากจำนวนคำยืมทั้งหมด 1,710 คำ สามารถวิเคราะห์รูปแบบตามจำนวนโครงสร้างของพยางค์ ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554

ลำดับ	ภาษา	จำนวนคำ	จำนวนพยางค์							
			1 พยางค์	2 พยางค์	3 พยางค์	4 พยางค์	5 พยางค์	6 พยางค์	7 พยางค์	8 พยางค์
1	อังกฤษ	883	118	296	277	21	150	15	3	3
2	เขมร	430	107	293	23	6	1			
3	จีน	142	61	74	7					
4	ชาว	136	3	73	33	16	8	3		
5	มลายู	48	6	27	12	3				
6	ฝรั่งเศส	22	4	9	9					
7	ทะเล	12	5	6	1					
8	เปอร์เซีย	11	1	7	2	1				
9	ญี่ปุ่น	6	1	2	3					
10	โปรตุเกส	5		2	3					
11	อินเดีย	5		3	2					
12	เบงกาลี	3		2	1					
13	อาหรับ	3			3					
14	ละติน	2		1	1					
15	ญวน	2	2							
จำนวนรวม		1,710	308	795	377	47	159	18	3	3
คิดเป็นร้อยละ		100	18.01	46.49	22.04	2.75	9.30	1.05	0.18	0.18

จากตารางที่ 2 รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 หากพิจารณาโดยภาพรวม พบรูปแบบคำยืม 8 รูปแบบได้แก่ คำที่มีรูปแบบพยางค์ 1 พยางค์ 2 พยางค์ 3 พยางค์ 4 พยางค์ 5 พยางค์ 6 พยางค์ 7 พยางค์ และ 8 พยางค์ โดยรูปแบบคำ 2 พยางค์ พบมากที่สุดจำนวน 795 คำ คิดเป็นร้อยละ 46.49 รองลงมา คำ 3 พยางค์ จำนวน 377 คิดเป็นร้อยละ 22.04 คำ 1 พยางค์ จำนวน 308 คำ คิดเป็นร้อยละ 18.01 คำ 5 พยางค์ จำนวน 159 คำ คิดเป็นร้อยละ 9.30 คำ 4 พยางค์ จำนวน 47 คำ คิดเป็นร้อยละ 2.75 คำ 6 พยางค์ 18 คำ คิดเป็นร้อยละ 1.05 และคำ 7 และ 8 พยางค์ พบน้อยที่สุด 3 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.18

ตัวอย่างคำยืมภาษาต่างประเทศตามรูปแบบคำยืม 15 ภาษา

ภาษาอังกฤษ คำ 1 พยางค์ เช่น โอ๊ก คำ 2 พยางค์ เช่น แสตมป์ คำ 3 พยางค์ เช่น สัทศาสตร์ คำ 4 พยางค์ เช่น สปาเกตตี้ คำ 5 พยางค์ เช่น โรมันคาทอลิก คำ 6 พยางค์ เช่น ไฮโดรเจนเปอร์ออกไซด์ คำ 7 พยางค์ เช่น มานุษยวิทยา คำ 8 พยางค์ เช่น สมบูรณาญาสิทธิราชย์

ภาษาเขมร คำ 1 พยางค์ เช่น แข คำ 2 พยางค์ เช่น เขนย คำ 3 พยางค์ เช่น ตะแลงแกง คำ 4 พยางค์ เช่น ทะนุถนอม คำ 5 พยางค์ ราชวโรการ

ภาษาจีน คำ 1 พยางค์ เช่น ถั่ว คำ 2 พยางค์ เช่น บั๊งกี คำ 3 พยางค์ เช่น เย็นตาโฟ

ภาษาชวา คำ 1 พยางค์ เช่น เกน คำ 2 พยางค์ เช่น กาหลา คำ 3 พยางค์ เช่น บายสุหรี คำ 4 พยางค์ บุหนารำไป คำ 5 พยางค์ เช่น บุชบามินตรา คำ 6 พยางค์ เช่น ปิฎปะระมาหนา

ภาษามลายู คำ 1 พยางค์ เช่น บัง คำ 2 พยางค์ เช่น กระจง คำ 3 พยางค์ เช่น กระดังงา คำ 4 พยางค์ เช่น กะละปิงหา

ภาษาฝรั่งเศส คำ 1 พยางค์ เช่น โดม คำ 2 พยางค์ เช่น ปาร์เกต์ คำ 3 พยางค์ เช่น กีโลกรัม

ภาษาตะเลง คำ 1 พยางค์ เช่น ปูม คำ 2 พยางค์ เช่น ขมัน คำ 3 พยางค์ เช่น หกโล่

ภาษาเปอร์เซีย คำ 1 พยางค์ เช่น ส่าน คำ 2 พยางค์ เช่น ซิปาย คำ 3 พยางค์ เช่น ชุกชี คำ 4 พยางค์ เช่น ราชาวดี

ภาษาญี่ปุ่น คำ 1 พยางค์ เช่น เซน คำ 2 พยางค์ เช่น ค้วนท็อง คำ 3 พยางค์ เช่น เกอิชา

ภาษาโปรตุเกส คำ 2 พยางค์ เช่น สบู คำ 3 พยางค์ เช่น กะละแม

ภาษาฮินดี คำ 2 พยางค์ เช่น อะไหล่ คำ 3 พยางค์ เช่น สักหลาด

ภาษาเบงกาลี คำ 2 พยางค์ เช่น ศิการ คำ 3 พยางค์ เช่น ศัทณะ

ภาษาอาหรับ คำ 3 พยางค์ เช่น มัสยิด

ภาษาละติน คำ 2 พยางค์ เช่น มิสซา คำ 3 พยางค์ เช่น พฤตินัย

ภาษาญวน คำ 1 พยางค์ เช่น ม่าห์

จากผลการวิเคราะห์รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย สามารถสรุปได้ว่าลักษณะคำยืมภาษาต่างประเทศมีลักษณะรูปแบบคำที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่

1 พยางค์จนถึงคำที่มีจำนวน 8 พยางค์ และปรากฏคำยืมจำนวน 2 พยางค์มากที่สุด รองลงมาเป็นคำจำนวน 3 พยางค์นั้น แสดงให้เห็นว่าแม้ว่าภาษาไทยจัดเป็นภาษาในกลุ่มภาษาคำโดด (Isolating) แต่ลักษณะรูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศที่ไทยยืมมาใช้ในปัจจุบันมีลักษณะรูปแบบคำมากพยางค์เป็นจำนวนมาก ทั้งนี้บางภาษาที่ไทยยืมคำมา เช่นภาษาอังกฤษ ภาษาบาลี ภาษาสันสกฤต และภาษาฝรั่งเศส มีลักษณะเป็นภาษาวิกิตปัจจัย (Inflectional) ซึ่งมีลักษณะเติมวิกิตปัจจัยก่อนนำไปใช้ประกอบความหมายจึงมีลักษณะหลายพยางค์ อย่างไรก็ตามภาษาไทยสามารถปรับรับคำยืมที่มีลักษณะจำนวนคำมากพยางค์มาใช้ได้อย่างเหมาะสม และทำให้รูปแบบคำในภาษาไทยปัจจุบันมีลักษณะเป็นภาษาคำโดดที่มีมากพยางค์ด้วย ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการยืมคำภาษาต่างประเทศมาใช้

2. การจำแนกประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย

การวิเคราะห์ประเภทความหมายจากคำยืมภาษาต่างประเทศในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ใช้แนวความคิดการจำแนกประเภทความหมายตามกรอบแนวคิดที่สร้างขึ้นเพื่อวิเคราะห์ประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศ ได้ 17 กลุ่มความหมาย ดังกล่าวไว้แล้ว

ผู้วิจัยนำคำยืมที่รวบรวมทุกภาษามาวิเคราะห์และสังเคราะห์การจำแนกประเภทความหมายของศัพท์ ได้ทั้งหมด 17 กลุ่มความหมาย นำเสนอโดยการสรุปผลในรูปแบบของตารางเรียงลำดับตามภาษาที่ยืม พร้อมนับจำนวนความถี่ของความหมาย และคิดค่าร้อยละ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย

คำยืม ความหมาย	เขมร	จีน	ชาว	ญวน	ญี่ปุ่น	ตะเลง	เบงกาลี	เปอร์เซีย	โปรตุเกส	ฝรั่งเศส	มลายู	ละติน	อังกฤษ	อาหรับ	ฮินดี	รวม	ร้อยละ
1.การศึกษา	9												438			447	26.14
2.ธรรมชาติ	91	5	51			2					13		31	2		195	11.40
3.กิริยาอาการ	133	10	17			3	2				8		11			184	10.76
4.เครื่องใช้	28	13	5				1	3		2	8		103			163	9.53
5.คุณลักษณะ	74	8	18			3		2			2		13		1	121	7.07
6.มนุษย์	32	16	29	1	1	3		1		1	6		14		1	105	6.14
7.การวัด ตวง	12	6	3					1		10			48		1	81	4.73
8.อาหาร	1	47	1						2	2			20			73	4.27
9.การเมือง	6	1								1		1	60			69	4.04
10.สิ่งก่อสร้าง	18	1	7					3	1	4	2		12	1		49	2.88
11.การแพทย์	2	2											43			47	2.75
12.เศรษฐกิจ		15							2		1		22			40	2.34
13.ความเชื่อ	5	8	2	1	2	1					3	1	14			37	2.16
14.นุ่งห่ม	10	4	1		1			1		1	3		10		2	33	1.93
15. กีฬา		2			2					1	1		24			30	1.76
16.ดนตรี		1	2								1		15			19	1.11
17.พาหนะ	9	3											5			17	0.99
จำนวนรวม	430	142	136	2	6	12	3	11	5	22	48	2	883	3	5	1,710	100
คิดเป็นร้อยละ	25.15	8.30	7.96	0.11	0.36	0.71	0.17	0.65	0.29	1.29	2.80	0.11	51.64	0.17	0.29		

จากตารางที่ 3 ประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศ ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 สามารถวิเคราะห์จัดกลุ่มประเภท ความหมายได้ทั้งหมด 17 กลุ่มความหมาย ทั้งนี้ พบว่าภาษาไทยยืมคำที่มีประเภท ความหมายเกี่ยวกับการศึกษามากที่สุด จำนวน 447 คำ คิดเป็นร้อยละ 26.14 รองลงมา ได้แก่ ประเภทความหมายเกี่ยวกับธรรมชาติ จำนวน 195 คำ คิดเป็นร้อยละ 11.40 ประเภทความหมายเกี่ยวกับกิริยาอาการ จำนวน 184 คำ คิดเป็นร้อยละ 10.76 ประเภท ความหมายเกี่ยวกับเครื่องใช้ จำนวน 163 คำ คิดเป็นร้อยละ 9.53 ประเภทความหมาย เกี่ยวกับคุณลักษณะ จำนวน 121 คำ คิดเป็นร้อยละ 7.07 ประเภทความหมาย

เกี่ยวกับมนุษย์ จำนวน 105 คำ คิดเป็นร้อยละ 6.14 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับการวัด ชั่ง ตวง จำนวน 81 คำ คิดเป็นร้อยละ 4.73 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับอาหาร จำนวน 73 คำ คิดเป็นร้อยละ 4.27 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับการเมือง จำนวน 69 คำ คิดเป็นร้อยละ 4.04 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้าง จำนวน 49 คำ คิดเป็นร้อยละ 2.88 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับการแพทย์ จำนวน 47 คำ คิดเป็นร้อยละ 2.75 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับเศรษฐกิจ จำนวน 40 คำ คิดเป็นร้อยละ 2.34 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวน 37 คำ คิดเป็นร้อยละ 2.16 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับเครื่องนุ่งห่ม จำนวน 33 คำ คิดเป็นร้อยละ 1.93 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับกีฬา จำนวน 30 คำ คิดเป็นร้อยละ 1.76 ประเพณีความหมายเกี่ยวกับดนตรี จำนวน 19 คำ คิดเป็นร้อยละ 1.11 และประเพณีความหมายเกี่ยวกับพาหนะน้อยที่สุดจำนวน 17 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.99

ตัวอย่างคำยืมภาษาต่างประเทศตามประเพณีความหมาย

ความหมายเกี่ยวกับการศึกษา คำยืมภาษาเขมร เช่น เฉลย ดำนาน คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น ดรรชนี เทอร์เปียม

ความหมายเกี่ยวกับธรรมชาติ คำยืมภาษาเขมร เช่น กรวด ทะเลสาบ คำยืมภาษาชวา เช่น จินดาหนา ต้นหยง คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น ปีโตเลียม เฟิน

ความหมายเกี่ยวกับกิริยาอาการ คำยืมภาษาชวา เช่น กระระตะ มะจุมมะงาหฺรา คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น โชว์ เซต ไนต์ คำยืมภาษาจีน เช่น แก็ก แฉโพย ตุ่น คำยืมภาษาเบงกาลี เช่น ศัทณะ ศิการ

ความหมายเกี่ยวกับเครื่องใช้ คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น กระดาษ ชีปนาวุธ แคปซูล คำยืมภาษาเขมร เช่น กร้อ กระบอง ขอบาย คำยืมภาษาจีน เช่น เก้ะ เก้าอี้ บุงกี คำยืมภาษาเบงกาลี เช่น คีดี

ความหมายเกี่ยวกับคุณลักษณะ คำยืมภาษาเขมร เช่น กระออบ กันดาล ขจาย คำยืมภาษาชวา เช่น กาลลา กุหนุง ตะหนิงรัต คำยืมภาษาเปอร์เซีย เช่น กะหราน

ความหมายเกี่ยวกับมนุษย์ คำยืมภาษาเขมร เช่น กระเพาะ กันเมียง ขนอง คำยืมภาษาชวา เช่น กะกัง ตะหมัง ปะตาปา คำยืมภาษาเปอร์เซีย เช่น สร้าง

ความหมายเกี่ยวกับการวัดตวง วันเวลา คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น เซนติกรัม เดคาเมตร ตัน คำยืมภาษาฝรั่งเศส เช่น กิโลเมตร มิลลิเมตร โรเมอร์ คำยืมภาษาจีน เช่น หุน ตาเต็ง กัง กัก คำยืมภาษาเปอร์เซีย เช่น ตราชู คำยืมภาษาชวา เช่น มะล้า มิงโค

ความหมายเกี่ยวกับอาหาร คำยืมภาษาจีน เช่น กวยจั๊บ กุ่ยซ่าย เกี่ยมอ๊ี้ เกาหลา จั๊บฉ่าย ภาษาอังกฤษ เช่น ค็อกเทล คุกกี้ เค้ก คำยืมภาษาโปรตุเกส เช่น ชนมนปัง กะละแม คำยืมภาษาฝรั่งเศส เช่น กาเฟอีน อาหานี้ คำยืมภาษาชวา เช่น อาระ

ความหมายเกี่ยวกับการเมือง กฎหมาย คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น เครือรัฐ ทรราช นิติกรณ์ คำยืมภาษาเขมร เช่น ชนบ คำยืมภาษาละติน เช่น พลูตินัย

ความหมายเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้าง คำยืมภาษาเขมร เช่น ตะแลงแกง ตำหนัก ถนน คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น คอนโดมิเนียม นิคม ฟาร์ม คำยืมภาษาชวา เช่น ตึกาหรง กำมั่งละการ กำมั่งวลิต คำยืมภาษาฝรั่งเศส โดม คอนแวนต์ กาลิโน คำยืมภาษาเปอร์เซีย เช่น ชุกชี ปันหย่า ยี่สำน คำยืมภาษามลายู เช่น กุดัง สุเหร่า คำยืมภาษาอาหรับ เช่น มัสยิด

ความหมายเกี่ยวกับการแพทย์ ยารักษาโรค คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น ก๊อช เกาต์ จั๊บสัน ช็อค ชิฟิเลีย เซรุ่ม วัคซีน คำยืมภาษาเขมร เช่น เขดา ตะคริว คำยืมภาษาจีน เช่น กอเอี้ยะ

ความหมายเกี่ยวกับเศรษฐกิจ การเงิน คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น เครดิต ดราฟต์ ดอลลาร์ ทุนนิยม ทุนเรือนหุ้น คำยืมภาษาจีน เช่น กงสี เจ๊ง โชห่วย เซ้ง ตัว แถ่แก คำยืมภาษาโปรตุเกส เช่น กัมประโด คำยืมภาษามลายู เช่น อาสิน

ความหมายเกี่ยวกับความเชื่อ ศาสนา คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น มิสซา เยซู โรมันคาทอลิก คำยืมภาษามลายู เช่น กระจาหังน ราชะ อุหรับ คำยืมภาษาจีน เช่น เสี่ยมซี แซยิด เต่า ปาห์ คำยืมภาษาทะเลง เช่น สมิง คำยืมภาษาชวา เช่น ตุนาหังน ปะตาระกาหลา

ความหมายเกี่ยวกับเครื่องนุ่งห่ม แต่งกาย คำยืมภาษาเขมร เช่น กรอง ถนิม สบง สไบ คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น คำยืมภาษาจีน เช่น กุยเฮง เกี้ยะ เอี่ยม คำยืมภาษาชวา เช่น ซ่าโอะ คำยืมภาษามลายู เช่น ปาเต๊ะ มัสรู สอรง คำยืมภาษาญี่ปุ่น เช่น กีโมน

ความหมายเกี่ยวกับกีฬา คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น เทนนิส บาสเกตบอล บิลเลียด แบดมินตัน ฟุตบอล ยิมนาสติกกรีกปี วอลเลย์บอล สกี สเกต คำยืมภาษาจีน เช่น จั๊บยี้กั ตัง คำยืมภาษาญี่ปุ่น เช่น คาราเต้ ยูโด คำยืมภาษามลายู เช่น เซปักตะกร้อ คำยืมภาษาฝรั่งเศส เช่น เปตอง

ความหมายเกี่ยวกับดนตรี การแสดง คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น ไวโอลิน คำยืมภาษาชวา เช่น ย่องเห้งตี อังกวด คำยืมภาษามลายู เช่น รongเง้ง ภาษาจีน เช่น เจ๊ง

ความหมายเกี่ยวกับพาหนะ การเดินทาง คำยืมภาษาอังกฤษ เช่น โบต เมล์
สลุป คำยืมภาษาเขมร เช่น ตูก ระแทะ คำยืมภาษาจีน เช่น เอี่ยมจิ้น

จากผลการวิเคราะห์การจำแนกประเภทความหมายข้างต้น พบว่าไทย
รับคำยืมที่มีความหมายเกี่ยวกับการศึกษา วิทยาการความรู้และเทคโนโลยี จำนวน
มากที่สุด แสดงให้เห็นว่าคนไทยให้ความสำคัญกับการศึกษา เปิดรับองค์ความรู้ใหม่
จากชาติตะวันตก ซึ่งใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาสื่อกลางติดต่อสื่อสารกันทั่วโลก รวมถึง
ชาติตะวันตกเป็นศูนย์รวมความเจริญทางด้านการศึกษา วิทยาการและเทคโนโลยีจึง
ปรากฏคำยืมภาษาอังกฤษเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ไทยรับคำยืมเกี่ยวกับธรรมชาติ
สิ่งแวดล้อม กิริยาอาการ เครื่องใช้ และคุณลักษณะจากภาษาเขมร และภาษาจีน
ทั้งนี้เนื่องจากไทย มีประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์อันดีมาช้านานกับประเทศเพื่อนบ้าน
โดยปรากฏหลักฐานการรับคำยืมภาษาเขมร และจีนตั้งแต่สมัยสุโขทัย รับคำภาษา
เขมรมาใช้เป็นคำราชาศัพท์จากความเชื่อเรื่องเทวราชาจากเขมร การรับคำยืมภาษา
ต่างประเทศทำให้สังคมและประเทศเกิดการพัฒนา เกิดการเปลี่ยนแปลง ดังนั้นการ
วิเคราะห์การจำแนกประเภทความหมายหรือการจัดกลุ่มความหมายของคำทำให้เห็น
วัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ตามแวดวงคำศัพท์ (Semantic Domain) ที่ไทยยืมมาใช้ เมื่อไทย
ยืมคำศัพท์ในแวดวงความหมายโดยยืมนำวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้ามาในวัฒนธรรมไทยด้วย
เช่น วัฒนธรรมเมืองการปกครอง อาหาร การศึกษาการแพทย์ ความเชื่อ การแต่งกาย
เศรษฐกิจ การเมือง กีฬา ดนตรี เป็นต้น

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบคำยืมภาษาต่างประเทศทั้งหมด 1,710 คำ พบคำยืมภาษา
อังกฤษมากที่สุด จำนวน 883 คำ คิดเป็นร้อยละ 51.64 คำยืมภาษาเขมรจำนวน
430 คำ คิดเป็นร้อยละ 25.15 คำยืมภาษาจีน พบจำนวน 142 คำ คิดเป็นร้อยละ 8.30
คำยืมภาษาละติน และภาษาญวนน้อยที่สุด พบจำนวนภาษาละ 2 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.11

1. รูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศพบจำนวน 8 รูปแบบ ได้แก่ คำ 1 พยางค์
คำ 2 พยางค์ คำ 3 พยางค์ คำ 4 พยางค์ คำ 5 พยางค์ คำ 6 พยางค์ คำ 7 พยางค์
และคำ 8 พยางค์ โดยรูปแบบคำ 2 พยางค์ พบมากที่สุดจำนวน 795 คำ คิดเป็นร้อยละ
46.49 รองลงมา คำ 3 พยางค์ จำนวน 377 คิดเป็นร้อยละ 22.04 คำ 1 พยางค์
จำนวน 308 คำ คิดเป็นร้อยละ 18.01 และ 8 พยางค์ พบน้อยที่สุดจำนวน 3 คำ คิดเป็น

ร้อยละ 0.18 จากผลการวิจัยจะเห็นได้ว่ารูปแบบคำยืมภาษาอังกฤษมีรูปแบบพยางค์มากที่สุด 8 แบบ รองลงมาได้แก่ ภาษาขวา มี 6 รูปแบบ ภาษาเขมร 5 รูปแบบ ภาษามลายู และภาษาเปอร์เซีย 4 รูปแบบ ภาษาจีน ภาษาฝรั่งเศส ภาษาตะเลง ภาษาญี่ปุ่น 3 รูปแบบ ภาษาโปรตุเกส ภาษาฮินดี ภาษาละติน 2 รูปแบบ ภาษาอาหรับ และภาษาญวน 1 รูปแบบ ทั้งนี้สะท้อนให้เห็นว่าคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย มีลักษณะรูปแบบคำตั้งแต่คำ 1 พยางค์ และมากที่สุด 8 พยางค์เป็นลักษณะเฉพาะของ ภาษาไทยที่เป็นภาษาคำโดดที่มีมากพยางค์ส่วนหนึ่งเนื่องจากได้รับอิทธิพลการยืมคำ ภาษาต่างประเทศ

2. ประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศสามารถจัดกลุ่มได้ทั้งหมด 17 กลุ่ม ทั้งนี้พบว่าภาษาไทยยืมคำที่มีประเภทความหมายเกี่ยวกับการศึกษา วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี มากที่สุด จำนวน 447 คำ คิดเป็นร้อยละ 26.14 รองลงมาได้แก่ ประเภทความหมายเกี่ยวกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม จำนวน 195 คำ คิดเป็นร้อยละ 11.40 ประเภทความหมายเกี่ยวกับกิริยาอาการ จำนวน 184 คำ คิดเป็นร้อยละ 10.76 และประเภทความหมายเกี่ยวกับพาหนะน้อยที่สุดจำนวน 17 คำ คิดเป็นร้อยละ 0.99 จากผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าประเภทความหมายของคำยืม ทั้ง 17 กลุ่ม ไทยยืมวงคำศัพท์ (Semantic Domain) เกี่ยวกับการศึกษา วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีมาใช้มากที่สุด โดยเฉพาะจากชาวตะวันตกซึ่งยืมคำภาษาอังกฤษจำนวน มากที่สุด สะท้อนให้เห็นลักษณะการยืมคำภาษาต่างประเทศโดยเฉพาะคำยืมภาษาอังกฤษ จะมีจำนวนมากขึ้น และนิยมใช้คำยืมภาษาอังกฤษในแวดวงการศึกษ วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีต่าง ๆ ทำให้เห็นได้ว่าแนวโน้มการใช้คำในการสื่อสารจะมีคำยืมภาษา ต่างประเทศปะปนจำนวนมากขึ้นตามความก้าวหน้าทางการศึกษา วิทยาศาสตร์ และ เทคโนโลยี นอกจากนี้กลุ่มความหมายของคำยืมยังสะท้อนสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลง ไปสู่ยุคเทคโนโลยีและนวัตกรรมต่าง ๆ

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยการศึกษารูปแบบคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยและการ จำแนกประเภทความหมายของคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทย สามารถอภิปราย ผลการวิจัยได้ดังนี้

1. จำนวนภาษาที่ไทยยืมคำมาใช้ ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน

พ.ศ. 2554 (Royal Institute, 2013) ได้รวบรวมคำยืมภาษาต่างประเทศไว้จำนวน 17 ภาษา ได้แก่ ภาษาบาลี สันสกฤต อังกฤษ เขมร จีน ขวา มลายู ฝรั่งเศส ตะเลงเปอร์เซีย ญี่ปุ่น โปรตุเกส อินเดีย เบงกาลี อาหรับ ละตินและญวน ตามลำดับ ส่วนในบทความของ Jiaphong, Phongsree and Phungsak (2018) ได้ศึกษาคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรมคำใหม่ เล่ม 1-3 ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พบคำยืมทั้งหมด 7 ภาษา ได้แก่ ภาษาอังกฤษ ภาษาจีน ภาษาฝรั่งเศส ภาษาญี่ปุ่น ภาษาเกาหลี ภาษาญวน และภาษาเขมร ทั้งนี้รวมพบคำยืมภาษาเพิ่มขึ้นอีก 1 ภาษาคือ ภาษาเกาหลี จำนวน 1 คำ ได้แก่คำว่า กิมจิ รวมปรากฏภาษาที่ไทยยืมมาใช้ทั้งหมด 18 ภาษาสะท้อนให้เห็นการรับวัฒนธรรมในปัจจุบันที่ไทยได้รับเอาวัฒนธรรมด้านอาหารจากประเทศเกาหลีมาด้วย ส่วนหนึ่งอาจเกิดจากนโยบายการประชาสัมพันธ์ประเทศเกาหลีได้

2. จำนวนคำยืมภาษาต่างประเทศ สะท้อนให้เห็นว่าประเทศไทยติดต่อกับชาวต่างชาติต่างประเทศทั้งในกลุ่มประเทศเอเชียและยุโรป คำยืมในภาษาไทยพบคำยืมจากภาษาบาลี สันสกฤตมากที่สุด ดังในงานวิจัยของ Jaikhlam (2006) ศึกษาการเปลี่ยนแปลงด้านคำและความหมายของคำภาษาบาลี สันสกฤตในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 และ พ.ศ. 2542 ซึ่งพบคำยืมภาษาบาลี สันสกฤตจำนวน 6,513 คำ และในผลงานวิจัยนี้พบคำยืมจากภาษาอังกฤษมากที่สุด รองลงมาคือ ภาษาเขมร ภาษาจีน ภาษาขวา ภาษามลายู ตามลำดับ นอกจากนี้ในบทความวิจัยของ Jiaphong, Phongsree and Phungsak (2018) ได้ศึกษาคำยืมภาษาต่างประเทศที่ปรากฏในพจนานุกรมคำใหม่ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 1-3 ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พบคำยืมภาษาอังกฤษมากที่สุดเช่นกัน สอดคล้องกับ Changkhwanyun (2012, p. 104) กล่าวถึงคำยืมในภาษาไทยว่าคำยืมภาษาบาลี สันสกฤตและคำยืมภาษาอังกฤษปรากฏในภาษาไทยเป็นจำนวนมาก และแนวโน้มยังปรากฏคำยืมใหม่ ๆ ที่ยังไม่ได้บรรจุคำศัพท์ไว้ในพจนานุกรมไทยฉบับปัจจุบัน พ.ศ. 2554 เป็นจำนวนมาก เช่นคำว่า โควิด ผลตรวจเอทีเค ไวรัสโคโรนา เป็นต้น นอกจากนี้ศัพท์บางคำที่ใช้สื่อสารมานานแล้วแต่ยังไม่ปรากฏในพจนานุกรมฉบับปัจจุบัน ได้รวบรวมเพิ่มเติมจัดพิมพ์ในพจนานุกรมคำใหม่ 1-3 เพื่อรวบรวมคำที่ไม่ปรากฏในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานฉบับพ.ศ. 2554 ไว้แล้ว นอกจากนี้ศัพท์บางคำอาจปรากฏในพจนานุกรมแยกตามศาสตร์ เช่น พจนานุกรมศัพท์คอมพิวเตอร์ ศัพท์แพทย์ ศัพท์กฎหมาย ศัพท์ภูมิศาสตร์ ศัพท์วิทยาศาสตร์ เป็นต้น

จากประวัติการยืมคำภาษาต่างประเทศในภาษาไทยนั้นหลักฐานปรากฏคำยืมบาลี สันสกฤต ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ตั้งแต่สมัยสุโขทัย ส่วนคำยืมภาษาอังกฤษปรากฏหลักฐานในเอกสารสมัยอยุธยา ทั้งนี้ไทยได้ยืมภาษาบาลี สันสกฤตมายาวนานโดยยืมทั้งระบบเสียง ระบบคำและยืมระบบไวยากรณ์ ส่วนภาษาอังกฤษไทยยืมเพียงระดับคำเท่านั้น ยังไม่รับระบบเสียงและไวยากรณ์ภาษาอังกฤษมาในภาษาไทย เช่น เสียงพยัญชนะควบกล้ำในภาษาไทยยังไม่นับจำนวนเสียงพยัญชนะควบกล้ำที่เกิดจาก คำยืมภาษาอังกฤษ ตัวอย่าง พยัญชนะต้นควบกล้ำ ดร- ในคำว่า ดริม พร- ในคำว่า พรืบ- ในคำว่า บรวนี้ ฯลฯ อย่างไรก็ตามคนไทยสามารถออกเสียงควบกล้ำตามเสียง ภาษาอังกฤษได้อย่างชัดเจน ทำให้เห็นแนวโน้มการใช้คำในภาษาไทยจะมี คำยืมภาษา ภาษาอังกฤษซึ่งเป็นภาษาสื่อกลางในยุคปัจจุบันเข้ามาใช้ในภาษาไทยอย่างต่อเนื่อง

3. รูปแบบคำยืมตามจำนวนพยางค์ จากผลงานวิจัยนี้พบว่ามีรูปแบบ คำยืมเป็นคำ 1 พยางค์ จนถึง 8 พยางค์ และคำยืมภาษาต่างประเทศเป็นคำ 2 พยางค์ และ 3 พยางค์ มากที่สุด รองลงมา คำ 1 พยางค์ คำ 4 พยางค์ คำ 5 พยางค์ คำ 6 พยางค์ คำ 7 พยางค์ และ คำ 8 พยางค์ ตามลำดับ สะท้อนให้เห็นว่าแม้ลักษณะ ของภาษาไทยเป็นภาษาคำโดด (Isolating Language) ก็จริงแต่ลักษณะรูปแบบคำยืม ในภาษาไทยที่ปรากฏใช้ในการสื่อสารจริงจะมีลักษณะคำโดดแบบคำ 2 พยางค์ และ คำ 3 พยางค์ เป็นจำนวนมากที่สุด ซึ่งลักษณะรูปแบบคำที่ใช้ในภาษาไทยส่วนหนึ่ง ได้รับอิทธิพลจากคำยืมภาษาต่างประเทศที่ทำให้คำในภาษาไทยมีลักษณะมากพยางค์ สอดคล้องกับ Pungfeung and Srikulkit (2019, p. 415) กล่าวถึงอิทธิพลของ ภาษาต่างประเทศที่มีผลต่อภาษาไทย โดยกล่าวว่า คำไทยมีหลายพยางค์จากเดิม ที่เป็นคำพยางค์เดียวได้เพิ่มจำนวนพยางค์เพิ่มขึ้นโดยประสมกับภาษาอื่นเนื่องจากการ ยืมคำภาษาต่างประเทศเข้ามาใช้ในภาษาไทย นอกจากนี้ Jiaphong (2020, p. 174) กล่าวถึงอิทธิพลของภาษาต่างประเทศในภาษาไทยต่อการสร้างคำขึ้นใช้ในภาษาเดิม การรับภาษาต่างประเทศเข้ามาในภาษาไทยจะสร้างคำโดยนำคำภาษาต่างประเทศ มาประสมกับคำไทยที่มีอยู่ เช่น ปี่พาทย์ พลเรือน หรือนำคำภาษาต่างประเทศมา ประสมกับคำภาษาต่างประเทศด้วยกัน เช่น จุลสาร วารสาร สมบูรณาญาสิทธิราช จึงเป็นคำที่มีจำนวนหลายพยางค์ใช้ในภาษาไทยปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ากรับคำภาษาต่าง ประเทศมาใช้ในภาษาไทยมีอิทธิพลทำให้จำนวนพยางค์ของคำในภาษาไทยมีลักษณะ เป็นคำหลายพยางค์ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าแม้ภาษาไทยเป็นภาษาคำโดด เมื่อมีการสื่อสาร

ในสังคมวิถีชีวิตประจำวันและในสังคมโลก จึงเกิดการยืมคำจากภาษาต่างประเทศ ด้วยการสร้างคำโดยใช้คำไทยที่มีอยู่หรือมีรูปแบบการสร้างคำใหม่จากภาษาต่างประเทศ ทำให้ภาษาไทยมีลักษณะรูปแบบของคำมากพยางค์ และมีจำนวนคำมากเพื่อเพียงพอสำหรับการสื่อสาร อีกทั้งภาษาไทยมีระบบกฎเกณฑ์การยืมคำจากภาษาต่างประเทศที่ชัดเจนแม้จะยืมภาษาที่มีการประกอบคำลักษณะวิบัติปัจจัย (Inflectional Language) แต่ภาษาไทยก็สามารถสร้างคำด้วยวิธีการยืมได้หลายวิธี เช่น ทับศัพท์ แผลศัพท์ บัญญัติศัพท์ภาษาต่างประเทศได้อย่างเหมาะสม

4. การจำแนกประเภทความหมาย แสดงให้เห็นว่าภาษาไทยยืมคำด้านวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับการศึกษา วิทยาการ เทคโนโลยี สิ่งประดิษฐ์ การแพทย์ จากภาษาตะวันตกเป็นส่วนใหญ่ และยืมคำด้านศิลปศาสตร์เกี่ยวกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม มนุษย์คุณลักษณะ ศิลปะ สถาปัตยกรรม อาหาร และเครื่องนุ่งห่มจากภาษาตะวันออกเป็นส่วนใหญ่ สอดคล้องกับผลงานวิจัยของ Ledamornmeesuk (2013) ศึกษาคำยืมภาษาจีนพบว่าคำศัพท์ที่ไทยยืมภาษาจีนเป็นคำศัพท์เกี่ยวกับอาหาร เครื่องนุ่งห่ม เครื่องเรือน และงานวิจัยของ Jaikhlam (2006) ศึกษาคำยืมภาษาบาลีสันสกฤตพบคำศัพท์เกี่ยวกับธรรมชาติ มนุษย์และพฤติกรรมของมนุษย์ สติปัญญา อารมณ์ ความรู้สึกและคุณค่า ซึ่งเป็นศัพท์ด้านศิลปศาสตร์เช่นกัน กล่าวได้ว่าหากคนไทยติดต่อสื่อสารกับชาวต่างชาติโดยยืมคำในกลุ่มความหมายใด ย่อมรับเอาวัฒนธรรมในด้านนั้นมาด้วย เมื่อพิจารณาจำนวนคำยืมตามกลุ่มความหมาย สามารถเห็นแนวโน้มว่าการใช้คำในภาษาไทยปัจจุบันจะยืมคำภาษาอังกฤษเข้ามาใช้เป็นจำนวนมากขึ้น เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีในสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ประกอบกับภาษาอังกฤษเป็นภาษาสื่อกลางระดับสากล ภาษาไทยจึงยืมคำภาษาอังกฤษเพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง และจะมีจำนวนคำยืมภาษาอังกฤษเพิ่มมากกว่าศัพท์ทางด้านศิลปศาสตร์ที่เปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นไปไม่รวดเร็วเท่าที่วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี อีกทั้งในบทความวิจัยของ Jiaphong, Phongsree and Phungsak (2018) ศึกษาคำยืมในพจนานุกรมคำใหม่ เล่ม 1-3 พบคำยืมภาษาใหม่เพิ่มขึ้นอีก 1 ภาษาคือคำยืมภาษาเกาหลี โดยยืมคำที่มีความหมายเกี่ยวกับอาหาร และพบคำยืมภาษาอังกฤษที่มีความหมายเกี่ยวกับการศึกษาวิทยาการมากที่สุด แสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่าคำในภาษาไทยในอนาคตจะมีคำยืมภาษาอังกฤษเข้ามาใช้เป็นจำนวนมาก เมื่อไทยยืมภาษาต่างประเทศเข้ามามีผลต่อการใช้ภาษาโดยเฉพาะเรื่องการศึกษา

สะกดคำยืม แม้ภาษาไทยจะมีหลักเกณฑ์การยืมคำและเขียนคำยืมภาษาอังกฤษไว้อย่างชัดเจนแล้ว ผู้ใช้ภาษาไทยก็ยังสับสนเขียนสะกดคำยืมผิด ผลการวิจัยของ Talapnak (2013) ศึกษาเรื่องการศึกษาคำยืมภาษาต่างประเทศในภาษาไทยของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ชี้ให้เห็นว่านักเรียนเขียนสะกดคำยืมผิดและสับสน จึงสร้างนวัตกรรมเพื่อพัฒนาการเขียนสะกดคำให้ถูกต้อง อย่างไรก็ตามผู้ใช้ภาษาไทยรวมถึงหน่วยงานที่ดูแลมาตรฐานการใช้ภาษาไทยควรให้ความสำคัญกับการเขียนคำยืมภาษาต่างประเทศให้เป็นระบบและมาตรฐานเดียวกันเพื่อเป็นการสร้างความรู้ภูมิคุ้มกันภาษาที่พร้อมรับคำยืมภาษาต่างประเทศเข้ามาอีกเป็นจำนวนมากในอนาคตอย่างเหมาะสมและไม่เกิดความสับสนในการนำไปใช้

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ควรศึกษาเปรียบเทียบลักษณะการเขียนรูปคำยืมของคำยืมแต่ละภาษาในสมัยต่าง ๆ หรือเปรียบเทียบกับพจนานุกรม หรือในเอกสารที่หลากหลาย เช่น ศึกษาคำยืมภาษาต่าง ๆ ในวรรณกรรมไทยแต่ละสมัย หรือวรรณกรรมแปล
2. การศึกษาประเภทความหมายของคำสามารถนำไปวิเคราะห์สังคมวัฒนธรรมและประวัติความเป็นมาของคำได้ในเชิงประวัติ (Historical Linguistics) เพื่อให้เห็นสังคมวัฒนธรรมจากการยืมคำ
3. จากผลการวิจัยพบว่าปัญหาการเขียนสะกดคำในปัจจุบันส่วนหนึ่งเกิดจากความสับสนในการเขียนคำยืม เช่น ในพจนานุกรมฉบับ พ.ศ. 2554 (2013, p. 162) เขียนคำว่า ไกด์ (ปาก) น.มัคคุเทศก์, ผู้นำเที่ยว. (อ.guide) ในพจนานุกรม คำใหม่เล่ม 1 (2007, p. 18) ไกด์ น.มัคคุเทศก์, ผู้นำเที่ยว, เช่น ไปเที่ยวต่างประเทศไม่มีไกด์ดีๆ ก็หมดสนุก (อ.guide) อาจเป็นประเด็นให้ศึกษาค้นคว้าเพื่อปรับระบบการเขียนคำยืมหรือคำทับศัพท์ภาษาต่างประเทศ หรือศึกษาเกี่ยวกับคำที่สามารถเขียนได้หลายรูปแบบ

เอกสารอ้างอิง

- Ammaraphithak, (1996). *Pali and Sanskrit loanwords in the Mahabharata Yut of Suphorn Pholchewin* (Master's Thesis). Srinakharinwirot University, Bangkok.
- Changkhwanyen, W. (2012). *Thai norms (volume 2) : word formation and word borrowing*. Bangkok : Thai language institute Office of Academic Affairs.
- Jansiiha, S. (1999). *Study of changes in Pali and Sanskrit borrowings that appear in Phra Pathom Solemnity* (Master's Thesis). Mahasarakham University, Mahasarakham.
- Jaikhlam, S. (2006). *Pali -Sanskrit words and meanings in the Dictionary of the Royal Institute of Thailand 1982 and 1999* (Master's Thesis). Naresuan University, Phitsanulok.
- Jiaphong, S. (2020). *Foreign languages in Thai*. Phitsanulok : Phibulsongkhram Rajabhat University.
- Jiaphong, S. (2017). *Principles of language and usage of Thai language (2th ed.)*. Phitsanulok : Kanphim.com.
- Jiaphong, S., Phongsree, P., & Phungsak, R. (2018). *A Study foreign loanwords in new word dictionary of The Royal Institute, National Academic Conference* (pp. 717-727). Phitsanulok: Naresuan University.
- Jittawiriyaphong, J. (2003). *The influence of foreign languages in Thai language*. Bangkok : King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang.
- Khwanmongkhol, S. (1992). *The study of changes in the meaning of the Sanskrit Pali from the Dictionary of the Royal Academy, BE 2525 : A Case Study of Literature The story of the Great Vessantara Jataka, the 13th* (Master's Thesis). Naresuan University, Phitsanulok.
- Kingkham, W. (2007). *Foreign languages in Thai*. Bangkok: Thammasart University.

- Kittikul, N. (1991). *Hokkien Chinese loan words used in the local Thai language Phuket Province* (Master's Thesis). Srinakharinwirot University, Bangkok.
- Ledamornmeesuk, S. (2013). *Development of Chinese loan words in Thai dictionaries* (Master's Thesis). Sillapakhon University, Nakhonpathom.
- Nida, A. (1975). *A Componential Analysis of Meaning*. Mouton: The Hague.
- Niyommee, U. (1991). *Pali and Sanskrit borrowed words in the Mahachat Kham Luang Kanthosaporn* (Master's Thesis). Sillapakhon University, Nakhonpathom.
- Ondee, P. (1988). *Pali and Sanskrit loanwords in Thai language during the Ayutthaya period*. (Master's Thesis). Sillapakhon University, Nakhonpathom.
- Phatthumetha, N. (2016). *Word Corpus*. Bangkok : Ammarin printing and publishing.
- Pramolsinchai, S. (1998). *Language Culture of Loan Words Appeared in the Royal Thai Dictionary 1982 Edition* (Master's Thesis). Srinakharinwirot University, Mahasarakham.
- Pungfeung, S., & Srikulki, P. (2019). *Foreign languages in Thai*. Phitsanulok : Mahachulalongkornrajavidyalaya University.
- Royal Institute. (2007). *New Word Dictionary Royal Institute Edition, Volume 1*. Bangkok : Royal Academy.
- Royal Institute. (2013). *Dictionary of the Royal Institute of Thailand 2011*. Bangkok : Royal Academy.
- Sriratchaphat, P. (1987). *An analytical study of Pali-Sanskrit in local literature Nakhon Si Thammarat the genre of fairy tales and teachings* (Master's Thesis). Chulalong University, Bangkok.
- Sittisuphaset, N. (2006). *Analysis of Pali Sanskrit terminology in Lanna literature* (Master's Thesis). Chaingmai University, Chaingmai.

- Talapnak, S. (2013). *A study of academic achievement in foreign language borrowings in Thai language of Mathayom Suksa 2 students who manage to learn 4 MAT* (Master's Thesis). Sillapakhon University, Nakhonpathom.
- Watthanaphan, S. (1994). *Characteristics of Javanese-Malay loanwords in the play of Dalang and Inao* (Master's Thesis). Sillapakhon University, Nakhonpathom.



ภาพ: การบรรเลงวงเครื่องสายเครื่องเดียว วงดุริยมิตรา ในรายการสังคีตสาธิต ครั้งที่ 119
จัดโดย ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ วันเสาร์ที่ 16 กันยายน 2560 ณ สถาบันคึกฤทธิ์
ที่มา: ประชากร ศรีสาคร, 2560

แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย

กรณีศึกษาเพลงถอนสมอ เถา

The Concept of Creating the Melodic Phrases
in Thai String Ensemble: A Case Study of Thon Samo Thao

ประชากร ศรีสาคร¹

Prachakon Srisakon

E-mail: prachakons@nu.ac.th

Received: December 19, 2021

Revised: February 8, 2022

Accepted: February 9, 2022

¹ อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Lecturer, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, Thailand.

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่องการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษารองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอ การผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทยตามลีลาเฉพาะตนอันนำไปสู่การสอดทำนองกัน อย่างกลมกลืน โดยศึกษาหลักการแปลทำนอง การแปรทำนองและการสอดทำนอง ระหว่างจะเข้ ซอด้วง ซออู้และขลุ่ยเพียงออ โดยใช้เพลงถอนเสมอเถา เป็นกรณีศึกษา ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม สัมภาษณ์ บันทึกโน้ต ค้นคว้างานวิชาการ บทความ วิจัย หนังสือ ตำราและสื่อดิจิทัล ผลการวิจัยพบว่า ทางจะเข้เป็นการแปลทำนองและทำหน้าที่เป็นหลักของวงเสมือน ฆ้องวงใหญ่ และทางซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ เป็นการผูกสำนวนกลอนไปในทิศทาง ของตนอย่างอันพึงปฏิบัติ ซึ่งการผูกสำนวนกลอนนี้ใช้หลักการที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ 1) รักษาเสียงตกในทำนองหลัก 2) ดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้ 3) ดำเนินทำนองอย่างมีสัมผัส สำนวนกลอนที่ปรากฏ ได้แก่ 1) กลอนฝาก 2) กลอนพัน 3) กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง และการสอดทำนองของทางเครื่องดนตรีเป็นไปโดยหลัก แห่งความกลมกลืน

คำสำคัญ: การผูกสำนวนกลอน การสอดทำนอง วงเครื่องสายไทย ถอนเสมอเถา

Abstract

This research article is partially fulfilment of the research entitled Thai String Ensemble Methodology: A case study of Associate Professor. Dr. Yooththana Chuppunnarat aiming to create unique and individual melodic phrases in Thai string counterpoints harmoniously. This research was conducted by studying the principles of melody translation, melody variation, and melody counterpoint between Jakhe, Saw-Duang, Saw-U, and Khlui Pieng Or, using the Thon Samo Thao as a case study. This research employed a qualitative research methodology by using participant observation, interviews, note-takings, and researching academic papers, research articles, books, textbooks and digital media. The results showed that Thang Jakhe (The way of playing Jakhe) was the translation of the

melody and acted as the major instrument of Khong Wong Yai, and Saw Duang, Saw-U, and Khlui Pieng Or were simply creating melodic phrases in their own direction in a proper manner. The creation of melodic phrases was based on 3 important principles: 1) maintaining the sound in the main melody, 2) conducting the melody in harmony with Thang Jakhe (The way of playing Jakhe), and 3) conducting the melody with rhyme. The rhetoric of the poems are as follows: 1) Klon Faak (Goal-delayed melodic phrases), 2) Klon Pan (Complex melodic phrases), and 3) Klon Lai Siang Kuen-Long (Way up and down passage) along with the harmonization of the instrument which was based on the principle of harmony.

Keyword : creating melodic phrases, counterpoints, Thai string ensemble, Thon Samo Thao

บทนำ

หากจะกล่าวถึงคำว่า “กลอน” ในแง่มุมของวรรณกรรมทางภาษาเป็นเรื่องที่วัดด้วยความงามในการใช้ภาษาที่สละสลวยมาร้อยเรียงเป็นคำประพันธ์ให้มีสัมผัสโดยเป็นไปตามหลักฉันทลักษณ์วรรณกรรม ในมุมกลับกันคำว่า “กลอน” ในวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น ถือเป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งโดยนำเสียงทั้ง 7 เสียง มาร้อยเรียงให้มีสัมผัสและเป็นไปโดยหลักการดำเนินทำนองอันพึงปฏิบัติ “กลอนเพลงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการนำเสนอการบรรเลงทำนองเพลงไทยที่สามารถนำไปสู่ความไพเราะ ความเหมาะสมและเป็นลักษณะเฉพาะของตน โดยเฉพาะขอด้วง ขออู้และจะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทยที่มีการดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเหมือนกันทั้งสามเครื่องมือ” (Pornprasit, 2003, p. 15)

การดำเนินทำนองในดนตรีไทย โดยเฉพาะเพลงประเภททางพื้นเป็นเครื่องสะท้อนภูมิปัญญาของผู้บรรเลงถึงการใช้นำนวนกลอนได้เป็นอย่างดี กล่าวคือผู้บรรเลงจะต้องใช้สติปัญญาในการผูกสำนวนกลอนให้เหมาะสมและกลมกลืนไปกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นในบริบทขณะนั้นเพื่อให้ความเป็นสุนทรียะนั้นสำเร็จ “การเรียนรู้ดนตรีไทยนอกจากจะต้องเรียนแล้ว ยังต้องมีปฏิภาณไหวพริบ เพราะวัฒนธรรมดนตรีไทยเราเป็นวัฒนธรรมแก้ไขปัญหา” (Srisakon, 2021, p. 108) จะเห็นได้ว่าผู้ที่จะผูก

สำนวนกลอนที่ตลกขบขันที่เรียกว่า “รู้ปล้น รู้กระจ่าง เหมือนสายฟ้าฟาด” จะต้องผ่านประสบการณ์ทางดนตรีมามากพอจนมีสำนวนกลอนเก็บไว้เป็นคลังกลอนเพื่อนำไปใช้ในการใช้ให้เหมาะสมตามกาลเทศะ “ต้องผ่านตาหูฟังมาเยอะ และต้องมีประสบการณ์ลำพังฟังได้แต่จะหัดหรือฟังมาน้อยก็จะทำไม่ได้ดี สิ่งหนึ่งที่เขาพูดกันคือ ‘ต้องมีน้ำลายครู่ไวยะ’ ต้องมี Stock Character (อัตลักษณ์เข้าแบบ) ไวยะที่เดียว เราจึงจะนำมาเลือกใช้ได้อย่างเหมาะสม” (Chaiseri, personal communication, November 23, 2016)

การผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทยค่อนข้างมีความอิสระกว่ากลุ่มปี่พาทย์เนื่องจากเป็นวงที่ไม่มีที่ข้องว่งใหญ่เป็นตัวกำหนดทำนองหลัก หากแต่มีจะเข้าทำหน้าที่เป็นหลักของวงเสมือนข้องว่งใหญ่ จึงเป็นเหตุให้การดำเนินทำนองเป็นทางต่าง ๆ ค่อนข้างมีความอิสระอย่างทีกล่าวไว้ข้างต้น “ทางจะเข้าที่ใช้บรรเลงรวมวงก็คือทางข้องดี ๆ นี่เอง คนจะเข้าบางคนอาจไม่รู้ทางข้องก็ยังติดกันได้ แต่ถ้าคนจะเข้าได้ทางข้องด้วย อันนี้ยิ่งดี” (Chaiseri, personal communication, January 15, 2021) ด้วยเหตุนี้อาจกล่าวได้ว่าทางจะเข้าถือเป็นทำนองต้นรากเพื่อใช้ในการแปรผันเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ภายในวงเครื่องสายไทยก็เป็นได้

คนจะเข้าบางคนเขาก็ไม่ได้ทางข้อง เขาก็ติดไป /ทขลท/
ดลทต/รทต/มตรม/ กลอนนี้แหละ ฉันเรียกว่ากลอนพ่อ กลอนแม่
เป็นสำนวนกลอนพื้น ๆ เรียบ ๆ แปลทำนองตรง ๆ มาจากทาง
ข้องเลย /-ทลข/-มรด/-ขด/-ตรม/ ซึ่งฉันก็ มองว่า สำนวนที่จะเข้าติด
เป็นกลอนพ่อ กลอนแม่ /ทขลท/ดลทต/รทต/มตรม/ มันก็คือ
ทางข้องของคนจะเข้านั่นแหละ

ครูโบราณเขาก็ติดกันเรียบ ๆ แบบกลอนพ่อ กลอนแม่
ด้วยกันทั้งนั้น ติดไล่เสียงขึ้น-ลงไปให้ถ้วนม พุดง่าย ๆ ติดทึนอย
ให้เป็นข้อง ติดเกาะข้องเข้าไว้รับรองถ้าเดินตามครูอย่างนี้ปลอดภัยแน่
แล้วคนชอบบางคนก็ไม่ได้ทางข้อง เขาก็ต้องมาฟังทางจะเข้า จะเข้า
เขาติดมาแบบนี้ ขอจะต้องไปแบบไหน ขลุ่ยจะเป่ายังไงให้อุดรอยรั่ว
อันนี้ก็ต้องว่ากันต่อไป

(Chaiseri, personal communication, January 15, 2021)

การดำเนินงานของจะเข้ นั้นมีการเดินสำนวนกลอนที่มีความเรียบ ไม่ซับซ้อน อีกทั้งมีการใช้เสียงในสายลวดเพื่อติดให้ได้เสียงทึงน้อย ซึ่งการติดเสียง ทึงน้อยนี้ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการดำเนินงานเป็นทางจะเข้ กลอนเพลงที่ ผู้ขับต้องมีความกลมกลืนไปกับทางฆ้องที่กำหนด ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ในสำนวน กลอนระหว่างทางฆ้องกับทางจะเข้หรือแม้แต่ความสัมพันธ์ทิศทางการเคลื่อนที่ของ เสียงก็ตาม

...โบราณจารย์ทางดนตรีของไทยท่านจึงได้ประดิษฐ์
ทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้มีลักษณะเหมาะสม
สอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพและขีดจำกัดของขอบเขต
เสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกทั้งยังสร้างสรรค์ท่วงทำนอง
ดังกล่าวให้มีความกลมกลืนกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทำให้
มีความไพเราะ สนิทสนมและน่าฟังเมื่อบรรเลงรวมวง

(Samrongthong, 1996, p. 1)

จะเห็นว่าการผูกสำนวนกลอนเป็นทางต่าง ๆ ควรยึดหลักจากทางฆ้องหรือ ทางจะเข้เป็นหลักสำคัญ เมื่อทางแต่ละเครื่องมือถูกร้อยเรียงขึ้นอย่างวิจิตร ทางนั้น ๆ จะต้องเป็นไปโดยหลักแห่งความพอดีและความกลมกลืน การผูกสำนวนกลอนที่ดีและ มีความกลมกลืนในวงเครื่องสายไทยถือเป็นเรื่องที่ทำหายของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก

จากการศึกษา ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญ ว่าด้วยเรื่องการผูกสำนวน กลอนในวงเครื่องสายไทย จึงได้เสนอแนวคิดการผูกสำนวนกลอนไว้อย่างเป็นลำดับขั้น ตลอดจนการสอดทำนองระหว่างทางจะเข้ ทางซอด้วง ทางซออู้และทางขลุ่ยเพียงออ โดยศึกษาจากเพลงถอนสมอเถา ซึ่งเป็นบทเพลงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศระดับประชาชน จากการประกวดดนตรีไทย ประเภทวงเครื่องสาย (เครื่องเดี่ยว) จัดโดยมหาวิทยาลัย รามคำแหง เมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2547 และเป็นผลงานการปรับปรุงของรองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์



ภาพที่ 1 รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
ที่มา: ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์



ภาพที่ 2 รางวัลชนะเลิศ การประกวดดนตรีไทย
ที่มา: ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

สำนวนกลอนที่ปรากฏในเพลงถอนสมอเถา นี้ เป็นสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเพื่อการประกวดดนตรีไทย มีทั้งสำนวนกลอนเก่าและสำนวนกลอนสมัยนิยม จากนั้นผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ อันนำไปสู่การใช้องค์ความรู้อย่างฉลาด “รู้รับ ปรับใช้ และประสานประโยชน์” ให้เหมาะสมกับบริบทต่าง ๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวความคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย
2. เพื่อศึกษาการสอดทำนองในวงเครื่องสายไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาวิจัย โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนาม ตามแนวความคิดการวิจัยศาสตราจารย์ ดร.สุภางค์ จันทวานิช Chantavanich (2008) โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลวิจัย ดังนี้ 1) สังเกตอย่างมีส่วนร่วม 2) บันทึกโน้ต 3) ค้นคว้างานวิจัย บทความวิชาการ หนังสือ ตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้อง 4) สื่อดิจิทัล 5) สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทย จำนวน 6 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ 2) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี 3) รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง 4) รองศาสตราจารย์ธรรณัฐ หินอ่อน 5) รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ 6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุวรรณี ชูเสน 7) อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครบทุกประเด็น จึงจัดหมวดหมู่ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์การผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย การสอดทำนองในวงเครื่องสายไทย และสรุปผลการวิจัยจากที่ได้ศึกษา

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องแนวความคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษา เพลงถอนสมอ เถา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวความคิดการผูกสำนวนกลอนและการสอดทำนองในวงเครื่องสายไทยเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยจึงกำหนดนิยามศัพท์เฉพาะทางดุริยางคศาสตร์ไทยของคำว่า ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะ ทางฆ้อง การแปลทำนอง การแปรทำนองและการสอดทำนอง ดังนี้

พิชิต ชัยเสรี Chaiseri (2016) ได้กล่าวถึง *ทำนองสารัตถะ แปลทำนอง แปรทำนอง* ไว้ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ความเป็นว่า

ทำนองสารัตถะหรือทำนองหลัก คือ แก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยเป็นท่วงทำนองต่าง ๆ กัน

ทำนองตกแต่่ง	ด ร ด ด	ร ม ร ร	ม ช ม ม	ช ล ช ช
ทำนองสารถีระ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ช

การใช้คำว่า **แปลทำนอง และแปรทำนอง** คำว่าแปล (Translation) เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง มาร้อยเรียงกันให้เป็นทำนอง ซึ่งลักษณะของสำนวนกลอนต้องเป็นสำนวนทางกลาง ๆ ไม่สลับซับซ้อน ส่วนคำว่าแปร (Variation) เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง มาร้อยเรียงกันเป็นทำนองเช่นกัน อย่างการแปลทำนอง แต่มีการแปรผันของทำนองที่แปลทำนองมาจากทางฆ้องที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น

ประชากร ศรีสาคร Srisakon (2021) ได้แสดงตัวอย่างถึงความแตกต่างระหว่างคำว่า **การแปลทำนอง และการแปรทำนอง** และได้ให้นิยามความหมายของคำว่า **ทางฆ้อง และการสอดทำนอง** ไว้ในหนังสือทำนองซออุ ความว่า

ทางฆ้อง	- ล - ร	ช ช - ม	ล ล - ด	ดํ ดํ - รํ
ทางกลาง (แปลทำนอง)	ดํ ช ช ช	ดํ ล ล ล	รํ ดํ ดํ ดํ	มํ รํ รํ รํ
ทางซออุ (แปรทำนอง)	ดํ ค ม ช	ดํ ม ช ดํ	ทลช ม ดํ	รํ ดํ ล รํ

ทางฆ้อง คือ การใช้เสียงของตัวโน้ตผูกร้อยเรียงเป็นทำนองที่ใช้สำหรับฆ้องวงใหญ่/ ฆ้องมโหรี เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่น ๆ สามารถแปลทำนองได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ทางฆ้องสามารถแปรผันเป็นทางฆ้องอื่นได้แต่ต้องคงโครงสร้างของทำนองเดิมไว้

ทางฆ้อง (แบบที่ 1)	- ชํ - มํ	- รํ - ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ
ทางฆ้อง (แบบที่ 2)	- ล ช ม	ช ม ร ด	ดํ ดํ - ร	รํ รํ - มํ
ทางฆ้อง (แบบที่ 3)	- ช - ม	- - มรค	- ช - ด	- - ครม

การสอดทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น จะเข้ ซอด้วง เป็นต้น เพื่อร่วมบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน

1. การศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย

แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย เพลงถอนสมอ เถา นั้น เป็นไปโดยหลักการทางดุริยางคศาสตร์ไทย กล่าวคือ 1) การรักษาสีเสียงตกในทำนองหลัก 2) การดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้ 3) การดำเนินทำนองอย่างมีสัมผัส

ซึ่งทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ผูกสำนวนขึ้นมาจะมีท่วงทำนองลีลาลักษณะเฉพาะตนอย่างชัดเจน และบทบาทหน้าที่ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทย ได้แก่ 1) จะเข้ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองเก็บเป็นหลักของวงทำหน้าที่เสมือนฆ้องวงใหญ่ 2) ซอด้วง ทำหน้าที่บรรเลงเป็นผู้นำ ดำเนินทำนองเก็บอย่างปกติ 3) ซออู้ ทำหน้าที่บรรเลงเก็บหยอกล้อ เย้าแหย่ กับพวกทำลำนำ 4) ขลุ่ยเพียงออ ทำหน้าที่บรรเลงเก็บบังโหยหวานบังตามลำนำ

การรักษาเสียงตกในทำนองหลัก

ในขนบการผูกสำนวนกลอน ผู้บรรเลงจะต้องยึดลูกตกของเสียงที่สำคัญให้ตรงตามทำนองหลัก ซึ่งเสียงในลูกตกนี้จะอยู่ในห้องที่ 4 และ 8 แต่ในบางกรณีการผูกสำนวนกลอนนั้นผู้บรรเลงสามารถร้อยเรียงเสียงของลูกตกให้ตรงตามทางฆ้องในห้องเลขคู่ก็สามารถกระทำได้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การรักษาเสียงของลูกตกในห้องคู่มากเท่าไร จะส่งผลถึงความกลมกลืนมากเท่านั้น

X หมายถึง โน้ตเสียงใดเสียงหนึ่ง (ด ร ม ฟ ซ ล ท)

ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X

สามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 4 (ครึ่งจังหวะแรก)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
ทางฆ้อง	- ด - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
ทางจะเข้	ด ร ด ล	ล ด ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ล	ซ ล ด ร	ล ด ซ ล	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ
ทางซอด้วง	ด ร ด ซ	ด ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ล	ร ม ด ร	ล ด ซ ล	ร ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ
ทางซออู้	ด ด ด ร	ด ล ซ ฟ	ม ร ด ด	ล ซ ด ล	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ด ล ซ ฟ
ทางขลุ่ยเพียงออ	ด ร ด ล	ด ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ล	ซ ล ด ร	ล ด ซ ล	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ

พินิจตามขนบ พบว่าการผูกสำนวนกลอนของทางทุกเครื่องมือได้ยึดลูกตกของเสียงที่สำคัญคือ คือห้องที่ 4 เสียงลา (ล) และห้องที่ 8 เสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้ยังพบว่าทางจะเข้ ทางซอด้วง และทางขลุ่ยเพียงออได้ผูกสำนวนกลอนให้ลูกตกของเสียงตกตามทางฆ้องในห้องที่ 2 เสียงฟา (ฟ) และห้องที่ 6 เสียงลา (ล) อีกด้วย และเสียงลูกตกของทางซออู้เหมือนกับทางทุกเครื่องมือ ยกเว้นห้องที่ 6 เท่านั้น นั่นคือเสียงซอล (ซ) ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นคู่ 2 กับลูกตกของเครื่องอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าทางของทุกเครื่องมือได้ผูกสำนวนกลอนโดยรักษาเสียงลูกตกที่สำคัญไว้อย่างเคร่งครัด

การดำเนินงานให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้

เหตุที่กล่าวว่า *ให้มีความกลมกลืนกับทางจะเข้* นั้น รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้ใช้แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนจะเข้ให้มีความกลมกลืนกับทางซ้อง

การผูกสำนวนของจะเข้เป็นการแปรทำนองมาจากทางซ้อง โดยทางที่ผูกขึ้นนั้นเป็นสำนวนตรง ๆ ที่ร้อยเรียงกันอย่างเป็นระเบียบ กล่าวคือ เป็นการใช้สำนวนกลอนพ่อ กลอนแม่² และรักษาแนววิธีการเคลื่อนที่ของเสียงให้ตรงตามทางซ้อง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความกลมกลืนระหว่างทางจะเข้กับทางซ้อง

เมื่อทางจะเข้ถูกร้อยเรียงขึ้น ขึ้นตอนต่อไปจะเป็นการแปรผันจากทางจะเข้ให้เป็นทางซอด้าง ซออุ และซลุ่ยเพียงออ ในส่วนนี้ยังคงยึดหลักการแปรทำนองอย่างขนบทุกประการ โดยรักษาเสียงของลูกตกในทำนองหลัก เว้นแต่บางสำนวนกลอนปรารภนาที่จะใช้ทำนองลำหลัง³ เพื่อให้ลูกตกของเสียงไปอยู่ในห้องถัดไป นอกจากนี้หากสำนวนมีข้อสังเกตลักษณะเก็บบังคับมือ ทางจะเข้ก็ควรผูกสำนวนเก็บอย่างทางซ้อง แต่ทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็สามารถปรับเปลี่ยนทำนองได้เป็นบางช่วง

ท่อน 1 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก-สำนวนรับ)

ห้องที่	1	2	3	4
ทางซ้อง	- ต ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทางจะเข้	ม ต ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทางซอด้าง	ซ ต ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ฟ ล	ซ ฟ ม ร
ทางซออุ	ม ต ร ม	ฟ ต ฟ ล	ซ ต ฟ ล	ซ ฟ ม ร
ทางซลุ่ยเพียงออ	ม ต ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร

จากสำนวนทางซ้องนี้ ทำให้เห็นว่าทางจะเข้กับทางซลุ่ยเพียงอามีการผูกสำนวนกลอนเพื่อรักษาทำนองไว้ กล่าวคือ เต็มเสียงมี (ม) ในพยางค์แรกของห้องที่ 1 ให้เต็ม จากนั้นบรรเลงให้เหมือนตามทางซ้องที่กำหนด นอกนั้นทางซอด้างและซออุได้มีการผูกสำนวนกลอนให้คล้ายกับทางซ้องมากที่สุด พินิจจากห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2-4 บรรเลงเหมือนทางซ้อง ส่วนในห้องที่ 2-3 มีการร้อยเรียงทำนองตามลักษณะเฉพาะตน

² สำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเป็นทำนองตรง ๆ ทางกลาง ๆ ไม่ซับซ้อน

³ การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกลงภายหลังจังหวะ (Srisakon, 2021, p. 86)

และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 4 ซึ่งถือเป็นห้องที่ต้องรักษาลูกตกของทำนองไว้ จึงทำให้ทางของแต่ละเครื่องมือคลี่คลายเข้าสู่ภาวะปกติ โดยการผูกสำนวนกลอนให้เป็นไปอย่างทางฆ้องทุทุประกการ คือ /ซ ฟ ม ร/

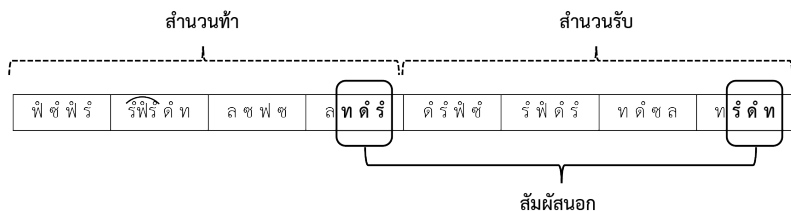
การดำเนินทำนองอย่างมีสัมผัส

การดำเนินทำนองให้มีสัมผัสถือเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งในดนตรีไทย ทำนองที่ถูกร้อยเรียงขึ้นนอกจากจะสร้างความกลมกลืนภายในวงดนตรีแล้ว แนวทางในการดำเนินทำนองของดนตรีจะต้องมีลักษณะของการสัมผัสทำนองภายในวรรคหรือประโยค ซึ่งอาจมีทั้งการสัมผัสนอกและสัมผัสใน ทั้งนี้ก็สุดแท้แต่บริบท “การผูกสำนวนกลอนในเพลงไทยในแต่ละวรรคนั้นย่อมถือเรื่องของการสัมผัสเสียงเป็นสำคัญ ซึ่งคล้ายกับบทประพันธ์ประเภทคำกลอนต่าง ๆ บทกลอนที่ไพเราะย่อมต้องมีความสละสลวยในการร้อยเรียงถ้อยคำและต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยคและสัมผัสนอกประโยค” (Samrongthong, 1996, p. 17)

สามชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะหลัง)

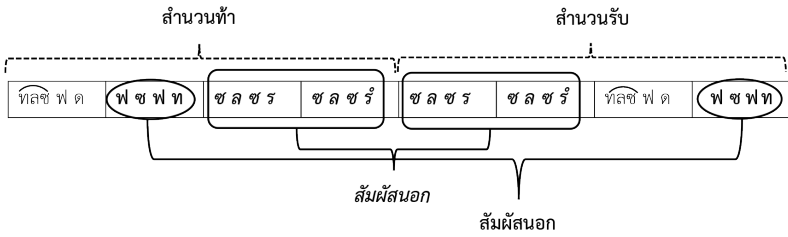
ทางฆ้อง	- ฟ - ร	- ตี - ท	ท ท - ต	ตี ตี - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	ร ร - ต	ตี ตี - ท
ทางจะเข้	ฟ ซ ฟ ร	ร ี ี ี ตี ท	ล ซ ฟ ซ	ล ท ตี ร	ตี ร ฟ ซ	ร ี ี ตี ร	ท ตี ซ ล	ท ร ตี ท
ทางซอด้วง	ฟ ซ ฟ ร	ด ท ท ท ท	ซ ล ซ ฟ	ม ร ร ร ร	ฟ ซ ฟ ม	ร ด ตี ตี	ฟ ซ ฟ ร	ด ท ท ท ท
ทางซออู้	ท ล ซ ฟ ต	ฟ ซ ฟ ท	ซ ล ซ ร	ซ ล ซ ร	ซ ล ซ ร	ซ ล ซ ร	ท ล ซ ฟ ต	ฟ ซ ฟ ท
ทางสายเพียงออ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ี ี ตี ท	ล ซ ฟ ซ	ล ท ตี ร	ตี ร ฟ ซ	ร ี ี ตี ร	ท ตี ซ ล	ท ร ตี ท

สัมผัสนอก (ทางจะเข้)



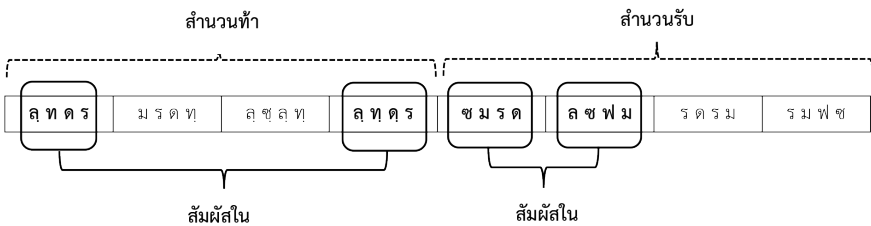
สำนวนทำและสำนวนรับของในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบว่าเป็นสำนวนที่มีการสัมผัสนอกภายในประโยค ซึ่งการสัมผัสนี้เป็นลักษณะการสัมผัสในการเคลื่อนที่ของเสียง โดยสามพยางค์สุดท้ายของห้องที่ 4 เป็นการไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงจากเสียงที่ (ท) ไปถึงเสียงเร (เร) และสามพยางค์สุดท้ายของห้องที่ 8 เป็นการไล่เสียงลงมาทีละเสียงจากเสียงเรสูง (รี) ลงมาถึงเสียงที่ (ท)

สัมผัสนอก (ทางซอฮู้)



สำนวนซอฮู้ในประโยคนี้ ปรากฏการสัมผัสนอกอยู่ 2 ตำแหน่ง ตำแหน่งที่ 1 คือ ห้องที่ 2 สัมผัสนอกกับห้องที่ 8 เป็นการสัมผัสนอกที่มีทำนองเหมือนกัน คือ /พ ซ พ ท/ และตำแหน่งที่ 2 คือ ห้องที่ 3-4 สัมผัสนอกกับห้องที่ 5-6 การสัมผัสนอกในทำนองที่เหมือนกันเป็นลักษณะการล้อทำนอง คือ /ซ ล ซ ร/ ซ ล ซ ร/

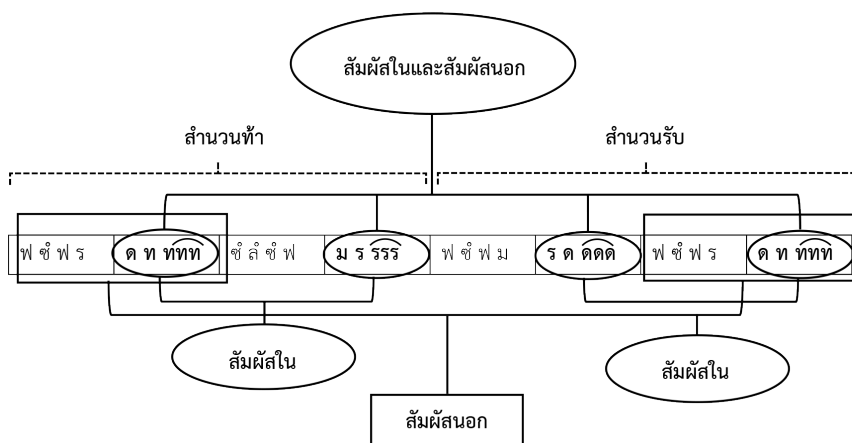
สัมผัสใน (ทางจะเข้)



สำนวนท้าวและสำนวนรับในประโยคนี้ พบว่ามีการสัมผัสในอยู่ 2 ตำแหน่ง ตำแหน่งที่ 1 อยู่ในสำนวนท้าวห้องที่ 1 คู่กับสัมผัสในห้องที่ 4 การสัมผัสนี้แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนของเสียงในแนววิถีขึ้นโดยเริ่มที่เสียงลา (ล) ไหลขึ้นที่ละเสียง ตามลำดับจนกระทั่งถึงเสียงเร (ร) นอกจากนี้ในสำนวนรับ พบว่า ห้องที่ 5 และห้องที่ 6 มีการร้อยเรียงทำนองให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีลงอย่างเป็นระบบ โดยห้องที่ 5 เริ่มจากเสียงซอล (ซ) แล้วข้ามเสียงฟา (ฟ) ลงมาที่เสียงมี (ม) จากนั้นไล่เสียงลงมาตามลำดับที่เสียงเร (ร) และจบด้วยพยางค์ที่ 4 ท้ายห้อง คือเสียงโด (ด) และห้องที่ 6 เริ่มที่เสียงลา (ล) ไล่ลงมาที่ละเสียงจนจบด้วยพยางค์ที่ 4 ท้ายห้อง คือเสียงมี (ม)

นอกจากนี้ยังพบว่า บางทำนองมีการสัมผัสของทำนองมากกว่าหนึ่งตำแหน่ง ซึ่งบางประโยคนั้นมีทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอก

การสัมผัสในและสัมผัสนอกภายในประโยค (ทางซอด้าง)



จากทางซอด้างนี้ พบว่าเป็นการผูกสำนวนกลอนให้มีสัมผัสอย่างเป็นระบบ ซึ่งสำนวนกลอนนี้ปรากฏทั้งการสัมผัสใน สัมผัสนอก และสัมผัสในและนอกในประโยคเดียวกัน

การสัมผัสใน ในประโยคนี้พบการสัมผัสอยู่ 2 ตำแหน่ง คือ ส่วนหน้า ห้องที่ 2 และ 4 และส่วนรับ ห้องที่ 6 และห้องที่ 8

การสัมผัสนอก ในประโยคนี้เป็นการสัมผัสนอกระหว่างส่วนหน้ากับส่วนรับ คือ ส่วนหน้าในห้องที่ 1-2 สัมผัสอกกับส่วนรับในห้องที่ 7-8

การสัมผัสในและสัมผัสนอก การสัมผัสใน ในประโยคนี้พบการสัมผัสอยู่ 2 ตำแหน่ง คือส่วนหน้า ห้องที่ 2 และห้องที่ 4 และส่วนรับ ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 และพบการสัมผัสนอกอยู่ 2 ตำแหน่ง คือ ตำแหน่งที่ 1 ระหว่างห้องที่ 2 กับห้องที่ 6 และห้องที่ 4 กับห้องที่ 8

สำนวนกลอนที่ปรากฏ

การนำเสียงทั้ง 7 มาร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอน จนเกิดลักษณะของสำนวนกลอนตามแนววิถีการเคลื่อนที่ของเสียง “สำนวนกลอนที่อาจคล้ายหรือเหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ สามารถใช้สำนวนกลอนร่วมกันได้ เนื่องจากลักษณะทางกายภาพในการใช้ระบบนิ้วของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทซอที่มีขีดจำกัดในช่วงเสียงที่น้อยกว่าจะเข้ และระนาดเอก” (Srisakon, 2017) ด้วยเหตุนี้

จึงทำให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นมีการใช้สำนวนกลอนร่วมกัน และผู้วิจัยพบว่าลักษณะ
สำนวนกลอนโดยทั่วไปที่ปรากฏในเพลงถอนสมอ เถา แบ่งออกเป็น 3 สำนวนกลอน
ดังนี้ 1) กลอนฝาก 2) กลอนพัน 3) กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง

สำนวนกลอนฝาก

กลอนฝาก หมายถึง สำนวนกลอนที่ฝากลูกตกของเสียงใดเสียงหนึ่ง โดย
การประสานเสียงเป็นคู่ต่าง ๆ กับทำนองหลัก ซึ่งการฝากลูกตกของเสียงนั้นมักปฏิบัติ
ในพยางค์ที่ 4 ของห้องโน้ตที่เป็นจังหวะตก (Srisakon, 2017, p. 18)

สามชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 5 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทางซ้อง	- มี รื ท	มี รื ทล	รื ทลช	ทลชม	- ทลช	ทลชม	ลชมร	ชมรท
ทางจะเข้	ซมี รื ท	มี รื ทล	รื ทลช	ทลชม	รื ทลช	ทลชม	ลชมร	ชมรท
ทางซอด้วง	ซมี รื ท	มี รื ทล	รื ทลช	ทลชม	รื ทลช	ทลชม	ลชมี ร	ซมี รื ท
ทางซอู้	รื ทลท	ชลชท	ลทชล	มชชท	ลทชล	มชชช	มชชม	ทรื ลท
ทางซลุ่ยเพียงออ	ซมี รื ท	ลชทล	ชมลช	มรชม	รื ทลช	ทลชม	ลชมร	ชมรท

การผูกสำนวนกลอนทางซอู้ นี้ พบว่าเป็นสำนวนกลอนฝาก โดยมีการ
ฝากลูกเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ของสำนวนทำ และห้องที่ 6 มีการฝาก
เสียงของลูกตก คือเสียงซอล (ช) จากนั้นเข้าสู่ภาวะการคลี่คลายของทำนองในห้องที่ 8
ด้วยการรักษาเสียงของลูกตกท้ายห้อง คือเสียงที่ (ท) ให้ตรงตามทางซ้อง

สำนวนกลอนพัน

กลอนพัน หมายถึง สำนวนกลอนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ้อน
ตะเข็บประสมกับสำนวนกลอนอื่น ๆ จนดูว่าเป็นการพันพันกันระหว่างสำนวนกลอน
(Srisakon, 2017, p. 18)

สองชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 3

ทางซ้อง	-- ซ ต	ทลทต	-- รื ต	ทลทต	ฟท	-- ตี รื	- ฟิ - รื	- ตี - ท
ทางจะเข้	ฟฟทซต	ทลทต	ตติต รื ต	ทลทต	ฟชลท	ฟฟทตี รื	ฟิ ช ฟิ รื	รืฟิ ตี ท
ทางซอด้วง	-- ซ ต	ทลทต	ทลรต	ทลทต	ฟรตท	ดรฟช	ทดรช	ฟรตท
ทางซอู้	-- ซ ต	ทลทต	ทลชล	รืลทต	ฟลฟท	ซตตี รื	ชลทรื	ซตฟท
ทางซลุ่ยเพียงออ	-- ซ ต	ทลทต	ทลรล	รืลทต	ฟชลท	ลทตี รื	ฟิ ช ฟิ รื	ฟิ รื ตี ท

พบว่าทางซอด้วงในสำนวนรับนี้ มีลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถี
ขึ้น-ลงสลับซับซ้อนอย่างการซ้อนตะเข็บ ให้พินิจจากห้องที่ 5-7 โดยห้องที่ 5 มีการ
เคลื่อนที่ของเสียงแนววิถีลง ห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1-3 มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถีขึ้น

และจากนั้นพยางค์ที่ 4 มีการผันเสียงลงมาที่เสียงซอล (ซ) ห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1-4 มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถี่ขึ้นโดยพยางค์ที่ 4 เป็นเสียงซอลสูง (ซ) ซึ่งเป็นเสียงที่มีการสัมผัสในกับเสียงซอล (ซ) ของพยางค์ที่ 4 ห้อง 5 มีลักษณะความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 8 และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 8 ซึ่งเป็นห้องที่ต้องรักษาลูกตกของเสียงไว้จึงเกิดการผูกสำนวนกลอนให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงแนววิถี่ลงเหมือนห้องที่ 5 คือเสียง ฟา (ฟ), เร (ร), โด (ด), ที (ท) โไลเสียงลงตามลำดับ ทั้งนี้ พยางค์ทั้งสองตัวของห้องที่ 4 และ 8 ยังเป็นการสัมผัสในภายในสำนวนรับอีกด้วย

สำนวนกลอนไล่เสียงขึ้น-ลง⁴

กลอนไล่เสียงขึ้น หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองมันไปข้างหน้าจากซ้ายไปขวาภายในวรรค โดยลูกตกท้ายห้องไล่เสียงขึ้นทีละเสียง สามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 3 (ครึ่งจังหวะหลัง)

ทางฝั่ง	- ล - ร	ซ ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ
ทางจะเข้า	ด ม ซ ล	ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ม ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ
ทางสอดตัว	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ
ทางขอู้	ด ม ซ ล	ด ล ร ด	ล ซ ม ร	ม ล ซ ม	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ด	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ
ทางซ้ายเพียงออ	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ท ด ม ร	ท ล ซ ม	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ

ในสำนวนด้านนี้พบว่า สำนวนกลอนมีลักษณะการไล่เสียงขึ้นทีละเสียงให้พินิจในแต่ละห้องจะพบว่าในพยางค์ที่ 1 และ 4 จะเป็นเสียงเดียวกัน จากนั้นมีการเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นไปทีละเสียง กล่าวคือ ห้องที่ 1 พยางค์ที่ 1 และ 4 คือเสียงที (ท) เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 2 มีการเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นไป 1 เสียง ทีเสียงโด (ด) ห้องที่ 3 คือ เสียงเร (ร) และห้องที่ 4 คือ เสียงมี (ม) จะเห็นได้ว่าการผูกสำนวนกลอนไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงในวรรคนี้มีการไล่เสียงขึ้นไปอย่างเป็นระบบ

กลอนไล่เสียงลง หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองมันไปข้างหลังจากขวาไปซ้ายภายในวรรค โดยลูกตกท้ายห้องไล่เสียงลงทีละเสียง

⁴ สำนวนกลอนที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถี่ขึ้นและลง โดยในแนววิถี่ขึ้นลูกตกของเสียงพยางค์ที่ 4 ในท้ายห้องโน้ตจะไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบทีละหนึ่งเสียง และเมื่อไล่เสียงลงก็จะไล่เสียงลงมาอย่างเป็นระบบเช่นกัน (Srisakon, 2017, p. 18)

สามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 2 (ครึ่งจังหวะแรก)

ทางฆ้อง	- ม ช ล	ดัล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ด	- ด ร ม	ร ม ฟ ช	ฟ ล ช ฟ	ช ฟ ม ร
ทางจะเข้	ด ม ช ล	ดัล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ด	ม ด ร ม	ร ม ฟ ช	ฟ ล ช ฟ	ช ฟ ม ร
ทางซอด้วง	ร ม ช ล	ม ช ร ม	ด ร ม ล	ช ม ร ด	ช ด ร ม	ฟ ช ฟ ล	ช ฟ ม ฟ	ช ฟ ม ร
ทางซออู้	ล ดัล ช	ม ช ม ร	ด ร ม ร	ช ม ร ด	ร ม ฟ ช	ฟ ม ช ฟ	ม ร ฟ ม	ร ด ม ร
ทางขลุ่ยเพียงออ	ร ม ช ล	ดัล ช ม	ล ช ม ร	ช ม ร ด	ม ด ร ม	ร ม ฟ ช	ฟ ล ช ฟ	ช ฟ ม ร

การไล่เสียงลงในสำนวนรับนี้ เป็นการไล่เสียงลงมาที่ละเสียงตามลำดับให้พินิจที่พยางค์ที่ 4 ของแต่ละห้องพบว่า มีการไล่เสียงลงมาจากเสียงซอล (ซ) ลงมาที่ละเสียงจนถึงเสียงเร (ร) โดยในพยางค์ที่ 1 และ 4 ของห้องที่ 6-8 เป็นเสียงเดียวกัน ยกเว้นห้องที่ 5 ซึ่งมีเสียงในพยางค์ที่ 1 คือ เสียงเร (ร) และพยางค์ที่ 4 คือ เสียงซอล (ซ) ในความเป็นจริงแล้วหากต้องการผูกสำนวนกลอนให้เป็นระบบซึ่งสามารถกระทำได้โดยเปลี่ยนพยางค์ที่ 1 ให้เป็นเสียงซอล (ซ) ก็จะกลายเป็น /ช ม ฟ ช/ เมื่อเปลี่ยนแล้วสำนวนกลอนในห้องที่ 5 แล้ว ก็จะเห็นว่า การเคลื่อนที่ของเสียงในแต่ละห้องมีการเคลื่อนที่ของเสียงเหมือนกันอย่างเป็นระบบ

แต่ด้วยเหตุที่ว่าสำนวนทำในห้องที่ 4 คือ /ช ม ร ด/ ตกเสียงในพยางค์ที่ 4 คือ เสียงโด (ด) เพื่อการสร้างรอยต่อของทำนองกล่อมเกล้า² จึงทำให้มีการเปลี่ยนเสียงในพยางค์ที่ 1 เป็นเสียงเร (ร) เพื่อให้เกิดช่วงห่างจากเสียงในพยางค์ที่ 4 ของห้อง 4 ไปหาเสียงในพยางค์ที่ 1 ของห้องที่ 5 ให้น้อยที่สุด จึงทำให้ทำนองกล่อมเกล้านี้มีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 2 คือเสียงโด (ด) กับเสียงเร (เร)

2. การศึกษาการสอดทำนองในวงเครื่องสายไทย

การบรรเลงรวมวงเป็นวงเครื่องสายไทย ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง คือ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้จะต้องดำเนินทำนองไปตามวิถีของตน โดยคำนึงถึงหลักแห่งความกลมกลืนเป็นสำคัญ การนำทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาบรรเลงร่วมกันถือได้ว่าเป็นการประสานเสียงอย่างหนึ่งในดนตรีไทย กล่าวคือ ดนตรีไทยมีลักษณะการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) อย่างดนตรีตะวันตก โดยทำนองของทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ จะประสานเสียงสอดทำนองกันเพื่อนำไปสู่ความกลมกลืน “...การบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้นแต่ละเครื่องมี

² ความสนิทในการเชื่อมทำนองระหว่างวรรคห้าและวรรคร้อย่างกลมกลืน (Srisakon, 2020)

จะมีวิธีดำเนินการทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดคล้องประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือการดำเนินทำนองที่ได้เป็นแนวตั้งดังลักษณะ Triads หรือ Chords ต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตก” (Chaiseri, 2016, p. 6)

จากการศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย เพลงถอนสมอเถา พบว่าทางในทุกเครื่องมีการดำเนินทำนองกันอย่างกลมกลืน โดยการดำเนินทำนองของทางซอด้วง ซออู้ และซลุ่ยเพียงออ นั้น มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนกับทางจะเข้ นอกจากนี้ยังพบว่าการสอดทำนองในบางช่วงของเพลงมีการวางระบบการดำเนินทำนองเพื่อสนับสนุนความโดดเด่นของทางเครื่องนั้น ๆ กล่าวคือ หากเป็นการบรรเลงทำนองย่ำเสียงเดียวสองพยางค์ /- ฟ ฟ/- - ด ด/- - ฟ ฟ /- - ท ท/ ทางจะเข้ ซอด้วง และซลุ่ยเพียงออ มักจะบรรเลงสำนวนที่เหมือนกัน คือ /ฟ ฟ ฟ ฟ/- ด - ด /ฟ ฟ ฟ ฟ/- ท - ท/ เพื่อเปิดโอกาสให้ซออู้เน้นแปรผันทำนองนี้ให้มีความโดดเด่นเฉพาะตัว อันเป็นการเพิ่มลีลาและสีสันของการบรรเลงวงเครื่องสายไทยได้เป็นอย่างดี ซึ่งทั้งนี้ในการผูกสำนวนกลอนต่าง ๆ ไม่ควรปรากฏสำนวนกลอนที่เป็นสำนวนกลอนฟาดแต่อย่างใด หากเมื่อพบแล้วถือเป็นความท้าทายของผู้บรรเลงที่จะต้องแสดงภูมิปัญญาในการแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนฟาดในบริบท ณ ขณะนั้นให้ได้

การสอดทำนองเพื่อสนับสนุนความโดดเด่นของซออู้

ทางฆ้อง	- - ฟ ฟ	- - ด ด	- - ฟ ฟ	- - ท ท	- - ตี ตี	- - ท ท	- - ล ล	- - ซ ซ
	- - ร ร	- - ม ม	- - ฟ ฟ	- - ซ ซ	- - ร ร	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท
ทางจะเข้	ฟฟฟ ฟฟ	- ด - ด	ฟฟฟ ฟฟ	- ท - ท	ตีตี ตี ตี	- ท - ท	ลลล ลล	- ซ - ซ
	รรร รร	- ม - ม	ฟฟฟ ฟฟ	- ซ - ซ	รรร รร	- ซ - ซ	ลลล ลล	- ท - ท
ทางซอด้วง	ฟ ฟ ฟฟ	- ด - ด	ฟ ฟ ฟฟ	- ท - ท	ด ด ดด	- ท - ท	ล ท ด ร	ด ท ล ซ
	ร ร รร	- ม - ม	ฟ ฟ ฟฟ	- ซ - ซ	ร ร รร	- ซ - ซ	ล ล ลล	- ท - ท
ทางซออู้	- - ฟฟ	ดฟค-	ด-ฟฟ	ดฟทท	รตีทรี	ตีทลท	ลซฟม	รฟ-
	ซ-รร	รฟมม	ฟซฟฟ	ซลซซ	รรรร	-ซ-ซ	ฟมร-	ซ-ลท
ทางซลุ่ยเพียงออ	ฟ ฟ ฟฟ	- ด - ด	ฟ ฟ ฟฟ	- ท - ท	ตี ตี ตี	- ท - ท	ล ล ลล	- ซ - ซ
	ร ร รร	- ม - ม	ฟ ฟ ฟฟ	- ซ - ซ	ร ร รร	- ซ - ซ	ล ล ลล	- ท - ท

การสอดทำนองในสำนวนทำนองย่ำเสียงเดียวสองพยางค์ เกิดแนวคิดที่ว่าให้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่นยกเว้นซออู้ ดำเนินทำนองโดยการแปลทำนองในท้องที่ 1, 3, 5, 7 ให้เป็นเสียงเดียวกับทางฆ้อง โดยการบรรเลงแบบเก็บเต็มพยางค์ และในท้องที่ 2, 4, 6, 8 ให้บรรเลงเป็นเสียงเดียวกับทางฆ้องในพยางค์ที่ 2 และ 4

หากแต่ทางซอด้วงมีการตกแต่งทำนองบ้างตามสมควรในครั้งจังหวะแรก ห้องที่ 7-8 ห้องที่ 7 มีลักษณะการไล่เสียงขึ้น คือการไล่เสียงขึ้นจากเสียงลา (ล) ขึ้นไปหาเสียงที (ท) โดสูง (ด) และเสียงเรสูง (ร) ตามลำดับ และห้องที่ 8 มีลักษณะการไล่เสียงลงมาตามลำดับจากเสียงโดสูง (ด) ลงมาที่เสียงซอล (ซ) ตามลำดับ

ส่วนในเรื่องของการตกแต่งทำนองทางซอู้เพื่อความโดดเด่นของในประโยคนี้ จะเห็นได้ว่าทางจะเข้ ทางซอด้วง และทางซลู่เพียงออจะดำเนินทำนองในลักษณะการ ยืนพื้นของเสียงไว้อย่างทางซ้อง เพื่อเปิดโอกาสให้ซอู้ได้สำแดงลีลาโดยการบรรเลง ยืนเสียงอย่างทางซ้องบ้าง เก็บเต็มพยางค์บ้าง และแสดงลีลาสำนวนทำนองล้ำหลัง ตามสมควร

เมื่อพินิจให้ดูจะเห็นว่าการสอดทำนองในประโยคนี้เป็นไปในลักษณะ การประสานประโยชน์ซึ่งกันและกัน กล่าวคือ การประสานประโยชน์ “การบรรเลงดนตรี ไทยนั้นจะต้องสอดประสานกลมกลืนกันไปทุกเครื่องมือ จะมีใครเจตจำพิเศษกว่าผู้อื่น ได้ไม่ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อมีการตกแต่งท่วงทำนองด้วยปฏิภาณไหวพริบแต่ละคนก็ต้องฟัง กันและกัน ช่วยสอดส่งเสริมทำนองของอีกฝ่ายให้พอเหมาะจนงามดี นี่เป็นการประสาน ประโยชน์เห็นได้ชัด” (Chaiseri, 1997, p. 49)

การแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนพาด

สำนวนกลอนพาดเป็นสำนวนกลอนที่ไม่ควรปรากฏในการบรรเลงดนตรีไทย หากขณะบรรเลงแล้วมีเหตุในเรื่องขัดจำกัดของระดับเสียงที่สิ้นสุดในเครื่องดนตรีนั้น ๆ ผู้บรรเลงจะต้องหาทางแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าโดยการผูกสำนวนกลอนขึ้นมาเพื่อ หาทางไปให้ได้ ทั้งนี้จะต้องเป็นไปในหลักของการดำเนินทำนองและความกลมกลืน ซึ่งการแก้ไขปัญหาสำนวนกลอนพาดนี้ยังเป็นเครื่องสะท้อนถึงภูมิปัญญาไหวพริบของ ผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

สองชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 5

ทางซ้อง	--- ร	- ร ร	- - ซลท	- ร - ม	- ซ ล	ซ ม	ม ม - ร	ร ร ท
ทางจะเข้	ร ท ร ร ร	ร ม ร ร ร	ท ซ ล ท	ล ท ร ม	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ท
ทางซอด้วง	ร ท ร ร	ร ม ร ร	ร ซ ล ท	ล ท ร ม	ร ม ซ ล	ม ซ ร ม	ท ร ม ร	ซ ม ร ท
ทางซอู้	- - ร ท	ร ร ท ร	ท ล ซ ล	ซ ม ร ม	ร ม ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ซ ม ร	ท ร ล ท
ทางซลู่เพียงออ	ร ท ร ร	ร ม ร ร	ท ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ล ซ ซ	ม ซ ม ม	ร ม ร ร	ท ร ท ท

จากการสอดทำนองในทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในประโยคนี้ พบว่า ทางจะเข้ ทางซอู้ และทางขลุ่ยเพียงออ ไม่สามารถผูกสำนวนกลอนในสำนวนรับให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงตรงตามทางซ้องได้ เป็นลักษณะทางกายภาพในเรื่องความกว้างของขีดจำกัดช่วงเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี จึงต้องทำให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ผูกสำนวนกลอนขึ้นเพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนขาด ดังนี้

ทางจะเข้

ทางจะเข้	ร ี ท ร ี ร ี	ร ี ม ี่ ร ี ร ี	ท ซ ล ท	ล ท ร ี ม ี่	ร ี ท ล ซ	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ท
----------	---------------	------------------	---------	--------------	-----------	---------	---------	---------

สำหรับในสำนวนทำนองไม่ได้มีปัญหาในการผูกสำนวนกลอนแต่อย่างใด แต่หากจะผูกสำนวนกลอนในสำนวนรับให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงตรงกับทางซ้อง โดยปกติแล้วมักจะแปลทำนองกันในลักษณะนี้ /ร ม ซ ล/ท ล ซ ม/ล ซ ม ร/ซ ม ร ท/ แต่เนื่องด้วยเสียงจะเข้ไม่มีเสียงลาสูง (ล) ทางจะเข้จึงต้องผูกสำนวนขึ้นใหม่โดยมีการเคลื่อนที่ของเสียงสวนทางกับทางซ้อง โดยให้เสียงที (ท) ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายไปตกในตำแหน่งเสียงที่ต่ำ (ท) ในสายทุ้ม

ทางซอู้

ทางซอู้	-- ร ี ท	ร ี ร ี ท ร ี	ท ล ซ ล	ซ ม ร ม	ร ม ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ซ ม ร	ท ร ี ท
---------	----------	---------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

การร้อยเรียงทางซอู้ในสำนวนทำนองนี้เป็นการแก้ปัญหาสำนวนกลอนขาดอย่างชัดเจน กล่าวคือ เสียงในสายเอกนี้สุดท้ายของซอู้คือเสียงเรสูง (ร) ซึ่งหากจะแปลทำนองอย่างที่ควรจะเป็นคือ /ร ี ท ร ี ร ี/ร ี ม ี่ ร ี ร ี/ท ซ ล ท/ล ท ร ี ม ี่/ ในซอู้นั้นไม่สามารถทำได้ เนื่องจากซอู้ไม่มีเสียงมีสูง (ม) ผู้บรรเลงจึงต้องใช้สติปัญญาในการผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่เพื่อแก้ปัญหาดังกล่าว โดยการผันเสียงในพยางค์ที่ 4 ห้องที่ 4 ให้เป็นเสียงมี (ม) ดังที่ได้แสดงไว้

ขลุ่ยเพียงออ

ทางขลุ่ยเพียงออ	ร ี ท ร ี ร ี	ร ี ม ี่ ร ี ร ี	ท ซ ล ท	ล ท ร ี ม ี่	ซ ล ซ ซ	ม ซ ม ม	ร ี ม ี่ ร ี ร ี	ท ร ี ท ท
-----------------	---------------	------------------	---------	--------------	---------	---------	------------------	-----------

การแก้ปัญหาลำนวนกลอนขาดในทางขลุ่ยเพียงออ เป็นลักษณะแบ่งระดับเสียงไว้อย่างเป็นระบบ กล่าวคือ ในสำนวนรับสองห้องแรกผูกสำนวนกลอนในกลุ่มเสียงต่ำและสองห้องหลังผูกสำนวนกลอนในกลุ่มเสียงสูง การแก้ปัญหานี้ในลักษณะนี้เป็นเพราะเนื่องจากระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออที่ต่ำที่สุดคือเสียงโด (ด) ซึ่งขลุ่ยเพียงออ

ไม่สามารถผูกสำนวนกลอน /ท ร ท ท/ ได้ จึงเป็นเหตุให้ต้องจัดระบบของระดับเสียงใหม่เป็นดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

จะเห็นได้ว่า สำนวนกลอนในทางแต่ละเครื่องมือมีการผูกสำนวนกลอนโดยยึดลูกตกของเสียงในพยางค์ที่ ๔ ของห้อง ๔ และห้องที่ ๘ เป็นสำคัญ โดยสำนวนกลอนในทางแต่ละเครื่องมือได้แสดงลีลาเฉพาะตนไว้อย่างชัดเจน และที่สำคัญสำนวนกลอนแต่ละเครื่องมือไม่ปรากฏสำนวนกลอนพาดแต่อย่างใด

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องการปรับวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษา รร.ศาสตราจารย์ ดร.ยุพธนา ฉัพพรรณรัตน์ ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ส่วนหนึ่งจากงานวิจัยมานำเสนอเป็นบทความวิจัย เรื่อง แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษา เพลงถอนสมอเถา ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ในส่วนบริบทที่เกี่ยวข้องและเนื้อหาประเด็นต่าง ๆ จนสามารถสรุปถึงผลการวิจัย ได้ดังนี้

เพลงถอนสมอเถา เป็นเพลงประเภททางพื้น หน้าทับปรบไก่ ที่มีความหลากหลายของทางเสียงภายในเพลง อีกทั้งยังเป็นเพลงที่นิยมในกลุ่มวงเครื่องสายไม่ว่าจะเป็นวงเครื่องสายไทยหรือวงเครื่องสายปี่ชวา ด้วยลักษณะของเพลงที่เป็นเพลงประเภททางพื้น อาจกล่าวได้ว่า เพลงถอนสมอเถา มีความเหมาะสมสำหรับวงเครื่องสายไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง จึงเลือกเพลงถอนสมอเถา มาเป็นเพลงสำหรับการประกวดวงเครื่องสายไทย ระดับประชาชน เพื่อเป็นการแสดงภูมิรู้ของผู้ปรับวง โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ยุพธนา ฉัพพรรณรัตน์ ได้ใช้แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนสำนวนกลอนอย่างขนบเพื่อให้เกิดการสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน ซึ่งการสอดทำนองนี้ถือเป็นเรื่องสำคัญอย่างหนึ่งของการปรับวง

สำนวนกลอนในเพลงถอนสมอเถา ที่ผูกขึ้นเป็นทางต่าง ๆ ในวงเครื่องสายไทยเป็นสำนวนกลอนที่แสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนอย่างชัดเจน โดยทางต่าง ๆ นั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนกับทางจะเข้ ซึ่งทางจะเข้นี้ได้ผูกสำนวนกลอนขึ้นเป็นหลักของวงเสมือนทำหน้าที่เป็นฆ้องวงใหญ่ในวงเครื่องสายไทย การผูกสำนวนกลอนนี้ได้ใช้หลักในการแปลทำนอง (Translation) คือ การผูกสำนวนกลอนที่ไม่สลับซับซ้อน เป็นการดำเนินทำนองที่มีความกลมกลืนกับทางจะเข้หรือทางฆ้องอย่างตรงไปตรงมา นอกจากนี้ยังปรากฏสำนวนกลอนที่เกิดจากการแปรทำนอง (Variation) มีความสลับซับซ้อนยิ่งขึ้น

อีกทั้งยังแสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนของทางเครื่องนั้น ๆ ได้อย่างงดงาม

การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ได้ยึดหลักการที่สำคัญในการผูกสำนวนกลอนตามอย่างขนบโบราณ คือ การรักษาลูกตกในทำนองหลัก แต่ยังคงปรากฏทางของเครื่องดนตรีบางเครื่องที่ไม่รักษาลูกตกในทำนองไว้ เนื่องจากเป็นแสดงภูมิปัญญาในการผูกสำนวนกลอนฝากเพื่อแสดงความหลากหลายของทำนองให้น่าฟังยิ่งขึ้น สำนวนกลอนที่ปรากฏขึ้นในวงเครื่องสายไทยนี้ได้ยึดหลักการในความกลมกลืน คือ ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางซอด้วงเพียงออ ต้องเป็นสำนวนกลอนที่มีความกลมกลืนกับทางจะเข้ เพราะถือว่าทางจะเข้แน่นเปรียบเสมือนเป็นฆ้องวงใหญ่ในวงเครื่องสายไทย ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นหากพิถีพิถันในสำนวนกลอนของทางแต่ละเครื่องมือ ยังพบว่าสำนวนกลอนที่เกิดขึ้นล้วนแต่มีการสัมผัสของเสียงไว้อย่างเป็นระบบ ทั้งการสัมผัสใน สัมผัสนอก หรือแม้แต่การมีสัมผัสในและนอกอยู่ในประโยคเดียวกัน

นอกจากนี้ สำนวนกลอนที่ถูกร้อยเรียงอย่างเป็นระบบ ยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะการเคลื่อนของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ จึงทำให้ผู้วิจัยทราบถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงที่ปรากฏเป็นสำคัญ คือ กลอนฝาก กลอนพัน และกลอนไล่เสียงขึ้นและลง ซึ่งสำนวนกลอนที่กล่าวมานี้ ถือเป็นลีลาสำนวนกลอนที่สำคัญที่มักใช้สอดแทรกอยู่ในบางช่วงที่เหมาะสมที่ควรแก่การแสดงภูมิปัญญา ทั้งนี้ไม่ว่าสำนวนกลอนจะถูกนำเสนอมาในรูปแบบของทำนองลักษณะใดก็ตาม สิ่งที่สำคัญยิ่งและเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงรวมวง คือ การสอดทำนอง การสอดทำนองในที่นี้ถือเป็นการประสานเสียงแนวนอน หากเมื่อเทียบเคียงกับดนตรีตะวันตก นอกจากทางในแต่ละเครื่องมือซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนตามหลักการที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว สำนวนกลอนที่ปรากฏในแต่ละทางจะต้องสอดทำนองประสานเสียงกันอย่างกลมกลืนด้วยหลักการประสานประโยชน์อย่างไม่เบียดเบียนซึ่งกันและกัน แต่จะต้องช่วยส่งเสริมทำนองของอีกฝ่ายให้งามจนพอดีน่าฟังอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ เพื่อการบรรเลงรวมวงให้ได้ซึ่งความสุนทรีย์แห่งความกลมกลืนนั้น ล้วนต้องผ่านประสบการณ์และรสนิยมอย่างมากพอ จากการวิจัยได้ข้อสรุปถึงแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนที่เป็นหลักการสำคัญ คือ การรักษาลูกตกในทำนองหลัก การดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนกับทาง

จะเข้า และดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ซึ่งหลักการทั้ง 3 นี้ มีความสอดคล้องตรงกับสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นเป็นทางต่าง ๆ สำหรับการบรรเลงรวมวง อีกทั้งหลักการที่สำคัญนี้ยังพบว่าเป็นส่วนหนึ่งของหลักการในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี (บุษกร สำโรงทอง) Samrongthong (1996) ที่กล่าวว่า 1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ 2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก 3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส 4) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง 5) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน 6) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง อีกด้วย จากผลการวิจัยนี้เห็นว่าหลักการที่สำคัญนั้นมีเพียง 3 ประการ เท่านั้น ส่วนในข้ออื่น ๆ ที่นำมาใช้เป็นเพียงหลักการหากไม่ปฏิบัติตามก็ไม่ได้ผิดแต่อย่างไร ซึ่งการกลั่นกรองนำมาซึ่งหลักการทั้ง 3 ประการนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีทั้ง 6 ท่าน

ในเรื่องของสำนวนกลอนที่ปรากฏในเพลงถอนสมอเถา พบว่า เป็นสำนวนกลอนเก่าเสียส่วนมาก และเป็นแนวทางการผูกสำนวนกลอนอย่างครูเฉลิม ม่วงแพศรี นิยมยึดถือปฏิบัติ แต่ยังมีบางสำนวนกลอนที่เป็นสำนวนกลอนผูกขึ้นใหม่ตามแนวคิดของผู้ผูกสำนวนกลอน ถือได้ว่าเป็นสำนวนกลอนใหม่สมัยนิยม โดยที่มาของสำนวนกลอนลักษณะนี้ผูกขึ้นใหม่เพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนพาด ทั้งนี้จะต้องผูกขึ้นใหม่ให้เกิดความกลมกลืนกับทางเครื่องอื่น ๆ ภายในวง

จะเห็นได้ว่า แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษา เพลงถอนสมอเถา นี้ มิได้แหวกลายครามจากโบราณแต่อย่างใด สำนวนกลอนที่เกิดขึ้นถือเป็นศิษย์ตอnurักษ์ คือยังคงเดินตามรอยครูเป็นสำคัญ แต่อาจมีการบุกไพร่เบิกทาง คือ การสร้างสรรค์ทำทลายต่อชนบอกรนอกทางบ้างด้วยความจำเป็น เพื่อแก้ไขปัญหาในบริบทต่าง ๆ ณ ขณะนั้น ด้วยแนวคิดดังกล่าวได้ไปสอดคล้องกับประเภทของผู้ประพันธ์ของ (พิชิต ชัยเสรี) Chaiseri (2014) ซึ่งการบรรเลงดนตรีไทยเราถือเป็นวัฒนธรรมแก้ไข ปัญหาเฉพาะหน้า ทั้งนี้สำนวนกลอนที่เกิดขึ้น ทั้งสำนวนกลอนเก่า และสำนวนกลอนใหม่สมัยนิยม เมื่อนำมาบรรเลงรวมวงเป็นวงเครื่องสายไทยแล้วจะต้องนำมาซึ่งความเป็นสุนทรียะแห่งความกลมกลืนทั้งสิ้น

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การผูกสำนวนกลอนที่ดีให้มีความเหมาะสมในบริบทต่าง ๆ ผู้บรรเลงจำเป็นอย่างยิ่งต้องทำความเข้าใจถึงความหมายโดยแท้ของคำว่า การแปลทำนอง (Translation) และ

การแปรทำนอง (Variation) และแยกถึงความแตกต่างในความหมายให้ออกเสียก่อนซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจก่อนลงมือผู้กลั่น นอกจากนั้นผู้บรรเลงควรฉลาดรู้รับ ปรับใช้ และประสานประโยชน์ การรู้รับคือ เริ่มจากการฟังวงดนตรีชั้นครูในสำนักต่าง ๆ เพื่อให้เห็นถึงสำนวนกลอนเก่าที่หลากหลาย จากนั้นจึงสังเกตและจดจำทำนองไว้ให้มากที่สุดเพื่อนำไปปรับใช้ โดยการฝึกทดลองผู้กลั่นจากสำนวนกลอนเก่าเป็นแม่แบบอย่างที่เราเรียกว่ากลอนพ่อ กลอนแม่ และขั้นตอนสุดท้ายคือการประสานประโยชน์ นำองค์ความรู้ทั้งหมดที่ได้จากประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมมาประสานประโยชน์ในการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อให้เกิดความงามเชิงสุนทรียะต่อไป จากข้อเสนอแนะดังกล่าว ผู้วิจัยเชื่อว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจจะรู้จักศาสตร์แห่งดนตรีไทยแขนงนี้ไว้มิให้พ้อเพี้ยนก็จะสมประสงค์

เอกสารอ้างอิง

- Chaiseri, P. (1997). *Buddhist Principles in Thai Classical Music*. N. P: n.p.
- Chaiseri, P. (2014). *The Composing Thai Classical Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chaiseri, P. (2016). *The Music Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chantavanich, S. (2008). *The qualitative research*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Pornprasit, K. (2003). *The Program of the 16th Southern Thai Musical Promotion: The Melodic Harmonization of Traditional Thai String Instrument*. Songkhla: Thaksin University Press.
- Samrongthong, B. (1996). *The Melodic Progression of Percussion Instrument*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Srisakon, P. (2017). Counterpoints in Verses and Melodies for Saw-U. *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University*, 4(1), 15-34.
- Srisakon, P. (2020). The Concept of Creating the Melodic Phrases for Saw-U in Ching Mu Long Chan Diaw: a Case Study of Associate Professor. Pichit Chaiseri. *Journal of Fine and Applied Art Chulalongkorn University*, 7(1), 75-95.
- Srisakon, P. (2021). *The Melody of Saw U*. Bangkok: Sai Song Duangkaew.



ภาพ: เครื่องแต่งกายคณะผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์
ที่มา: พงศธร ยอดดำนเนิน

เครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์¹ The Costume of Surin Khmer Yikay

พงศธร ยอดดำนเนิน²

Pongsatorn Yoddumnean

E-mail: pongyod@kku.ac.th

อนุกุล โรจน์สุขสมบุรณ์³

Anukoon Rotjanasuksomboon

Received: October 11, 2021

Revised: February 9, 2022

Accepted: February 9, 2022

¹ บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง ยี่เกเขมรสุรินทร์ ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก “ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต” บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

This research article is part of the thesis entitled Surin Khmer Yikay which received research funding from “CU. GRADUATE SCHOOL THESIS GRANT” Chulalongkorn University.

² นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Doctor of Philosophy (Ph.D.) student in Thai Theater Dance, Dance Department, Faculty of Fine and Applied Arts of Chulalongkorn University.

³ รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Associate Professor Dr., Dance Department, Faculty of Fine and Applied Arts of Chulalongkorn University.

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ คณะยี่เกบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ดำเนินการวิจัยด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และการลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึกด้วยแบบสัมภาษณ์และบันทึกสังเกตการณ์ ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบเครื่องแต่งกายแบ่งได้เป็น 4 รูปแบบหลักคือ รูปแบบตัวพระ รูปแบบตัวนาง รูปแบบผู้รำประกอบบทและรูปแบบผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีเครื่องประดับ เป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงถึงสถานภาพ บทบาทและลักษณะเฉพาะของ ตัวละคร โดยแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ ศิราภรณ์ ได้แก่ มงกุฎหรือลอมพอธสำหรับผู้แสดง ตัวพระและตัวนาง กระบังหน้าสำหรับผู้รำประกอบบท และหน้ากากสำหรับผู้แสดง เบ็ดเตล็ด พัสตราภรณ์ ได้แก่ ผ้าไหมพื้นเมืองที่ทอขึ้นสำหรับบุรุษ สตรี และเสื้อแขน ยาวทรงกระบอก ถิ่นนิพิมพาภรณ์ ได้แก่ กรองคอ สักวาล สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าและถุงเท้ายาวสีขาว เครื่องประดับเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพล การแสดงและการแต่งกายอย่างลิเกทรงเครื่องจากไทยและละครยี่เกจากกัมพูชา ที่คณะยี่เกเขมรสุรินทร์นำมาดัดแปลงและปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมของชุมชน รูปแบบเครื่องแต่งกายยังสะท้อนถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านผ้าและ เครื่องประดับของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย

คำสำคัญ: เครื่องแต่งกายการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ นาฏกรรมเขมรถิ่นไทย

Abstract

The purpose of this research article was to study the types of costumes of Surin-Khmer Yikay of the Yikay Ban Pang band in Chumsang Sub-district, Chom Phra District, Surin Province. The qualitative research approach was employed. Various data sources were explored. In addition, a field case study was conducted to collect in-depth data via interviews and observation records. The findings showed that the costumes of Yikay were classified into 4 patterns: the leading man pattern, the leading lady pattern, dancer pattern, and ensemble pattern whose accessories represented status, role, and characteristics of each character. The costumes were

divided into three sets as follows. First, the head pieces or “Sirabhorn” consisted of the crowns for the leading characters, Krajang Na or the head piece for the dancers, and the masks for the ensemble in the giant and monkey roles. Second, the body pieces or “Patrabhorn” consisted of clothes made of silk for male and female and straight-sleeved shirts. Last, the accessories or “Tanimpimpabhorn” consisted of Krongkor or neck pieces, Sangwal or cross-body jewel chains, necklaces, earrings, bracelets, anklets, and long white socks. Yikay’s accessories reflected the reception of the influences from Thai musical folk drama or Likay and Khmer Yikay that Surin-Khmer Yikay bands adapted them to suit their community’s culture. Furthermore, the pattern of the costumes reflected intellectual clothing and accessory heritage of Northern Thai-Khmer’s culture.

Keywords: costume, Surin Khmer Yikay, performance of Thai-Khmer

บทนำ

เครื่องแต่งกายที่นาฏยศิลป์ป็นสวไมในการแสดง เพื่อความมดงามและเพื่อ บ่งบอกบุคลิกลักษณะของตัวละคร เครื่องแต่งกายในที่นี้ประกอบด้วยศิริภรณ์ คือ เครื่องประดับศีรษะ พัสตราภรณ์ คือ เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม ถนิมพิมพาภรณ์ คือ เครื่องประดับ รวมถึงการแต่งหน้า ทำผมและเครื่องใช้ประจำตัวอีกด้วย เครื่องแต่งกาย นาฏยศิลป์มีหน้าที่สำคัญ คือ 1. แสดงบุคลิภาพของตัวละคร 2. แสดงสถานภาพของตัวละคร 3. แสดงอาชีพของตัวละคร 4. แสดงวัฒนธรรมของตัวละคร 5. แสดงยุคสมัย 6. แสดงเหตุการณ์ในท้องเรื่อง 7. เป็นส่วนเสริมให้การเคลื่อนไหว หรือการพ่อนรำมี ผลมากขึ้น และ 8. เป็นส่วนสำคัญที่ขาดมิได้ในการแสดง เครื่องแต่งกายนาฏยศิลป์ บ่งบอกถึงบุคลิภาพของตัวละครผ่านรูปแบบและสีสัน วิธีนุ่งห่ม บ่งบอกถึงสถานภาพ ของตัวละคร ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจของตัวละครผ่านรูปแบบ คุณภาพวัสดุ เครื่องประดับของตัวละคร บ่งบอกถึงวัฒนธรรมของตัวละครผ่านลวดลายผ้าและ วิธีนุ่งห่ม เครื่องแต่งกายเป็นส่วนสำคัญซึ่งขาดมิได้ การที่ผู้แสดงจำเป็นต้องใช้ส่วนใด ส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายในการร่ายรำ หากขาดส่วนนั้นไป การพ่อนรำนั้น ๆ ก็ขาด อรรถรส (Virulrak, 2004, p. 210-211)

ยี่เกเขมรสุรินทร์ศิลปะการแสดงชุมชนที่พูดภาษาเขมรในพื้นที่อีสานตอนล่างของประเทศไทย โดยเฉพาะพบคณะยี่เกเขมรสุรินทร์มากที่จังหวัดสุรินทร์ เป็นละครที่ผสมผสานการร้อง การพูด การรำและลีลาการทำทางตามธรรมชาติมีเครื่องดนตรีหลักคือ กลองรำมะนาเป็นเครื่องกำกับจังหวะ และปี่ในเป็นเครื่องเดินทำนอง ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักในการดำเนินเรื่อง ผู้แสดงมีตัวละครสำคัญคือ พระเอก นางเอก ผู้รำประกอบบทและผู้แสดงตัวเบ็ดเตล็ด มีขั้นตอนการแสดงที่เริ่มด้วยการล้อมวงร้องไห้รำ การร้องและรำไหมโรง การเบิกตัวละคร การเข้าเรื่อง การร้องรำเข้าบทต่าง ๆ เช่น เกี้ยวพาราสี เดินป่า ชมธรรมชาติ บทรักและบทโศก เรื่องราวที่นำมาแสดง คือ เรื่องพรหมทัต เรื่องลักษณะวงศ์ เรื่องจันทโครพ เรื่องจันทกุมาร เรื่องพระรถเมรี เรื่องกตามขอ (ปูเฝือก) เรื่องนางบัวตูมและเรื่องพระสวาท เป็นต้น

การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและมีโครงสร้าง ลักษณะของเครื่องแต่งกายที่คล้ายคลึงกันกับการแต่งกายของลิเกทรงเครื่อง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์อาจได้รับวัฒนธรรมการแสดงอื่นเข้ามาในชุมชน คนในชุมชนปรับเปลี่ยนให้เป็นที่ไปตามลักษณะตามทุนวัฒนธรรมของชุมชนนั้น ๆ ทั้งด้านการแสดงและองค์ประกอบการแสดง การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ในปัจจุบันเหลือเพียง 1 คณะที่ยังคงทำการแสดงได้สมบูรณ์มีสมาชิกครบทุกฝ่ายในการทำการแสดง คือ คณะยี่เกเขมรบ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ และยังคงน่าเป็นห่วงในการขาดช่วงการสืบทอดและความนิยมที่น้อยลง เครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีโครงสร้าง รูปทรง วัสดุ และวิธีนุ่งห่ม สวมใส่ ที่มีความเฉพาะและไม่เหมือนเครื่องแต่งกายในการแสดงพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจอย่างยิ่งในการศึกษาถึงรูปแบบการแต่งกายและการนำเอามรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชุมชนมาใช้เป็นเครื่องแต่งกายในการแสดง และปัจจัยสำคัญในการศึกษาครั้งนี้ เมื่อการแสดงได้รับความนิยมน้อยลง ใกล้เคียงสูญหายไปจากชุมชน ซึ่งองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญคือ เครื่องแต่งกาย อาจสูญหายไปและไม่ได้รับการสืบทอดรูปแบบของเครื่องแต่งกาย สิ่งเหล่านี้อาจเลือนหายไปตามกาลเวลาและยากที่จะรื้อฟื้นให้ได้ตามรูปแบบดั้งเดิม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ค้นหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ (Documentary) เอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งภาพถ่ายเก่าและภาพเคลื่อนไหวของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และการลงภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงลึกจากภาคสนาม (Field Study) โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ค้นหาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความวิจัย บทความวิชาการ โดยมุ่งศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
2. ศึกษา วิเคราะห์ จากภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ และการแสดงประเภทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
3. การลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึก สัมภาษณ์บุคคลที่เป็นหัวหน้าคณะยี่เกเขมรสุรินทร์ คณะผู้แสดง และผู้เชี่ยวชาญ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์
4. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ และจากเก็บข้อมูลจากภาคสนามและทำการวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis) ให้ตรงตามวัตถุประสงค์ด้วยวิธีการเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)
5. นำเสนอผลการวิจัย โดยจัดทำข้อมูลในรูปแบบบทความวิจัยและเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ 4 ด้าน ได้แก่

- 5.1 ด้านประชากร คือ ผู้ที่แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ทั้งในอดีตและปัจจุบันของคณะยี่เกเขมรบ้านผาง
- 5.2 ด้านพื้นที่ คือ หมู่บ้านผาง ตำบลชุมแสง อำเภोजอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นชุมชนที่ยังมีคณะยี่เกเขมรอาศัยอยู่และยังคงทำการแสดงอยู่ในปัจจุบัน
- 5.3 ด้านเนื้อหา คือ ศึกษาเฉพาะเครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ของคณะบ้านผางเท่านั้น มุ่งศึกษาเฉพาะรูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงหลัก

ผู้รำประกอบบทและผู้แสดงเบ็ดเตล็ด

5.4 ด้านเวลา คือ ศึกษารูปแบบการแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ตั้งแต่อดีตจนถึง พ.ศ. 2564

ผลการวิจัย

เครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นการแต่งกายที่เป็นไปตาม บทบาทการแสดงและแสดงฐานะของผู้แสดง ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ผู้รำประกอบบท และผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งทำหน้าที่ระหว่างการดำเนินเรื่องที่แตกต่างกันไป เครื่องแต่งกาย จึงเป็นอีกสิ่งที่จะทอนฐานะบทบาทในการแสดงได้เป็นอย่างดี เสื้อผ้าของนักแสดงใช้ ผ้าไหมพื้นเมืองที่ทอใช้ในวาระพิเศษ ทอขึ้นเพื่อใส่สำหรับนุ่งและสำหรับนำมาตัดเสื้อ เพื่อใช้แสดง การแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ใช้เครื่องประดับที่ได้รูปแบบ หรือเลียนแบบมาจากเดิมที่ได้รับสืบทอดกันมา ซึ่งไม่ได้เป็นรูปแบบการแต่งกายของการ แสดงฟ้อนรำในรูปแบบดั้งเดิมของชุมชน ผู้วิจัยศึกษาจากโครงสร้างและรูปแบบการแต่ง กายของยี่เกเขมรสุรินทร์ พิจารณาจาก ภาพถ่ายเก่า การสัมภาษณ์และข้อสันนิษฐาน ในการรับเอาอิทธิพลการแต่งกายแบบยี่เกดั้งเดิม คือ ลิเกทรงเครื่อง มาเป็นต้นแบบ ในการทำเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 1 เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่อง

Adapted from JIKEY, by Janepop Jobkrabownwan, 1981, Bangkok: Culture

การแต่งกายในการแสดงลิเกทรงเครื่อง เป็นการแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรง และเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวพระสวมปันจูเหรียญอด ปักขนนกติดอินทรีนุประดับโบว์ที่ไหล่ทั้งสอง สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมถุงเท้าขาว ตัวนางสวมมงกุฎกษัตริย์ ติดอินทรีนุประดับโบว์ที่ไหล่ทั้งสอง สวมเสื้อปักหมสไบ นุ่งผ้าจีบหน้านาง สวมถุงเท้าขาว ผู้แสดงตัวรองแต่งกายลดหลั่นเครื่องประดับให้ต่างจากตัวเอก เช่น ตัวพระสวมปันจูเหรียญอดตัด ตัวนางสวมกระบังหน้า (Rotjanasuksomboon, 2016, p. 68) ลิเกทรงเครื่องยุคหลังมีการเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลงในสมัยรัชกาลที่ 6 เครื่องแต่งกายตัวพระและตัวนาง สังวาลดอกใหญ่ขึ้นจนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนไม้แน่นอนเก้าก็มีสิบก็มี ปันจูเหรียญและมงกุฎสตรีมีขนาดโตและทรงป้อมกว่าเดิม ทำด้วยเงินติดเพชรแทนเครื่องขี้รัก (Virulrak, 1979, p. 253)

การแต่งกายของตัวพระและตัวนางยี่เกเขมรสุรินทร์ สวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้น หรือแขนยาวหลากสี พระเอกสวมทับด้วยเสื้อกั๊กที่ปักด้วยลูกปัดลวดลายสีอื่นต่าง ๆ มีผ้าคาดศีรษะที่ปักลูกปัดและปักขนนกสีขาวทางด้านหลัง สวมสร้อยคอที่ทำจากลูกปัดสีต่าง ๆ สวมถุงเท้ายาวสีขาว และนางเอกสวมกรองคอที่ตัดเย็บด้วยผ้าสีต่าง ๆ มีลักษณะรูปทรงคล้ายผ้าคลุมไหล่คอกลม มีชายผ้าเป็นรูปดอกไม้ทรงสามเหลี่ยม ให้มุมสามเหลี่ยมห้อยลงมาด้านหน้า 4-5 มุม แล้วปักด้วยลูกปัดหลากสีตามความต้องการ มาสวมทับเสื้ออีกชั้นหนึ่ง สวมถุงเท้ายาวสีขาว ตัวประกอบและตัวตลกแต่งกายตามใจชอบแล้วแต่จะหามาได้ และตัวฤๅษี แต่งกายโดยหมสไบสีขาว สวมใส่อังสะเหมือนพระภิกษุ ถือไม้ตะพด (Sermasab, 2007, p. 85)

รูปแบบเครื่องแต่งกายของยี่เกเขมรสุรินทร์เป็นเครื่องบ่งบอกถึงสถานภาพ บทบาทและลักษณะเฉพาะของตัวละครในเรื่องนั้น ซึ่งแบ่งรูปแบบของเครื่องแต่งกายออกเป็น 4 รูปแบบหลัก คือ รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวพระ รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้ประกอบบทและรูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ดังนี้

1. รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวพระ



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวพระในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้แสดงตัวพระในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ แต่งกายโดยนุ่งผ้าไหมพื้นเมือง คือ ผ้าโฮลบุรุษ ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า โฮลเปราะฮ์ ซึ่งคำว่า “เปราะฮ์” หมายถึง “บุรุษ” ผ้าชนิดนี้มีโครงสร้างเดียวกับผ้าปุมที่เป็นผ้านุ่งสำหรับบุรุษในอดีตของราชสำนักสยามที่ใช้แสดงถึงฐานะทางสังคม เป็นผ้าเกิดจากกระบวนการมัดหมี่ลายผ้ามีโครงสร้างส่วนใหญ่เป็นตารางสี่เหลี่ยมแนวนตะแคงหรือร่างแห ผ้ามีความยาวประมาณ 3 - 4 หลา ใช้สำหรับนุ่งโจงกระเบน (Chanthacherin, 2004, pp. 18-19) ผู้แสดงตัวพระนิยมใช้ผ้าชนิดนี้นามุ่งในรูปแบบโจงกระเบน เพื่อแสดงสถานะของตัวละครที่มีความพิเศษกว่าบทบาทอื่น หรือบางครั้งผู้แสดงนิยมนุ่งผ้าหางกระรอกหรือที่เรียกว่าผ้าไหมควบ ในภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ผ่ากะนิว ผู้แสดงสวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอกตัดด้วยผ้าไหมหรือผ้าท่วนสีสดใส แต่เดิมนั้นนิยมสีดำและปักลายตามเสื้อด้วยดินเงินทองหรือโลหะเพื่อความพิเศษกว่าผู้แสดงอื่น

เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับของผู้แสดงตัวพระ ศิระะสวมขลุ่ยที่มีลักษณะคล้ายปิ่นจุเหรีจยอด ขึ้นโครงด้วยไม้หรือกระดาด มีดอกไม้ไหวและดอกไม้ที่ตกแต่งทั่วบริเวณโดยนำลูกปัดแก้วมาเรียงติดกัน สักวาลหรือสร้อยประดับทำจากลูกปัดแก้วมาร้อยเรียงเป็นพวงเชื่อมโยงหากัน มีลักษณะคล้ายสักวาลของลิเกทรงเครื่อง ซึ่ง

การแต่งกายของลิเกทรงเครื่องตัวพระมีสังวาลเป็นแผงเต็มหน้าอก ทำด้วยโลหะประดับเพชร เป็นรูปกลม ๆ มีสายโยงเกี่ยวกันตลอด ศีรษะสวมปิ่นจุหรือจอยอดแหลม (Project disseminate identity of Thai Ministry of Education, 1980, pp. 23-24) ส่วนเครื่องประดับกรองคอ ทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ตัดเป็นรูปวงกลมผ่ากลาง ประดับลวดลายด้วยการเย็บลูกปัดแก้วเป็นลวดลายต่าง ๆ และติดสังวาลพวงลูกปัดแก้วต่อกันกับกรองคอและเครื่องประดับอื่น ๆ ได้แก่ เข็มขัด กำไล ต่างหู ที่เป็นเครื่องเงินและบางครั้งสวมถุงเท้ายาวสีขาว ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่ขึ้นอยู่กับผู้แสดงนำมาตกแต่งเพิ่มจากเครื่องแต่งกายหลัก คือ มงกุฎ กรองคอ สังวาลและสร้อยประดับ

รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงตัวพระ คือ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับบุรุษ ได้แก่ ผ้าโฮลบุรุษและผ้าหางกระรอกด้วยวิธีโจงกระเบน คาดเข็มขัดเงินหรือทอง สวมกรองคอที่ประดับด้วยสังวาลดอกดวงพวงพระยา ศีรษะสวมขมา และมีเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น ต่างหู กำไล เงินหรือทอง และสวมถุงเท้ายาวสีขาวในบางครั้ง

2. รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนาง



ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายผู้แสดงตัวนางในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้แสดงตัวนางในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ แต่งกายโดยนุ่งผ้าไหมพื้นเมืองคือผ้าโฮลสตรี ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “โฮลสเรีย” ซึ่งคำว่า “สเรีย” หมายถึง “สตรี” เป็นผ้าที่เกิดจากกระบวนการมัดหมี่มีลักษณะของโครงสร้างของลายผ้าคล้ายกับ

ผ้าโฮลบุรุษ แต่มีการทอขึ้นด้วยไหมสีต่าง ๆ เป็นลายริ้วลักษณะคล้ายใบไม้ (Thongchua, 2015, p. 82) ผู้แสดงตัวนางนิยมใช้ผ้าโฮลสตรีนุ่งในรูปแบบป้ายมาด้านหน้า และในบางครั้ง ผ้านุ่งขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่จะเลือกนุ่งผ้าโฮลหรือนุ่งผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ ที่เป็นผ้าสำหรับสตรี และสวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก เช่น สีดำ สีเหลือง และสีชมพู

เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับของผู้แสดงตัวนาง ศีรษะสวมมงกุฎ รูปทรงคล้ายกับขลุ่ยของตัวพระ มีกรอบหน้า ประดับด้วยดอกไม้ไหวและดอกไม้ที่ทำจากลูกปัดมาเรียงติดกันประดับทั่วบริเวณ ขึ้นโครงด้วยไม้หรือกระดาดแบบเดียวกันกับเครื่องประดับศีรษะตัวพระ สักวาและสร้อยประดับทำจากลูกปัดแก้วมาร้อยเรียงเป็นดอกกลมและเชื่อมต่อเป็นพวง ลักษณะเดียวกันกับตัวพระ มีโครงสร้างของสักวาแบบลิเกทรงเครื่อง ซึ่งเครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 6 สักवालดอกใหญ่ขึ้นจนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนดอกแต่ละด้านไม่แน่นอน แก้วก็มีสีก็มี (Virulrak, 1979, p. 253) เครื่องประดับที่เป็นกรองคอหรือนวมคอทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดงตัดเป็นรูปทรงกลมผ่ากลาง ประดับลวดลายด้วยลูกปัดแก้วและเย็บพวงสักวาสร้อยประดับติดกับกรองคอ ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น เข็มขัด กำไล ต่างหู นิยมใช้เครื่องประดับเงินที่เรียกว่า ประเก้อม ซึ่งการแต่งกายของสตรีชาวสุรินทร์เป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมานานจนมีคำขวัญว่า หญิงสาวชาวสุรินทร์เชิดฉั่นด้วยการนุ่งผ้าไหมสวมใส่ประเก้อม หรือประคำเงินและทอง (Chomdee, 2013, p. 7) เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับหลัก คือ มงกุฎ กรองคอ สักวาสร้อยประดับ นอกจากนั้นขึ้นอยู่กับความนิยมของผู้แสดงที่จัดหามาเพิ่มเติม

รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงตัวนาง คือ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับสตรี ได้แก่ ผ้าโฮลและผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ ด้วยวิธีนุ่งแบบปกติ (ป้ายหน้า) คาดเข็มขัดเงินหรือทอง สวมกรองคอที่ประดับด้วยสักवालดกดวงพวงระย้า ศีรษะสวมมงกุฎและมีเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น สร้อยคอ กำไล เงินหรือทอง

3. รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบท



ภาพที่ 4 เครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบทในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้รำประกอบบทในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ แต่งกายโดยนุ่งผ้าไหมพื้นเมืองที่เป็นผ้าชนิดเดียวกันและวิธีนุ่งแบบเดียวกันกับผู้แสดงตัวนาง สวมเสื้อแขนกระบอกสีเดียวกันทุกคน ซึ่งผู้รำประกอบบทมีจำนวน 4 – 8 คน

เครื่องแต่งกายที่เป็นเครื่องประดับของผู้รำประกอบบท ศีรษะสวมกระบังหน้าที่ทำจากโลหะชนิดบางหรือกระดาษ ฉลุลายและทาสีให้เกิดเป็นลวดลายต่าง ๆ (Pama, 2020) มีลักษณะคล้ายปิ่นจุฬีของการแสดงละครรำแบบไทย เครื่องประดับกรองคอหรือนวมคอ ทำด้วยผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ตัดเป็นวงกลมผ่ากลาง ประดับด้วยลูกปัดแก้วเป็นลวดลายต่าง ๆ และร้อยลูกปัดเป็นเส้นระย้าเดี่ยว ไม่ร้อยเป็นดอกดวง และเป็นพวงติดกันเหมือนตัวพระและตัวนาง ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ เช่น เข็มขัด กำไล ต่างหู ขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่นำมาตกแต่งเพิ่มเติม โดยที่เครื่องประดับหลัก คือ กระบังหน้าและกรองคอ

รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้รำประกอบบท คือ สวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าที่เป็นผ้าสำหรับสตรี ได้แก่ ผ้าโฮลสตรีและผ้ามัดหมี่ ด้วยวิธีนุ่งแบบปกติ (ปายหน้า) คาดเข็มขัดเงินหรือทอง สวมกรองคอที่ประดับขอบลูกปัดแก้วร้อยถึงลงมาเป็นระย้า ไม่เชื่อมต่อกันแบบของตัวพระและตัวนาง ศีรษะสวมกระบังหน้า และมีเครื่องประดับอื่น ๆ

เช่น ต่างหู กำไล เงินหรือทอง รูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้รำประกอบบทเป็นการ
แต่งกายที่ต้องเหมือนกันทุกคนที่รำในครั้งนั้น ๆ

4. รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด



ภาพที่ 5 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ดบทบาทฤๅษีในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 6 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ดบทบาทยักษ์ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์



ภาพที่ 7 เครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ดบทบาทในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ผู้แสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ได้แก่ ฤษี ยักษ์ ลิง ซึ่งผู้แสดงเป็นเพศชาย การแต่งกายเป็นไปตามลักษณะของตัวละคร ผู้แสดงเป็นฤษี ห่มผ้าสีเหลือง สีนํ้าตาล หรือลายเสือ มีลูกประคำ และสวมหน้ากากที่มีลักษณะฤษีมีหนวด ผมหาว เป็นต้น ผู้แสดงเป็นยักษ์ นุ่งผ้าโจงกระเบนที่เป็นผ้าไหมพื้นเมือง สวมเสื้อหรือถอดเสื้อตามที่ต้องการและสวมหน้ากากที่มีลักษณะแบบยักษ์ มีเขี้ยว ตาแดงโต เป็นต้น ผู้แสดงเป็นลิง นุ่งผ้าโจงหรือใส่กางเกงตามที่ต้องการ ทาแก้มแดง ปากแดงให้ติดตลกขบขันและลักษณะคล้ายลิง เป็นต้น

เครื่องแต่งกายที่เป็นหน้ากากของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ทำขึ้นด้วยวัสดุที่หาได้ง่าย (Mungdee, 2020) ทำจากไม้เนื้ออ่อนและตัดฉลุลาย ให้ได้โครงรูปทรงแบบหน้ากาก ปิดใบหน้าและวาดหรือแกะเป็นตา หู จมูก และทาสีตามจินตนาการ ส่วนหน้ากากที่ทำจากกระดาษ นำกระดาษมาปิดทับจนหนาและทำเป็นโครงรูปทรงตามที่ต้องการ วาดรูปและลงสีให้เป็นไปตามลักษณะของตัวละครที่ต้องการ

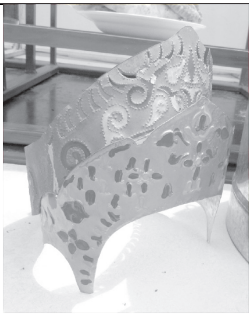
รูปแบบการแต่งกายของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด มีรูปแบบการแต่งกายที่เป็นไปตามลักษณะสำคัญหรือภาพลักษณ์ของตัวละครนั้น ๆ ที่ผู้แสดงพยายามสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงภาพลักษณ์ เช่น ลิง นักแสดงแต่งหน้าเพื่อสื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงภาพลักษณ์ของลิง โดยนำลิปสติกสีแดงมาทาที่แก้มและผัดหน้าขาว ยักษ์สวมหน้ากากสีเขียวที่มีเขี้ยวทำท่าทางซิ่งซัง เป็นต้น เครื่องแต่งกายของผู้แสดงเบ็ดเตล็ดใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เช่น ไม้

กระดาดช โดยทำเป็นโครงสร้างรูปทรงแบบหน้ากาก มีทั้งใช้ปิดหน้าด้านเดียวและครอบ ทั้งศีรษะ ผ้านุ่งใช้ผ้าพื้นเมืองและสีผ้าที่แสดงถึงตัวละครนั้น ๆ และที่สำคัญการแต่งกาย ของผู้แสดงเบ็ดเตล็ดจึงขึ้นอยู่กับผู้แสดงอีกด้วยที่เตรียมเครื่องแต่งกายมาเองและบางครั้ง ผู้แสดง 1 คน แสดงหลายบทบาท เช่น แสดงในบทบาทยักษ์แล้วมาแต่งตัวเพื่อแสดง ในบทบาทลิงจึงเปลี่ยนแค่หน้ากาก ส่วนเสื้อและผ้านุ่งใช้ของเดิมที่แสดงบทบาทตัว ละครที่แล้ว

เครื่องประดับเป็นองค์ประกอบสำคัญของรูปแบบการแต่งกายในการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ ที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพ บทบาทและลักษณะสำคัญของตัวละคร ระหว่างการดำเนินเรื่อง ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ศิราภรณ์ (เครื่องประดับศีรษะ) พัสตราภรณ์ (เครื่องนุ่งห่ม) และถนิมพิมพาภรณ์ (เครื่องประดับตามร่างกาย) ดังนี้

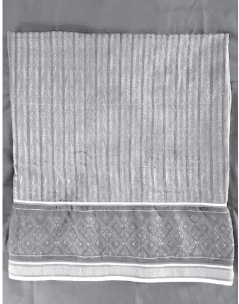
ตารางที่ 1 ศิราภรณ์ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ชื่อ	ภาพประกอบ	รายละเอียด
ศิราภรณ์ สำหรับผู้แสดง ตัวพระ และ ตัวนาง		ศิราภรณ์ของตัวพระและตัวนาง เป็นรูปทรงแบบขมา มงกุฎ โครงสร้างทำจากไม้หรือโลหะ ทำเป็นยอดแหลม และสวมศีรษะได้พอดีเหมาะ ติดกระดาดชเงินปิดโครงสร้าง ประดับลวดลายด้วยกระดาดชสี ตัดเป็นโครงสร้างแม่ลาย ประดับด้วยลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ เป็นลาย เช่นเดียวกับการใช้กระดาดช โดยการเรียงลูกปัดแก้วให้เป็นเส้น ใช้กาบหรือสิ่งที่ทำให้ลูกปัดแก้วไม่หลุด ใช้ติดเรียงเป็นลายดอกกลม ๆ และใช้ลูกปัดแก้วเรียงติดกระดาดชหรือโลหะ เช่น สังกะสี ตัดเป็นดอกขนาดเล็ก เพื่อทำเป็นดอกไม้ไหว ดอกไม้เพชรประดับ เรียงเป็นชั้น ๆ ตามขอบของ แต่ละชั้นตามโครงของขมา มงกุฎ ประดับด้วยเหลี่ยมให้เป็นดอกไม้ในพื้น ที่ว่าง และร้อยลูกปัดหรือเหลี่ยมขนาดเล็กเป็นระย้าในแต่ละดอกใบไม้ไหว ในส่วนของกรอบหน้าทำเป็นกระบังหน้าติดกับตัวโครงขมา มงกุฎ ประดับดวงลูกปัดแก้วเป็นลวดลายต่าง ๆ เช่น ดอกกลม ดอกสี่กลีบ หรือเดินลายตัดกันเป็นสี่เหลี่ยม เป็นต้น ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ลอมพอย์ ศิราภรณ์ของตัวพระและตัวนางมีลักษณะเด่นทางโครงสร้างและรูปแบบ ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมการแต่งกายลักษณะเครื่องหรือเครื่องแต่งกายแบบละครไทยโบราณ โดยดัดแปลงประยุกต์ใช้วัสดุในท้องถิ่นและวัสดุที่ใช้มีความพิเศษเพื่อแสดงถึงสถานภาพของตัวละครที่เป็นตัวเอกในการแสดง ความพิเศษของศิราภรณ์ตัวพระและตัวนางใช้เฉพาะในการแสดงยี่เกเท่านั้น การแสดงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยไม่ได้ใช้ศิราภรณ์เช่นยี่เกเขมร

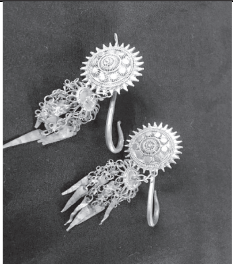
ศิราภรณ์ สำหรับ ผู้รำ ประกอบ บท		ศิราภรณ์ของผู้รำประกอบบท คือ กระบังหน้า มีรูปทรงคล้าย ปันจูเหรี้งแต่ไม่มีดอกไม้ไหวดอกไม้เพชรประดับตามขอบด้านบนบน โครของกระบังหน้าทำจากโลหะชนิดบาง เช่น สังกะสี ลวดลายของ กระบังหน้าเกิดจากการฉลุลายให้ทะลุเป็นลวดลายต่าง ๆ และมีการตกแต่งลายให้ฉลุเป็นขอบประไข่ปลา และทาสี เช่น แดง เขียว น้ำเงิน ตาม ลวดลายที่ฉลุเพื่อให้มีความโดดเด่น ศิราภรณ์ของผู้รำประกอบบทมีความแตกต่างจากผู้รำตัวหลัก เพื่อ แสดงให้เห็นถึงบทบาทตัวละคร มีลักษณะเด่นด้วยโครงสร้างที่มีความ เรียบง่ายเพื่อแสดงถึงสถานภาพของผู้แสดงที่รองลงมาจากตัวละครหลัก กระบังหน้าของผู้แสดงรำประกอบบทยังแสดงถึงอิทธิพลการรับ วิวัฒนาการต่างกายจากลึงทรวงเครื่องหรือละครไทยโบราณที่ใช้ ประดับศีรษะตัวละครที่มีสถานภาพรองลงมาจากผู้แสดงตัวเอก การฉลุ ลายและแต้มสีตามลวดลายที่ผู้กลายแบบเครื่องดอกไม้เพื่อความพิเศษ ของเครื่องประดับมากขึ้น และใช้เฉพาะผู้รำประกอบบทในการแสดงยี่เก เขมรสุรินทร์
ชื่อ	ภาพประกอบ	รายละเอียด
ศิราภรณ์ สำหรับ ผู้แสดง เบ็ดเตล็ด		ศิราภรณ์ของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด เช่น ฤๅษี ยักษ์ ลิง ทำจากวัสดุที่หาได้ ง่ายในท้องถิ่น เช่น ไม้ กระดาษ ขึ้นโครงแบบหน้ากากสำหรับปิด ด้านหน้าด้านเดียวและแบบครอบทั้งศีรษะ แต่เดิมนิยมใช้ไม้เนื้ออ่อนมา ตัดและขึ้นโครงเป็นหน้ากาก แกะไม้เป็นตา หู จมูก และทาสีเป็นมีความ เด่นชัด ต่อมาทำให้ครอบศีรษะได้ เช่น ฤๅษี ยักษ์ ทำจากกระดาษมาปิด ทับซ้อน ขึ้นโครงให้สามารถสวมศีรษะได้ และให้มีรูปแบบตามตัวละคร และทาสีให้เด่นชัด ส่วนตัวลิง นิยมแต่งหน้าขาว ปิดแก้มและทาปาก เป็นต้น

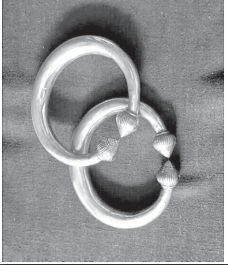
ตารางที่ 2 พัสตราภรณ์ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

ชื่อรายการ	ภาพประกอบ	รายละเอียด
ผ้านุ่ง สำหรับตัว พระ		ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวพระ ใช้ผ้าไหมพื้นเมืองสุรินทร์ ที่เป็นผ้านุ่ง สำหรับบุรุษ คือ ผ้าโฮลบุรุษ (ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า โฮลเประย) และผ้าหางกระรอก (ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า กะนีว) มีความยาว ประมาณ 3.5 – 4 เมตร นุ่งด้วยวิธีโอบกระเบน ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวพระ ขึ้นอยู่กับนักแสดงที่นำมาใช้ในการแสดงครั้งนั้น และต้องเป็นผ้านุ่ง สำหรับบุรุษในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์

ผ้านุ่ง ตัวนาง และ ผู้ร่ำ ประกอบ บท		ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวนางและผู้ร่ำประกอบบท ใช้ผ้าไหมพื้นเมืองสุรินทร์ ที่เป็นผ้านุ่งสำหรับสตรี คือ ผ้าโฮลสตรี (ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า โฮลสเรีย) และผ้ามัดหมี่ลายต่าง ๆ (จิ้น) มีความยาวประมาณ 2 เมตร นุ่งด้วยวิธีนุ่งผ้าปกติ ป้ายม้านำหน้าให้ชายผ้ายาวประมาณ เกือบถึงตาตุ่ม ผ้านุ่งของผู้แสดงตัวนางขึ้นอยู่กับนักแสดงที่นำมาใช้ในการแสดงครั้งนั้น โดยปกตินิยมผ้าที่มีความงามเป็นพิเศษ และต้องเป็นผ้านุ่งสำหรับสตรีในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์
ผ้านุ่ง สำหรับ ผู้แสดง เบ็ดเตล็ด		ผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ใช้ผ้าตามลักษณะของตัวละคร เช่น ผู้แสดงเป็นฤๅษี ใช้ผ้าสีพื้น เช่น สีเหลือง สีน้ำตาล นุ่งแบบครองผ้าจีวร หรือห่มผ้าลายเสือ ผู้แสดงเป็นยักษ์ นิยมนุ่งผ้าโจงกระเบน ทั้งที่เป็นผ้าปูมหรือผ้าหางกระรอก ส่วนผู้แสดงเป็นลิง นิยมใส่กางเกงหรือบางครั้งนุ่งผ้าโจงกระเบน ส่วนผู้แสดงเป็นนายพรานหรือตัวตลก แต่งตัวให้มีความตลกขบขัน นักแสดงชายอาจแต่งเลียนแบบผู้หญิงด้วยเครื่องแต่งกายในชีวิตประจำวัน เช่น กางเกง กระโปรง เป็นต้น
เสื้อสำหรับ นักแสดง ตัวพระ ตัวนาง ผู้ร่ำ ประกอบ บท		เสื้อของผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้ร่ำประกอบบท สวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก ตัดด้วยผ้าไหม ผ้าฝ้าย หรือผ้าดาวน์ สีที่นิยมในปัจจุบันคือ สีเหลือง สีชมพู ในอดีตเสื้อของผู้แสดงสำหรับตัวพระและตัวนาง ตัดด้วยผ้าไหมยกดอกกลายลูกแก้วหรือทองเรียบเป็นผ้าสีดำ ปักด้วยเลื่อมหรือลูกปัดสีขาวให้เป็นลายดอกดวงทั่วตัวเสื้อ ส่วนเสื้อผู้ร่ำประกอบบทไม่ได้ประดับลวดลาย ส่วนของเสื้อของผู้แสดงเบ็ดเตล็ด สวมเสื้อที่ใช้ในชีวิตประจำวันหรือหาได้ง่าย เช่น เสื้อเชิ้ตแขนสั้น เสื้อเชิ้ตแขนยาว

ตารางที่ 3 ถิ่นนิมพิพการณในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร

ชื่อรายการ	ภาพ	รายละเอียด
กรองคอ และสร้อย สังวาล สำหรับ ผู้แสดงตัว พระและ ตัวนาง		กรองคอ หรือนวมคอ สำหรับเป็นเครื่องประดับตัวพระ ตัวนาง กรองคอทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง และเดินขอบด้วยสีดัด เช่น สี เหลือง สีน้ำเงิน รูปแบบวงกลมผ่าครึ่งตรงกลาง ประดับลวดลายด้วย วิธีการนำเอาลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ มาร้อยเรียงเป็นเส้นและเดินเส้นเป็นขอบ แม่ลาย ใช้ลูกปัดแก้วและเหลื่อมทำลายเป็นดอกกลมหรือดอกสี่กลีบ ด้วย วิธีการเย็บมือหรือติดกาวย ลวดลายขึ้นอยู่กับช่างโดยไม่มีลวดลายที่ตายตัว สังวาลสร้อยประดับของผู้แสดงตัวพระและตัวนาง มีลักษณะ โครงสร้างแบบเดียวกัน คือ ใช้ลูกปัดแก้วมาร้อยเป็นดอกกลม ขึ้นรูปทรง ด้วยกระดาดัดเป็นวงกลมใช้ลูกปัดแก้วและเหลื่อมประดับให้เต็ม นำมา ร้อยเชื่อมโยงต่อกัน ร้อยเชื่อมต่อกันทั้งด้านหน้าและด้านหลังมีละ 7-9 ดอก จำนวนดอกที่มากและหนาขึ้นแสดงถึงฐานะของผู้แสดง เช่น ตัวพระ หลัก ตัวนางหลัก และตัวพระรอง ตัวนางรอง มีจำนวนน้อยลง หรือขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้แสดง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ซรองกอ หรือ ซำรองกอ กรองคอและสังวาลประดับมีโครงสร้างในลักษณะเดียวกับพวงสังวาลของเครื่องแต่งกายการแสดงลิเกทรงเครื่อง ซึ่งเครื่องประดับรูปแบบนี้ไม่ปรากฏการใช้ในการแต่งกายการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ ของกลุ่ม
กรองคอ สำหรับผู้ร่ำ ประกอบ บท		กรองคอ หรือนวมคอ สำหรับเป็นเครื่องประดับผู้ร่ำประกอบบท มีลักษณะโครงสร้างเดียวกับกรองคอของตัวพระและตัวนาง ทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ประดับลวดลายด้วยลูกปัดและเหลื่อมทำเป็นลายดอกกลม ดอกสี่กลีบ หรือปักเป็นลายต่าง ๆ ตามต้องการ ที่ริมขอบของ กรองคอร้อยลูกปัดแก้วสีต่าง ๆ เป็นเส้นระย้ายาวลงมา 10-15 เซนติเมตร ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ซรองกอ หรือ ซำรองกอ กรองคอหรือนวมคอสำหรับผู้ร่ำประกอบบทหรือตัวละครที่มีสถานภาพรองลงมาจากตัวละครหลัก มีความโดดเด่นด้วยลวดลายและรูปแบบที่ลดทอนองค์ประกอบของพวงสังวาลจากการร้อยเชื่อมพวงระย้า และดอกกลมที่เป็นรูปแบบสำหรับตัวละครหลัก ให้เหลือเป็นเพียงการร้อยลูกเป็นระย้าเส้นเดียวตลอดทั้งแถวไม่มีการเชื่อมติดกัน เพื่อใช้แสดงถึงสถานภาพของตัวละครที่มีบทบาทรองลงมาจากตัวละครเอกของเรื่อง
ต่างหู		ต่างหู เป็นเครื่องประดับที่นักแสดงสามารถนำมาได้เอง เป็นต่างหูเงินหรือทอง ตามรูปแบบของเครื่องเงินกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ตะเกา เครื่องประดับชนิดนี้มีความโดดเด่นด้วยวัสดุที่ทำจากเงินหรือทอง นิยมใช้ทั่วไปของสตรีกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ไม่ได้มีการจัดสร้างเครื่องแต่งกายประเภทนี้เพื่อใช้ส่วนรวม เครื่องประดับต่างหูจึงขึ้นอยู่กับนักแสดงที่นิยมใส่และนำมาเองอันเป็นสมบัติส่วนตัวของผู้แสดง และใส่เฉพาะนักแสดงที่รับบทบาทฝ่ายสตรี

เข็มขัด		เข็มขัด เป็นเครื่องประดับที่นักแสดงต้องใช้ในการคาดเอวรัดผ้าถุง เพื่อให้หลุดระหว่างการแสดง เป็นเข็มขัดเงินหรือทอง ตามที่ผู้แสดงนำมาเอง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า กระแซกระหวัด (มาจากคำว่า กระแซ ในภาษาเขมรถิ่นไทยแปลว่า สาย หรือเส้น รวมกับคำว่า กระหวัด ที่แปลว่า เกี่ยว รัด พัน) เข็มขัดของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ เป็นเครื่องประดับที่เป็นสมบัติของผู้แสดงนำมาใช้เอง ลักษณะของเข็มขัดทั้งรูปแบบ ลวดลาย วัสดุ จึงมีความแตกต่างกันออกไป แต่นำมาใช้ด้วยจุดประสงค์เดียวกันเพื่อรัดผ้าถุงไม่ให้หลุดระหว่างการแสดง
กำไลข้อมือ		กำไลข้อมือ เป็นเครื่องประดับที่นักแสดงสามารถนำมาได้เอง เป็นกำไลที่ทำจากเครื่องเงิน ทอง งาช้าง เช่น กำไลที่ทำจากเงินมาตีเป็นวง และกำไลที่ทำจากเงินขึ้นรูปเป็นลูกปัดเงินและร้อยเป็นกำไล หรือบางท่านใช้กำไลงาช้าง กำไลที่ใช้เงินตีขึ้นรูปเป็นวง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า กองโด ส่วนกำไลที่เม็ดเงินทรงกลมมาร้อยเป็นวง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ตะคุมโด เครื่องประดับกำไลข้อมือ เป็นสมบัติส่วนตัวของผู้แสดงที่นำมาใช้ ความพิเศษคือทำจากเงินหรือทอง ในการแต่งกายไม่มีข้อจำกัดให้ผู้แสดงใส่หรือไม่ใส่จึงขึ้นอยู่กับตามความชื่นชอบและความนิยมของผู้แสดง
กำไลเท้า		กำไลข้อเท้า เป็นเครื่องประดับที่เดิมนั้นใช้สำหรับผู้แสดงตัวพระและตัวนาง มีลักษณะเป็นกำไลข้อเท้าหวั่นทำจากเงินหรือทองเหลือง ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า กองจิง (มาจากคำว่า กอง ในภาษาเขมรถิ่นไทยแปลว่า กำไล รวมกับคำว่า จิง ที่แปลว่า เท้า) กำไลข้อเท้านิยมใส่เฉพาะตัวละครตัวพระ กำไลข้อเท้าที่นำมาใช้ยังเป็นเครื่องแสดงถึงสถานภาพของตัวละครเอกของเรื่อง ผู้แสดงตัวพระนุ่งผ้าแบบโจงกระเบน จึงมีความนิยมใส่กำไลเพื่อความสวยงามเมื่อใส่ประดับที่เท้า ส่วนตัวละครที่เป็นฝ่ายสตรีไม่นิยมใส่กำไลข้อเท้า
ถุงเท้า		ถุงเท้ายาวสีขาว สำหรับผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง และผู้รำประกอบบท และบางครั้งในผู้แสดงตัวยี่เก การสวมถุงเท้ายาวสีขาวเป็นเครื่องแต่งกายอีกอย่างของผู้แสดงยี่เกที่บางครั้งสวมถุงเท้าหรือบางครั้งไม่สวมเลย หรือบางครั้งสวมถุงเท้าแค่ผู้แสดงตัวพระและตัวนาง หากสวมถุงเท้าต้องเป็นถุงเท้าสีขาวเท่านั้น ภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า ถ่องจิง (มาจากคำว่า ถ่อง ในภาษาเขมรถิ่นไทยแปลว่า ถุง รวมกับคำว่า จิง ที่แปลว่า เท้า) การสวมถุงเท้าขาวของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ได้รับรูปแบบการสวมถุงเท้าในการแสดงจากอิทธิพลของลิเกทรงเครื่องที่นิยมสวมถุงเท้ายาวสีขาวในการแสดง การแสดงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยแบบอื่น ๆ ไม่มีการแสดงใดสวมถุงเท้าในการแสดง การสวมถุงเท้าของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์โดยเฉพาะตัวพระ จึงเป็นการรับรูปแบบการแต่งกายจากรูปแบบเดิมของการแสดงยี่เกที่รับมาและปรับใช้ อีกทั้งการสวมถุงเท้ายังแสดงถึงคุณภาพและความสวยงามเมื่อประกอบกับการแต่งกายครบทุกองค์ประกอบของการแต่งกายยี่เกเขมรสุรินทร์

สรุปผลการวิจัย

รูปแบบเครื่องแต่งกายมีความโดดเด่นและลักษณะเฉพาะในการแต่งกายที่แสดงถึงสถานะและบทบาทของผู้แสดงตามรูปแบบการแสดงละครที่สื่อสารถึงสถานะและบทบาทของผู้แสดงโดยใช้เครื่องแต่งกายเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงบทบาทนั้นในการดำเนินเรื่อง ในส่วนของพัสดราภรณ์มีความโดดเด่นในการใช้ผ้าพื้นเมืองที่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย การเลือกใช้ผ้าพื้นเมืองตามวัฒนธรรมดั้งเดิม คือ ผ้าถุงสำหรับบุรุษ และผ้านุ่งสำหรับสตรี ผ้าที่นำมานุ่งสำหรับตัวละครฝ่ายบุรุษแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ตัวพระ นิยมนุ่งผ้าโฮลบุรุษ ซึ่งเป็นผ้ามัดหมี่ที่ทอขึ้นสำหรับบุรุษนุ่งในวาระพิเศษของชีวิต เช่น งานโกนจุก งานบวช งานแต่ง มีความยาว 3-4 เมตร นุ่งด้วยวิธีโจงกระเบน ผ้าชนิดนี้ถือเป็นผ้าพิเศษของครอบครัวการนำผ้ามาใช้สำหรับตัวพระ ถือเป็นเครื่องแสดงถึงสถานะสูงสุดของบทบาทในการแสดงเรื่องนั้น ในส่วนกลุ่มผู้แสดงเบ็ดเตล็ดที่เป็นบุรุษ นิยมนุ่งผ้ากะนีวหรือผ้าหางกระรอก เป็นผ้าไหมที่ทอด้วยเส้นไหมควมมีความแวววาว มีความยาว 3-4 เมตร นุ่งด้วยวิธีโจงกระเบน แสดงถึงสถานะที่รองลงมาจากตัวพระ สำหรับผ้านุ่งตัวละครฝ่ายสตรี คือ ตัวนางและผู้รับประกอบบท นิยมนุ่งผ้ารูปแบบเดียวกัน คือ ผ้าโฮลสตรี เป็นผ้ามัดหมี่ที่ทอขึ้นสำหรับสตรีมีความยาว 2 เมตร เป็นผ้านุ่งในโอกาสพิเศษ ผ้าชนิดนี้มีกระบวนการผลิตที่สลับซับซ้อนและกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยถือว่าเป็นผ้าชั้นดีที่มีไว้แทบทุกครอบครัว ตัวละครฝ่ายสตรีนุ่งผ้าด้วยวิธีการนุ่งป้ายมาด้านหน้า และในบางครั้งผู้แสดงทั้งฝ่ายบุรุษและฝ่ายสตรีจะนุ่งผ้าตามแต่โอกาสและความนิยมของผู้แสดงที่นำมานุ่งนอกเหนือจากผ้าโฮลบุรุษและผ้าโฮลสตรี เช่น ผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ้า คือ นุ่งผ้าตามเพศสภาพของตัวละคร นอกจากความโดดเด่นของผ้านุ่งยังมีเครื่องประดับที่เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย คือ เครื่องเงินที่เป็นงานหัตถศิลป์พื้นบ้านที่ทำขึ้นจากเงินหรือทองคำ มีกระบวนการผลิตที่สลับซับซ้อน แหล่งผลิตที่สำคัญคือ อำเภอเขวาสินรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ เครื่องประดับเงินที่ผู้แสดงนิยมใช้คือ “สร้อยคอ เรียกว่า ประเก้อม” การนำเม็ดเงินที่ขึ้นรูปเป็นลูกประคำและแกะลวดลายมาร้อยเรียงเป็นสร้อย “ต่างหู เรียกว่า ตะเกา” การนำเม็ดเงินมารีดและตีขึ้นรูปในลักษณะขอนหนูและประดับพวงระย้า “กำไลข้อมือ เรียกว่า ตะระตุมไต่และกองไต่” การนำเม็ดเงินมาตีขึ้นรูปเป็นลูกกลมและแกะลวดลายร้อยเป็นกำไลข้อมือ ส่วนกองไต่ นำเม็ดเงินมารีดและตีขึ้นรูป

เป็นเส้นขนาดพอดีสวมข้อมือ และ “กำไลเท้า เรียกว่า กองจิ้ง” การนำเม็ดเงินมารัดและตีขึ้นรูปเป็นวงกลมขนาดพอดีใส่ข้อเท้า เครื่องประดับเงินของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยมีความพิเศษที่ใช้สำหรับเป็นเครื่องประดับในการแต่งตัวเข้าพิธีกรรมสำคัญในชีวิต เช่น งานโกนจุก งานบวช งานแต่ง เป็นต้น และเป็นเครื่องแสดงถึงฐานะทางสังคมของผู้ใส่ประดับร่างกายอีกด้วย เครื่องประดับเหล่านี้ถูกนำมาใช้ในการแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ จึงทำให้รูปแบบเครื่องแต่งกายมีความโดดเด่นที่นำเอามรดกภูมิปัญญาของชุมชน คัดสรร เลือกใช้ ให้เหมาะสมกับการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีหน้าที่แสดงถึงสถานภาพ บทบาท และลักษณะเฉพาะของตัวละคร รูปแบบการแต่งกายแบ่งออกเป็นรูปแบบเครื่องแต่งกายตัวพระ รูปแบบเครื่องแต่งกายตัวนาง รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้รำประกอบบทและรูปแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีเครื่องประดับเป็นองค์ประกอบสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของแต่ละตัวละครในระหว่างการค้าเนินเรื่อง เครื่องประดับแบ่งออกเป็น “ศิราภรณ์” เป็นส่วนของเครื่องประดับศีรษะ ได้แก่ มงกุฏ ลอมพอย์และหน้ากาก “พัสดราภรณ์” เป็นส่วนของเครื่องนุ่งห่ม ได้แก่ ผ้าไหมพื้นเมืองที่ทอขึ้นสำหรับบุรุษและสตรีตามวัฒนธรรมการนุ่งห่มของชาวเขมรถิ่นไทย และสวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก “ถนิมพิมพาภรณ์” เป็นส่วนของเครื่องประดับร่างกาย ได้แก่ กรองคอ สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าและถุงเท้า ขาวยาว เครื่องประดับส่วนต่าง ๆ จะนำมาใช้แต่งกายผู้แสดงตามรูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงยี่เกเขมรสุรินทร์

รูปแบบเครื่องแต่งกายสำหรับตัวพระ ตัวนาง มีรูปแบบเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะพิเศษเพื่อให้ผู้ชมรับรู้ได้ถึงสถานะที่โดดเด่นสุดในการแสดง คือ การสวมมงกุฎหรือลอมพอย์ โดยโครงสร้างทำจากไม้ แผ่นโลหะ และสังกะสี ทำเป็นเครื่องสวมศีรษะที่มียอดแหลมโดยระหว่างฐานถึงยอดทำเป็นชั้นลดหลั่น 2-3 ชั้น แต่ละชั้นประดับด้วยใบไม้ดอกไม้วีหาวที่ตัดจากแผ่นโลหะ ก้านทำด้วยลวดดัดเป็นสปริงเมื่อต้องลมจะพริ้วไหวและส่วนต่าง ๆ ประดับด้วยลูกปัดแก้วสี เหลือมสีทำเป็นดอกดวงร้อยลูกปัดประดับทุกชั้น และโครงมงกุฎด้านหน้าจะประดับลูกปัดแก้วสีที่มากเป็นพิเศษผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง ใส่กรองคอ หรือชรวงก ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่มีความโดดเด่นอย่างมากในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์โดยทำจากผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดง ตัดเป็นวงกลมผ่าครึ่งตรงกลาง เติมนขอบประดับด้วยผ้าสีต่าง ๆ ประดับด้วยลูกปัดแก้ว และเหลื่อมสีต่าง ๆ

มีโครงสร้างลายเป็นดอกดวงและสีเหลี่ยมข้าวหลามตัด การกำหนดลายขึ้นอยู่กับจินตนาการของช่างปักลาย กรองคอของผู้แสดงตัวพระ ตัวนาง มีความพิเศษที่ประดับด้วยลูกปัดแก้วสีทำเป็นพวงระย้า มีดอกกลมใหญ่และเล็ก ร้อยเชื่อมต่อกันทั้งด้านหน้าและด้านหลังฝั่งละ 7-9 ดอก ความโดดเด่นในโครงสร้างและการใช้วัสดุเพื่อแสดงถึงความพิเศษในสถานะของตัวละคร

รูปแบบเครื่องแต่งกายสำหรับผู้รำประกอบบท มีรูปแบบเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะโดดเด่นคือ การสวมกระบังหน้า ซึ่งโครงสร้างทำจากแผ่นโลหะชนิดบาง ทำลวดลายด้วยการฉลุเป็นลายต่าง ๆ และต่อกลายให้ぬนเป็นขอบประไข่ปลา ทาสีตามลวดลายที่ฉลุเพื่อให้ความโดดเด่น ส่วนด้านบนของขอบกระบังหน้าอาจมีดอกไม้ไหวประดับ กระบังหน้าจะมีขนาดพอดีกับศีรษะของผู้แสดงเพื่อสำหรับเคลื่อนไหวพ้อนรำได้สะดวก ผู้รำประกอบบทใส่กรองคอ หรือชรวงก ซึ่งทำด้วยผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายสีแดงประดับขอบผ้าด้วยผ้าสีตัดกับผ้าสีแดง มีโครงสร้างรูปแบบเดียวกันกับกรองคอของผู้แสดงตัวพระ ตัวนางกรองคอของผู้แสดงรำประกอบบทประดับด้วยลูกปัดแก้วและเหลื่อมทำเป็นลวดลายต่าง ๆ เช่น ดอกดวง สีเหลี่ยมข้าวหลามตัด มีโครงสร้างของลายที่เกิดขึ้นตามจินตนาการของช่างปัก ขอบกรองคอร้อยลูกปัดทั้งตัวลงมาความยาวประมาณ 6-8 นิ้ว ไม่ร้อยเชื่อมต่อกันเป็นดอกดวงเหมือนของตัวพระ ตัวนาง และในการแสดงบางครั้งการใช้กรองคอของผู้แสดงตัวพระ ตัวนางและผู้รำประกอบบทอาจใช้กรองคอรูปแบบเดียวกันเนื่องด้วยผู้แสดงในครั้งนั้นอาจรับหลายบทบาทการแสดงจึงใช้กรองคอเดียวกันและเปลี่ยนเพียงสีราภรณ์เพื่อแสดงถึงสถานภาพตัวละครในการดำเนินเรื่อง

รูปแบบเครื่องแต่งกายสำหรับผู้แสดงเบ็ดเตล็ด มีรูปแบบเครื่องแต่งกายตามลักษณะเฉพาะของตัวละคร ซึ่งตัวละครเบ็ดเตล็ด ได้แก่ ฤๅษี ยักษ์ ลิง โดยรูปแบบเครื่องแต่งกายของฤๅษีคือ สวมหน้ากากที่ทำจากกระดาษปิดทับซ่อนขึ้นโครงสร้างเป็นรูปหน้ากากแบบครอบศีรษะผู้แสดง หน้ากากมีรูปร่างหน้าตาที่แสดงให้เห็นถึงผู้อาวุโส มีหนวดเครายาวทำด้วยเชือกสีขาว ห่มผ้าที่ใช้จิวรเก่าหรือผ้าลายเสือ เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทที่เป็นผู้ถือศีลมีคาถาอาคม ถือไม้เท้าเป็นอาวุธประจำกาย รูปแบบเครื่องแต่งกายของยักษ์คือ สวมหน้ากากที่ทำจากกระดาษปิดทับซ่อนขึ้นรูปโครงสร้างของหน้ากากสามารถสวมศีรษะผู้แสดงได้ หรือเป็นหน้ากากปิดหน้าด้านเดียว มีรูปร่างหน้าที่มีลักษณะพิเศษคือ เขี้ยวยาว ตาแดง ใบหน้าสีเขียวเข้ม สร้างตามจินตนาการของช่างเพื่อแสดงถึงความเข้มขรุขระ น่าเกรงขาม ถือตะบองเป็นอาวุธประจำกายรูปแบบเครื่องแต่งกายของ

ลึงคือ สวมหน้ากากที่ปิดหน้าด้านเดียวทำจากไม้เนื้ออ่อนทากหน้ากากสีขาว แก้มสีแดง จมูกสีแดง และบางครั้งนักแสดงอาจทาแป้งให้หน้าขาว ปิดแก้มสีแดง ทาปากสีแดง โดยไม่สวมหน้ากาก แสดงอากัปกริยาให้เหมือนลิงมากที่สุด ซึ่งรูปแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงเบ็ดเตล็ดเป็นไปตามลักษณะของตัวละคร โดยที่เครื่องแต่งกายทำจากวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เช่น ไม้ กระดาษ ขึ้นโครงแบบหน้ากากสำหรับปิดด้านหน้า ด้านเดียวและแบบครอบทั้งศีรษะ เป็นต้น

อภิปรายผลการวิจัย

รูปแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ พบว่ามีรูปแบบเครื่องแต่งกายที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่นนำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ซึ่งรูปแบบเครื่องแต่งกายเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพลการแสดงและการแต่งกายอย่างลิเกทรงเครื่องจากไทยและละครยี่เกจากกัมพูชา ที่คณะยี่เกเขมรสุรินทร์นำมาดัดแปลงและปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมของชุมชน รูปแบบเครื่องแต่งกายยังสะท้อนถึงมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านผ้าและเครื่องประดับของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เช่น เครื่องประดับศีรษะที่มีโครงสร้างรูปทรงแบบขลุ่ย มงกุฎ เครื่องประดับกรองคอและสังวาลสร้อยประดับมีโครงสร้างและรูปแบบในลักษณะเครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่อง ในส่วนของผ้านุ่งใช้ผ้าไหมพื้นเมืองชนิดที่ทอด้วยเทคนิคและลวดลายพิเศษ คือ ผ้าโฮลบุรุษ ผ้าโฮลสตรี ผ้ามัดหมี่ลวดลายต่าง ๆ และผ้าหางกระรอก ซึ่งผ้าเหล่านี้สำหรับใช้ในวาระพิเศษของวัฒนธรรมเครื่องนุ่งห่มของชาวเขมรถิ่นไทย ผลการวิจัยในครั้งนี้สอดคล้องกับงานวิจัยของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (Virulrak, 1979) ศึกษาเกี่ยวกับลิเกที่พบว่า เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 6 สังวาลดอกใหญ่ขึ้นจนเต็มหน้าอกและหลัง จำนวนดอกแต่ละด้านไม่แน่นอน แก้วก็มีสับก็มี และเครื่องแต่งกายตัวนาง เสื้อเป็นผ้าเยียรบับ แขนสั้นมีระบาย ใช้สังวาลอย่างตัวพระ และสอดคล้องงานวิจัยของโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ไทย กระทรวงศึกษาธิการ (Project disseminate identity of Thai Ministry of Education, 1980) ศึกษาเกี่ยวกับการแต่งกายของการแสดงลิเกทรงเครื่องที่พบว่า ลิเกทรงเครื่องตัวพระ (ที่เป็นกษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับโจงกระเบน สวมเสื้อเยียรบับ มีสังวาลเป็นแผงเต็มหน้าอก ทำด้วยโลหะประดับเพชรเป็นรูปกลม ๆ มีสายโยงเกี่ยวกันตลอด ศีรษะสวมปิ่นจุเหรีจยอดแหลม สวมถุงเท้ายาวและกำไลเท้า และตัวนาง (กษัตริย์) นุ่งผ้าเยียรบับจีบหน้า สวมเสื้อและสไบ มีสังวาล

และโบว์เพชรแทนอินทนูของตัวพระ สวมมงกุฎกษัตริย์ (เหมือนกระบังหน้ามียอด) สวมถุงเท้าและกำไลเท้า และตัวประกอบอื่น ๆ แล้วแต่บท จะดูได้จากเครื่องสวมศีรษะ ถ้าเป็นฤๅษี ก็ไม่แต่งตัวใช้ครองผ้าเฉย ๆ ตัวเสนา่ก็สวมแต่เสื้อคอปิด ไม่มีเครื่องประดับ และสอดคล้องกับงานวิจัยของสุรัตน์ จงดา (Jongda, 2013) ศึกษาเกี่ยวกับศิลปะกรรม พัสตราภรณ์โขนละคร ที่พบว่า การใช้ลูกปัดในการประดับเครื่องแต่งกาย ซึ่งลูกปัดวัสดุที่นำมาเจาะรูตรงกลางร้อยเชือกประดับตกแต่ง ลูกปัดมักทำมาจากวัสดุหลายอย่าง เช่น หิน รัตนชาติ โลหะ แก้ว เป็นต้น ลูกปัดที่ใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายนั้นพบการนำมาปักเครื่องแต่งกายตั้งแต่สมัยโบราณ ในกรุงรัตนโกสินทร์พบนำมาปักในผ้าทรงสะพักเจ้านาย ชุดเครื่องแต่งกายหุ่นวังหน้า เครื่องโขน ละครโบราณ จากผลการวิจัยที่สอดคล้องงานวิจัยข้างต้นนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเครื่องแต่งกายของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ที่มีรูปแบบโครงสร้างที่คล้ายกับเครื่องแต่งกายการแสดงลิเกทรงเครื่อง อาจเป็นผลที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกทรงเครื่องทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งยี่เกเขมรได้รับเอาวัฒนธรรมการแสดงจากที่อื่นมาดัดแปลง ผสมผสาน ให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเองและให้ชุมชนสามารถรับชมและเข้าใจในเรื่องการแสดง เช่น การใช้ภาษาเขมรในการสื่อสาร เนื่องจากคนในชุมชนพูดภาษาเขมรถิ่นไทย การใช้ผ้าและเครื่องแต่งกายที่มีในชุมชน แต่ยังคงโครงสร้างและรูปแบบเครื่องแต่งกายตามลักษณะและบทบาทของตัวละครในเรื่องนั้น เป็นต้น รูปแบบเครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์มีการปรับและพัฒนาโดยใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในชุมชนและคัดสรรผ้าและเครื่องประดับที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมมาใช้ได้อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับบทบาทในการแสดง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ที่เป็นตัวหลักของการแสดง ใช้ผ้าปุมซึ่งเป็นผ้าชนิดดีของแต่ละครัวเรือนที่มีไว้ในวาระพิเศษ เป็นต้น การศึกษาครั้งนี้พบว่าเครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรมีความน่าเป็นห่วงใกล้สูญหายไปตามกาลเวลาด้วยปัจจัยการเลิกทำการแสดงและการเปลี่ยนไปใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบอื่น เช่น การสวมกระโปรง และกางเกง เป็นต้น จึงเป็นปัจจัยสำคัญในการศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการสงวนรักษา โดยสอดคล้องกับแนวคิดการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมของธนิ เลิศชาญฤทธิ (Lertchanrit, 2016) โดยใช้วิธีการรักษาจิตวิญญาณและบุคลิกของทรัพยากร ซึ่งทรัพยากรวัฒนธรรมแต่ละประเภทมีองค์ประกอบทางจิตวิญญาณ (spirit) และบุคลิก (character) ที่แตกต่างกัน เช่น วัตถุทางชาติพันธุ์ เพลง ดนตรี ภาษา ฯลฯ การอนุรักษ์และสงวนรักษาทรัพยากรวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนควรมุ่งเน้นที่การรักษาจิตวิญญาณ สำนึก หรือความเป็นตัวตนของทรัพยากรวัฒนธรรม

และวิธีการอนุรักษ์ทรัพยากรวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งทรัพยากรวัฒนธรรมประเภท วัตถุ ควรเน้นหลักการซ่อมแซม (repair) มากกว่าการแทนที่ (replace) โดยการใช้ผู้เชี่ยวชาญ เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสม เพื่อรักษาความโดดเด่นและ จิตวิญญาณของทรัพยากรวัฒนธรรมนั้นไว้ เมื่อพิจารณาวิธีการสงวนรักษาเครื่องแต่งกาย ของการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดการจัดการทรัพยากร วัฒนธรรม เนื่องด้วยเครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ มีความโดดเด่นในโครงสร้าง และรูปแบบเครื่องแต่งกายที่มีความพิเศษกว่าเครื่องแต่งกายการแสดงพื้นบ้านทั่วไป ในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เช่น การสวมมงกุฏ กรองคอ หน้ากาก ซึ่งเป็นจิตวิญญาณของ การแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ การซ่อมแซมหรือหาวัสดุที่ใกล้เคียงมากที่สุดมาทดแทนเพื่อ เป็นการรักษารูปแบบเครื่องแต่งกายให้มีความสมบูรณ์และรักษารูปแบบดั้งเดิมให้มากที่สุด เพื่อเป็นการสงวนรักษาเครื่องแต่งกายยี่เกเขมรสุรินทร์ให้คงอยู่เป็นหลักฐานทาง นาฏกรรมพื้นบ้านเขมรถิ่นไทย

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะรูปแบบเครื่องแต่งกายของการแสดง ยี่เกเขมรสุรินทร์ ยังเหลือประเด็นที่ควรศึกษา คือ การศึกษาขั้นตอนกรรมวิธีในการผลิต เครื่องแต่งกาย ได้แก่ มงกุฏ ชฎา กรองคอ สังวาล และหน้ากาก เพื่อเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดขั้นตอนกรรมวิธีในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายการแสดงยี่เกเขมรสุรินทร์ อย่างละเอียด

เอกสารอ้างอิง (References)

- Chanthacherin, T. (2004). *Textiles of Culture in Khmer Laos and Thai*. Bangkok: Jim Thompson House.
- Chomdee, A. (2013). *Wisdom of Silverware in Surin Province*. Surin: Surin Provincial Administrative Organization.
- Jobkrabwnwan, J. (1981). *JIKEY*. Bangkok: culture.
- Jongda, S. (2013). *The Art of Khon Lakhon Costume* (Doctoral dissertation). Mahasarakham University, Mahasarakham Province.
- Kurowat, P. (1992). *History of Costume*. Bangkok: Rwm San.

- Lertchanrit, T. (2016). *Cultural Resource Management*. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre (Public Organisation).
- Mungdee, S. (2020, January 4). *Interviewed by Pongsatorn Yoddumnean*, Ban Phang, Chum Saeng Subdistrict, Chom Phra District, Surin Province.
- Pama, P. (2020, January 4). *Interviewed by Pongsatorn Yoddumnean*, Learning center of people and silk Na Bua Subdistrict Muang District, Surin Province.
- Project disseminate identity of Thai Ministry of Education. (1980). *Literature of Likay*. Bangkok: n.p.
- Rotjanasuksomboon, A. (2016). *Likay: Practice and performance*. Bangkok: Chulalongkorn Printing house.
- Sermsab, C. (2007). *Likey Khmer* (Master's thesis). Surindra Rajabhat University, Surin Province.
- The Support Foundation of Her Majesty Queen of Thailand. (2014). *The Royal Khon Performance: Wisdom of the Kingdom*. Bangkok: Plan Motif.
- Thongchua, P. (2015). *Sompak Poom: Khmer-Thai Textile for Court and Commoners*. Bangkok: The SUPPORT Arts Crafts International Centre of Thailand (Public Organization)
- Virulrak, S. (1979). *Likey*. Bangkok: n.p.
- Virulrak, S. (2004). *The element dance*. Bangkok: Chulalongkorn University.



ภาพ: รูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ที่ผลิตและนำเข้าจากมณฑลเจียงซีหรือมณฑลกังไส (江西) ประเทศจีน เมื่อหลายสิบปีก่อน บนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว มีลวดลายสัตว์มงคลและลวดลายสิริมงคลอื่น ๆ ประดับไว้ด้วย
ที่มา: ธนวัฒน์ วงศ์เวคิน

การศึกษาความหมายลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว A Study on the Meaning through the Auspicious Animal Patterns on Clothing of Fuk Luk Sau Statues

ธนวัฒน์ วงศ์เวคิน¹

Tanawat Wongvekin

E-mail: tanawat.wong@ku.th

ชัชภัทร ชูพัฒนานกิจ²

Chatchapat Chupattanakit

จตุวิทย์ แก้วสุวรรณ³

Chatuwit Keawsuwan

Received: February 5, 2022

Revised: March 16, 2022

Accepted: March 23, 2022

¹ นิสิตสาขาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Chinese Major Student, Department of Eastern Languages, Faculty of Humanities, Kasetsart University.

² นิสิตสาขาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Chinese Major Student, Department of Eastern Languages, Faculty of Humanities, Kasetsart University.

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Assistant Professor, Dr., Department of Eastern Languages, Faculty of Humanities, Kasetsart University.

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมายจากลวดลายสัตว์มงคลที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว และเพื่อศึกษานัยของความหมายว่ามีความสอดคล้องกับรูปปั้นฮก ลก ซิ่วอย่างไร การวิจัยครั้งนี้ศึกษาจากการลงพื้นที่เก็บภาพตัวอย่างลวดลายสัตว์มงคลจีนบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ที่เป็นงานจากมณฑลเจียงซี หรือกังไส (江西) จำนวน 36 ชิ้น ผลการวิจัยพบว่า ลวดลายสัตว์มงคลที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ได้แก่ มังกร นกกระเรียน สิงโต ค้างคาวและกิเลน ภาพมังกรบนชุดของรูปปั้นฮกมี 3 รูปแบบ คือ มังกรตามเทพนิยาย มังกรแบบลายเส้น และมังกรในรัศมีวงกลม (团龙) สู่ถึงการอวยพรให้มีบุญบารมีอันสูงส่ง มีพลังอำนาจอันยิ่งใหญ่เหนือสรรพสิ่ง ภาพนกกระเรียนและภาพสิงโตบนชุดของรูปปั้นฮก สู่ถึงการอวยพรให้มีตำแหน่ง ยศถาบรรดาศักดิ์ที่เจริญรุ่งเรือง ภาพค้างคาวและภาพกิเลนบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ภาพค้างคาวมี 2 รูปแบบ ได้แก่ ค้างคาวโบราณและค้างคาวลายเส้น สู่ถึงการอวยพรให้มีอายุยืนยาววัยยืน พร้อมกับอุดมไปด้วยความสุขทั้ง 5 ประการ ได้แก่ ความสุข อายุยืน ร่ำรวย มีศีลธรรมอันดีงามและจากโลกด้วยความสงบ ส่วนภาพกิเลนเป็นสัตว์ในเทพนิยายจีน ซึ่งเกิดจากเทพนิยายของชาวจีนในอดีต ด้วยลักษณะที่พิเศษและผิดแปลกจึงทำให้ชาวจีนเชื่อกันว่ากิเลนมีความศักดิ์สิทธิ์และสามารถกำจัดสิ่งชั่วร้ายและภูติผีปีศาจได้ ดังนั้นลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว จึงเป็นภาพที่สื่อถึงการอวยพรได้อย่างมงคลยิ่งและยังมีความหมายสอดคล้องกับความหมายประจำองค์ฮก ลก ซิ่ว อย่างสมบูรณ์แบบ

คำสำคัญ: ฮก ลก ซิ่ว ลวดลายสัตว์มงคล ความหมาย

Abstract

The purposes of this research were to investigate the meanings of the auspicious animal patterns on clothing of Fuk Luk Sau statues and explore how the meanings of these patterns were related to the statues. In this research, the fieldwork was conducted. Thirty-six samples of the Chinese auspicious animal patterns toward clothing of the Fuk Luk Sau statues derived from Jiangxi or Kongsai were collected for the study. The results suggested that the auspicious animal patterns consisted of

dragons, cranes, lions, bats, and kirins. There were types of the images of dragons on Fuk statues: fairy tale dragons, dragon line drawings, and dragons in circles. They conveyed the meaning of high prestige and great power over other matters in the world. Meanwhile, cranes and lions on Luk statues symbolized prosperous life. Besides, bats and kirins appeared on Sau statues. There were two types of bats, including ancient bats and bat line drawings. The bats represented longevity and the five concepts of happiness: happiness, longevity, wealth, holding good morals, and passing with peace. Finally, the pictures of kirins demonstrated animals in the Chinese mythology. They were unique as they had unusual character contributing Chinese people to believe that they were sacred and able to eliminate evils and demons. Therefore, the auspicious animal patterns on clothing of Fuk Luk Sau statues can convey the grand wishes, perfectly corresponding to the meanings of the Fuk Luk Sau statues.

Keywords: Fuk Luk Sau, auspicious animal patterns, meaning

บทนำ

รูปปั้นฮก ลก ชิว เป็นสัญลักษณ์สิริมงคลที่ตั้งเด่นเป็นสง่าให้เห็นแทบทุกบ้านของชาวไทยเชื้อสายจีน มีหลากหลายขนาดและหลากหลายรูปแบบ ชาวจีนและชาวไทยเชื้อสายจีนมีความเชื่อที่ว่า ฮก ลก ชิว หมายถึง โชคลาภวาสนา ยศถาบรรดาศักดิ์และอายุยืนยาวอยู่ ซึ่งมีที่มาจากดวงดาว 3 ดวง โดยความเชื่อนี้มาจากลัทธิเต๋าที่นำเสนอผ่านรูปปั้นเคารพฝ่ายชาย 3 องค์ รูปปั้นมีรูปลักษณ์และอิริยาบถแสดงงามที่แสดงถึงความหมายของคำอวยพรอันเป็นสิริมงคลทั้ง 3 ประการ นอกจากนี้ยังมีการประดับหรือวาดลวดลายสื่อถึงความเป็นสิริมงคลมากมายบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว มีทั้งสัตว์มงคล พืชพันธุ์มงคล และสิ่งของมงคลตามความเชื่อตามลัทธิเต๋าของชาวจีน โดยลวดลายที่กล่าวมานี้ล้วนมีนัยสื่อถึงการอวยพรทั้งสิ้น



ภาพที่ 1 ภาพรูปปั้นฮก ลก ชิว

เป็นที่ทราบกันดีว่าการวาดหรือประดับลวดลายสิริมงคลต่าง ๆ ณ สถานที่แห่งใดหรือบนสิ่งของมงคลใดนั้น เชื่อว่าแค่ขึ้นขอบลวดลายไหนก็สามารถวาดลงไปได้ตามความต้องการ บนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว ก็เช่นเดียวกัน ต้องมีการเลือกสรรลวดลายที่สื่อถึงการอวยพรให้มีความหมายสอดคล้อง เกี่ยวเนื่องกันกับรูปปั้นฮก ลก ชิว เช่น รูปปั้นฮก นิยมประดับชุดด้วยลายมังกร ลายดอกเบญจมาศ รูปปั้นลก นิยมประดับชุดด้วยลายสิงโต ลายอักษรมงคลหรือลวดลายของมงคลทั้ง 8 ตามหลักของพุทธศาสนา ฝ่ายมหายาน รูปปั้นชิว นิยมประดับชุดด้วยลายค่างขาว ลายผลท้อและลายอักษรชิวโบราณ เป็นต้น จากตัวอย่างดังกล่าวเห็นได้ว่าบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว ทั้ง 3 องค์ มีลวดลายเป็นสัตว์มงคลประดับอยู่ให้เห็นเด่นชัดทั้งสิ้น และยังปรากฏชนิดของสัตว์มงคลให้เห็นเหมือนกันในหลาย ๆ ชุด ได้แก่ มังกร นกพิณิกส์หรือหงส์ สิงโต นกกระเรียน กิเลนและค่างขาว แต่มีความแตกต่างกันที่จำนวน หน้าตา อิริยาบถ ท่าทาง สีและตำแหน่งที่ปรากฏ

จะเห็นได้ว่าสัตว์มงคลเหล่านี้มีทั้งที่มาจากเทพนิยายตามตำนานหรือคำบอกเล่าแต่โบราณและสัตว์ที่มีชีวิตอยู่จริง แต่ทั้งหมดก็ล้วนเป็นสัตว์ที่อยู่คู่กับวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนมาอย่างยาวนาน จึงไม่ต้องสงสัยว่าการเลือกลวดลายสัตว์มงคลมาประดับลงบนงานศิลปะต่าง ๆ รวมถึงบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว ผู้ที่นิยมหรือศรัทธารูปปั้นฮก ลก ชิว ทราบกันดีว่าลวดลายที่ยิ่งละเอียดอ่อน ลวดลายที่ยิ่งมีภาพสัญลักษณ์สิริมงคลมากเท่าไร ก็จะต้องแสดงถึงอำนาจ บุญบารมีอันไพศาล แท่นคำอวยพรที่เป็นสิริมงคลที่สมบูรณ์แบบมากขึ้นเท่านั้น ซึ่งนั่นทำให้บ้านเรือน โรงงาน ผู้ประกอบการ

รวมถึงข้าราชการมีการประดับหรือจัดวางรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว เพราะเชื่อกันว่าจะนำพา มาซึ่งความเป็นสิริมงคลอันเป็นคำอวยพรที่มนุษย์โลกทุกคนล้วนแต่แสวงหาปรารถนา ให้ตนมีชีวิตที่มีความสุข เจริญรุ่งเรือง และมีอายุยืนยาว

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าการที่ชาวจีนได้ถ่ายทอดความหมายผ่าน ลวดลายสิริมงคลลงบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว โดยเฉพาะลวดลายสัตว์มงคลนั้นมีความละเอียดอ่อนอย่างยิ่ง การถ่ายทอดยังสามารถแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรม วิถีชีวิต ความเชื่อผ่านลวดลายสิริมงคลต่าง ๆ ด้วยความละเอียดอ่อนผ่านเครื่องกระเบื้อง ถือเป็นหนึ่งในสมบัติที่มีคุณค่าสำหรับชาวจีนและชาวไทยเชื้อสายจีน แต่ในปัจจุบัน ลูกหลานชาวไทยเชื้อสายจีนจำนวนมากยังขาดความรู้ ความเข้าใจถึงการสื่อความหมายของลวดลายสิริมงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ทำให้มองไม่เห็นถึงคุณค่า ละเลยต่อสิ่งดีงามอันทรงคุณค่าที่บรรพชนได้ให้ไว้ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเกิดความตระหนักและให้ความสนใจเลือกศึกษาภาพลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ที่ผลิตและนำเข้ามาจากมณฑลเจียงซีหรือมณฑลกังไส (江西) ในประเทศจีน ซึ่งเป็นมณฑลที่มีชื่อเสียงในเรื่องการผลิตเครื่องกระเบื้องพอร์ซเลน เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการสื่อความหมายถึงการอวยพรจากลวดลายสัตว์มงคลอย่างลึกซึ้ง

ในขั้นแรกผู้วิจัยเริ่มต้นจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการในประเทศไทย สำหรับเอกสารของจีนนั้น ผู้วิจัยได้สืบค้นจากฐานข้อมูลทางวิชาการ CNKI (China National Knowledge) พบว่ามีเอกสารทางวิชาการที่เขียนถึงเรื่องนี้อยู่ 6 ชิ้น แต่เป็นการศึกษาภาพลักษณ์ของความเป็นสิริมงคลที่สะท้อนผ่านฮก ลก ซิ่ว ในสถานที่และข้าวของเครื่องใช้ประเภทต่าง ๆ และยังไม่ปรากฏการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับลวดลายบนรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว ผู้วิจัยจึงได้นำมากล่าวไว้ในงานวิจัยฉบับนี้

การศึกษาพบว่ามีข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าฮก ลก ซิ่ว และลวดลายมงคลดังต่อไปนี้

1. หนังสือที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าฮก ลก ซิ่ว

Damrongrachanuphab (1984) ได้กล่าวถึงลักษณะของเทพเจ้าทั้ง 3 องค์ ดังนี้ ฮก เป็นรูปเจ้าหรือขุนนางสวมหมวก มีใบหูกางออก 2 ข้าง มือถือหุริ้อ แสดงวาสนา ลก เป็นรูปเศรษฐี สวมหมวกที่มีเสาข้างหลังสูงมีผ้าคลุมลงไปเบื้องหลัง แสดงโภคสมบัติ มือหนึ่งอุ้มเด็ก แสดงบิรวารสมบัติ และซิ่ว เป็นรูปชายแก่ ถือไม้เท้า มือหนึ่ง ถือผลไม้มือหนึ่ง แสดงความเป็นผู้มีอายุยืนและมั่นคง

Jantaranonant (2006) ได้กล่าวถึงลักษณะของ ฮก ลก ชิว ไว้ดังนี้ ฮก เป็นรูปชายแก่ แต่งตัวเป็นเศรษฐี สวมหมวกทรงสี่เหลี่ยมสูง มือหนึ่งถือม้วนหนังสือ หรืออุ้มเด็ก เด็กจะถือหยวนเป่า และอีกมือของชายแก่ถือเห็ดหลังจื่อ ลก เป็นรูปเจ้า หรือขุนนาง ใส่ชุดข้าราชการที่มีหมวกยศและเข็มขัด มือหนึ่งถือหุ้ยอู๋ และชิว เป็นรูปชายแก่ มือหนึ่งถือผลท้อ อีกมือถือไม้เท้า

ทั้ง 3 องค์ ไม่ปรากฏว่าได้รับการกราบไหว้หรือบูชาไว้ในศาลเจ้าหรือในบ้านแต่อย่างใด แต่จะตั้งไว้เป็นเครื่องประดับเท่านั้น มักจะมีบทบาทต่อความเชื่อของชาวจีนเพียงเป็นเทพประธานในวันงานแซยิด

2. หนังสือที่เกี่ยวข้องกับสิ่งสิริมงคลจีน

Jantaranonant (2006) ได้กล่าวถึงที่เป็นสิริมงคลไว้ว่า สำหรับชาวจีนแล้ว เรื่องของสิริมงคลจะแยกกันไม่ออกกับชีวิตความเป็นอยู่ ทั้งนี้เพราะชาวจีนได้แสดงออกถึงความยึดมั่นในเรื่องสิริมงคลทั้งในรูปตัวอักษร ภาพวาด ลวดลาย คำพูด ระบุบุคคล สิ่งของและสัตว์ชนิดต่าง ๆ โดยมักจะเห็นและได้ยินอยู่เสมอทั้งในเรื่องประเพณีพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตและประเพณี พิธีกรรมในเทศกาลประจำปี

Jantaranonant (2006) อธิบายไว้ว่า ในดินแดนทางตะวันออกเฉียงเหนือของจีน มีประเพณีบางแห่งเน้นเรื่องสิริมงคลเกี่ยวกับชีวิตมาก เมื่อจัดงานมงคลฉลองการมีบุตรจะมีการกินหมี่เส้นยาวเพื่อเป็นการอวยพรให้เด็กอายุยืน แล้วคล้องข้อมือข้อเท้าเด็กด้วยเส้นหมี่ก็เพื่อให้อายุมันขวัญยืนอีกนั่นเอง หลังจากนั้นยังต้องจัดหารองเท้ามีหัวเป็นรูปหัวเสือให้เด็กสวมใส่ บนหัวเสือนจะมีตัวอักษรว่าหวาง (王) แปลว่าเจ้า เพราะเสือเป็นเจ้าแห่งสัตว์ป่า สามารถป้องกันสิ่งเลวร้ายต่าง ๆ ได้ ดังนั้นการใส่รองเท้ารูปหัวเสือก็นำมาให้เด็กอายุยืนเป็นสุขนั่นเอง

Pongpanich (2012) อธิบายไว้ว่า บ่อยครั้งที่เราจะพบว่า ยังขาดความรู้ความเข้าใจอยู่บ้างกับสิ่งซึ่งเป็น “รูปแบบสิริมงคลจากสวรรค์” ที่เห็นประดับอยู่ตามบ้านหรือสถานที่ต่าง ๆ และเมื่อมีความเข้าใจลึกซึ้งถึงแก่นแท้ที่เป็นเนื้อแท้ของศรัทธา คุณค่าความหมายและปรัชญาของแต่ละสิ่งที่เป็นมา เราจะเข้าใจวิถีจีนโบราณที่เข้ามามีอิทธิพลในวิถีชีวิตของคนทั่วไปในปัจจุบันดีขึ้น ภาพมังกร เคยถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ขององค์จักรพรรดิในช่วงสมัยศักดินา หากผู้ใดฝ่าฝืนใช้สัญลักษณ์ดังกล่าวก็จะถูกลงโทษ แต่เมื่อสิ้นสุดสมัยศักดินา มังกรก็กลายมาเป็นเพียงของนิยมในทางเป็นสิริมงคล นำมาตกแต่งบ้านเรือนประชาชนทั่วไป จากตัวอย่างดังกล่าวจะพบว่า เมื่อกาลเวลาผ่านไป ความเชื่อ

และความนิยมที่มีผลต่อวิถีชีวิตของประชาชนก็เปลี่ยนไปเช่นกัน

3. หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับลวดลายสิริมงคล

Pandamrong (2010) อธิบายไว้ว่า ลวดลายที่นำมาใช้ในงานศิลปกรรมของจีนทุกชนิดเป็นลวดลายเชิงสัญลักษณ์ที่มีความหมายเป็นมงคลทั้งสิ้น แม้กระทั่งในงานจิตรกรรมภาพเขียนบางภาพจะแฝงความหมายที่เป็นสัญลักษณ์ไว้ ถ้าไม่เข้าใจในความหมายเหล่านั้นก็จะไม่มีทางเข้าถึงจิตรกรรมของจีนได้ สัญลักษณ์ที่นำมาใช้นักมีความหมายในทางให้อายุยืน มีสุขภาพพลานามัยดี มีตำแหน่งและก้าวหน้าในหน้าที่การงาน มีลูกหลานมาก ๆ มีหน้ามีตาในสังคมเป็นที่เคารพนับถือและให้เกิดใหม่ในภพภูมิที่ดี ๆ ภูมิปัญญาในการใช้สัญลักษณ์สื่อความหมายนี้กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของจีนที่สืบทอดกันมาจนทุกวันนี้

สัตว์ในจินตนาการ เป็นการที่นำเอาลักษณะต่าง ๆ ของสัตว์ในธรรมชาติมาผสมผสานเข้ากับความเชื่อ ความศรัทธาในลัทธิทางศาสนา ปรัชญา แนวคิดต่าง ๆ ที่ปฏิบัติต่อเนื่องกันมาเกิดเป็นรูปสัญลักษณ์ของสัตว์ที่เหนือความเป็นจริงตามธรรมชาติแต่ให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่รู้จักกันไป เช่น มังกร หงส์ กิเลน สิงห์

Meelarp (2006) อธิบายไว้ว่า ประติมากรรม ลวดลายประดับตกแต่งเป็นสิ่งสำคัญควบคู่ตัวสถาปัตยกรรมเปรียบเสมือนเป็นสิ่งเดียวกัน ศิลปกรรมที่ใช้ตกแต่งอาคารแบ่งได้ 2 ประเภทดังนี้ ศิลปกรรมที่มากับตัวสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมส่วนตกแต่งอื่น ๆ ได้แก่ ส่วนตกแต่งข้าวของเครื่องใช้ภาพลวดลายประดับตกแต่งแบ่งได้ 7 ประเภท ดังนี้

- รูปสัตว์มงคลต่าง ๆ เช่น มังกร หงส์ ปลา มังกร ค้างคาว ช้าง ม้า ฯลฯ
- รูปพืชมงคล แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ต้นไม้ ดอกไม้ และผลไม้ เช่น ต้นสน ต้นไผ่ ดอกโบตั๋น ดอกเบญจมาศ ดอกกล้วยไม้ ฯลฯ
- รูปธรรมชาติมงคล เช่น เมฆ ฝน สายน้ำ
- รูปเทพ เทียน บุคคลที่มีชื่อเสียงในอดีต
- รูปเรขาคณิตต่าง ๆ เช่น วงกลม สี่เหลี่ยม ห้าเหลี่ยม หกเหลี่ยม
- อักษรมงคล (ตัวอักษรวงกลมของชาวจีน)
- ภาชนะหรือวัสดุต่าง เช่น เหยือก ไซมุก แจกัน ถ้วย กระถางต้นไม้

หนังสือ ศิลปกรรม (ลวดลายประดับตกแต่ง) ในที่นี้หมายความว่ารวมไปถึง ลวดลายการเขียนสีการแกะสลัก (นูนสูง นูนต่ำ) ทุกส่วนภายในอาคาร

4. หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสัตว์มงคลจีน

Chumpengpan (2001) ได้อธิบายเกี่ยวกับสัตว์มงคลจีนไว้ว่า มังกรถือเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติของคนจีนมาแต่ครั้งโบราณชงชาติจีนเดิมก็ใช้รูปมังกรมีนิทานพื้นบ้านเล่าถึงเรื่องมังกรมากมายและชาวจีนมักจะพูดคุยกุญพรให้แก้กันว่า “อวยพรขอให้ท่านโชคดีด้วยบารมีของหงส์และมังกร”

กิเลน เป็นสัตว์สันโดษ มีความสูงประมาณ 12 ศอก (6 เมตร) ลำตัวคล้ายกวางตัวผู้ ขามีกีบเหมือนม้า มีหางเหมือนวัว มีหัวเหมือนสุนัขป่า ผิวหนังมี 5 สี คือแดง เหลือง น้ำเงิน ขาว และดำ ส่วนบริเวณใต้ท้องสีเหลือง และมีเขาเดี่ยวปลายเขาอ้วนสำหรับหัวของตัวผู้ ส่วนตัวเมียไม่มีเขา ในอดีตมักถูกวาดเป็นภาพกิเลนคู่ที่รายล้อมไปด้วยไฟหรือเมฆ พร้อมกับรูปเทพธิดาแห่งความอุดมสมบูรณ์ มีลูกตก อุ้มเด็กในอ้อมแขนขณะขี่หลังกิเลน นอกจากนี้ยังมักปรากฏภาพกิเลนบนชุดของข้าราชการฝ่ายทหารในระดับชั้นที่ 1

ค้ำคาวหรือฟักซู (Fuk Shu) ซึ่งมีความหมายว่า หนูแห่งความสุข หากค้ำคาวบินพุ่งเข้าไปในบ้าน จะเป็นเครื่องหมายว่า โชคดีกำลังจะมาถึงผู้ครอบครองหรือเจ้าของบ้าน เนื่องจากค้ำคาวเป็นสัญลักษณ์แห่งความสุขและอายุยืนยาว ดังนั้นมักจะพบเห็นค้ำคาวบนภาพเขียนสีแดง ซึ่งเป็นสีแห่งความยินดี สนุกและเฟลิดเฟลิน

สิงโต เป็นเครื่องหมายบอกถึง ความกล้าหาญ พละกำลังและการมีสติ ปัญญาความเฉลียวฉลาดในกิจการทหาร การแสดงสัญลักษณ์เช่นนี้ก็เหมือนกับสิงโตจีน ซึ่งนิยมทำเป็นสัญลักษณ์ปักเย็บไว้บนเสื้อของขุนนางฝ่ายทหารในระดับชั้นที่ 2

จากการศึกษาในหนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับฮก ลก ชิว และลวดลายมงคลจีนที่กล่าวมานี้ พบว่ายังไม่มีหนังสือหรืองานวิจัยที่ศึกษาในหัวข้อเรื่องการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดรูปปั้นฮก ลก ชิว

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความหมายจากลวดลายสัตว์มงคลที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว
2. เพื่อศึกษาว่าความหมายของลวดลายสัตว์มงคลที่ประดับบนรูปปั้นสอดคล้องกับรูปปั้นฮก ลก ชิว อย่างไร

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ศึกษาจากภาพถ่ายอย่างลวดลายสัตว์มงคลจีนบนชุดของรูปปั้นของเทพเจ้าฮก ลก ซิ่ว ที่เป็นงานจากมณฑลเจียงซีหรือกังไส (江西) จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น) โดยมีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

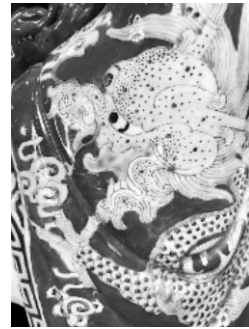
1. กำหนดขอบเขตของหัวข้อที่ต้องการศึกษา
2. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลลวดลายมงคลจีนจากหนังสือฮก ลก ซิ่ว โชคลาภ อายุยืน หนังสือรูปแบบสิริมงคลจากสวรรค์ของประเทศจีน หนังสือสัตว์มงคลและบทความวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. เก็บภาพถ่ายอย่างลวดลายบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ซิ่ว จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น)
4. นำข้อมูลและภาพถ่ายอย่างที่รวบรวมมาวิเคราะห์
5. นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์เรียบเรียงจัดหมวดหมู่อย่างเป็นระบบ
6. นำเสนอผลการวิจัย สรุปผลการวิจัย และอภิปรายผลการวิจัย

ผลการวิจัย

1. มังกร (龙)

จากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดรูปปั้นของฮก ลก ซิ่ว จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น) พบว่ามังกรจะปรากฏเฉพาะบนรูปปั้นฮก จากการเก็บภาพถ่ายอย่างรูปปั้นฮกทั้งหมด 12 ชิ้น ปรากฏภาพมังกร จำนวน 11 ชิ้น แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ มังกรที่มีรูปร่างตามจินตนาการที่นิยมอย่างแพร่หลาย มังกรแบบลายเส้นและมังกรในรัศมีวงกลม

1.1 มังกรที่มีรูปร่างตามจินตนาการที่นิยมอย่างแพร่หลาย มีลักษณะทั่วไปที่พบเห็นได้ทุกชิ้นคือดวงตากลมโตหนวดยาว เขาโค้งมน ปีกขนาดเล็ก อย่างละ 1 คู่ ขา 4 ขา ลำตัวยาวมีเกล็ดคลุมทั่วทั้งลำตัว มีขนแผงคอที่แผ่กว้างออกและมีหางซึ่งผู้วิจัยพบภาพมังกรที่มีลักษณะดังกล่าวจำนวน 29 ภาพ บนรูปปั้นฮก จำนวน 10 ชิ้น



ภาพที่ 2 ภาพมังกรบนชุดเทพเจ้าฮก ภาพที่ 3 ภาพเทพเจ้าฮก ภาพที่ 4 ภาพมังกรบนชุดเทพเจ้าฮก

ตารางที่ 1 ตารางแสดงผลการเปรียบเทียบความแตกต่างของภาพมังกรที่ปรากฏบนรูปปั้นฮก

รูปปั้นฮก	จำนวน (ตัว)	เล็บ		สี					ตำแหน่งบนชุดของฮก		
		4	5	ลำตัว			เกล็ด		ซ้าย-ขวา	หน้า	หลัง
				ขาว	เขียว	เหลือง	น้ำเงิน	ดำ			
1	2		✓	✓			✓		✓		
2	3	✓			✓			✓	✓		✓
3	4	✓				✓		✓	✓	✓	✓
4	-										
5	4	✓		✓			✓		✓	✓	✓
6	4		✓	✓			✓		✓	✓	✓
7	*										
8	2	✓		✓			✓		✓		
9	4	✓				✓	✓		✓	✓	✓
10	2	✓		✓			✓		✓		
11	2	✓		✓			✓		✓		
12	2	✓		✓			✓		✓		

- ไม่ปรากฏภาพมังกร

* ไม่ปรากฏภาพมังกรที่มีรูปร่างตามจินตนาการที่นิยมอย่างแพร่หลาย

จากตารางจะเห็นได้ว่าสิ่งที่แตกต่างกันของมังกร ได้แก่ นิ้ว ซึ่งมังกรที่มี 4 เล็บ จำนวน 23 ตัวและมังกรที่มี 5 เล็บจำนวน 6 ตัว

สีที่ใช้ในการวาดลำตัวและเกล็ดก็มีความแตกต่างกัน มังกรที่ลำตัวสีขาวเกล็ดสีน้ำเงิน จำนวน 18 ตัว ลำตัวสีเหลืองอ่อนเกล็ดสีน้ำเงินมี จำนวน 4 ตัว ลำตัวสีเหลืองอ่อนเกล็ดสีดำ จำนวน 4 ตัว และลำตัวสีเขียวเกล็ดสีดำ จำนวน 3 ตัว

การวางตำแหน่งของภาพมังกรก็มีความแตกต่างเช่นกัน บนรูปปั้นฮกทุกชั้น (10 ชั้น) จะปรากฏมังกรบนชายแขนเสื้อข้างซ้ายและขวาอย่างละ 1 ตัว รวมเป็น 20 ตัว นอกจากนี้ รูปปั้นฮกบางชั้นยังปรากฏมังกรที่บริเวณตัวเสื้อด้านหน้าอีก 4 ตัว และตัวเสื้อด้านหลังอีก 5 ตัว ซึ่งมังกรที่ปรากฏบนชายแขนเสื้อข้างซ้ายและขวามักจะมีลักษณะการทอดลำตัว เลื้อยขดไปมาให้เห็นถึงลีลาความสง่างามทั่วทั้งลำตัว ซึ่งส่วนใหญ่จะปรากฏเป็นมังกรขณะบินบนท้องฟ้าที่รายล้อมไปด้วยก้อนเมฆ มีเพียงแค่ 4 ภาพที่ปรากฏเพียงมังกร ส่วนมังกรที่ปรากฏบริเวณตัวเสื้อด้านหน้าและด้านหลังทุกภาพ ลำตัวของมังกรจะทอดยาว เลื้อยขดไปมาเช่นกัน แต่ส่วนหัวของมังกรจะหันหน้าตรง ทำให้เห็นใบหน้าอย่างชัดเจน

1.2 มังกรแบบลายเส้น เป็นมังกรที่มีเพียงแค่ลำตัวคดเคี้ยว มีตา มีขา ไม่ลงรายละเอียดมากนัก มังกรแบบลายเส้นปรากฏอยู่ที่ด้านหน้าแถบเสื้อตรงกลางของรูปปั้นฮก เป็นมังกรแนวตั้งหันหน้าเข้าหากัน ผู้วิจัยพบมังกรรูปแบบดังกล่าวจำนวน 3 ภาพ แต่มีสีลายเส้นที่แตกต่างกัน ได้แก่ สีทอง 1 ภาพ สีแดง 1 ภาพและสีเหลือง 1 ภาพ



ภาพที่ 5 ภาพเทพเจ้าฮก ภาพที่ 6 ภาพมังกรแบบลายเส้น บนชุดเทพเจ้าฮก ภาพที่ 7 ตัวอย่างภาพมังกร ในรัศมีวงกลม

1.3 มังกรในรัศมีวงกลม (团龙) เป็นมังกรลายเส้นทอดตัวอยู่ในรัศมีวงกลม ผู้วิจัยพบมังกรรูปแบบดังกล่าวจำนวน 1 ภาพ มังกรมีลำตัวสีชมพูดวงตาเขียว รอบตัวมังกรรายล้อมไปด้วยเมฆมงคลอย่างสวยงาม

มังกร 3 รูปแบบที่พบบนชุดของรูปปั้นฮก โดยมากจะเป็นมังกรที่มีความน่าเกรงขาม มีหน้าตาดุร้าย หวดลำตัวอยู่บนฟ้าสื่อได้ถึงความยิ่งใหญ่ บุญบารมีอันสูงส่งมีพลังอำนาจอันยิ่งใหญ่เหนือสรรพสิ่ง รวมถึงบรรดาสัตว์ทั้งหลายบนโลกนี้ทำให้ถูกยกย่องเป็นสัตว์แห่งเทพเจ้า

จากการศึกษาความแตกต่างของจำนวนเล็บมังกรบนชุดของรูปปั้นฮกพบว่า มังกร 5 เล็บ เป็นมังกรของฮ่องเต้หรือองค์จักรพรรดิ นอกจากนั้นรองลงมาจะเป็นขุนมนตรี เจ้าพระยาเป็นมังกร 4 เล็บ ส่วนพวกคุณพระ คุณหลวงเป็นมังกร 3 เล็บ สาเหตุที่ข้าราชการไพร่ใช้มังกรได้ เพราะคนพวกนี้รับใช้มังกรอยู่ เป็นบริวารของมังกร Tangvanich (2017) ดังนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่า มังกรส่วนมากที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นฮกเป็นมังกร 4 เล็บ เพราะฮกมาจากดวงดาวตามความเชื่อของลัทธิเต๋า ไม่ใช่ผู้เป็นใหญ่สูงสุดในบรรดาเหล่าเทพหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เปรียบเสมือนเป็นบริวารขององค์ฟ้าดินหรือเจ็กเซียนฮ่องเต้ ผู้เป็นใหญ่เหนือเทพทั้งปวง ตามความเชื่อของศาสนาเต๋าเช่นเดียวกัน

ความแตกต่างของสีลำตัวและเกล็ดของมังกร รวมถึงตำแหน่งการวาง Fang (2021) กล่าวว่า ตำแหน่งการวางลวดลายสัตว์มงคลและสีของสัตว์มงคลบนชุดฮก ลก ซึ่งไม่มีความหมายแฝงไว้ เพียงแต่ทำเพื่อความสมดุลและความสวยงามเท่านั้น ประกอบกับผู้วิจัยไม่สามารถหาข้อมูลมาประกอบได้ ดังนั้น อาจอนุมานได้ว่าการเลือกใช้สีลำตัวเกล็ดและตำแหน่งการวางสัตว์มงคลจึงขึ้นอยู่กับความชอบของผู้วาดลวดลายและความเข้ากันของสีเพื่อให้เกิดดุลยภาพ

การศึกษาการสื่อความหมายของมังกรพบว่า ในสมัยสังคมศักดินา ภาพของตัวมังกรเป็นสัญลักษณ์ทรงเกียรติที่ไม่มีสิ่งใดเทียบได้ และผู้ปกครองในระบบศักดินามักใช้เป็นสัญลักษณ์ขององค์จักรพรรดิ ทรงคุณธรรมและเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จากสวรรณ Pongpanich (2012) ด้วยเหตุนี้ทำให้มังกรหลากหลายรูปแบบจึงควรค่าแก่การประดับอยู่บนชุดของรูปปั้นฮกที่สวมชุดขุนนาง หมวกขุนนางมีปีกยื่นออกทั้งสองข้าง ในมือถือทรัพย์สินสมบัติหรือหุ้

นอกจากนี้ ตามหลักพระพุทธศาสนา มังกรคือหัวใจของความเข้มแข็ง ความดีและการอำนวยพร มังกรเป็นผู้ยึดมั่นในธรรมะและบารมี จึงจะช่วยให้เกิดความมั่งคั่งร่ำรวยและความสุขแก่ประชาชน Chumpengpan (2001) ดังนั้น จึงวิเคราะห์ได้ว่า เหตุที่มังกรปรากฏเฉพาะบนชุดของรูปปั้นฮก เพราะว่า ตามหลักพระพุทธศาสนาแล้ว คำว่า “ฮก” แปลว่า บุญบารมี จึงสอดคล้องกับความหมายที่ให้ไว้ การนำมังกรมาประดับ

บนชุดของรูปปั้นฮก เพื่อให้ผู้ศรัทธายึดมั่นในธรรมะ บุญบารมีและเสริมคำอวยพรอันเป็นสิริมงคลอีกด้วย

2. นกกระเรียน (仙鶴)

จากการศึกษาสลวดลายสัตว์มงคลบนชุดรูปปั้นของฮก ลก ชิว จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น) พบว่านกกระเรียนจะปรากฏเฉพาะบนรูปปั้นลก จากการเก็บภาพตัวอย่างรูปปั้นลกทั้งหมด 12 ชิ้น ปรากฏภาพนกกระเรียนบนรูปปั้นลกจำนวน 7 ชิ้น ทั้งหมด 39 ตัว ลักษณะของนกกระเรียนมีดวงตากกลม 1 คู่ มีขาเรียวยาว 1 คู่ มีปีก 1 คู่ มีลักษณะเด่นคือหงอนสีแดงสด

ตารางที่ 2 ตารางแสดงผลการเปรียบเทียบความแตกต่างของภาพนกกระเรียนที่ปรากฏบนรูปปั้นลก

รูปปั้นลก.	จำนวน (ตัว)	สี												ตำแหน่งบนชุดของลก		
		หงอน			ลำตัว			ปีก						ซ้าย-ขวา	หน้า	หลัง
		แดง	เขียว	ดำ	เขียว	น้ำเงิน	ดำ	แดง	น้ำเงิน	เขียว	ขาว	เหลือง	ฟ้า			
1	-															
2	7	✓			✓					✓				✓	✓	✓
3	7		✓		✓					✓				✓	✓	✓
4	-															
5	2	✓					✓	✓	✓			✓				✓
6	-															
7	7			✓		✓			✓					✓	✓	✓
8	7	✓			✓			✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓
9	-															
10	-															
11	4	✓			✓			✓	✓	✓		✓		✓		
12	5	✓			✓			✓	✓	✓	✓			✓		✓

จากตารางจะเห็นได้ว่านอกจากตำแหน่งที่พบภาพนกกระเรียนแล้ว หงอน ลำตัวและปีกยังมีสีที่แตกต่างกัน ในส่วนของปีกบางตัวมีเพียงสีเดียว บางตัวมีหลากหลายสีซึ่งภาพนกกระเรียนที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นลกชิ้นเดียวกันจะมีรูปร่างลักษณะและอิริยาบถต่าง ๆ เหมือนกัน

ภาพนกระเรียนที่ปรากฏอยู่บนชุดของรูปปั้นลกส่วนใหญ่จะเป็น นกระเรียนกางปีกบินอยู่บนฟ้าเหนือมหาสมุทรและดวงอาทิตย์อยู่ภายในรัศมีวงกลม ที่ล้อมรอบด้วยลวดลายเมฆ แต่มีเพียงภาพนกระเรียนบนรูปปั้นลกชุดที่ 5 ที่เป็น ภาพนกระเรียนกางปีกกำลังคาบกิ่งผลท้ออยู่ในรัศมีวงกลม



ภาพที่ 8 เทพเจ้าลก



ภาพที่ 9 ภาพนกระเรียนบนชุดเทพเจ้าลก



ภาพที่ 10 ภาพนกระเรียนบนชุดเทพเจ้าลก

จากการศึกษาความแตกต่างของสีหอน ลำตัว ปีก รวมถึงตำแหน่งการ วางของภาพนกระเรียน ไม่สามารถหาข้อมูลมาประกอบได้

การศึกษาการสื่อความหมายของนกระเรียนพบว่า นกระเรียนเป็นสัตว์ มงคลประจำของชีวิตที่เป็นเทพแห่งความยั่งยืน อีกทั้งยังแทนคำอวยพรให้มียศสูงสุด ทางราชการ Jantaranon (2006) ดังนั้น นกระเรียนสามารถปรากฏทั้งบนชุดรูปปั้น ชิวและลกได้ จากการเก็บภาพตัวอย่างผู้วิจัยไม่พบภาพนกระเรียนบนชุดของรูปปั้นชิว พบเพียงบนชุดรูปปั้นลก ดังนั้นจึงสื่อความหมายถึงการอวยพรให้มียศบรรดาศักดิ์

และตำแหน่งงานที่ดี ส่วนภาพนกกระเรียนที่ปรากฏผลท้อร่วมด้วยอาจสื่อความหมายเพิ่มเติม เนื่องจาก “ผลท้อ” ภาษาจีนกลางคือคำว่า “ໄໝ່ເຄາ” (寿桃) ซึ่งตัวอักษร “ໄໝ່” (寿) มีความหมายว่า อายุยืน ความยั่งยืน ดังนั้นจึงอาจอนุมานได้ว่าภาพดังกล่าวใช้เพื่อการอวยพรให้มีศถาบรรดาศักดิ์อย่างมั่นคง

3. สิงโต (狮子)

จากการศึกษาสลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นลก ลก ชิว จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น) พบว่าสิงโตจะปรากฏเฉพาะบนรูปปั้นลกเท่านั้น จากการเก็บภาพตัวอย่างรูปปั้นลกทั้งหมด 12 ชิ้น พบว่าภาพสิงโตปรากฏบนรูปปั้นลกจำนวน 3 ชิ้น ทั้งหมด 19 ตัว สิงโตที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นลกจะมีลักษณะเหมือนกัน ได้แก่ มีหน้าตาดุดัน ดวงตากลมโต 1 คู่ ใบหูเป็นรูปสามเหลี่ยม 1 คู่ มีขา 4 ขา มีเขี้ยวที่แหลมคม มีขนหนา ขนตั้งแต่คอลงไปถึงกลางหลังและปลายหาง

ตารางที่ 3 ตารางแสดงผลการเปรียบเทียบความแตกต่างของภาพสิงโตที่ปรากฏบนรูปปั้นลก

รูปปั้น ลก.	จำนวน (ตัว)	สี											ตำแหน่งบนชุดของ ลก			
		แผงคอ			ลำตัว			หาง					ข้างขวา	หน้า	หลัง	
		แดง	เขียว	ดำ	เขียว	น้ำเงิน	ดำ	แดง	น้ำเงิน	เขียว	ขาว	เหลือง				ฟ้า
1	-															
2	7	✓			✓					✓				✓	✓	✓
3	7		✓		✓					✓				✓	✓	✓
4	-															
5	2	✓					✓	✓	✓			✓				✓
6	-															
7	7			✓		✓			✓					✓	✓	✓
8	7	✓			✓			✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓
9	-															
10	-															
11	4	✓			✓			✓	✓	✓		✓		✓		
12	5	✓			✓			✓	✓	✓	✓			✓		✓

จากตารางจะเห็นได้ว่าสิ่งที่แตกต่างกันของภาพสิงโต ได้แก่ สีของลำตัว แผงคอ กลางหลังและหาง พบว่าสิงโตที่ลำตัวสีขาว แผงคอ กลางหลังและหางเป็นสีน้ำเงินมีจำนวน 12 ตัว ลำตัวสีชมพู แผงคอ กลางหลังและหางสีเขียวมีจำนวน

7 ตัว นอกจากนี้ ภาพสิงโตที่ปรากฏพร้อมลูกบอลผ้าบนชุดของรูปปั้นลักษ์ยังมีอิริยาบถที่แตกต่างกันคือ สิงโตบางตัวหันหน้าตรง บางตัวหันกลับไปมองด้านหลัง



ภาพที่ 11 ภาพสิงโตเขียนสี
เล่นลูกบอลผ้าบนชุดเทพเจ้าลัก



ภาพที่ 12 ภาพสิงโตสีน้ำเงิน
เล่นลูกบอลผ้าบนชุดเทพเจ้าลัก

ตั้งแต่อดีตมีการนำภาพสิงโตมาผสมกับจินตนาการเพื่อเพิ่มความสวยงาม ใช้ในทางศิลปะและสื่อถึงการ อวยพร เนื่องจาก ภาษาจีนกลางคำว่า “สิงโต” ออกเสียงว่า “ซือจี” (狮子) ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “ไท่ซือ” (太师) ที่แปลว่า มหาเสนาบดี ซึ่งเป็นตำแหน่งขุนนางชั้นสูงที่สุด โดยทั่วไปมักจะพบภาพสิงโตคู่เล่นลูกบอลผ้า เรียกว่า “ซือจีกุนซิวฉิว” (狮子滚绣球) ลูกบอลผ้ามีลักษณะเป็นทรงกลม มีลวดลายคล้ายภาพดอกไม้ และมีผ้าเส้นยาว ๆ ร้อยอยู่รอบ ๆ อย่างสวยงาม

นอกจากภาพสิงโตเล่นลูกบอลผ้าจะปรากฏอยู่บนชุดของรูปปั้นลักษ์แล้ว ผู้คนยังใช้ในงานสถาปัตยกรรมหรือศิลปกรรมประดับตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ผ้าปัก หิน แกะสลัก เครื่องเคลือบเซรามิก เครื่องบูชา บนชุดเทพเจ้าและชุดขุนนาง เชื่อว่าสิงโตมีอำนาจในการขจัดสิ่งชั่วร้ายได้ อีกทั้งยังแสดงถึงการอวยพรให้มียศถาบรรดาศักดิ์ที่สูงส่ง นำพาความโชคดี สิริมงคลเข้ามาในชีวิต

จากการศึกษาจำนวนของสิงโตที่ปรากฏบนชุดของลักษ์ ลก ชิว พบว่า เรื่องเกี่ยวกับสิงโตคู่เล่นชิวฉินั้นมีเรื่องเล่ากันมาว่า สิงโตตัวผู้และตัวเมียหยอกล้อกัน ขนของมันที่หลุดออกมาจากตัวนั้นได้เกาะกันจนเป็นลูกกลม ๆ และต่อมาก็มีสิงโตตัวเล็ก ๆ ออกมาจากก้อนลูกกลม ๆ นั้น จึงถือกันว่า ภาพสิงโตคู่เป็นภาพมงคล Jantaronanont (2006) ดังนั้น จึงวิเคราะห์ได้ว่า ภาพสิงโตที่ปรากฏบนชุดของลักษ์ แม้ว่าจะไม่ปรากฏเป็นสิงโตคู่เล่นลูกบอลชิวฉิวอยู่ด้วยกัน เนื่องจากความสมดุลและ

พื้นที่บนชุดมีจำกัด แต่จำนวนภาพสิ่งโตที่ปรากฏล้วนแต่เป็นจำนวนเลขคู่ทุกชุด เพื่อเป็นการสื่อถึงภาพอันมีความหมาย มหามงคล

ความแตกต่างของสีลำตัว ตำแหน่งการวางและอิริยาบถของสิ่งโต Fang (2021) กล่าวว่า สีลำตัว ตำแหน่งการวางลดทอนและอิริยาบถของสิ่งโต ไม่มีความหมายแฝง เพียงแต่ทำเพื่อความสวยงามเท่านั้น โดยเฉพาะสีส้ม เพราะภาพสิ่งโต เสนอผ่านความสวยงามของสีส้มหลากหลายเสมอ ดังนั้น การเลือกใช้สีลำตัว ตำแหน่งการวางลดทอนและอิริยาบถของสิ่งโตจึงขึ้นอยู่กับความชอบของผู้วาดลดทอนและความเข้ากันของสีให้สวยงามเท่านั้น

การศึกษาการสื่อความหมายของสิ่งโต พบว่า “ชื่อ” ที่แปลว่าสิ่งโต พ้องเสียงกับคำว่า “ชื่อ” ของคำว่า “ไทชื่อ” ซึ่งแปลว่ามหาเสนาบดี Jantaranonont (2006) ดังนั้น สิ่งโตจึงควรค่าแก่การประดับอยู่บนชุดของรูปปั้นลก ที่หมายถึง ยศถาบรรดาศักดิ์ ถือเป็นการอวยพรโดยนำลดทอนอันมงคลประดับบนชุดของรูปปั้นลกได้อย่างสอดคล้องและเหมาะสมกัน

4. ค้างคาว (蝙蝠)

จากการศึกษาลดทอนสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น) พบว่าค้างคาวปรากฏเฉพาะบนชุดของรูปปั้นชิวเท่านั้น จากการเก็บภาพตัวอย่างมีรูปปั้นชิวทั้งหมด 12 ชิ้น พบว่า ภาพค้างคาวปรากฏบนรูปปั้นชิว จำนวน 2 ชิ้น ทั้งหมด 30 ตัว โดยปรากฏบนชุดรูปปั้นชิวชุดที่ 6 และชุดที่ 9 แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ ค้างคาวโบราณและค้างคาวลายเส้น

4.1 ค้างคาวโบราณ ลักษณะของภาพค้างคาวโบราณมีดวงตากลมโต 1 คู่ หูเป็นรูปสามเหลี่ยม 1 คู่ และปีก 1 คู่ แต่จุดที่เด่นของค้างคาวโบราณอยู่ที่หัว ปีกและก้นของค้างคาวมีรูปทรงโค้งคล้ายหัวของเห็ดหลินจือ ปีกกางออกเป็นรูปครึ่งวงกลมม้วนเข้าหากัน เป็นสีน้ำเงินทั้งตัว ปรากฏอยู่บริเวณชายเสื้อข้างซ้ายและข้างขวา ซึ่งผู้วิจัยพบภาพค้างคาวที่มีลักษณะดังกล่าวบนชุดที่ 6 จำนวน 24 ตัว



ภาพที่ 13 ตัวอย่างภาพค้ำควาโบราณบนชุดเทพเจ้าชิว

4.2 ค้ำควาลายเส้น ลักษณะของค้ำควาลายเส้นมีดวงตากลมโต 1 คู่ มีปีกเป็นเส้นโค้งเรียวยาว 1 คู่ มีหูกลม 1 คู่ มีปากแหลมคม โหนกหัวเป็นรูปสามเหลี่ยม นูนออกมา มีลำตัวยาวกว่าปกติ บนหัวมีขนสี่เชียว ทั้งตัวเป็นสีฟ้าอ่อนลายจุดสีน้ำเงิน ได้ท้องและใต้ปีกเป็นสีแดง บินอยู่บนฟ้ารายล้อมไปด้วยเมฆมงคล โดยปรากฏอยู่บริเวณ ชายแขนเสื้อข้างซ้าย ข้างขวา ด้านหน้าและด้านหลัง ซึ่งผู้วิจัยพบภาพค้ำควาที่มีลักษณะ ดังกล่าวบนชุดที่ 9 จำนวน 6 ตัว



ภาพที่ 14 ตัวอย่างภาพค้ำควาลายเส้นบนชุดเทพเจ้าชิว

ภาพค้ำควาโบราณที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นชิวชุดที่ 6 เป็นค้ำควา สีน้ำเงิน 5 ตัว ทางปีกกว้างล้อมเข้าหากันเป็นรูปวงกลมอย่างเป็นระเบียบ ตรงกลางเป็นตัวอักษร “โซ่ว” (寿) แบบโบราณ และตรงกลางของดังกล่าวยังพบค้ำควาอีก 1 ตัว โดยเรียกกลายนี้ว่า “อู่ฝู่ชิงโซ่ว” (五福捧寿) จะปรากฏให้เห็นได้บนรอบ ๆ

ชุดของรูปปั้นชีว ถือเป็นการนำลวดลายสัตว์มงคลและอักษรที่มีการออกแบบศิลปะ
อันงดงามและสื่อถึงการอวยพรให้อายุมั่นขวัญยืน พร้อมกับอุดมไปด้วยความสุข
ทั้ง 5 ประการ ได้แก่ ความสุข อายุยืน ร่ำรวย มีศีลธรรมอันดีงามและจากโลกด้วย
ความสงบ ลายนี้ยังได้รับความนิยมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เช่น นำไปประดับในงาน
สถาปัตยกรรมจีน ลายผ้าปัก บัตรอวยพร จานชาม เป็นต้น นอกจากนี้คางคาวมีชื่อจีนว่า
“เปียนฝู” (蝙蝠) ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “ฝู” (福) ที่มีความหมายว่า สิริมงคล
ดังนั้นคำสิริมงคลที่เน้นในเรื่องของโชคลาภจึงมักจะใช้คางคาวเป็นสัญลักษณ์ในการ
อวยพรอีกด้วย

จากการศึกษาลวดลายคางคาวบนชุดของรูปปั้นชีวพบว่า คำสิริมงคล
ที่เน้นในเรื่องของโชคลาภจึงมักใช้คางคาวเป็นสัญลักษณ์แทนในการแสดงภาพ
หากเป็นคางคาว 2 ตัว ก็หมายถึงโชคคู่ เป็นคางคาว 5 ตัว หมายถึงโชค 5 ประการ
คือ อายุยืน ร่ำรวย พละทานมัยสมบูรณ์ มีบิรวารและความเป็นนิรันดร์ บางครั้งจึงมีการ
กล่าวว่า โชค 5 ประการนี้รวมกันแล้วก็คือ “โช้ว” หรือภาษาจีนแต้จิ๋วเรียกว่า “ชีว”
ซึ่งแปลว่าอายุยืนหรือความยั่งยืน Jantaronanont (2006) ดังนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่า คางคาว
ที่ปรากฏอยู่บนชุดของชีว มักจะเป็นลวดลายที่นำมาประกอบเข้าด้วยกัน เป็นคางคาว
5 ตัว ล้อมรอบตัวอักษร “โช้ว” เรียกว่า “อู่ฝูเผ็งโช้ว” (五福捧寿) นอกจาก
จะเป็นการอวยพรให้อายุยืนแล้ว ยังเป็นการวิคฤณคำอวยพรให้ครบถ้วนทั้ง 5 ประการ
ผ่านรูปภาพอันเป็นสิริมงคลนี้ ส่วนภาพ “อู่ฝูเผ็งโช้ว” (五福捧寿) ที่มีคางคาว
อยู่ในวงกลม ตรงกลางเพิ่มอีก 1 ตัว บนชุดที่ 6 จากการสืบค้น ไม่ปรากฏความหมาย
ที่แตกต่างจากเดิม อาจจะเป็นเพราะผู้ผลิตต้องการให้ภาพมีความงดงามตามจินตนาการ
มากขึ้น

การศึกษาลักษณะเด่นของภาพคางคาวพบว่า ปีกที่มีรูปโค้งเว้าของ
คางคาว นิยมไปแกะสลักไว้บนมิดดั้นสั้น บ่อย ๆ เรียกว่า ลายหยู-อี (Prathum, 2001)
ดังนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่า ปีกคางคาวที่มีลักษณะคล้ายหรือนั้น มีที่มาจากรูปทรงของ
เห็ดหลินจือ จึงใช้สื่อถึงการอวยพรได้หลายอย่าง ให้มีทั้งความสุข สมความปรารถนา
และอายุมั่นขวัญยืน

การศึกษาวิธยาบถของคางคาวที่อยู่ในลาย “อู่ฝูเผ็งโช้ว” (五福捧寿) พบว่า ภาพคางคาวบินพุ่งเข้าไปในบ้าน มันจะเป็นเครื่องหมายว่า โชคดีกำลัง
จะมาถึงผู้ครอบครองหรือเจ้าของบ้าน Chumpengpan (2001) ดังนั้น จึงวิเคราะห์

ได้ว่าการทึบชุดของรูปปั้นชีวมัลยา “อู่ฝ่งโงว” (五福捧寿) หรือคังคาว 5 ตัว หันหัวบินพุ่งเข้าไปที่อักษรตัว “โงว” เป็นการสื่อความหมายเพิ่มในการอวยพรให้ชัดเจน ยิ่งขึ้นว่า คำอวยพรอันเป็นสิริมงคลทั้ง 5 ประการ กำลังจะบังเกิดแก่ผู้ครอบครองหรือ ผู้ศรัทธาในฮก ลก ชิว

การศึกษาสีลำตัวของคังคาวไม่สามารถหาข้อมูลมาประกอบได้นอกจากนี้ Fang (2021) กล่าวว่า สีลำตัวของคังคาวไม่มีความหมายแฝงไว้ เพียงแต่ทำเพื่อความสวยงามเท่านั้น

ส่วนคังคาวลายเส้น ก็ไม่สามารถหาข้อมูลมาประกอบได้เช่นกัน แต่เนื่องด้วยมีลักษณะหน้าตาที่มีความคล้ายคลึงกับคังคาวโบราณ และปรากฏอยู่บนชุดของชีว ดังนั้น จึงอนุมานได้ว่าสื่อถึงการอวยพรได้เช่นเดียวกับภาพคังคาวโบราณ

5. กิเลน (麒麟)

จากการศึกษาตลอดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว จำนวน 12 ชุด (36 ชิ้น) พบว่า กิเลนปรากฏเฉพาะบนชุดของรูปปั้นชีว จากการเก็บภาพตัวอย่างรูปปั้นชีวทั้งหมด 12 ชิ้น ภาพกิเลนที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นชีว เป็นกิเลนจากเทพนิยายหนึ่งในสัตว์มงคลตามความเชื่อของชาวจีน มีลักษณะหน้าตาตุตัน มีดวงตากลมโตและเขาอย่างละ 1 คู่ มีขา 4 ขา มีหางคล้ายวัว มีหัวคล้ายหมูป่า มีเกล็ดคล้ายมังกร มีเขี้ยวที่แหลมคม มีขนตั้งแต่กลางหลังจนถึงปลายหาง ตามความเชื่อกิเลนจะมีลำตัวสีเหลือง แต่จากการเก็บภาพตัวอย่างพบภาพกินเลนบนรูปปั้นชีว เป็นสีน้ำเงินทั้งตัวเท่านั้น

พบว่าภาพกิเลนปรากฏบนรูปปั้นชีว เพียง 1 ชิ้น ทั้งหมด 2 ตัว โดยปรากฏบนรูปปั้นชีวชุดที่ 6 บริเวณตัวเสื้อด้านหน้า อยู่เป็นคู่หันหน้าเข้าหากัน ขาทั้ง 4 ขาเหยียบอยู่บนก้อนเมฆ



ภาพที่ 15 ตัวอย่างภาพกิเลนบนชุดเทพเจ้าชีว

กิเลนเป็นสัตว์ในเทพนิยายจีน ซึ่งเกิดจากการจินตนาการของชาวจีน ในอดีตด้วยลักษณะที่พิเศษและผิดแปลก จึงทำให้ชาวจีนเชื่อกันว่ากินเลนมีความศักดิ์สิทธิ์ สามารถกำจัดสิ่งชั่วร้ายและภูติผีปีศาจได้ กิเลนยังเป็นสัตว์แทนความดี ความสมบูรณ์ อายุยืน มีตำแหน่งสูงส่ง ความเคารพนับถือ ความกตัญญูทวนเท่ต่อบิดามารดา ลูกหลาน มีชื่อเสียงและการจัดการที่ฉลาด

จากการศึกษาการสื่อความหมายของกิเลนพบว่า เมื่อกิเลนมาปรากฏตัว ขึ้นเมื่อใด มันย่อมหมายถึงว่า นักปราชญ์มาเกิดขึ้นเมื่อนั้น Chumpengpan (2001) ดังนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่าตามความหมายโดยนัยของกิเลนแล้วไม่สอดคล้องกับการปรากฏ อยู่บนชุดของรูปปั้นชิวที่หมายถึงอายุมันชิวญฺยืน

ลวดลายสัตว์มงคลจึงเป็นหนึ่งในลวดลายสำคัญที่ใช้สื่อถึงการอวยพร แทนคำพูดหรือตัวอักษรผ่านบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว ซึ่งเป็นหนึ่งในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่อยู่คู่กับชาวจีน และชาวไทยเชื้อสายจีนมาแต่โบราณ นำมาตั้งประดับเพื่อความเป็นสิริมงคล และปรารถนาในพรอันประเสริฐทั้ง 3 ประการ ได้แก่ โชคลาภวาสนา ยศถาบรรดาศักดิ์ อายุมันชิวญฺยืน ดังนั้น ในฐานะลูกหลานชาวไทยเชื้อสายจีน จึงควรศึกษาทำความเข้าใจในศิลปะจีนอันเป็นสิริมงคลที่บรรพชนได้ถ่ายทอด กันมาอย่างยาวนาน ไม่ละเลยหรือมองข้ามรูปปั้นฮก ลก ชิวที่ครอบครองของตนมีอยู่ และสามารถกลับไปศึกษาลวดลายสิริมงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิวที่บ้านของตนเองได้อย่างลึกซึ้ง

สรุปผลการวิจัย

ความหมายลวดลายสัตว์มงคลที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว โดยการศึกษาทั้งหมด จำนวน 12 ชุด พบลวดลายสัตว์มงคลจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ มังกร สื่อถึงการอวยพรให้มีบุญบารมี พลังอำนาจที่ยิ่งใหญ่ สิงโตและนกกระเรียน สื่อถึงการอวยพรเหมือนกันคือมีตำแหน่ง ยศถาบรรดาศักดิ์ที่เจริญรุ่งเรือง ค้างคาว สื่อถึงการอวยพรให้มีอายุมันชิวญฺยืน พร้อมกับอุดมไปด้วยความสุขทั้ง 5 ประการ ได้แก่ ความสุข อายุยืน ร่ำรวย มีศีลธรรมอันดีงามและจากโลกด้วยความสงบ ค้างคาวหากเป็นค้างคาว 2 ตัว ก็หมายถึงโชคคู่ เป็นค้างคาว 5 ตัว หมายถึงโชค 5 ประการ คือ อายุยืน ร่ำรวย พละนามัย สมบูรณ์ มีบิรวารและความเป็นนิรันดร์ และกิเลน สื่อถึงการอวยพรในเรื่องความฉลาด ป้องกันสิ่งชั่วร้าย และจากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว ทั้งหมด จำนวน 12 ชุด พบว่า มีเพียง 1 ชุดเท่านั้นที่ไม่มีลวดลายสัตว์มงคลบนรูปปั้น

ฮก หมายถึง โชคลาภวาสนา จากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของ รูปปั้นฮก ปรากฏลวดลายมังกรเพียงชนิดเดียว ซึ่งให้ความหมายในเรื่องบุญบารมี โดยโชคลาภวาสนาจะเกิดขึ้นกับผู้ใดนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าผู้้นั้นควรมีบุญบารมีเป็นฐาน สำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องทฤษฎีบารมี Petpimol (2015) ได้กล่าวไว้ว่า การสั่งสมความดีและบารมี จะส่งผลให้มีโชคลาภวาสนา ในส่วนของพลังอำนาจที่ยิ่งใหญ่ ของมังกรนั้น ถึงว่าเป็นลักษณะทั่วไปในงานเขียนที่พบเห็นได้โดยทั่วไปจากภาพลักษณ์ ภายนอกของมังกร และอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในความเชื่อของชาวจีนและงานเขียน ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในแถบเอเชียตะวันออก ซึ่งนับทั้งบุญบารมีและพลัง อำนาจที่ยิ่งใหญ่นั้น เป็นมงคลที่อยู่คู่กันได้ไม่ขัดแย้งกัน ดังนั้นความหมายของรูปมังกร ที่ปรากฏบนฮกนั้นถือว่าสอดคล้องกัน

ลก หมายถึง ยศถาบรรดาศักดิ์ จากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของ รูปปั้นลก ปรากฏลวดลายสัตว์มงคล 2 ชนิด ได้แก่ สิงโตและนกกระเรียนที่มีความหมาย เหมือนกันกับรูปปั้นลก คือ มียศถาบรรดาศักดิ์ที่เจริญรุ่งเรือง

ชิว หมายถึง อายุมั่นขวัญเย็น จากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุด ของรูปปั้นชิว ปรากฏลวดลายสัตว์มงคล 2 ชนิด ได้แก่ ค้างคาว หมายถึง ความสุข ทั้ง 5 ประการ ได้แก่ อายุยืน ร่ำรวย พละนามัยสมบูรณ์ มีบารมีและความเป็นนิรันดร์ ส่วนกิเลนนั้นพบเพียง 1 ชุด และความหมายไม่สอดคล้อง จากการศึกษาเพิ่มเติม ไม่พบความเชื่อมโยงในด้านความเชื่อระหว่างค้างคาวกับกิเลน จึงเป็นไปได้ว่าภาพกิเลน ที่ปรากฏนั้น อาจเป็นความต้องการเฉพาะของเจ้าของรูปปั้นชิวองค์นั้นเท่านั้น เพราะ ตำแหน่งที่ปรากฏภาพกิเลนอยู่บริเวณชายเสื้อด้านล่างของรูปปั้นชิว และมีขนาดเล็ก จึงตีความได้ว่าอาจเป็นการเพิ่มองค์ประกอบตามวัตถุประสงค์เฉพาะในภายหลัง

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษารูปปั้นฮก ลก ชิว ทั้งหมด 12 ชุด พบว่า ฮก เป็นรูปปั้นชาย ใส่หมวกขุนนางมีปีกหมวกยื่นออกสองข้างหนวดยาวสีดำ ในมือถือเครื่องบรรณาการ หยู่ฮือ ลก เป็นรูปปั้นชายสวมหมวกที่มีผ้าคลุม หนวดยาวสีดำ ในมือข้างหนึ่งอุ้มเด็ก อีกมือหนึ่งถือหัตถ์หลินจือ ชิว เป็นรูปปั้นชายชรา ไม่ใส่หมวก หน้าผากโหนกนูน มือหนึ่ง ถือไม้เท้าอีกมือหนึ่งถือผลท้อ ซึ่งตรงกับการให้ข้อมูลจากหนังสือเทพเจ้าฮก ลก ชิวของ (Damrongrachanuphab, 1984) ได้กล่าวถึงลักษณะของเทพเจ้าทั้ง 3 องค์ดังนี้ “ฮก”

เป็นรูปเจ้าหรือขุนนางสวมหมวก มีใบหูกางออก 2 ข้าง มีมือถือหรือแสดงวาสนา “ลก” เป็นรูปเศรษฐี สวมหมวกที่มีเสาข้างหลังสูงมีผ้าคลุมลงไปเบื้องหลัง แสดงโภคสมบัติมีหนึ่งอุ้มเด็ก แสดงบิรวารสมบัติ “ชีว” เป็นรูปชายแก่ถือไม้เท้ามือหนึ่ง ถือผลไม้มือหนึ่ง แสดงความเป็นผู้มีอายุยืนและมั่นคง ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว ที่มีการให้ความหมายลวดลายที่เหมาะสมกันมากที่สุด เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาแล้วจึงไม่สอดคล้องกับการให้ความหมายฮก ลก ชิว ของ Jantaranonont (2006) ได้กล่าวถึงลักษณะของฮก ลก ชิว ไว้ดังนี้ “ฮก” เป็นรูปชายแก่ แต่งตัวเป็นเศรษฐี สวมหมวกทรงสี่เหลี่ยมสูง มือหนึ่งถือม้วนหนังสือ หรืออุ้มเด็ก เด็กจะถือหยวนเป่า และอีกมือของชายแก่ถือเห็ด หลังจื่อ “ลก” เป็นรูปเจ้าหรือขุนนาง ใส่ชุดข้าราชการที่มีหมวกยศและเข็มขัด มือหนึ่งถือหยู้อ “ชีว” เป็นรูปชายแก่ มือหนึ่งถือผลท้อ อีกมือถือไม้เท้า ซึ่งเห็นได้ว่าการอธิบายลักษณะของฮกและลกสลับกันกับผลการศึกษาของผู้วิจัย

จากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว จำนวน 12 ชุด พบว่า มังกรสื่อถึงการอวยพรให้มีบุญบารมี พลังอำนาจที่ยิ่งใหญ่ สิงโต และนกกระเรียน สื่อถึงการอวยพรเหมือนกันคือมีตำแหน่ง ยศถาบรรดาศักดิ์ที่เจริญรุ่งเรือง ค้างคาว สื่อถึงการอวยพรให้มีอายุยืนยาวมีความสุขทั้ง 5 ประการ ได้แก่ สุข อายุยืน ร่ำรวย มีศีลธรรมอันดีงามและจากโลกด้วยความสงบ ค้างคาว หากเป็นค้างคาว 2 ตัว ก็หมายถึงโชคคู่ และกิเลนสื่อถึงการอวยพรในเรื่องความฉลาด ป้องกันสิ่งชั่วร้าย ซึ่งมีหลักสอดคล้องกับข้อสรุปของงานวิจัยภาพสัญลักษณ์มงคล ฮก ลก ชิว: คติความเชื่อแบบจีนในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ของ Meelarp (2006) ว่า ฉิวหลง คือ มังกรที่มีเขาและถือว่าเป็นมังกรที่มีอำนาจและเป็นใหญ่เหนือมังกรประเภทอื่นๆ สิงโต ชาวจีนนำภาพสิงโตมาเป็นสัญลักษณ์ของการอวยพรให้มีตำแหน่งสูงส่ง นกกระเรียน เป็นพาหนะของเทพแห่งความยั่งยืน ให้มียศสูงส่งทางราชการ ค้างคาว ใช้เป็นสัญลักษณ์ของโชคลาภ เป็นต้น

จากการศึกษาลวดลายสัตว์มงคลบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว จำนวน 12 ชุด พบว่า รูปปั้นฮก ลก ชิว มีเพียง 1 ชุดเท่านั้นที่ไม่มีภาพสัตว์มงคล สอดคล้องกับงานวิจัยการศึกษาลวดลายศิลปกรรมจีน ของ Pandamrong (2010) ว่า สัตว์ในจินตนาการ เป็นการที่นำเอาลักษณะต่าง ๆ ของสัตว์ในธรรมชาติมาผสมผสานเข้ากับความเชื่อ ความศรัทธาในลัทธิทางศาสนา ปรัชญา แนวคิดต่าง ๆ ที่ปฏิบัติต่อเนื่องกันมาเกิดเป็นรูปลักษณะของสัตว์ที่เหนือความเป็นจริงตามธรรมชาติ แต่ให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่รู้จักทั่วไป เช่น มังกร หงส์ กิเลน สิงห์

ข้อเสนอแนะการวิจัย

ลวดลายมงคลที่ปรากฏบนชุดของรูปปั้นฮก ลก ชิว นอกจากมีลวดลายสัตว์มงคลของจีนที่สื่อความหมายสิริมงคลแล้ว ยังปรากฏลวดลายอื่นๆ เช่น พรหมไม้มงคลของมณฑล ตัวอักษรมงคล ภาพธรรมชาติ และลวดลายอื่นๆ ซึ่งล้วนเป็นภาพสัญลักษณ์ที่สวยงาม มีที่มาจากความเชื่อของชาวจีนแฝงไปด้วยความหมายอันเป็นสิริมงคล ดังนั้นจึงเป็นสิ่งที่ควรนำไปศึกษาค้นคว้าต่อไปเพื่อเสริมความรู้ในเรื่องวัฒนธรรม และคติความเชื่อของชาวจีนอย่างลึกซึ้งได้อีกต่อไป

Reference

- Chumpengpan, P. (2001). *Chinese auspicious animal*. Bangkok: Chomromdek.
- Damrongrachanuphab. (1984). *The legend of altar tables*. (13th ed.). Bangkok: MITSIAM.
- Fang, L. (2021, August 26). *Interview*. Specialist in Fuk Luk Sau statue.
- Jantaronanont, P. (2006). *Fuk Luk Sau and happiness, wealth, longevity*. (4th ed.). Bangkok: Matichon.
- Meelarp, T. (2006). *Cultural materials in Mungkorn Kummalawart Temple*. (Master's Thesis). Ramkhamhaeng University, Bangkok.
- Pandamrong, T. (2010). A Study of Chinese art patterns. *Mekong-Salween Civilization Studies Journal*, 1(2), 20.
- Petpimol, C. (2015). Charismatic Theory. *Silpakorn Educational Research Journal*, 7(1), 218.
- Pongpanich, K. (2012). *Chinese heavenly auspicious patterns*. (9th ed.). Bangkok: SAENGDAO.
- Tangvanich, V. (2017, November 12). *Interviewed by P. Pongsuwan* [Video file]. Workpoint, Pathumthani.



ภาพ: การขับร้องและบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จักระบำชุด “เทอดพระเกียรติน้อมเกล้าฯ
เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลอง 96 ปี แห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย”
ในวันที่ 26 มีนาคม 2556 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: <https://www.cca.chula.ac.th/protocol/thai-music-performances.html>

ทางและอัตลักษณ์ของซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง The *Thang* and Identity of the *So-U* within *Naphat* for Theatrical Performance

วรารณ เชิดชู¹

Waraporn Cherdchoo

E-mail: ann.faa.cu@gmail.com

Received: November 22, 2021

Revised: March 13, 2022

Accepted: March 21, 2022

¹ ดร., ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Dr., Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University.

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอผลการวิจัยเรื่อง ทางและอัตลักษณ์ของชอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ทางและอัตลักษณ์ของชอู้ในการทำหน้าที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงด้วยวิธีวิเคราะห์ทางดนตรีแบบเลือกประเด็น (selective approach) ในการศึกษาทำนองชอู้จำนวน 3 ทาง ได้แก่ 1) ทางอาจารย์จืรพล เพชรสม 2) ทางอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิจิณฉัยมนตรี และ 3) ทางผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล ผลการวิจัยพบว่า ประเด็นการวิเคราะห์ปรากฏลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลง จำนวน 26 ลักษณะ สามารถแบ่งออกเป็นการใช้สำนวน จำนวน 17 ลักษณะ และการใช้กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ จำนวน 9 ลักษณะ โดยจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น คือ 1) ลักษณะสำนวนที่พบในทุกทางบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง จำนวน 7 สำนวน ประกอบด้วย การแปลสำนวนชอู้แบบรักษาทำนองหลัก ทำนองจาวเสียง ทำนองการสืเก็บ การเอื้อน การย้อยจังหวะ เสียงฟาด และการย้ำเสียง 2) ลักษณะสำนวนที่พบเฉพาะเพลง จำนวน 10 สำนวน ประกอบด้วย การลอยจังหวะ การทอนทำนอง เลียนแบบลีลาอาการของสำนวนปี การซ้ำเสียงต้นในสายเปล่าของสายทุ้มและสายเอก ทำนองเสียงสามพยางค์ การละเสียงลูกตกท้ายวรรค การข้ามเสียงสลับเสียงสูงต่ำ การใช้เสียงสูงต่ำเป็นคู่แปด การละเสียงต้น และอิหลักอิเหลื่อ 3) ลักษณะกลวิธีที่พบในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง จำนวน 5 กลวิธี ประกอบด้วย พรหมปิด พรหมเปิด พรหมจาก กระทบเสียง และสะบัด 4) ลักษณะกลวิธีที่พบเฉพาะเพลง จำนวน 4 กลวิธี ประกอบด้วย ตัวด้นี้ การขยี้ การรูดนี้ และโหนเสียง จากลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลงจำนวน 26 ลักษณะ สามารถแสดงระเบียบวิธีการปฏิบัติและการแปลทำนองชอู้ในเพลงหน้าพาทย์แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ 1) การแปลทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก 2) การแปลทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก 3) การแปลทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของชอู้ 4) การแปลทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของทำนองเท่านั้น

คำสำคัญ: เครื่องสีไทย, ชอู้, เพลงหน้าพาทย์, ทาง, ศิลปะการแสดงไทย

Abstract

This article is part of the research titled “The *Thang* and Identity of the *So-U* within *Naphat* for Theatrical Performance”. The research purpose was to study and analyze the *thang* (a melodic expression of Thai traditional music) and identity that reflected the instrument's role, when the *naphat* composition with percussion elements was played by the stringed instrument for accompanying the state plays. With a selective approach to music analysis, the 3 versions of *thang* played by the 3 masters were examined: 1) Chiraphol Phetsom's *thang*, 2) Lerkiat Mahavinijchaimontri's *thang*, and 3) Chaiwut Kosol's *thang*. The results revealed that 26 aspects of points had been found, there were 17 types of musical idioms, and 9 specific playing tactics could be classified into 4 points as follows: 1) The idioms found in every version of a *thang* of the *naphat* pieces for stage plays represented 7 distinct aspects, including the idiom developed (*plae*) by imitating the main melody, undecorated melodies (*chao*), kep-style melodies, melismatic styles (*uean*), a rhythmic delaying tactic (*yoi changwa*), fluctuation of melodic motion (*fat*), and repetition of notes. 2) 10 specific idioms were found in some pieces, including free-rhythm style (*loy changwa*), minimization of melodic unit (*thon*), imitation of pi nai (*Thai shawm*)'s melodic characteristics, the repeated notes of the two open strings, three-time repetition of notes, omission of the main structural notes (*luk tok lak*), disjunct motion, disjunct motion of notes in an octave interval, omitting starting notes, and “awkward” expression (*ilak-iluea*). 3) The 5 tactics found included vibrato (*phrom pit*), trill (*phrom poet*), short trill (*phrom chak*), acciaccatura (*krathop*), and a quick three-note syllable (*sabat*). 4) The 4 tactics for fingering and bow techniques were found only in some songs, consisting of acciaccatura notes (*tawat nio*), double speed (*khayi*), moving of hand position to lower position (*rut nio*), and portamento (*hon siang*). The constitution of *so u*'s

characteristics represented among 26 tactics could be synthesized into 4 aspects: 1) a duplicate of the main melody in its original form, 2) a developed form related to the main melody, 3) a typical phrase for the *so u*, and 4) an independent rendition based solely on the main structural notes (*luk tok lak*) of the main melody.

Keywords: Thai fiddle, *So U*, *Naphat*, *Thang*, Thai theatrical performance

บทนำ

เพลงหน้าพาทย์ จัดเป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบกิจการเคลื่อนไหวของการแสดงโขนละคร อาทิ มนุษย์ สัตว์ สิ่งของและอื่น ๆ เช่น การนอน การเดิน การวิ่ง การแปลงกาย การเสก การแสดง อิทธิฤทธิ์ กิริยาสมมุติทั้งที่เห็นตัวและไม่เห็นตัว เหล่านี้เป็นต้น (Banchongsilpa, et al, 2003) อีกทั้ง เพลงหน้าพาทย์ยังหมายรวมถึงการใช้บรรเลงเพื่อเป็นการอัญเชิญพระ ผู้เป็นเจ้า ฤๅษี เทวดา เทพสังคีตอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีการมงคล ต่าง ๆ (Thamviham, 2002) โดยเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร สามารถแบ่งระดับเพลงตามศักดิ์ของตัวแสดง สามารถแบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้กับกิริยาของสิ่งสูงศักดิ์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางใช้กับกิริยาของบุคคลชั้นสูง และ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสามัญที่ใช้กับกิริยาของบุคคลทั่วไป นอกจากนี้ยังปรากฏการให้คำ นิยามของคำว่า “หน้าพาทย์” ที่ปรากฏการใช้ทั้งในด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์นั้น หมายถึงอวัจนภาษาชนิดหนึ่งที่ใช้สื่อสารการแสดงออกทางอารมณ์ ซึ่งมีดนตรีและ ทำทางเป็นองค์ประกอบที่ปรากฏการใช้คำว่า “ภาษาท่าทาง” หรือ “ภาษานาฏศิลป์” (Wangnaitham, 1983) ในขณะที่คำว่า “หน้าพาทย์” ในส่วนของดนตรีนั้น มีความ สำคัญมากในฐานะดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวอธิบาย และเน้นย้ำว่า เพลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงโขนทุกบทเพลง จัดเป็น เพลง “หน้าพาทย์” ทั้งสิ้น อันประกอบด้วยเพลงประกอบอากัปกิริยาต่าง ๆ ได้แก่ เชิด เสมอ ตระ รัว คุกพาทย์ บาทสกุณี (Yupho, 1965) นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ยังระบุ ถึงลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่าเป็นการบรรเลงดนตรีล้วน ๆ ในการประกอบการ แสดงโขนกลางแปลง ซึ่งโขนกลางแปลงถือเป็นรูปแบบดั้งเดิมและเก่าแก่ที่สุดในบรรดา ประเภทของการแสดงโขน และเพลงหน้าพาทย์ อีกทั้งการนำขับร้องเข้ามาเกี่ยวข้อง

ในการแสดงละครด้วย (Yupho, 1965) ดังนั้น จะเห็นได้ว่านักวิชาการมุ่งนิยามเพลงหน้าพาทย์ว่าเป็นดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงเป็นหลัก ฉะนั้น การอธิบายความหมายหรือข้อมูลที่ปรากฏจึงเป็นข้อมูลเชิงนาฏศิลป์และด้านดุริยางคศิลป์เป็นหลัก ซึ่งต่างก็มีความสอดคล้องกัน อีกทั้ง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงของตัวละครปรากฏการบัญญัติความหมายและวิธีใช้แตกต่างกัน สามารถแบ่งออกเป็น 7 หมวด คือ หมวดที่ 1 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับประกอบกิริยาไป-มาหรือการเดินทาง หมวดที่ 2 เพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกพล หมวดที่ 3 เพลงหน้าพาทย์ประกอบอารมณ์สนุกสนานรื่นเริง หมวดที่ 4 เพลงหน้าพาทย์แสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ หมวดที่ 5 เพลงหน้าพาทย์ใช้ในการต่อสู้ติดตาม หมวดที่ 6 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้แสดงอารมณ์ทั่วไป และหมวดที่ 7 เพลงหน้าพาทย์เบ็ดเตล็ด

การใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงต้องอาศัยลักษณะทำนองดนตรีที่สัมพันธ์กับเรื่องราวไปตลอดเรื่อง อีกทั้งต้องมีความสอดคล้องกับอารมณ์ของเรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่ ดังนั้น การแสดงโขนละครสามารถแยกออกเป็น 5 ส่วน คือ 1) การผูกเรื่อง 2) การเลือกเพลงให้เข้ากับเนื้อเรื่อง 3) การเลือกเพลงหน้าพาทย์ให้เข้ากับการรำและการแสดงแต่ละช่วง 4) เครื่องแต่งกาย 5) ศิลปะการรำ (Arunrat, 2007) ฉะนั้น สำหรับการใช้นักร้องประกอบการแสดงนั้น ทางดนตรีต้องจัดวางทำนองให้สัมพันธ์กับบุคคล เวลา และสถานที่หรือโอกาส ในขณะที่ทางนาฏศิลป์ยึดรูปแบบเพียง 2 กลุ่มใหญ่เท่านั้น คือ การรำหน้าพาทย์ธรรมดาและการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยมีการกำหนดบทเพลงแตกต่างระหว่างการรำหน้าพาทย์ธรรมดากับการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ดังนั้น ด้วยความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนองและท่าทางการแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันหรือแม้แต่การใช้เฉพาะดนตรีบรรเลงในพิธีกรรมก็ตาม เพลงหน้าพาทย์ถูกจัดจำแนกตามสถานะของบุคคล กาลเวลา กิริยาต่าง ๆ ฉะนั้น การใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจึงปรากฏการใช้ทุกกลุ่มสถานะ จึงทำให้มีบทเพลงที่หลากหลายองค์ประกอบเรื่องราว ไม่ว่าจะเป็นการใช้ในบทเพลงหน้าพาทย์สามัญ ชั้นกลางหรือชั้นสูง หรือแม้แต่การจัดจำแนกตามนาฏยศาสตร์ที่แบ่งเป็นรำหน้าพาทย์ธรรมดากับรำหน้าพาทย์ชั้นสูงก็ตาม

นอกจากด้านการใช้งานของเพลงหน้าพาทย์ที่สัมพันธ์กับการแสดงแล้ว การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงถือเป็นอีกส่วนที่สำคัญเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน ละคร ลิเก หรือหุ่น ดนตรีที่บรรเลงประกอบมักใช้วงปี่พาทย์ทั้งสิ้น

โดยขนาดของวงปีพาทย์ที่นอกจากจะใช้วงปีพาทย์เครื่องคู่หรือวงปีพาทย์เครื่องใหญ่เป็นหลักแล้ว ขนาดและประเภทของวงอาจขึ้นอยู่กับความประสงค์ของงานและสถานที่อีกด้วย ส่วนวิธีการบรรเลงขึ้นอยู่กับว่าเป็นการแสดงชนิดใดและเรื่องใด ดังนั้นด้วยความหลากหลายของการแสดง จึงปรากฏการใช้ “ซอฮู้” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่อยู่ในวงเครื่องสายเป็นหลักและเป็นเครื่องสายเพียงชิ้นเดียวที่นำมาประสมอยู่ในวงปีพาทย์ ซึ่งใช้ในวงปีพาทย์ไม้นวมและวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยซอฮู้เป็นซอที่มีจำนวน 2 สาย ลักษณะเสียงทุ้มต่ำ นุ่มนวลและทำหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลงพร้อมกับทำหน้าที่คลอเสียงร้องเมื่อบรรเลงประกอบการแสดง (Banchongsilpa, et al, 2003) ด้วยคุณลักษณะและคุณสมบัติอันเป็นเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะของซอฮู้ที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามได้ (Chansuwan, 1994) ประกอบกับการเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ของซอฮู้ที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายเป็นหลักนั้นมาทำหน้าที่ในวงปีพาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง จึงส่งผลให้บทบาทและลีลาของซอฮู้ที่มีความเฉพาะในด้านขอบเขตของเสียงที่มีอย่างจำกัดเมื่อเทียบกับขอบเขตเสียงของเครื่องปีพาทย์ ผู้บรรเลงจึงต้องมีดุริยปฏิภาณกวีในการแปลทำนองซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ให้มีความเหมาะสมที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ทำนองซอฮู้ในกลุ่มบทเพลงดังกล่าวได้เป็นอย่างดี อีกทั้ง การศึกษาวิจัยที่ผ่านมายังไม่ปรากฏการศึกษาในประเด็นดังกล่าว

ด้วยความสำคัญดังกล่าว การศึกษาถึงกลวิธีการบรรเลง กระบวนการสร้างทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงนั้น จึงเป็นส่วนแสดงให้เห็นถึงสติปัญญา ความสามารถของนักดนตรีไทยในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง อันเป็นประโยชน์และถือเป็นการวิจัยต้นแบบต่อผู้สนใจศึกษาค้นคว้าด้านทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในเพลงไทยให้มีความสมบูรณ์ได้อีกทางหนึ่ง โดยการศึกษาในครั้งนี้ได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลจากศิลปินผู้มีความสามารถและเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการ มีทักษะด้านการปฏิบัติซอฮู้ ตลอดจนเป็นผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงซอฮู้ประกอบการแสดงในหลายโอกาส รวมถึงการเป็นกลุ่มนักดนตรีที่ได้รับการสืบทอดแนวทางและวิธีการบรรเลงจากครูหรือสายการสืบทอดจากครูต้นแบบทางดุริยางคศิลป์ไทยของประเทศ นอกจากนี้กลุ่มศิลปินนี้ยังมีความรู้ความเข้าใจและสามารถบรรเลงทำนองหลักในเพลงหน้าพาทย์ได้เป็นอย่างดี ประกอบด้วยจำนวน 3 ทาง คือ ทางที่ 1 สำนักซอฮู้ทางอาจารย์จิรพลเพชรสม ทางที่ 2 อาจารย์เลอเกียรติ มหาวิณีฉยมนตรี และทางที่ 3 สำนักซอฮู้

ทางผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล โดยพบว่าทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงของทั้งสามทาง ปรากฏความแตกต่างกันตามลีลาสำนวน กลอน อัตลักษณ์ของทางเพลงที่มีความโดดเด่น ตลอดจนการดำเนินทำนองซอฮู้ที่ยังคงรักษาสำนวนทำนองหลักและลีลาสำนวนเพลงหน้าพาทย์ไว้ในรูปแบบเดิม ซึ่งเป็นส่วนที่แสดงออกถึงการให้ความเคารพในเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ ตามหลักการทฤษฎีดุริยางค์ไทย ฉะนั้น ในความต่างและสอดคล้องของสำนวนซอฮู้ในแต่ละทางนั้น จึงมีส่วนประกอบสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์ที่พบในแต่ละสำนวนซอฮู้ คือระเบียบวิธีและกลวิธีการบรรเลงซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ซึ่งเป็นส่วนที่รวมการอธิบายถึงหลักการปฏิบัติ กลวิธีการปฏิบัติที่ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ดังนั้น ข้อมูลที่ได้จึงเป็นข้อมูลดนตรีชุดใหม่ อันเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีในวงกว้าง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ทางและอัตลักษณ์ซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจากทำนองซอฮู้ 3 ทาง คือ 1) ทางอาจารย์จืตพล เพชรสม 2) ทางอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิจิตรชัยมนตรี และ 3) ทางผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการด้านดนตรีไทย นักดนตรี ศิลปินซอฮู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาและการวิเคราะห์ทางดนตรี

2. การบันทึกข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการนำข้อมูลและสำนวนทำนองซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงที่ได้จากศิลปินและนักวิชาการที่มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงซอและความเข้าใจในเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างดี จำนวน 3 ทาง คือ ทางที่ 1 ทางซอฮู้ของครูจืตพล เพชรสม ซึ่งเป็นศิลปินอาวุโสด้านการบรรเลงซอ และเป็นลูกศิษย์เอกในสายการสืบทอดของครูหลวงไพเราะเสียงซอ

(อุ้น ดุริยะชีวิน) ทางที่ 2 ทางขออุ้ของอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิทยาลัยมนตรี ซึ่งเป็นศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขอ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และทางที่ 3 ทางขออุ้ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล ซึ่งอาจารย์เป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติเครื่องสายและเครื่องเป่าพาทย์ มีความเข้าใจในการปฏิบัติเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างดี และยังเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดผลงานเพลงสำคัญจากครูบุญจรงค์ ธนโกเศศ ศิลปินแห่งชาติด้านดนตรีไทย จึงทำให้มีประสบการณ์ทั้งในการบรรเลงขออุ้สายครูปลั่ง ครูปลาวนเขจร ด้วยเช่นกัน จากนั้น จึงทำการบันทึกทำนองหลักโดยระบบโน้ตตัวอักษรภาษาไทย และให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของการบันทึกโน้ต

3. การสังเคราะห์และวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1) การสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิชาการและการสัมภาษณ์ และ 2) การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (selective approach) ด้วยการพรรณนาการวิเคราะห์ (analytical description) ตามแนวทางการวิเคราะห์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (Chaiseri, 2016) โดยวิเคราะห์จากทำนองและข้อเท็จจริงที่มาจากการค้นคว้าเอกสารและข้อมูล และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ข้อสรุปด้านทางและอัตลักษณ์ของขออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง

ผลการวิจัย

การวิเคราะห์ทางและอัตลักษณ์ขออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงที่มาจากทั้ง 3 ทาง ได้แก่ ทางที่ 1 ทำนองขออุ้จากอาจารย์จิรพล เพชรสม ทางที่ 2 ทำนองจากอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิทยาลัยมนตรี และทางที่ 3 ทำนองจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล โดยการศึกษาทั้งสามทางพบประเด็นที่แสดงถึงลักษณะสำนวนและกลวิธีเฉพาะทางขออุ้ที่สร้างสรรค์และตกแต่งทำนอง เมื่อเครื่องดนตรีขออุ้ต้องทำหน้าที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ในกรณีเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง รวมทั้งภาพรวมของการดำเนินทำนองขออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ซึ่งนอกจากจะมีทั้งลักษณะเฉพาะของรูปแบบการดำเนินทำนองในทางพื้นและรูปแบบทำนองเฉพาะแล้ว การวิเคราะห์ในแต่ละสำนวนที่มีความเหมือน คล้ายคลึงและแตกต่างที่เป็นผลจากการศึกษาของตัวอย่างกลุ่มเพลงทั้ง 6 กลุ่มเพลง โดยจัดแยกตามประเภทหน้าทับไม้กลอง ดังนี้

ตารางที่ 1 ประเภทหน้าทับไม้กลองและตัวอย่างเพลงสำหรับการวิเคราะห์ทางซอู้

ประเภทหน้าทับไม้กลอง	ตัวอย่างเพลงสำหรับการวิเคราะห์ทางซอู้
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับเสมอ	เสมอ
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับไม้เดิน	เชิด
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับตระ	ตระนิมิต
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับรว	รวสามลา
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับชำนาญ	ชำนาญ
หน้าพาทย์ที่มีหน้าทับเฉพาะ	เหาะ, โอด

การบรรเลงซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงปรากฏลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลงรวมทั้งสิ้น 26 ลักษณะ แบ่งออกเป็นการใช้สำนวนกลอนจำนวน 17 ลักษณะ และการใช้กลวิธีเฉพาะจำนวน 9 ลักษณะ กลวิธีการบรรเลง สามารถจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 ลักษณะสำนวนที่พบในทุกทางบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง

ลักษณะสำนวนในกลุ่มนี้พบการใช้ในทุกทางบรรเลงและเป็นลักษณะสำนวนที่ปรากฏในการสร้างลีลาสำนวนให้กับซอู้เป็นหลัก มีสำนวนที่ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 สำนวน ประกอบด้วย 1) การแปลสำนวนซอู้แบบรักษาทำนองหลักในทำนองขึ้นต้น ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองตามเสียงลูกตกหลัก 2) สำนวนทำนองจาวเสียงเป็นวิธีการแปลทำนองให้เสียงห่าง ๆ หรือการใช้เสียงซ้ำกันหรือสำนวนทำนองห่าง ๆ 3) สำนวนทำนองการสืบทอดเป็นลักษณะการสร้างทำนองเติมเต็มตำแหน่งที่ขาดในหนึ่งห้องโน้ต โดยการแปลสำนวนในทุก ๆ ทางใช้วิธีการแปลแบบยึดเค้าโครงทำนองหลัก 4) สำนวนการเอื้อนเป็นการแปลด้วยสำนวนการเอื้อนเป็นส่วนใหญ่ อยู่บนพื้นฐานของการทำให้สำนวนมีความแตกต่างจากทำนองหลัก และต่างจากการแปลในสำนวนกลอนแบบการสืบทอด 5) สำนวนการย้อยจังหวะเป็นลีลาการตกแต่งทำนองให้มีสีสัน ท่วงทีลีลาซึ่งเป็นการนำเสียงตกไปตกหลังจังหวะตก 6) สำนวนเสียงฟาดเป็นลักษณะการบรรเลงเปลี่ยนเสียงสูงต่ำไปมาอย่างรวดเร็ว ทั้งนี้ การใช้สำนวนกลอนฟาดพบใน 2 กรณี คือ กรณีที่ 1 กลอนฟาดในลักษณะสำนวนลูกช้องบังคับ ถือเป็นกลวิธีที่ใช้สำนวนกลอนฟาดเพื่อรักษาเสียงหลักของทำนอง และกรณีที่ 2 กลอนฟาดในลักษณะสำนวนลูกช้องอิสระ

เป็นกลวิธีที่สร้างสีสันและลีลาของทำนองซอู้ให้โดดเด่นด้วยการใช้เสียงสูงต่ำสลับกันไปมา 7) ส่วนวนการย่ำเสียงเป็นลักษณะการสีย่ำเสียงตามเสียงตกหลักของสำนวนในวรรณคดี แต่งตัวอย่างลักษณะสำนวนทำนองซอู้ที่พบการใช้ โดยตัวอย่างทำนองซอู้ที่นำเสนอนี้เป็นเพียงตัวอย่างของสำนวนเท่านั้น ดังต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงปรากฏการแปลสำนวนซอู้แบบรักษาทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงเสมอ



สำนวนที่ 2 การใช้สำนวนทำนองจาวเสียงในการแปลทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงชำนาญ ประโยคที่ 5 วรรคหลัง เทียบที่ 1



สำนวนที่ 3 การใช้สำนวนทำนองการสีย่ำเสียงในการแปลทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงตระนิมิต ทำนองไม้เดิน ประโยคที่ 1



สำนวนที่ 4 การใช้สำนวนการเอื้อนในการแปลทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซออุท่างที่ 3 เพลงร่ำสามลา ทำนองลาที่ 1 วรรคที่ 1 เสียงตกลาและที่



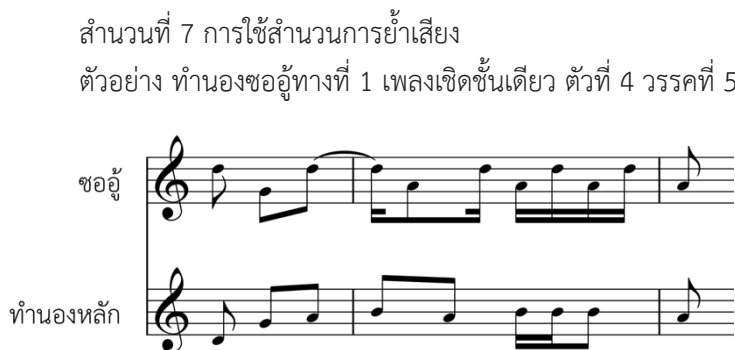
สำนวนที่ 5 การใช้สำนวนการย่อจังหวะ

ตัวอย่าง ทำนองซออุท่างที่ 1 เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 1 วรรคที่ 2



สำนวนที่ 6 การใช้สำนวนเสียงฟาด

ตัวอย่าง ทำนองซออุท่างที่ 1 เพลงเหาะ ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 วรรคหน้า เที้ยวที่ 1



สำนวนที่ 7 การใช้สำนวนการย่ำเสียง

ตัวอย่าง ทำนองซออุท่างที่ 1 เพลงเชิดชั้นเดียว ตัวที่ 4 วรรคที่ 5



ประเด็นที่ 2 ลักษณะสำนวนที่พบเฉพาะเพลง

ลักษณะสำนวนกลุ่มนี้ จากการวิเคราะห์สำนวนทั้งสามทาง พบการใช้สำนวนเฉพาะทางอยู่ในเพลงร่ำสามลา เพลงชำนาญและเพลงเหาะเท่านั้น มีสำนวนที่ปรากฏจำนวน 10 สำนวน ประกอบด้วย 1) สำนวนการลอยจิ้งหะเป็นการใช้กลวิธีการเอื้อนเสียง เพื่อเชื่อมทำนองในแต่ละวรรค การลอยจิ้งหะที่พบ คือ เพลงร่ำสามลา ซึ่งเป็นการสร้างทำนองให้มีความยาวเพิ่มขึ้นจากทำนองเดิมและไม่ตรงกับจังหวะหลัก อีกทั้งมีการเปลี่ยนความเร็วของจังหวะแบบไม่คงที่ ดังที่พบในเพลงร่ำต่าง ๆ หรือเพลงเดี่ยวชั้นสูง เช่น ทวยเดี่ยว กราวโน เป็นต้น 2) สำนวนการทอนพบในเพลงร่ำสามลา และเพลงโอด ซึ่งเป็นลักษณะการซ้ำเสียงพร้อมทั้งขยายทำนองให้มีความยาวยิ่งขึ้น 3) สำนวนป๊อปพบในเพลงร่ำสามลา ซึ่งเป็นลักษณะของการเลียนแบบสำนวนการบรรเลงของทางปี่ ด้วยการโยกเสียงสูงมาหาเสียงต่ำในลักษณะลีลาอาการของการเป่าปี่ 4) สำนวนการซ้ำเสียงต้นในสายเปล่าของสายทุ้มและสายเอก ซึ่งพบในเพลงเหาะ โดยเป็นการนำเสียงสายเปล่ามาเป็นเสียงตั้งต้นในแต่ละห้องของการดำเนินทำนอง 5) สำนวนเสียงสามพยางค์พบในเพลงเหาะ ซึ่งเป็นการใช้กระสวนทางเก็บที่มีเสียงซ้ำกันสาม พยางค์เสียงในหนึ่งห้องเพลง 6) สำนวนละเสียงลูกตกท้ายวรรคพบในเพลงชำนาญ ซึ่งเป็นวิธีการตัดเสียงตกท้ายวรรคออก 7) สำนวนข้ามเสียงสลับเสียงสูงต่ำพบในเพลงชำนาญและเพลงโอด ซึ่งเป็นลักษณะการใช้กลอนเก็บในทิศแนววิถีเสียงลงแบบข้ามเสียงสลับสูงต่ำ มีความห่างเสียงเป็นคู่ห้าและคู่สี่ 8) สำนวนเสียงสูงต่ำเป็นคู่แปดพบในเพลงเสมอและเพลงเหาะ ซึ่งเป็นลักษณะการเล่นเสียงสูงต่ำสลับกันหรือบางครั้งอาจเรียกว่าเป็นการทำทำนองในลักษณะเสียงฟาดก็ได้ 9) สำนวนละเสียงต้นพบในเพลงเสมอและเพลงตระนิมิต ซึ่งเป็นการละเสียงในเสียงต้นวรรค อันเป็นเสียงโน้ตตัวแรกหรือการละเสียงนั้น อาจนำไปรวมเสียงในห้องถัดไป และ 10) สำนวนอิหลักอิเลื่อเป็นลีลาที่ปรากฏในทางซอู้เป็นส่วนใหญ่ (Chaiseri, 2005) ซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงแบบยักเยื้อง มีกระสวนทำนองแบบเดินหน้าถอยหลัง หรือเรียกกันอย่างทั่วไปว่า “การยักจิ้งหะ” (Phetsom, 2021) จากผลการศึกษาสำนวนอิหลักอิเลื่อนี้พบในทุกเพลง ยกเว้นเพลงร่ำสามลาเท่านั้น ดังตัวอย่างสำนวนที่พบเฉพาะเพลงต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 การใช้สำนวนการลอยจิ้งหะ

ตัวอย่าง ลักษณะสำนวนการลอยจิ้งหะในทำนองซอู้ทางที่ 1 เพลงร่ำสามลา
ลาที่ 2 วรรคที่ 2



สำนวนที่ 2 การใช้สำนวนการทอนทำนอง
ตัวอย่าง ทำนองซอฮู้ทางที่ 1 ลาที่ 2 วรรคที่ 3



สำนวนที่ 3 การใช้สำนวนเลียนแบบลีลาอาการของสำนวนปี
ตัวอย่าง ทำนองซอฮู้ทางที่ 2 เพลงร่ำสามลา ลาที่ 2 วรรคที่ 2



สำนวนที่ 4 การใช้สำนวนการซ้ำเสียงต้นในสายเปล่าของสายทุ้มและสายเอก
ตัวอย่าง ทำนองซอฮู้ทางที่ 1 เพลงเหาะ เที้ยวที่ 2 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3



สำนวนที่ 5 การซ้ำสำนวนเสียง 3 พยางค์

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงเหาะ เที้ยวที่ 2 ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

วรรคหน้า



สำนวนที่ 6 การใช้สำนวนละเสียงลูกตกท้ายวรรค

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงขำฉาญ ประโยคที่ 5 วรรคหลัง



สำนวนที่ 7 การใช้สำนวนข้ามเสียงสลับเสียงสูงต่ำ

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 2 เพลงขำฉาญ ประโยคที่ 3 เที้ยวที่ 2



สำนวนที่ 8 การใช้สำนวนเสียงสูงต่ำเป็นคู่แปด

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 2 เพลงเหาะ เที้ยวที่ 2 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4

วรรคหน้า

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 9 การใช้สำนวนละเสียงต้นของทำนอง
ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงเสมอ ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

ซอู้

ทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 2

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 10 การใช้สำนวนอิหลักอิเหลือ

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงตระนิมิต เทียวที่ 1 ประโยคที่ 2 ไม้ลา
วรรคหน้า

ซอู้

ทำนองหลัก

ประเด็นที่ 3 ลักษณะกลวิธีที่พบในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบ การแสดง

ลักษณะกลวิธีในกลุ่มนี้ คือ กลวิธีที่พบในการบรรเลงของซออู้ เพื่อให้ได้
อรรถรส เสียง สำเนียง สำนวน ซึ่งเป็นส่วนสนับสนุนและเชื่อมโยงสัมพันธ์กับการแปร
ทำนองซออู้ให้สำนวนเพลงมีความโดดเด่น และมีอัตลักษณ์เฉพาะของทางซออู้ยิ่งขึ้น
โดยมีหลักการใช้กลวิธีตามหลักการปฏิบัติของซออู้ ซึ่งการใช้กลวิธีเหล่านั้นนอกจากเป็น
ส่วนสนับสนุนให้กับสำนวนเพลงแล้ว การเคลื่อนที่ทำนองหรือสำนวนในเพลงหน้าพาทย์
ที่มีอาจแปรทำนองได้มากนั้น ผู้บรรเลงซออู้จึงจำเป็นต้องรักษาสำนวนตามทำนองหลักไว้
ดังนั้น การใช้กลวิธีเหล่านั้นจึงเป็นวิธีการในการหาทางออกของการแปรทางและการ
แปลทำนองในลักษณะหนึ่ง เพื่อให้ทำนองซออู้มีความหลากหลายที่สามารถสะท้อน
อัตลักษณ์ของการดำเนินทำนองซออู้ที่ต้องรักษาทำนองหลักของเพลงหน้าพาทย์
ไปพร้อมกัน ฉะนั้น การวิเคราะห์จากทำนองซออู้ทั้งสามทางนั้น พบกลวิธีที่ปรากฏการใช้
ในทุก ๆ เพลงและทุกกลุ่มทำนองจากกลุ่มตัวอย่าง มีจำนวนทั้งสิ้น 5 กลวิธี ประกอบด้วย
1) พรหมปิด 2) พรหมเปิด 3) พรหมจาก 4) กระทบเสียง และ 5) สะบัด ดังตัวอย่างกลวิธี
ต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 การใช้กลวิธี “พรหมปิด”

ตัวอย่าง พรหมปิดเสียงที่ ทำนองซออู้ทางที่ 1 เพลงเสมอ ประโยคที่ 1



ตัวอย่าง พรหมปิดเสียงมี ทำนองซออู้ทางที่ 1 เพลงเสมอ ประโยคที่ 2



สำนวนที่ 2 การใช้กลวิธี “พรมเปิด”

ตัวอย่าง พรมเปิดเสียงลา ทำนองซออุทานที่ 2 เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 2
วรรคที่ 1



ตัวอย่าง พรมเปิดเสียงเร ทำนองซออุทานที่ 3 เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 2
วรรคที่ 2



ตัวอย่าง พรมเปิดยื่นเสียงสายเอก ทำนองซออุทานที่ 2 เพลงเชิดสองชั้น
ตัวที่ 1 วรรคที่ 4



สำนวนที่ 3 การใช้กลวิธี “พรมจาก”

ตัวอย่าง พรมจากตำแหน่งโน้ตที่ 1, 2 (xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
ทำนองซออุทานที่ 1 เพลงตระนิมิต ไม้ลา ประโยคที่ 1 วรรคหลัง



ตัวอย่าง พรหมจากตำแหน่งโน้ตที่ 2, 3 (-xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
ทำนองซออุทานที่ 2 เพลงตระนิมิต ไม้เดิน ประโยคที่ 1 วรรคหลัง เที้ยวที่ 2

รอบที่ 2



ตัวอย่าง พรหมจากตำแหน่งโน้ตที่ 3, 4 (-xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
ทำนองซออุทานที่ 2 และทางที่ 3 เพลงตระนิมิต ไม้ลา ประโยคที่ 1

วรรคหลัง



ตัวอย่าง พรหมจากตำแหน่งโน้ตที่ 4, 1 (-xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
ทำนองซออุทานที่ 2 เพลงตระนิมิต ไม้เดิน ประโยคที่ 2 วรรคหน้า เที้ยวที่ 2

รอบที่ 2



สำนวนที่ 4 การใช้กลวิธี “กระทบเสียง”

ตัวอย่าง กระทบเสียง ทำนองซออุทานที่ 1 เพลงร่ำสามลา ลาที่ 1 วรรคที่ 3



สำนวนที่ 5 การใช้กลวิธี “สะบัด”

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ทำนองซออุทานที่ 1 เพลงโอด ประโยคที่ 1



ตัวอย่าง การสะบัดคันทัก ทำนองซออุทานที่ 3 เพลงโอด ประโยคที่ 1
วรรคหลัง



ประเด็นที่ 4 ลักษณะกลวิธีที่พบเฉพาะเพลง

กลวิธีกลุ่มนี้มีลักษณะการใช้เพิ่มเติมจากประเด็นที่ 3 ที่พบในทุก ๆ เพลงของกลุ่มตัวอย่าง แต่กลวิธีในประเด็นที่ 4 นี้พบการใช้เฉพาะบางบทเพลง มีจำนวนทั้งสิ้น 4 กลวิธี ประกอบด้วย 1) การตวัดนิ้วพบในเพลงร่ำสามลา เป็นลักษณะการบรรเลงสามเสียงชนิดไม่เรียงเสียงอย่างในการสะบัดนิ้ว ซึ่งจะเป็ลักษณะเสียงสลับกันระหว่างเสียงต่ำ เสียงสูง และวกกลับเข้ามาหาเสียงกลาง โดยทำให้มีสำนวนกระชั้น เช่นเดียวกับการสะบัดเสียง 2) การขยับพบในเพลงเจ็ด ปรากฏในส่วนการขึ้นต้นทำนองเพลงและลีลาสำนวนตอนท้ายการลงจบของวรรคหรือเพลง 3) การรูดนิ้วพบในเพลงตระนิมิตและเพลงชำนาญ เป็นการเปลี่ยนระดับเสียงให้มีเสียงสูงขึ้น หรืออาจเรียกวิธีนี้ว่าเป็นการเปลี่ยนตำแหน่ง (Position) และ 4) โทนเสียงพบในเพลงชำนาญ เป็นการใช้นิ้วก้อยกดเสียงในสายเอกแต่เพิ่มขึ้นอีก 1 เสียงหรืออาจเรียกว่า “การห้อยเสียง” ได้เช่นกัน (Phetsom, 2021) ดังตัวอย่างสำนวนทำนองต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 การใช้กลวิธี “ตวัดนิ้ว”

ตัวอย่าง ตวัดนิ้ว ทำนองซออุทานที่ 2 เพลงร่ำสามลา ลาที่ 2 วรรคที่ 4



สำนวนที่ 2 การใช้กลวิธี “การขยี้”

ตัวอย่าง การขยี้ ทำนองซอฮู้ทางที่ 1 เชิดสองชั้น ตัวที่ 1 วรรค 1



ตัวอย่าง การขยี้ ทำนองซอฮู้ทางที่ 2 ทำนองลูกลงท้ายเชิด



สำนวนที่ 3 การใช้กลวิธี “การรูดนิ้ว” (พบในตระนิมิตและชำนานู)

ตัวอย่าง การรูดนิ้ว ทำนองซอฮู้ทางที่ 2 เพลงตระนิมิต ไม้ลา ประโยคที่ 2 วรรคหลัง



สำนวนที่ 4 การใช้กลวิธี “โหนเสียง”

ตัวอย่าง โหนเสียง ทำนองซอฮู้ทางที่ 2 เพลงชำนานู ประโยคที่ 11



ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ว่าลักษณะทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในการดำเนินทำนองที่สร้างสรรค์หรือตกแต่งทำนองขึ้นบนพื้นฐานการแปรทางจากทำนองหลักในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งปรากฏลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลงรวมทั้งสิ้น 26 ลักษณะนั้น นอกจากจะพบลักษณะทางและอัตลักษณ์แล้ว ยังสามารถสะท้อนและแสดงระเบียบวิธีการปฏิบัติและการแปรทำนองซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ด้วยโดยปรากฏจำนวน 4 รูปแบบ คือ 1) การแปรทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก 2) การแปรทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก 3) การแปรทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซอฮู้ และ 4) การแปรทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกลึกของทำนองเท่านั้น ดังรายละเอียดในแต่ละรูปแบบต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 การแปรทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก

การแปรทางในลักษณะนี้เป็นการแปรทางที่ยังคงรักษาสำนวนทำนองของทำนองหลักในเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งถือเป็นวิธีหนึ่งที่ต้องพิจารณาเป็นสำคัญในการบรรเลง โดยการแปรทางในลักษณะนี้สามารถปรับแต่งสำนวนทำนองให้มีความแตกต่างออกไปจากทำนองหลักได้เพียงเล็กน้อย ดังที่ สงบศึก ธรรมวิหาร เรียกลักษณะดังกล่าวว่า “ทำนองกอดเนื้อซ้อง” (Thamviharn, 2020) เนื่องด้วยทำนองที่บังคับเสียงกลุ่มเสียง ทิศทางของทำนอง และลีลาสำนวนทำนองจากทำนองหลัก ดังเช่นลักษณะทำนองส่วนขึ้นต้นของเพลง ส่วนลงจบ หรือในสำนวนทำนองที่มีการหักเหของเสียงจากสูงไปต่ำ ต่ำไปหาเสียงสูง เป็นต้น คุณลักษณะดังกล่าวนี้สามารถบ่งบอกถึงวัตถุประสงค์ของการเลือกใช้สำนวนในรูปแบบทำนองหลัก คือ

1. เพื่อปกป้องถึงภาพรวมของการบรรเลงรวมวงหรือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของการบรรเลง เนื่องจากซอฮู้เป็นเครื่องสายเพียง 1 ชิ้นที่ผสมเข้ากับวงปี่พาทย์และทำหน้าที่บรรเลงไปพร้อมกับเครื่องดำเนินทำนองอื่น ๆ ดังนั้น เพื่อความเรียบร้อยและเป็นอัตลักษณ์ภาพรวมของวงปี่พาทย์ที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงจนนำไปสู่ความสวยงามของการบรรเลงรวมวง

2. เพื่อสร้างความหลากหลายให้กับสำนวนทำนองของซอฮู้ โดยเปลี่ยนจากบทบาทหน้าที่หลักที่ซอฮู้ต้องทำหน้าที่แปรทำนองที่หลากหลายและซับซ้อนไปสู่การแปรทำนองที่เรียบง่ายหรือเข้าช่วยไม่แปรทำนอง จึงทำให้เกิดลักษณะทำนองที่มีความแตกต่าง และสามารถสร้างความหลากหลายได้ด้วยการใช้สำนวนจาวเสียงที่เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองหลัก จึงนับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มสีสันของซอฮู้ได้

อีกวิธีหนึ่ง โดยลักษณะน้ำเสียงแบบเสียงจาวหรือการบรรเลงเลียนแบบทำนองหลักนั้น ปรากฏคุณภาพเสียงที่เจิดจ้าและชัดเจน ฉะนั้น การดำเนินทำนองของซอู้ที่ใช้ลักษณะ สำนวนเลียนแบบทำนองหลักนี้ จึงไม่เพียงแต่บรรเลงตามทำนองหลักตลอดทั้งรูปแบบ แต่มีการปรับตกแต่งสำนวนทำนองหลักด้วยลีลาอาการของกลวิธีพิเศษที่ใช้ เช่น การ พรหมนิ้ว การเอื้อนเสียง และการใส่ลักษณะสำนวนการยกเยื้อง หลอกล่อต่าง ๆ โดยไม่ กระทบต่อคุณภาพเสียงในภาพรวมของทำนองหลักและวงดนตรี จึงถือเป็นอีกวิธีหนึ่ง ของซอู้ที่นิยมปฏิบัติ ท่ามกลางบทบาทหน้าที่หลักของซอู้ที่ต้องเป็นเครื่องดำเนิน กลอนแปรทำนองที่แสดงความซับซ้อนสละสลวยก็ตาม

รูปแบบที่ 2 การแปรทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก

การแปรทางในลักษณะดังกล่าวนี้ ถือเป็นวิธีการที่พบในทุก ๆ เพลงจากกลุ่ม ตัวอย่างทำนองที่ทำการศึกษา เนื่องด้วยผลการวิเคราะห์ข้อมูลทำนองซอู้สามารถระบุได้ อย่างชัดเจนว่าซอู้ปรากฏการบรรเลงในลักษณะแปรทางแบบยึดโครงสร้างทำนองหลัก โดยมีวิธีการแปรทางออกมาในลักษณะสำนวนทางกลางของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นการแปร ทำนองพื้นฐาน ทั้งนี้เพื่อสนับสนุนสำนวนและเสียงให้สอดคล้องไปกับเพลงหน้าพาทย์ที่ ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในภาวะอารมณ์ต่าง ๆ ของการแสดงนั้น ๆ เพื่อให้มีความ ชัดเจนยิ่งขึ้น ฉะนั้น เมื่อซอู้ต้องแปรทางจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงโครงสร้างทำนองเพลง เป็นหลัก เพื่อให้สำนวนกลอนมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน ดังปรากฏลักษณะการ แปรทางตามกลุ่มบันไดเสียง แปรทางตามการเคลื่อนที่ทิศทางสำนวนทำนองของทำนอง หลัก หรือแม้แต่การแปรทางด้วยการตกแต่งทำนองในลักษณะการเพิ่มพยางค์เสียง ตาม เสียงตัวโน้ตหลักในโครงสร้างทำนอง รวมทั้งการใส่กลวิธีพิเศษของการบรรเลง

รูปแบบที่ 3 การแปรทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซอู้

การแปรในสำนวนกลอนมาตรฐานโดยคำว่า “กลอนมาตรฐาน” ในที่นี้หมายถึง กลอนต้นแบบหรือกลอนแม่แบบ ซึ่งเป็นสำนวนกลอนพื้นฐานของซอู้ที่สามารถพบ ได้ในการดำเนินทำนองของซอู้ในเพลงต่าง ๆ (Phothisombat, 2020) ซึ่งไม่จำกัด เฉพาะประเภทเพลง โดยปรากฏการใช้รูปแบบทำนองที่เป็นมาตรฐาน อันเป็นเค้าโครง สำนวนทำนองของซอู้ ซึ่งมีความผันแปรไปตามการบรรเลงในแต่ละโอกาส อีกทั้ง การแปรทางในสำนวนกลอนมาตรฐานนี้ ปรากฏให้เห็นได้ในการใช้งานร่วมกับทำนอง หลากหลายชนิดที่เป็นสำนวนโดดเด่น อันเป็นอัตลักษณ์และลีลาสำนวนเฉพาะที่ซอู้ นิยมนำมาใช้บรรเลง จึงกลายเป็นรูปแบบที่พบทั่วไปในการบรรเลงของศิลปินซอู้

โดยการแปลงทางในสำนวนกลอนมาตรฐานของชออุ้นนั้นนับว่าเป็นจุดคลายความคิดของ ผู้บรรเลงที่ต้องใช้สมาธิต่อเนื่องขณะบรรเลงได้เป็นอย่างดี เมื่อทำนองแปลงทางเคลื่อนที่ เข้าสู่ชนิดทำนองมาตรฐานแล้ว ผู้บรรเลงสามารถเห็นภาพรวมของการสิ้นสุดวรรคเพลง ในกลอนมาตรฐานนั้นได้อย่างชัดเจนมากกว่าสำนวนกลอนในลักษณะอื่น ๆ

รูปแบบที่ 4 การแปลงทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของ ทำนอง

การแปลงทางแบบอิสระเป็นกลุ่มทำนองที่มีรายละเอียดความสัมพันธ์ของ ทำนองกับโครงสร้างทำนองหลักที่ยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของวรรคเพลงหรือยึดเสียง สาร์ตยะของทำนองเท่านั้น โดยรายละเอียดของการสร้างสำนวนกลอนชออุ้น ถูกจัด ให้มีการผูกสำนวนทำนองเข้าเป็นชุด ซึ่งถือเป็นส่วนที่สามารถสร้างอัตลักษณ์ของชออุ้ ได้อีกวิธีหนึ่งที่ยุ้บรรเลงต้องมีความสามารถในการดำเนินทำนองและการสร้างสำนวน ที่หลากหลายได้ ตลอดจนการแปลงทางแบบอิสระนี้ยังเป็นวิธีการแปลงที่สามารถดึงดูด ความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสำนวนทำนองมีความอิสระเกินการคาด เดาหรือการคาดคะเนทิศทางทางเดินกลอนในท่วงทำนองนั้น ๆ ฉะนั้น ด้วยความอิสระ ของการคิดสำนวนจึงสามารถสะท้อนอัตลักษณ์และบทบาทหน้าที่หลักของเครื่องดนตรี ชออุ้ที่สามารถรังสรรค์สำนวนกลอนได้อย่างกว้างไกล แต่อย่างไรก็ตาม การแปลงทาง ชออุ้ในลักษณะดังกล่าวนี้จำเป็นต้องคำนึงถึงความเหมาะสม ความไพเราะ และความ สอดคล้องกับทำนองเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงในช่วงอารมณ์นั้น ๆ ด้วย ฉะนั้น การแปลงทางแบบอิสระจึงปรากฏในทุก ๆ เพลงและโดยเฉพาะท่วงทำนองในช่วง เที้ยวกลับของทำนองในแต่ละทาง ซึ่งการแปลงทางในลักษณะนี้ถือเป็นการขยายความคิด สร้างสรรค์ที่มีพื้นที่การสร้างสรรค์อยู่เหนือกรอบขอบเขตทำนองหลักในการควบคุมการ สร้างความสวยงาม ดังนั้น การคิดสำนวนในส่วนนี้ถือเป็นการใช้สติปัญญาของผู้บรรเลง ที่ต้องมีความชำนาญและผ่านประสบการณ์การปฏิบัติมาอย่างเชี่ยวชาญ

จากรูปแบบการแปลงทางของชออุ้ทั้ง 4 รูปแบบนี้ จึงสามารถจัดเป็นลำดับ กระบวนวิธีของการแปลงทางได้ เริ่มตั้งแต่การแปลงทางแบบบรรเลงเป็นทำนองหลัก การแปลงทางแบบยึดโครงสร้างหรือสัมพันธ์ทำนองหลัก การแปลงทางแบบกลอนมาตรฐาน ของเครื่องดนตรี จนไปสู่การแปลงทางแบบอิสระที่แสดงศักยภาพและทักษะขั้นสูงของ ผู้บรรเลง โดยวิธีคิดสร้างสรรค์สำนวนทำนองและลีลาชออุ้ที่แสดงทางและอัตลักษณ์ ของชออุ้จากศิลปินกลุ่มตัวอย่าง เพลง และทำนองที่ใช้วิเคราะห์นี้ ปรากฏแนวทางและ

ขั้นตอน 2 ประการ ได้แก่ ประการที่ 1 องค์ความรู้ทางดนตรีและการบรรเลง กล่าวคือ ผู้บรรเลงซอู้ต้องมีความเข้าใจการแสดง ต้องมีความแม่นยำในทำนองหลักและจังหวะ ต้องเข้าใจบทเพลงหน้าพาทย์ ต้องเข้าใจองค์ประกอบดนตรี ประกอบด้วย กลุ่มเสียง สำนวน ลีลา จังหวะ เป็นต้น ต้องรู้และเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของเครื่องในขณะบรรเลง รวม เข้าใจในการสื่อความหมายและอารมณ์ในแต่ละส่วน และประการที่ 2 วิธีการ แปลทางซอู้ แบ่งออกเป็น 6 วิธี คือ

วิธีที่ 1 การแปลทางสัมพันธ์กับโครงสร้างทำนองหลัก (แต่ไม่ใช่ทางซ้อง) หรือหมายถึงทางกลาง ๆ ของซอู้ (Phothisombat, 2020)

วิธีที่ 2 การแปลโดยการใช้สำนวนจาเสียงในทำนองหลัก การใช้การเอื้อนเสียงในเสียงสารถีระ การลอยจังหวะ ดังเช่นวิธีเป่าของเครื่องเป่าที่เรียกว่า “การเป่าลอยลม” ซึ่งผู้บรรเลงต้องคาดว่าจะเป็นเสียงใดในทำนอง อีกทั้งยังเป็นวิธีการทำให้เสียงซอู้หลุดเครื่องจากทางอื่น ๆ ได้ และการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วในการดำเนินทำนอง ดังลักษณะการรูดนิ้ว เป็นต้น ตลอดจนการละเสียง การล้วง ยกเอื้อง การเติมช่องว่างของเสียง ตลอดจนการคลอเสียงร้องตัวละคร ถือเป็นหน้าที่หลักที่ซอู้ต้องบรรเลง (Mahavinijchaimontri, 2021) ดังนั้น ขั้นตอนนี้จะเป็นการใช้สำนวนที่แตกต่างกันออกไปเพื่อให้มีความหลากหลายไม่ซ้ำสำนวนเดิม ถือเป็นสำนวนและวิธีของซอู้อีกหนึ่งวิธีหนึ่ง (Phetsom, 2021)

วิธีที่ 3 การแปลจากการเรียนรู้สำนวนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แก่ 1) ซอู้-สำนวนปี่ ในลักษณะของสำนวนโหยหวน ประกอบด้วยการลอยจังหวะ การเชื่อมทำนองในแต่ละส่วน เพราะเป็นเครื่องที่มีลีลาอาการใกล้เคียงกับซอู้ 2) ซอู้-สำนวนระนาดทุ้ม เป็นการดูลักษณะลีลาซึ้งเชิง หยอกล้อ ยั่วเย้า 3) ซอู้-สำนวนระนาดเอก เป็นการดูสำนวนวิธีการเก็บแทรกแซงที่ระนาดเอกนิยมบรรเลงในกลวิธีนี้ และ 4) ซอู้-สำนวนซ้อง เป็นการบรรเลงที่ยึดทางซ้องเป็นหลัก (Phetsom, 2021)

วิธีที่ 4 การแปลทางที่ต้องเข้าใจลักษณะทำนองเพลง ความซาบซึ้งในเพลง ตลอดจนความหมายของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลง เพราะซอู้มีคุณสมบัติที่เป็นลักษณะ อุ่มเสียง สามารถสื่อสารและสร้างอารมณ์และภาวะอารมณ์ที่ละเอียดอ่อนส่งถึงผู้ฟังและผู้ชมได้เป็นอย่างดี (Phuangklat, 2021)

วิธีที่ 5 การแปลทางที่ต้องอิงกับบทประพันธ์หรือวรรณกรรมเรื่องราวของการแสดงเพื่อให้ตรงกับการแสดงนั้น ๆ ดังลักษณะเพลงตระนิมิตปรากฏความหมายได้

2 ทาง คือ การนมรมิตและอภินิหารในการแปลงกาย เป็นต้น (Phuangklat, 2021)

วิธีที่ 6 การแปลงทางบรรเลงต้องคำนึงถึงทิศทางการดำเนินทำนองเครื่องดนตรีอื่นในการบรรเลงรวมวง กล่าวคือ หากระนาดเอกบรรเลงเป็นทำนองทางกรอ ซอสามารถตกแต่งลีลาเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม ดังนั้น ผู้บรรเลงซออู้จึงต้องมีการออกแบบโครงสร้างทำนองที่สอดคล้องกับการบรรเลงในวงดนตรีนั้น ๆ (Kosol, 2021)

ดังนั้นในแนวทางและวิธีการแปลงทางของซออู้เป็นการฉายความลุ่มลึกและความคล่องแคล่วในการสร้างสรรค์ทำนองที่กว้างไกลจากทำนองหลัก ไม่ว่าทางซออู้จะอยู่ในรูปแบบหรือขั้นตอนหรือวิธีใด นับว่าเป็นส่วนที่แสดงพื้นที่ความคิดสร้างสรรค์ขั้นสูงของศิลปินและศิลปะการบรรเลงของลักษณะทางและอัตลักษณ์ของซออู้ได้เป็นอย่างดี

สรุปผลการวิจัย

ทางและอัตลักษณ์ของซออู้ที่ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงสำหรับการวิเคราะห์นี้ ใช้กระบวนการเปรียบเทียบทำนองซออู้กับทำนองหลัก เพื่อสังเคราะห์และวิเคราะห์ทาง อัตลักษณ์ ลีลาสำนวนกลอน กลวิธีการบรรเลง โดยประเด็นดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ที่หลากหลายของกระบวนการสร้างทำนองซออู้บนพื้นฐานข้อจำกัดการแปลงทางซออู้ในเงื่อนไขเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงที่สามารถสะท้อนสืบทอดมาของการบรรเลงซออู้ได้อย่างน่าอัศจรรย์ ทั้งความสนุกสนาน หยอกล้อ ยั่วเย้า มีชั้นเชิง ขบขัน เด็ดเดี่ยว หรือแม้แต่ความนุ่มนวล อ่อนหวาน โศกเศร้า รำพึงรำพัน ซึ่งนอกจากจะเป็นการสร้างสุนทรียรสให้กับทำนองเพลงและวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีซออู้แล้ว ยังแสดงความสัมพันธ์ในการแสดงเฉพาะทางและอัตลักษณ์ของซออู้ได้เป็นอย่างดี

ลักษณะทางและอัตลักษณ์ของซออู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจากกลุ่มเพลงตัวอย่างที่จำแนกตามประเภทหน้าทับจำนวน 7 เพลง คือ เสมอ เชิด ตระนิมิต รัวสามลา ขำฉาญ เหาะ และโอด พบลักษณะทำนองจำนวน 26 ลักษณะ สามารถแบ่งออกเป็นสำนวนกลอนจำนวน 17 ลักษณะ และกลวิธีพิเศษเฉพาะจำนวน 9 ลักษณะ ทั้งหมดสามารถแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติหลักของทางและอัตลักษณ์ที่มีความพลิกแพลงถึงแม้จะเป็นทางบรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ก็ตาม อีกทั้งลักษณะที่พบนี้สามารถจำแนกออกได้เป็นลักษณะที่ใช้ในทุกบทเพลงกลุ่มตัวอย่าง และที่พบในเฉพาะบทเพลงของกลุ่ม

ตัวอย่าง ด้วยรูปแบบวิธีการดำเนินงานจาก 4 รูปแบบหลัก คือ 1) การแปลทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก ถือเป็นรูปแบบที่ปรากฏการใช้จำนวนมากที่สุด เพราะผู้บรรเลงให้ความเคารพในบทเพลง ด้วยการรักษาสำนวนสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ไว้ 2) การแปลทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก เป็นการแปลทางที่ผันแปรไปตามลีลาซออยู่ในลักษณะทางกลาง ๆ ที่ยังไม่โดดเด่น พลิกเพลงมากนัก 3) การแปลทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซอู้ เป็นการแปลทางที่ดำเนินสำนวนกลอนตามอัตลักษณ์ของซอู้ และพบลักษณะสำนวนกลอนแบบนี้ได้ในการบรรเลงเพลงอื่น ๆ ด้วย สอดคล้องกับคำว่า “อัตลักษณ์เข้าแบบ” ที่เป็นการเรียงร้อยสำนวนลีลาระหว่างสำนวนทำและสำนวนรับเป็นอย่างดี (Chaiseri, 2014) จนกลายเป็นโครงสร้างสำนวนขนบปฏิบัติของซอู้ที่มีความสละสลวยและเป็นสำนวนกลอนตามขนบการฝึกหัดการแปลทำนองและการแปรทางสำหรับซอู้ และ 4) การแปลทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของทำนองเท่านั้น เป็นลักษณะการแปลทางที่ฝานความเข้าใจกับองค์ความรู้ในด้านทำนองหลักของเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ กับด้านลีลาสำนวนกลอนซอู้ของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ซึ่งการแปลทางลักษณะนี้พบในเพลงหน้าพาทย์ที่มีสำนวนทำนองที่เอื้อต่อการแปลในลักษณะสำนวนทางซ้องอิสระ เป็นต้น รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ที่มีการใช้สำนวนการลอยจังหวะอย่างเพลงรวสามลา เป็นต้น

อภิปรายผลการวิจัย

ทางและอัตลักษณ์ของซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงสะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏ จากการวิเคราะห์เป็นการคัดสรรและออกแบบทางศิลปะดนตรี (Design) อย่างวิจิตรบรรจงและเหมาะสมตามบริบทของการบรรเลงในสภาวะนั้น ๆ บนเงื่อนไขของประเภทเพลงหน้าพาทย์และเงื่อนไขของลีลาสำนวนซอู้ที่ฝานกัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของพิชิต ชัยเสรี ในเรื่องเสน่ห์เสียงในดนตรีไทย หากท่วงทำนองมีความสมบูรณ์เหมาะสมจะสามารถปรากฏความงามแห่งเสียงและความเป็นเอกลักษณ์ (Unity) อันประกอบด้วยความกลมกลืน (Harmony) และความพอดี (Moderation) (Chaiseri, 2014) จนกลายเป็นเสน่ห์แห่งเสียงเฉพาะของซอู้ที่มีการตกแต่งกระสวนจังหวะ ลีลาสำนวนทำนอง กลุ่มเสียง หรือแม้แต่การเพิ่มสีสันให้กับท่วงทำนองด้วยกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่สามารถทำให้ทำนองต้นรากเดิมจากทางหลักสู่ทางแปลและทางแปรอย่างวิจิตร ด้วยลักษณะลีลาสำนวนทำนองของซอู้ที่มีโอกาสสร้าง

ลีลาสำนวนได้กว้างไกลและมีความอิสระกว่าการแปลทางของเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงดนตรี ดังนั้น การบรรเลงในแต่ละครั้ง ซอู้ต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในประเภทของการบรรเลงนั้นร่วมด้วย ตลอดจนการสร้างสีสันบนความอิสระและความกว้างขวางของรูปแบบทำนองที่จะต้องส่งเสริมอรรถรสของการบรรเลงประกอบการแสดงและไม่ทับซ้อนกับหน้าที่และเครื่องดนตรีอื่นในการบรรเลงรวมวง

ข้อเสนอแนะการวิจัย

ทางซอู้ถือเป็นพื้นที่ในการแสดงออกความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยได้เป็นอย่างดีทางหนึ่ง ด้วยเพราะผู้บรรเลงต้องมีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ มีความรู้ความเข้าใจ และมีทักษะในการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพจึงจะสามารถถ่ายทอดผลงานได้อย่างสมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม การวิจัยในครั้งนี้เป็นผลการศึกษาทางและอัตลักษณ์ของซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ที่สามารถอธิบายหลักการ ทฤษฎี ตลอดจนความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของทางซอู้ที่ต้องแปลทางเครื่องดนตรีบนเงื่อนไขของประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่มีความเฉพาะของการบรรเลงตามการใช้งานในสังคมดนตรีไทยและศิลปะการแสดงในวัฒนธรรมไทย อีกทั้งยังเป็นแนวทางการปฏิบัติตามขนบของการบรรเลงซอู้ ดังนั้น การศึกษาลักษณะลีลาสำนวนกลอนซอู้ในเพลงไทยประเภทอื่น ๆ ของดนตรีไทยจะเป็นการเพิ่มแนวทางในการขยายองค์ความรู้และต่อยอดองค์ความรู้การปฏิบัติในดนตรีให้กับวงวิชาการและเป็นแนวทางการเรียนรู้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- Arunrat, P. (2007). *Pathommabot Dontri Thai*. Nakhon Pathom: Silpakorn University.
- Banchongsilpa, O., Khanthasiri, K., Fachamroon, S., & Rodchangphuean, P. (2003). *Duriyangkhasin Thai*. Bangkok: Institute of Thai Studies, Chulalongkorn University.
- Chaiseri, P. (2005, June 6). *Interview*.
- Chaiseri, P. (2014). *Thai Music Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

- Chaiseri, P. (2016). *Form and Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chansuwan, S. (1994). *An analysis of the characteristics of the so-u in Thai stringed ensemble: In case of "Surintharahu Sam Chan"*. (Bachelor's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok.
- Kosol, C. (2021, April 18). *Interview*.
- Mahavinijchaimontri, L. (2021, April 16). *Interview*.
- Phetsom, C. (2021, April 17). *Interview*.
- Phothisombat, C. (2020, April 17). *Interview*.
- Phuangklat, S. (2021, March 2). *Interview*.
- Thamviharn, S. (2002). *Thai Music*. (3rd ed). Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Thamviharn, S. (2020, May 24). *Interview*.
- Yupho, D. (1965). *Khon*. Bangkok: Seuksaphanphanit.
- Wangnaitham, S. (1983). *Collection of agenda of Thai dance and Thai music at the center of music and dance (1979-1982)*. Bangkok: Ruankaew.



ภาพ: วงแชมเบอร์ แสดงรับเสด็จพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสิริภาจุฑาภรณ์ เสด็จไปทรงเป็นประธานเปิดงาน
“๑๐๐ ปีราชภัฏพิบูลสงคราม เทิดไท้องค์ราชัน” วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2565 เวลา 15.00 น.
ณ ศูนย์วัฒนธรรมภาคเหนือตอนล่าง วังจันทน์ริเวอร์วิว
ที่มา: วรชาติ กิจเรณู

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง:
เสียงแห่งพิษณุโลกสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา
Doctoral Music Composition:
The Sound of Phitsanulok for Chamber Orchestra

วรชาติ กิจเรณู¹

Worachat Kitrenu

E-mail: worachatk@gmail.com

ณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร²

Narongrit Dhamabutra

Received: February 1, 2022

Revised: March 30, 2022

Accepted: March 31, 2022

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Doctoral student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Advisor, Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

บทคัดย่อ

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิชญโลก” สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในลักษณะดนตรีพรรณนาที่ได้แรงบันดาลใจมาจากสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญ วิถีชีวิตของชาวพิชญโลก ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแหล่งท่องเที่ยวและสถานที่สำคัญ สร้างบทประพันธ์ที่เป็นเหมือนภาพสะท้อนแห่งวิถีและเป็นสื่อในการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของจังหวัดพิชญโลก โดยบทเพลงมีความยาวประมาณ 30 นาที แบ่งออกเป็น 5 ท่อน ได้แก่ วัดใหญ่ พระราชวังจันทน์และศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช กว๊านห้อยขาสามล้อถีบ และเรือนแพ ซึ่งจะมีแนวทำนองหลักในแต่ละท่อนแตกต่างกันตามสถานที่ เป็นบทประพันธ์เพลงในรูปแบบอิงกัญแจเสียง โดยใช้โน้ตห้าเสียงในรูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิคเพื่อสื่อถึงความเป็นท้องถิ่น ในลีลาเสียงสำเนียงแห่งทำนองแบบดนตรีตะวันออก มีการนำเสนอเทคนิคของการประพันธ์เพลง อัตราจังหวะ รูปแบบจังหวะ การแปรทำนองที่ยังคงทำนองหลักและมีการสร้างสีสันของเสียงดนตรีโดยมีการผสมผสานการจัดรูปแบบวงออร์เคสตราร่วมกับเครื่องดนตรีไทย “ระนาดเอก” เพื่อแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง ออร์เคสตรา เสียงแห่งพิชญโลก

Abstract

Doctoral music composition “The Sounds of Phitsanulok” for chamber orchestra is a contemporary composition in a descriptive musical style inspired by essential tourist attractions and lifestyles of the Phitsanulok people, a province with a long history. The objectives are to study information about tourist attractions and important places to create a song that reflects the way of life as a medium for promoting cultural tourism in Phitsanulok Province. The total length of the composition is approximately 30 minutes and is divided into five movements: Wat Yai, Wang Chan Palace and King Naresuan Shrine, Kuytiew Hoy-kha, Sam-lor Thib and Ruean Pae. The main melody in each movement is different

according to the location that has been defined; most of the main melodies use the pentatonic scale and are based on tonal music. To convey the locality with an oriental music accent, it uses an effortless composition technique, rhythm, rhythmic pattern, and scales, using the principle of transpose to maintain the main melody and the creation of music by combining the orchestra's arrangement with Thai musical instruments, "Ranat Ek," to represent the uniqueness of the composition.

Keywords: composition, orchestra, sounds of Phitsanulok

บทนำ

การประพันธ์เพลงเป็นงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับเสียง ใช้องค์ความรู้ทางทฤษฎีและศาสตร์ทางดนตรีเพื่อสร้างสรรค์ให้เป็นบทเพลง ซึ่งประกอบด้วย จังหวะ ความดัง-เบา เสียงประสาน เน้นดนตรี สีสนของเสียง สังคีตลักษณ์ และเทคนิคอื่นๆ ที่นักประพันธ์เพลงจะคิดค้นขึ้นมาให้มีความแตกต่างจากนักประพันธ์เพลงคนอื่น มากน้อยต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปรัชญาและแนวคิดทางศาสนาและวัฒนธรรม ที่แตกต่างกัน ดนตรีพรรณนาเป็นประเภทของการบรรเลงดนตรีที่พยายามบรรยายเรื่องราว ซึ่งอาจผ่านทางชื่อเพลงหรือรูปแบบของบทเพลงโดยใช้จินตนาการ (Sutthajit, 2003, pp. 101-104) รวมถึงการใช้เครื่องดนตรีและวัตถุทางดนตรีประจำถิ่นของผู้ประพันธ์ที่ได้นำมาดัดแปลงให้เข้ากับดนตรีตะวันตกจนเกิดเป็นบทเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ หรือเสียงเฉพาะตัวของนักประพันธ์คนนั้นๆ

ดุष्ฎิณิพนธ์การประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิษณุโลก” สำหรับวงแชมเบอร์ ออร์เคสตรา ผู้วิจัยใช้การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก เข้าด้วยกัน นำเสนอสถานที่ท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในจังหวัดพิษณุโลก ซึ่งเมืองพิษณุโลกเป็นเมืองที่ปรากฏในศิลาจารึกตั้งแต่สมัยสุโขทัยและในช่วงเวลาที่ต่างกันโดยเรียกว่า “เมืองสองแคว” (Jiajanpong, 1997, p. 37) สถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญได้แก่ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร (วัดใหญ่) ศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช พระราชวังจันทน์ และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ อาหารการกินของชาวพิษณุโลก ที่ยังคงมีเอกลักษณ์ เช่น ก๋วยเตี๋ยวห้อยขา สามล้อถีบและเรือนแพ ในปัจจุบันยังไม่มีบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่สร้างขึ้นสำหรับจังหวัดพิษณุโลกโดยเฉพาะ จะพบ

ก็แต่บทเพลงขนาดเล็กๆ ซึ่งเป็นบทเพลงในลักษณะเพลงลูกทุ่ง เช่น เพลงพิษณุโลกงาม ประพันธ์โดย รท.จกมล ไกรฤกษ์ และจำทิว มาเม่น หลังจากนั้นได้มีการปรับเนื้อร้อง โดยเพิ่มอำเภอ นครไทย อำเภอพรหมพิรามและอำเภอชาติตระการและส่วนท้ายของ เพลงให้สมบูรณ์ ซึ่งเพลงถือว่าเป็นเพลงประจำจังหวัดพิษณุโลก เพลงพิษรักพิษณุโลก แต่งโดย อุดม ทรงแสง เพลงพิษณุโลก รุ่งเรือง เมืองวีรชน ประพันธ์โดยพิพัฒน์ เอกภาพพันธ์ เป็นต้น

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิษณุโลก” สำหรับวงแชมเบอร์ ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อต้องการให้ผู้ฟังได้จินตนาการ ถึงบรรยากาศของสถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดพิษณุโลก ความงดงามของแหล่งท่องเที่ยวทั้งที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดและวิถีชีวิตของผู้คนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดพิษณุโลก โดยใช้รูปแบบของออร์เคสตราในการสื่อถึงบรรยากาศ อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ดังกล่าว และพยายามใช้เทคนิคและการใช้เครื่องดนตรีที่หลากหลายเพื่อให้เกิดความเหมาะสม ในบทเพลง แนวคิดในการประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิษณุโลก” สำหรับวงแชมเบอร์ ออร์เคสตรา แบ่งออกเป็น 5 ท่อน คือ วัดใหญ่ พระราชวังจันทน์และศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช กว๊านเตียวห้อยขา สามล้อถีบ และเรือนแพ ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าเป็นสถานที่ที่ผู้คนส่วนใหญ่รู้จักและมักจะมาท่องเที่ยวเป็นประจำ

จากแนวคิดที่กล่าวมาทั้งหมดทำให้ผู้วิจัยนำมาประพันธ์เป็นบทเพลง “เสียงแห่งพิษณุโลก” สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา ซึ่งเป็นทั้งบทประพันธ์สำหรับ วงแชมเบอร์ออร์เคสตราสำหรับจังหวัดพิษณุโลกและร่วมเผยแพร่และอนุรักษ์สถานที่ ที่สำคัญ รวมทั้งส่งเสริมวิถีชีวิตของชาวพิษณุโลกต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแหล่งท่องเที่ยวและสถานที่สำคัญของจังหวัดพิษณุโลก
2. เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่เป็นเหมือนภาพสะท้อนแห่งวิถีชีวิตของจังหวัดพิษณุโลก
3. เพื่อเป็นอีกหนึ่งช่องทางสื่อในการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของจังหวัดพิษณุโลก

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลแหล่งท่องเที่ยวและสถานที่สำคัญของจังหวัดพิษณุโลก
2. ศึกษาเทคนิคการประพันธ์ บทประพันธ์เพลงและทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้อง เช่น การประสานเสียง การเรียบเรียง เสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ เป็นต้น
3. หาอัตลักษณ์ที่เป็นเหมือนภาพสะท้อนของแต่ละเป็นท่อน แล้วนำมา ประพันธ์ทำนองหลัก
4. ดำเนินการประพันธ์เพลงและขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษา
5. ปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา
6. ดำเนินฝึกซ้อมและหาข้อบกพร่องต่างๆ ในแนวเครื่องดนตรีแต่ละแนว จากนักดนตรี
7. จัดแสดง

ผลงานวิจัย

บทประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิษณุโลก” สำหรับวงซิมเบอร์ออร์เคสตรา เกิดจากความประทับใจและการใช้ชีวิตอยู่ในจังหวัดพิษณุโลกของผู้ประพันธ์ที่ต้องการนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นอยู่และความเชื่อ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากสถานที่ต่าง ๆ ด้วยการนำตัวเองไปสัมผัสเพื่อสัมผัสความรู้สึกของสถานที่และวิถีชีวิตเหล่านั้น มานำเสนอในรูปแบบของบทเพลงร่วมสมัย ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกประพันธ์บทเพลงในแต่ละท่อน รวมถึงจากคำขวัญประจำจังหวัดมากำหนดเป็นบทเพลงต่าง ๆ ในบทประพันธ์เพลงชุดนี้เพื่อให้เกิดความหลากหลายของการนำเสนอผลงาน ซึ่งประกอบด้วยท่อนเพลง 5 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนได้แรงบันดาลใจที่แตกต่างกันออกไป สามารถอธิบาย บทประพันธ์เพลงได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 วัดใหญ่

ท่อน “วัดใหญ่” หรือ “วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร” ผู้ประพันธ์ต้องการภาพสะท้อนในบรรยากาศของผู้คนที่มิจิตศรัทธาในเรื่องพระพุทธศาสนา ต้องการที่พึ่งทางใจ การขจัดสิ่งชั่วร้าย สร้างความสงบสุขภายในจิตใจ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์คิดว่าถ้าคนเราไม่เดือดร้อนก็จะไม่มองหาสิ่งคลายร้อน โดยเฉพาะทางจิตใจ วัดใหญ่ จึงเป็นสถานที่ที่รวมให้ผู้คนทั้งหลายเดินทางมาเพื่อต้องการกราบไหว้พระพุทธชินราช

ทำบุญทำทาน หรือแม้กระทั่งเสียงโซคด้วย “ลือตเตอร์” ซึ่งทำนองในท่อนนี้จึงมีลักษณะที่ค่อนข้างหม่นหมองเป็นส่วนใหญ่

ท่อน “วัดใหญ่” มีเนื้อดนตรี(texture) แบบดนตรีประสานแนว(homophony) และมีโครงสร้างโดยทั่วไปเป็นตอนต่างๆ ดังนี้

- | | |
|---|-------------------|
| (1) Intro | ห้องที่ 1 – 13 |
| (2) ตอน A (ประกอบด้วยประโยค a และ b) | ห้องที่ 14 – 43 |
| (3) ตอน B (ประกอบด้วยประโยค a b และ a') | ห้องที่ 44 – 105 |
| (4) ตอน C | ห้องที่ 106 – 147 |
| (4) Coda | ห้องที่ 148 – 159 |

Intro ตอนเกริ่นนำอยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ในห้อง 1 – 13 ทำนองจะกระจายไปในเครื่องดนตรีต่าง ๆ จากเครื่องดนตรีเสียงต่ำไปเสียงสูง ในลักษณะการเลียน (imitation) เริ่มทำนองด้วยเชลโล วิโอลา ไวโอลินแนวที่ 2 และไวโอลินแนวที่ 1 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การเลียน “วัดใหญ่” (ห้องที่ 1 – 6)

ตอน A ห้องที่ 14 – 43 ทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดการใช้โน้ตเสียงค้าง (pedal note) ในห้องที่ 14 – 25 ดังจะเห็นได้จากไวโอลินแนวที่ 1 และไวโอลินแนวที่ 2 เล่นเป็นเสียงประสานยาวจนจบประโยค (ตัวอย่างที่ 2) ประโยค a ผู้ประพันธ์ใช้เสียงเครื่องดนตรีบาซูนและระฆังราว เพื่อเสริมให้เป็นบรรยากาศของวัด ใช้เสียงเครื่องดนตรีโอโบเป็นแนวทำนองหลักก่อนที่คลาริเน็ตจะรับแนวทำนองสอดประสาน เครื่องดนตรีฟลูตเล่นแนวเสียงทำนองหลัก ในช่วงหลัง (ตอนb) ยังมีการใช้แนวทำนองสอดประสานอยู่ในช่วงต้นโดยทรมโบนและทรมเป็ต เป็นทำนองหลักโดยการใช้การพลิกกลับ (inversion) จากแนวทำนองในช่วงต้น

ซึ่งก่อนจบช่วงหลังผู้ประพันธ์ยังคงใช้ทำนองสอดประสานแต่ได้เปลี่ยนเป็นคอร์ด G#dim เพื่อให้เกิดเป็นเคเดนซ์แบบ viio/V – V (G#dim – A)

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตเสียงค้ำ “วัดใหญ่” (ห้องที่ 14-21)

ตอน B อยู่ในสัณคีตลักษณ์สามตอน (ternary form) โดยประโยค a ในห้องที่ 44 – 50 อยู่ในลักษณะการเลียน (imitation) ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ เริ่มทำนองด้วยไวโอลินแนวที่ 1 แนวไวโอลาและแนวไวโอลิน 2 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การเลียน “วัดใหญ่” (ห้องที่ 44-50)

ประโยค b เป็นทำนองใหม่ อยู่ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ ท่อนนี้เปลี่ยนความเร็ว จังหวะ $\theta = 125$ เพื่อให้เกิดบรรยากาศตื่นเต้น เร้าใจ มีการเคลื่อนที่ของเสียงที่รวดเร็ว เป็นแนวประสาน ทำนองหลักจะเปลี่ยนแปลงคล้ายกับการแปรทำนอง (variation) ถึงแม้ว่าจะอยู่ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ แต่มีโน้ตบางตัวที่ผู้ประพันธ์ยืมมาจากบันไดเสียงอื่นๆ เช่น Eb, Ab และ Bb ดังจะเห็นได้จากกลุ่มเครื่องลมไม้อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ เป็นต้น

ตอน C (ไตรสรณคมน์) พระรัตนตรัยหรือไตรสรณคมน์ บทแห่งพระคาถา
ภาวนาให้จิตรวมเป็นสมาธิเข้าสู่ความสงบได้ ผู้ประพันธ์จึงได้นำบทสวดนี้มาใช้เป็น
ทำนองหลักในท่อนนี้ เริ่มต้นห้องที่ 106 – 147 ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ ในตอนนี้มี
การเปลี่ยนอัตราจังหวะสามและอัตราจังหวะสี่ค่อนข้างบ่อย ใช้โน้ตคู่ 2 ไมเนอร์ เช่น
A และ Bb (ตัวอย่างที่ 4) เพื่อให้ความรู้สึกถึงความสงบนิ่ง ไม่มีการเคลื่อนไหว และใช้
ทำนองจากตอน A เป็นแนวทำนองสอดประสาน เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างท่อนเพลง
ตัวอย่างที่ 4 โน้ตคู่ 2 ไมเนอร์ “วัดใหญ่” (ห้องที่ 112-117)

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

mp

Coda ในห้องที่ 148 – 159 นำทำนองจากตอน A มาพลิกกลับ แต่บางชั้นคู่
จะมีการปรับเพื่อให้ได้ทำนองที่อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การพลิกกลับทำนอง Coda “วัดใหญ่”

ทำนองตอน A

ทำนอง Coda

ท่อนที่ 2 พระราชวังจันทน์และศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

พระราชวังจันทน์เป็นสถานที่ที่ทรงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ เคยเป็นที่
ประทับพระมหากษัตริย์ไทยหลายพระองค์ รวมทั้งสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในเมื่อ
ครั้งทรงพระเยาว์ และการค้นพบพระราชวังจันทน์ที่สร้างพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระ
พระนเรศวรมหาราชไว้ในบริเวณเดียวกัน ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่จะให้ทั้งสองตอนบรรเลง
ต่อเนื่องกัน จากเรื่องเล่าเกี่ยวกับพระราชวังจันทน์ว่า มีอาจารย์ท่านหนึ่งได้ฝันในขณะ

เข้าเวรกลางคืนที่โรงเรียนพิษณุโลกพิทยาคมเมื่อครั้งยังตั้งอยู่ในบริเวณพระราชวังจันทน์ว่า ได้ยินเสียง ม้า เสียงช้างและโพล่พลทหารเป็นจำนวนมาก บทเพลงในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ จำลองบรรยากาศโดยใช้บันไดเสียงโครมาติก (chromatic scale)

ท่อนพระราชวังจันทน์และศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราชมีเนื้อดนตรีแบบ ประสานแนว และมีโครงสร้างโดยทั่วไปเป็นตอนต่าง ๆ ดังนี้

(1) ตอน พระราชวังจันทน์

- (1.1) Intro ห้องที่ 1 – 8
- (1.2) ประโยค A ห้องที่ 9 – 17
- (1.3) ประโยค B ห้องที่ 18 – 29
- (1.4) ประโยค C ห้องที่ 30 – 51
- (1.5) ประโยค D ห้องที่ 52 – 75

(2) ตอน ศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

- (2.1) Intro ห้องที่ 76 – 80
- (2.2) ประโยค A ห้องที่ 81 – 95
- (2.3) ประโยค B ห้องที่ 96 – 121

โดยเริ่มจากตอน “พระราชวังจันทน์” เริ่มต้นด้วยเทคนิคกลุ่มเสียงก๊อด (cluster) ในห้องที่ 1 – 8 เพื่อให้เกิดบรรยากาศที่ไม่ชัดเจนเหมือนอยู่ในความฝัน แล้วตามด้วยแนวทำนองที่ใช้บันไดเสียงโครมาติก โดยมีพื้นหลังเครื่องสายใช้เทคนิค การริวโน้ต (tremolo) ในห้องที่ 9 – 12 โดยใช้แนวคิดมาจากเพลง Orchestral Pieces, Op. 16 ประพันธ์โดยเชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) ซึ่งใช้ลักษณะการประพันธ์ เพลงแบบ "total chromaticism" (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 บันไดเสียงโครมาติก “พระราชวังจันทน์” (ห้องที่ 9-12)

♩ = 80

The musical score shows measures 9 through 12. The Piccolo, Flute, and Oboe parts have long, sustained notes with a cluster of notes in measure 9. The Clarinet and Bassoon parts play a continuous chromatic scale (tremolo) throughout the measures. The tempo is marked as quarter note = 80.

แล้วเข้าสู่ทำนองหลักในท้องที่ 18 – 29 ทำนองในช่วงนี้อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ให้บรรยากาศเหมือนเผชิญกับบางอย่างที่น่ากลัวน่าเกรงขาม แต่ผ่อนคลายมากกว่าช่วงที่ผ่านมา ทำนองหลักช่วงแรกจะอยู่ที่กลุ่มเครื่องสาย หลังจากนั้นจะเป็นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงทำนองหลักแบบการซ้ำ (repetition) โดยในท้องที่ 30 – 51 ยังคงสร้างบรรยากาศเหมือนตกอยู่ในฝันร้าย พยายามวิ่งหนีบางอย่าง ช่วงนี้จะมีลักษณะจังหวะที่เร็ว ต่อเนื่องยาวนานโดยเริ่มที่กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายอีกครั้งในช่วงท้าย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 บรรยากาศฝันร้าย “พระราชวังจินตน์” (ท้องที่ 42-43)

เมื่อเข้าสู่ท้องที่ 52 – 75 บรรยากาศเริ่มคลี่คลายมากขึ้น แต่ยังเหมือนตกอยู่ในภวังค์และงุนงงอยู่ ทำนองหลักในช่วงนี้จะอยู่ที่กลุ่มเครื่องทองเหลือง ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ มีลักษณะจังหวะที่ไม่ซับซ้อนเหมือนช่วงที่ผ่านมา ถึงแม้ว่าทำนองหลักจะเป็นลักษณะจังหวะที่ไม่ซับซ้อน แต่กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้ยังบรรเลงประกอบด้วยจังหวะที่รวดเร็วเพื่อให้ยังคงหลงเหลือบรรยากาศของการวิ่งหนีอยู่ (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 บรรยากาศการวิงหนี “พระราชวังจันทร์” (ห้องที่ 66 - 69)

64
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Vln. I
Vln. II

ตอน ศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ใช้สัจคีตลักษณ์สองตอน (binary form) ตอน A เริ่มต้นด้วยกลุ่มเครื่องกระทบในห้องที่ 76 – 80 แล้วเข้าสู่ทำนองหลักในบันไดเสียง F เมเจอร์ ในลักษณะการประโคมแตร (fanfare) โดยกลุ่มเครื่องทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 9) ทำนองหลักจะมีการบรรเลงซ้ำอีกครั้งแต่เปลี่ยนเป็นบันไดเสียง Bb เมเจอร์ โดยกลุ่มเครื่องลมไม้ ในห้องที่ 88 – 95 ก่อนจบด้วยคอร์ด F ในห้องที่ 96 ส่วนตอน B ในห้องที่ 96 – 105 นี้ จังหวะจะเร็วกว่าช่วงแรกเพื่อให้ได้บรรยากาศเพลงมาร์ช โดยเริ่มทำนองหลักด้วยกลุ่มเครื่องสายในบันไดเสียง C เมเจอร์ แล้วจบด้วยคอร์ด F ก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นคอร์ด Eb หรือคอร์ดที่ 4 ในบันไดเสียง Bb แล้วจบด้วยคอร์ด G

ตัวอย่างที่ 9 การประโคมแตร “ศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช” (ห้องที่ 81 – 85)

81
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. I
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.

ท่อนที่ 3 กวैयाเตียห้อยขา

ท่อน “กวैयाเตียห้อยขา” ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค (pentatonic scale) ในการสร้างทำนองและใช้เนื้อดนตรีแบบประสานแนวและมีโครงสร้างดังนี้

- | | |
|----------------------|-------------------|
| (1) ตอน A (ประโยค a) | ห้องที่ 1 – 35 |
| ตอน A (ประโยค b) | ห้องที่ 36 – 87 |
| (2) Transition | ห้องที่ 88 – 103 |
| (3) ตอน B (ประโยค a) | ห้องที่ 104 – 119 |
| ตอน B (ประโยค b) | ห้องที่ 120 – 139 |
| (4) Coda | ห้องที่ 140 – 147 |

ทำนองหลักในตอน a ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นด้วยการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค เพื่อต้องการให้ได้สำเนียงเอเชีย ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 21 ใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิค (A C D E G) และในห้องที่ 21 ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด Do7 เพื่อเคล้าเข้าหาบันไดเสียง F# ไมเนอร์ ซึ่งจะเป็นการเคล้าเข้าหาบันไดเสียงใหม่แบบครึ่งเสียง (ตัวอย่างที่ 10) ตัวอย่างที่ 10 คอร์ด Do7 “กวैयाเตียห้อยขา” (ห้องที่ 19-22)

The musical score shows four staves for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The music is in 4/4 time. Measures 19-20 show a melodic line in the woodwinds. Measure 21 is marked with 'rit.' and a tempo change to 60. Measure 22 shows a key change to F# minor, indicated by a key signature change to two sharps (F# and C#).

เมื่อเข้าสู่ทำนองประโยค a ในบันไดเสียง F# ไมเนอร์ ในห้องที่ 22 – 27 ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงอีกสองครั้งจากบันไดเสียง F# ไมเนอร์ ไปยัง บันไดเสียง C# ไมเนอร์ และ A ไมเนอร์ ตามลำดับ เพื่อกลับมาสู่บันไดเสียง A ไมเนอร์ อีกครั้ง ในห้องที่ 28 – 35 (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองที่แปรมาจากทำนองเพลง ประโยค a “ก้วยเตี่ยวห้อยขา” (ห้องที่ 28-32)

ตอน A ประโยค b ในห้องที่ 36 – 51 นำทำนองหลักมาบรรเลงโดยใช้เทคนิค พลิกกลับ ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิค ซึ่งต่อมาในห้องที่ 52 – 67 ยังเป็น ทำนองหลักเดิมเหมือนตอน b แต่ย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง D ไมเนอร์ เพนตาโทนิค จึงกลับเข้าสู่ทำนองหลักแต่อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ เพนตาโทนิค ในห้องที่ 68 – 87 โดยในห้องที่ 86 – 87 ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด E เพื่อให้สามารถกลาเข้าหาบันไดเสียง A เมเจอร์ ของช่วงเชื่อม (transition) ได้ เป็นการใช้เคเดนซ์สมบูรณ์ (perfect cadence) (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 perfect cadence “ก้วยเตี่ยวห้อยขา” (ห้องที่ 86-88)

ตอน B ประกอบด้วย 2 ตอน (binary form) ประโยค a เริ่มในห้องที่ 88 – 103 ปรับอัตราความเร็วให้เร็วขึ้นและเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น A เมเจอร์ ทำนองหลักใหม่ที่ใช้ลักษณะจังหวะจากทำนองในตอนแรกเล็กน้อย ตอน b นำเสนอทำนองใหม่ในบันไดเสียง A เมเจอร์ ในห้องที่ 104 – 119 ทิศทางส่วนใหญ่ของทำนอง จะเป็น ทิศทางขาลงของบันไดเสียงเพื่อต้องการให้บรรยากาศผ่อนคลาย (ตัวอย่างที่ 13) ในห้องที่

120 – 139 ย้ายไปสู่บันไดเสียง A ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (parallel key) ทำนองในช่วงนี้จะมีทิศทางขึ้นและลงอยู่ตลอดเวลาเพื่อสร้างให้เกิดบรรยากาศเศร้าใจเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 13 ทำนอง B (ตอน a) “ก้วยเตี่ยวห้อยขา” (ห้องที่ 104-107)

โดยในตอน Coda ระหว่างห้องที่ 140 – 147 ซึ่งเป็นทำนองหลักเดิมในบันไดเสียง A ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 ตอน Coda “ก้วยเตี่ยวห้อยขา” (ห้องที่ 140 – 143)

ท่อนที่ 4 สามล้อถีบ

จากแนวคิดที่ได้จากรูปทรงของล้อจักรยานที่มีลักษณะเป็นวงกลม ผู้ประพันธ์จึงได้นำทฤษฎีดนตรี วงจรคู่สี่ (circle of fourth) และวงจรคู่ห้า (circle of fifth) มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองหลักในท่อนนี้ และได้นำเสียงบรรยากาศรอบๆ สถานที่ที่จักรยานสามล้อถีบบ่นไป เช่น วัด สถานีรถไฟ ตลาด โดยท่อน สามล้อถีบ ผู้ประพันธ์แบ่งเพลงเป็น 7 ตอน มีโครงสร้างดังนี้

- | | |
|---------------|-------------------|
| (1) Intro | ห้องที่ 1 – 5 |
| (2) Theme | ห้องที่ 6 – 21 |
| Variation | ห้องที่ 22 – 36 |
| (3) วัดใหญ่ | ห้องที่ 37 – 54 |
| (4) สถานีรถไฟ | ห้องที่ 55 – 75 |
| (5) ตลาดรถไฟ | ห้องที่ 76 – 84 |
| (6) การจราจร | ห้องที่ 85 – 114 |
| (7) Coda | ห้องที่ 115 – 134 |

ทำนองหลัก (theme) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 6 – 21 ทำนองหลักใช้การเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 4 และคู่ 5 เพื่อสื่อถึงการหมุนวนของล้อรถจักรยานที่เวลาวิ่งจะหมุนเป็นวงกลมซึ่งคล้ายกับหลักของวงจรคู่สี่และวงจรคู่ห้า รวมกับเทคนิคการเล่นในบันไดเสียง Bb หลังจากนั้นก็เปลี่ยนไปสู่บันไดเสียง Eb ก่อนจบตอนนี้ด้วยคอร์ด C (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 การเล่น “สามล้อถีบ” ห้องที่ 6 – 11



การแปร ในห้องที่ 22 – 36 ใช้ทำนองหลักมาแปรทำนอง โดยส่วนมากจะเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะ (rhythmic development) และเทคนิคการพลิกกลับ (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16 การแปรทำนอง “สามล้อถีบ” (ห้องที่ 25 – 28)

“วัดใหญ่” ตอนนี้ใช้บทสวด “ไตรสรณคมน์” ซึ่งเป็นทำนองหลักของท่อน วัดใหญ่ ทำนองหลักใช้โน้ตขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ เช่น โน้ต C และ โน้ต D^b เป็นต้น และใช้ การเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงในลักษณะวงจรคู่สี่ โดยเริ่มจากเสียง C ย้ายไป F และ B^b ตามลำดับ (C – F – B^b) นอกจากนี้ยังมีทำนองของตอน theme แทรกอยู่ด้วย (ตัวอย่างที่ 17)

ตัวอย่างที่ 17 ทำนองบทสวด “ไตรสรณคมน์” “สามล้อถีบ” (ห้องที่ 37-42)

10 Wat Yai
♩ = 73

สถานีรถไฟ ตอนนี้นำผู้ประพันธ์เพลงได้แนวคิดการปรับลักษณะจังหวะและ อัตราจังหวะจากเพลง Pacific 231 ประพันธ์โดยอเนกเกอร์ (Arthur Honegger) ซึ่ง ได้บรรยายถึงหัวรถไฟพลังไอน้ำ ทำนองเพลงจะเริ่มจากจังหวะช้าด้วยความเร็ว $\Theta = 80$ แล้วค่อย ๆ เร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเรื่อยๆ (accelerando) คล้ายกับการเคลื่อนที่ของรถไฟ ด้วยความเร็ว $\Theta = 100$ (ตัวอย่างที่ 18) ช่วงท้ายจังหวะจะช้าลงคล้ายกับรถไฟเข้าจอด ที่ชานชาลา

ตัวอย่างที่ 18 การเร่งอัตราความเร็ว “สามล้อถีบ” ห้องที่ 64 – 67

64 accel. - - - - - ♩ = 100

นอกจากที่ได้กล่าวมาผู้ประพันธ์ยังได้จำลองเสียงหวูดรถไฟไว้ที่กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟลูต โอโบและคลาริเน็ต และเสียงล้อของรถไฟที่วิ่งผ่านข้อต่อของรางรถไฟเป็นจังหวะไว้ที่กลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ ได้แก่ บาสซูน เซลโล ดับเบิลเบส และกลองสแนร์ (ตัวอย่างที่ 19)

ตัวอย่างที่ 19 การจำลองเสียงหวูดรถไฟ “สามล้อถีบ” (ห้องที่ 55 – 58)

ตลาดรถไฟ เป็นตลาดที่ตั้งอยู่ใกล้ๆ กับสถานีรถไฟจึงเรียกชื่อว่า “ตลาดรถไฟ” ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศให้เห็นผู้คนที่เดินหาซื้ออาหาร ผลไม้ ขนมหวานในตลาดแห่งนี้ ตอนตลาดรถไฟนี้ยังคงใช้หลักการวงจรรู 4 แต่มีการปรับโน้ตบางเสียงแบบครึ่งเสียงหรือโครมาติกมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 20)

ตัวอย่างที่ 20 ทำนองตลาดรถไฟ, “สามล้อถีบ” (ห้องที่ 76 – 80)

การจรรยา ช่วงนี้ไวโอลินแนวที่ 1 จะเล่นเทคนิคเสียงหลอก (harmonic) เพื่อเลียนเสียงกริ่งของรถจักรยานเลียนแบบบรรยากาศบนท้องถนนในอัตราจังหวะ 9/8 หลังจากนั้นในห้วงที่ 103 – 114 (ตัวอย่างที่ 21)

ตัวอย่างที่ 21 เทคนิคเสียงหลอก harmonic เพื่อเลียนเสียงกริ่งของรถจักรยาน “สามล้อถีบ” (ห้วงที่ 85 – 89)

Example 21 shows a musical score for measures 85-89. The tempo is marked as $\text{♩} = 67$. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Violin I is marked with a *mf* dynamic and features five circled harmonic notes. Violin II is marked with a *mf* dynamic and includes a *pizz* (pizzicato) instruction. Viola, Violoncello, and Double Bass are marked with a *mp* dynamic and include *pizz* instructions. The key signature has one flat, and the time signature is 9/8.

ตอนจบ (Final) เป็นการนำทำนองหลักมาใช้เทคนิคการเล่น (ตัวอย่างที่ 22) และใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะ (rhythmic augmentation) ในตอนท้ายเพลง (ตัวอย่างที่ 23)

ตัวอย่างที่ 22 การเลียน “สามล้อถีบ” ห้วงที่ 115 – 120

Example 22 shows a musical score for measures 115-120. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Violin I is marked with a *mf* dynamic. Violin II is marked with a *mp* dynamic. Viola is marked with a *mp* dynamic and includes an *arco* instruction. Violoncello and Double Bass are marked with a *mp* dynamic and include *arco* instructions. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Measures 118 and 119 feature triplets in the lower strings.

ตัวอย่างที่ 23 การขยายส่วนลักษณะจังหวะ “สามล้อยิบ” (ห้องที่ 128 – 134)

The musical score shows five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The tempo is marked as 80. The score includes dynamics such as *f* (forte) and tempo markings *accel.* (accelerando) and *rit.* (ritardando). The measures are numbered 128 through 134.

ท่อนที่ 5 เรือนแพ

ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงเรื่องราวความรักระหว่างสาวเรือนแพกับหนุ่มสามล้อยิบ โดยจะใช้ระนาดเอกบรรยายถึงเรื่องราวของทั้งสองคนในลักษณะการประชันกันกับ วงออร์เคสตราและลักษณะในส่วนของเครื่องกระทบที่คล้ายกับจังหวะกลองยาวและ กลองมิ่งคละ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านพิษณุโลก ท่อนนี้แบ่งออกเป็นตอนต่างๆ กัน หลายตอน สรุปได้ดังนี้

Intro	ห้องที่ 1 – 4
ตอน A (หนุ่มสามล้อยิบ)	ห้องที่ 5 – 41
ตอน B (สาวเรือนแพ)	ห้องที่ 42 – 64
Variation 1	ห้องที่ 65 – 75
Variation 2	ห้องที่ 76 – 97
Transition	ห้องที่ 98 – 103
Variation 3	ห้องที่ 104 – 120
Variation 4	ห้องที่ 121 – 148
ตอน C	ห้องที่ 149 – 184

เริ่มต้นด้วยตอนเกริ่นนำ (Intro) 4 ห้องแรกในบันไดเสียง A ไมเนอร์ แล้วเข้าสู่ ทำนองหลัก Theme A (หนุ่มสามล้อยิบ) ด้วยระนาดเอกในบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิค (A, C, D, E, G) หลังจากนั้นสลับให้วงออร์เคสตราบรรเลงในห้องที่ 12 – 30 และในห้องที่ 31 – 41 เป็นการบรรเลงในลักษณะประชันกันระหว่างระนาดเอก กับวงออร์เคสตรา (ตัวอย่างที่ 24)

ตัวอย่างที่ 24 ทำนองตอน A (หนุ่มสามล้อถีบ), “เรือนแพ” (ห้องที่ 30 – 34)

ตอน B (สาวเรือนแพ) ในห้องที่ 42 – 64 วงออร์เคสตราบรรเลงทำนองหลักในบันไดเสียง A เมเจอร์ ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนาน (parallel key) เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่าง Theme A และ Theme B ได้อย่างชัดเจน

Theme A' ในห้องที่ 65 – 75 ระนาดเอกบรรเลงทำนองหลักด้วยบันไดเสียง D เมเจอร์ แต่ยังคงใช้แนวเบสเป็นเสียง ลา เพื่อให้ได้ยินเสียงแนวเบสนี้เป็นเสียงเดียวกันกับกุญแจเสียงเดิมคือ A ไมเนอร์ อยู่ เสียงที่ได้ยินจึงเป็นคอร์ด D/A (ตัวอย่างที่ 25) ตัวอย่างที่ 25 ทำนอง Theme A' “เรือนแพ” (ห้องที่ 64 – 68)

Variation 2 วงออร์เคสตราบรรเลงทำนองแปร ในห้องที่ 76 – 97 โดยในครั้งแรกบรรเลงด้วยโอโบเป็นทำนองหลัก คลาริเน็ต บาสซูนและกลุ่มเครื่องสายที่ใช้เทคนิคการดีดสาย (pizzicato) บรรเลงประกอบ โดย Theme B' ในครั้งหลังเปลี่ยนให้ฟลูตบรรเลงทำนองหลักโอโบบรรเลงประสานเสียง พร้อมกับกลุ่มเครื่องสายดีดเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องกระทบ และต่อมาในห้องที่ 98 – 103 ซึ่งเป็นช่วงเชื่อมผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนานเช่นเดียวกับ Theme B โดยเปลี่ยนจากบันไดเสียง D เมเจอร์ ไปยังบันไดเสียง D ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 26)

ตัวอย่างที่ 26 ช่วงเชื่อม “เรือนแพ” (ห้องที่ 98-103)

Variation 3 ในห้องที่ 104 – 120 ระนาดเอกบรรเลงทำนองหลักในบันไดเสียง D ไมเนอร์ เพนตาโทนิค (D, F, G, A, C) โดยบรรเลงประชันกับวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้แนวคิดนี้จากเพลง Romeo and Juliet ประพันธ์โดยไพโคมอฟสกี (Pyotr Ilyich Tchaikovsky)

Variation 4 ในห้องที่ 121 – 148 วงออร์เคสตราบรรเลงทำนองหลักในบันไดเสียง D เมเจอร์ โดยมีระนาดเอกบรรเลงคลอไปด้วย หลังจากนั้นเข้าสู่ Theme C ในห้องที่ 149 – 184 ในช่วงนี้ทำนองและเสียงประสานจะเปลี่ยนไปค่อนข้างมากเพื่อต้องการสื่อให้เห็นถึงความโศกเศร้าที่เกิดจากความรักของสาวเรือนแพกับหนุ่มสามล้อถีบ ทำนองหลักในช่วงนี้จะอยู่ในบันไดเสียง A เมเจอร์ แต่จะมีการย้ายไปบันไดเสียง E เมเจอร์ แล้วย้ายกลับมาบันไดเสียงเดิมในทันที กล่าวคือคอร์ด A ซึ่งเป็นคอร์ดหลัก (คอร์ด I) ในบันไดเสียง กลายเป็นคอร์ดที่ 4 ในบันไดเสียง E เมเจอร์ และ

ในห้องที่ 160 ผู้ประพันธ์ยังคงใช้เทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนานอีกครั้ง คือ ใช้คอร์ด A ไมเนอร์ แล้วต่อกับคอร์ด A ในทันทีเพื่อกลับเข้าสู่บันไดเสียงเดิมก่อนที่จะจบด้วยคอร์ด D ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลัก (ตัวอย่างที่ 27)

ตัวอย่างที่ 27 ตอน C “เรือนแพ” (ห้องที่ 149 – 154)

สรุปผลการวิจัย

บทประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิชญ์โลก” สำหรับวงชมเบอร์ออร์เคสตรา บรรลุผลสำเร็จตามที่ผู้วิจัยได้ตั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ไว้ โดยทำนองหลักในแต่ละท่อนจะแตกต่างกันตามสถานที่ ทำนองที่ประพันธ์ขึ้นเป็นบทเพลงที่อิงกุญแจเสียง ทำนองหลักส่วนใหญ่จะใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค สอดคล้องกับฉันทา พันธ์เจริญ ที่กล่าวว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิคใช้แพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย เช่น ไทยจีน ญี่ปุ่น เป็นต้น (Pancharoen, 2021, p. 148) ซึ่งผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความเป็นท้องถิ่น ซึ่งจะได้สำเนียงแบบดนตรีตะวันออก โดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลง อัตราจังหวะ รูปแบบจังหวะและบันไดเสียงที่ไม่ซับซ้อนมากนัก ใช้หลักการของการแปรทำนองเพื่อให้ยังคงทำนองหลักอยู่ บทประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิชญ์โลก” สำหรับวงชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยมีความยาวประมาณ 30 นาที แบ่งออกเป็น 5 ท่อน กล่าวคือ

ท่อนที่ 1 วัดใหญ่ หรือ “วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร” ถือเป็นวัดคู่บ้านคู่เมืองของชาวพิชญ์โลก แนวคิดในการประพันธ์ได้จากบรรยากาศการเข้าปณมัสการพระพุทธชินราชของผู้คนที่มีความศรัทธาในองค์พระพุทธชินราช เมื่อนมัสการองค์พระแล้วมักจะไปเสี่ยงโชคด้วยการซื้อสลากกินแบ่งรัฐบาล เสียงของท่อนนี้ผู้ประพันธ์

ใช้บทสวด “ไตรสรณคมน์” มาสร้างเป็นทำนองเพื่อสื่อให้เห็นถึง พระพุทฺธ พระธรรม และพระสงฆ์

ท่อนที่ 2 พระราชวังจันทน์และศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราชนอกจากวัดใหญ่แล้ว พระราชวังจันทน์ก็เป็นสถานที่สำคัญของประวัติศาสตร์ของจังหวัดพิษณุโลกเช่นกัน ในครั้งอดีตเคยเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์หลายพระองค์ รวมทั้งสมเด็จพระนเรศวรมหาราชเมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์ ท่อนนี้จึงมีความเกี่ยวพันกัน แนวคิดของเพลงพระราชวังจันทน์เกิดจากเรื่องเล่าที่กล่าวถึงความฝันของอาจารย์ที่เข้าเวรกลางคืนของโรงเรียนพิษณุโลกพิทยาคมสมัยก่อนว่าได้ยินพบเห็นกองทัพของพระนเรศวร หลังจากนั้นก็มีผู้พบซากอิฐเก่าขณะกำลังจะก่อสร้างสนามบาสเกตบอล ผู้ประพันธ์จึงสร้างทำนองให้เหมือนกับภาพความฝันดังกล่าวในท่อนพระราชวังจันทน์นี้ ส่วนท่อนศาลสมเด็จพระนเรศวรนั้น ใช้แนวคิดจากบทเพลงประโคมแตร (fanfare) ซึ่งตามลักษณะของบทเพลงประเภทนี้น่าจะสื่อถึงพระมหากษัตริย์ได้เหมาะสมที่สุด

ท่อนที่ 3 กว๋ยเตี๋ยห้อยขา เป็นสถานที่หนึ่งที่มีคนเข้าไปรับประทานอาหาร ประเภท “กว๋ยเตี๋ย” เพราะอยู่ใกล้กับวัดใหญ่และลักษณะของร้านที่พิเศษกว่าที่อื่นๆ คือมีการจัดให้ลูกค้า สามารถนั่งแบบห้อยขาลงมาได้ รสชาติของกว๋ยเตี๋ยที่นี่จะมีลักษณะที่พิเศษด้วยเช่นกันคือ ใช้ถั่วฝักยาวหั่นเฉียงแทนถั่วงอก ซึ่งเป็นลักษณะจำเพาะที่นิยมในจังหวัดสุโขทัยแต่ก็ได้ได้รับความนิยมจากชาวพิษณุโลกและผู้ที่มารับประทานกว๋ยเตี๋ยห้อยขาเช่นกัน

ท่อนที่ 4 สามล้อถีบ เป็นอาชีพที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวพิษณุโลก มีการส่งเสริมให้ประกอบอาชีพนี้เพื่อสนับสนุนเมืองท่องเที่ยวโดยการนั่งสามล้อถีบเที่ยวชมเมืองพิษณุโลกให้กับนักท่องเที่ยวต่างชาติ บทประพันธ์นี้ใช้เทคนิคการประพันธ์โดยใช้เทคนิค “วงจรรูสี่และวงจรรูห้า” ซึ่งคล้ายกับหลักการหมุนวนของล้อจักรยานมาสร้างเป็นทำนองหลัก และมีการแบ่งตามการท่องเที่ยวชมเมืองเป็น 5 ตอน อันได้แก่ วัดใหญ่ สถานีรถไฟ ตลาดรถไฟและสภาพการจราจร

ท่อนที่ 5 เรือนแพ ท่อนนี้ได้แรงบันดาลใจจากคำขวัญประจำจังหวัดพิษณุโลก “พระพุทฺธชินราชงามเลิศ ถิ่นกำเนิดพระนเรศวร สองฝั่งน่านล้วนเรือนแพ หวานฉ่ำแท้กล้วยตาก ถ้ำและน้ำตกหลากตระการตา” ปัจจุบันเรือนแพสำหรับพักอาศัยเหลือน้อยไม่มากแล้ว ส่วนใหญ่จะเป็นแพของร้านอาหาร ผู้ประพันธ์ใช้การเล่าเรื่องราวของสาวเรือนแพกับหนุ่มสามล้อถีบมาสร้างเป็นดนตรีบรรยายและใช้ระนาดเอกเป็นตัวแทนของวิถีชีวิตแบบ

ชาวบ้านของหนุ่มสามล้อถีบที่มีความรักกับสาวเรือนแพ

ในส่วนของการจัดรูปแบบวงที่ผู้วิจัยใช้ในบทประพันธ์เพลง เป็นการจัดวงแบบมาตรฐานของวงออร์เคสตราโดยทั่วไป ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทลมไม้ ได้แก่ ปิกโคโล (ใช้เฉพาะท่อน พระราชวังจันทร์และศาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช) ฟลูต โอโบ คลาริเน็ตและบาสซูน ประเภทลมทองเหลือง ได้แก่ เฟรนช์ฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบนและทูบา ประเภทเครื่องตี ได้แก่ ทิมปานี ประเภทเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโลและดับเบิลเบส อีกทั้งใช้เครื่องประกอบจังหวะ อันได้แก่ กลองสะแนร์ กลองใหญ่ ฉาบและระฆังราว (ใช้เฉพาะท่อน วัดใหญ่) นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องดนตรีไทย คือ “ระนาดเอก” เข้ามาบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา (ใช้เฉพาะท่อน “เรือนแพ”) ซึ่งระนาดเอกนั้นแสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยได้ดี สามารถสะท้อนวิถีชีวิตแบบชาวบ้านและเป็นเครื่องดนตรีที่มีศักยภาพในการบรรเลงสูง แต่ต้องมีการปรับเสียงระนาดให้เข้ากับระบบเสียงสากล จึงจะสามารถบรรเลงเข้ากันได้ดี ซึ่งในท่อนเรือนแพ จะใช้ระนาดเอกที่ปรับเสียงสากล 2 ราง คือรางที่ตั้งเป็นบันไดเสียง C เมเจอร์ และ รางที่ตั้งเป็นบันไดเสียง D เมเจอร์ สอดคล้องกับบทเพลง ภาวศ์สำหรับระนาดเอกและวงออร์เคสตราที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (Dhamabutra, 2010) เป็นบทเพลงที่นำระนาดเอกมาบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา โดยนำบางส่วนของบทเพลงพื้นบ้านทั้ง 4 ภาคของประเทศไทยมาผสมผสานเข้ากับทำนองของผู้ประพันธ์

อภิปรายผลการวิจัย

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง “เสียงแห่งพิษณุโลก” สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา ประกอบด้วย 5 ท่อน เป็นบทประพันธ์เพลงในรูปแบบอิงกุญแจเสียง โดยใช้โน้ตห้าเสียงในรูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิค การเรียบเรียงเสียงประสานเรียบง่าย ไม่ซับซ้อนสะท้อนถึงความเรียบง่ายของคนในท้องถิ่น เกิดจากการได้สัมผัสกับวิถีชีวิต ความเชื่อและสถานที่สำคัญในจังหวัดพิษณุโลกของผู้วิจัย ท่อนแต่ละท่อนแตกต่างกัน ในเรื่องของกุญแจเสียง โหมดและบันไดเสียง แนวคิดในเรื่องการนำเอกลักษณ์ของจังหวัดต่าง ๆ มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ บทประพันธ์เพลงชุดนี้ของผู้วิจัยมีความสอดคล้องกับ Vongtaradon (2013) ซึ่งได้กล่าวถึงแนวคิดในการประพันธ์บทประพันธ์เพลง ดุชนิพนธ์ “กรุงเทพมหานคร” สำหรับออร์เคสตรา กระบวนที่ 1 สีสันแห่งกรุงเทพ ว่าต้องการสื่อถึงความเป็นมหานครและเป็นเมืองหลวงของประเทศที่เป็นศูนย์กลาง

ความเจริญ เศรษฐกิจ การปกครองและสังคม ใช้แนวคิดในการจัดระบบเสียงที่หลากหลาย เช่น การใช้บันไดเสียงแบบโมด เทคนิคหลากหลายแจเสียง การผสมผสานโมดและบันไดเสียงเพนตาโทนิค และยังสอดคล้องในเรื่องความเชื่อและระบบการจัดเสียงในบทประพันธ์เพลงดุชนินิพนธ์ “เทวะ สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา ประพันธ์โดย Potavanich (2015) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีคลาสสิกที่เข้าใจง่าย โดยอาศัยความเชื่อและศรัทธาในเรื่องเทพ ซึ่งองค์เทพที่เลือกมาใช้ในการบทประพันธ์นี้ได้แก่ พระอาทิตย์ พระศิวะ พระอุมาเทวี พระพิฆเนศและพระจันทร์ และแต่ละองค์เทพมีการจัดระบบเสียงที่แตกต่างกัน แต่โดยรวมแล้วมีดังนี้ การย้ายบันไดเสียงกลุ่มโน้ตกัต การใช้โมดและบันไดเสียง

เอกสารอ้างอิง

- Dhamabutra, N. (2010). *Decoding and Analysis: Compositions of Narongrit Dhamabutra*. Bangkok: Tana Press.
- Jiajanpong, P. (1997). Phitsanulok: A choosing a city location. *Journal of the Faculty of Arts, Silpakorn University*. 19(1-2), 27-47. Retrieved October 30, 2021, from <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jasu/article/view/250770/170292>
- Phancharoen, N. (2011). *Dictionary of Musical Terms (4th ed.)*. Bangkok: Ket Karat.
- Pancharoen, N. (2021). *Music Theory (16th ed.)*. Bangkok: Ket Karat.
- Potavanich, V. (2015). *Doctorate music composition: DEVAS Suite for Orchestra*. (Doctoral dissertation). Chulalongkorn University.
- Sutthajit, N. (2003). *Musicalism: An appreciation for western music (8th ed.)*. Bangkok: Chulalongkorn University Press
- Vongtaradon, S. (2013). *Doctoral music composition: Bangkok Metropolitan for orchestra*. (Doctoral dissertation). Chulalongkorn University.



ภาพ: การแสดงชุดบัลเลต์มโนห์รา ในงานพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖๖ พรรษา พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ณ พระบรมมหาราชวัง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง
ที่มา: เนชั่นโฟโต้

พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย¹

The Development of Western Dance Education in Thailand

ขวัญแก้ว กิจเจริญ²

Kwankaew Kitcharoen

E-mail: kwankaew227@gmail.com

Received: November 29, 2021

Revised: March 15, 2022

Accepted: March 23, 2022

¹ งานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนจากทุนวิจัยพัฒนาอาจารย์ใหม่/นักวิจัยใหม่ กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
This research is supported by the Ratchadaphiseksomphot Endowment Fund granted for new faculty staff of Chulalongkorn University

² อาจารย์ ดร. ประจักษ์ ขาวนาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Dr., Lecturer of Western Dance, Department of Dance, Faculty of Fine & Applied Arts, Chulalongkorn University

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการด้านการเรียนการสอน นาฏยศิลป์ตะวันตกและการบริหารจัดการในสถาบันเอกชน รวมทั้งศึกษาแนวทางการนำ วิชานาฏยศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์หรือประกอบอาชีพในอนาคตของผู้เรียนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 จนถึง พ.ศ. 2563 ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบการวิจัยรวบรวม เอกสาร หนังสือ บทความทางด้านวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสังเกตการณ์ การสำรวจภาคสนาม ประสพการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยและการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบเดี่ยว ของอาจารย์ในสถาบันรัฐ ผู้อำนวยการ ครูสอนในสถาบันเอกชนทั้งในรูปแบบอิสระ และประจำและผู้เรียนที่มีอายุ 18 ปีขึ้นไปโดยไม่ระบุทักษะ โดยเสนอผลการวิจัยด้วย วิธีพรรณนาวิเคราะห์ พบว่า 1) พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตก องค์ประกอบที่ยังคงเดิม คือ ด้านผู้เรียน องค์ประกอบที่เปลี่ยนแปลง คือ ด้านหลักสูตร องค์ประกอบที่เพิ่มเติม คือ ด้านครูผู้สอน ด้านหลักสูตร ด้านวิชาการและด้านสถาน ศึกษาที่มีการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตก 2) การบริหารจัดการในสถาบันเอกชน บว่า องค์ประกอบใหม่ คือ ด้านการแข่งขัน องค์ประกอบที่เพิ่มเติม คือ ด้านการแสดง ด้านลักษณะของชั้นเรียน ด้านจำนวนชั่วโมงเรียนและด้านงบประมาณ 3) การนำไป ใช้ประโยชน์และประกอบอาชีพในอนาคตของผู้เรียน พบว่า วัตถุประสงค์ของผู้เรียน ที่ยังคงเดิม คือ ผู้เรียนนำไปประกอบอาชีพทางตรง วัตถุประสงค์ของผู้เรียนที่เพิ่มเติม คือ ผู้เรียนนำไปประกอบอาชีพทางอ้อม นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบว่า มีบริบทที่ส่งผลต่อ พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย 7 ประการด้วยกัน คือ 1) ค่านิยมและกระแสนิยม 2) ผู้ปกครอง 3) ทศศนคติและพฤติกรรม 4) เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สังคมและการเมือง 5) เวลา 6) สื่อ 7) สถานการณ์โรคระบาดโควิด 19

คำสำคัญ: พัฒนาการ การเรียนการสอน นาฏยศิลป์ตะวันตก

Abstract

The objective of this dissertation was to study the development of western dance education, the administration of dance institutes, and ways to apply western dance knowledge to future careers of learners. The time period which the research focused on was from 1999 to 2020. The research employed a qualitative research method, including a literature

review, observation, field surveys, the researcher's personal experience, and in-depth interviews with directors and teachers in both public and private dance institutes and with learners aged 18 years old and above, whose dance skills were not identified. The data were analyzed, summarized, and presented in the research. The findings showed that 1) in terms of the development of western dance education, the component which had remained the same over the observed period of time was learners. On the other hand, the component which had been changed was the dance syllabus. Moreover, the components which had been added were teachers, western dance syllabuses, dance academic subjects, and dance institutes which provided western dance education, 2) in terms of the administration of private dance institutes, a new component was dance competitions. Furthermore, dance performances, class sizes, learning hours, and institutes' budgets were the components which had been added, and 3) in terms of the application of western dance knowledge to future career of learners, the learning purpose of learners remained the same, which was direct application to dance careers. However, another learning purpose of learners, which was indirect application to other careers, had been added. It was also found that there were 7 factors contributing to the development of dance education. They were 1) trends and values, 2) parents, 3) attitude and behavior, 4) economy, culture, society, and politics, 5) class time, 6) media, and 7) COVID-19 pandemic.

Keywords: development, education, western dance

บทนำ

นาฏยศิลป์ คือ ศิลป์ ที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นจากพื้นฐานการเคลื่อนไหวทาง สรีระร่างกายของมนุษย์ ที่มีจังหวะและท่วงทำนอง สามารถเกิดได้ทั้งในความเงียบ และประกอบเสียงดนตรี เพื่อสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก รวมทั้งเรื่องราวต่าง ๆ ที่สะท้อนตัวตนและจิตวิญญาณตามบทบาทที่ได้รับ โดยมีความมุ่งหมายให้เกิดความรู้

ความบันเทิง มีสุนทรียะที่เหนือไปกว่าอาภักปฏิกิริยาตามธรรมชาติทั่วไป Charrassri (2020) ให้ความหมาย นาฏยศิลป์ตะวันตก ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ที่มีรูปแบบที่มาจากวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ของไทยและตะวันออก หรืออาจกล่าวได้ว่า นาฏยศิลป์ที่มีรูปแบบที่พัฒนามาจากวัฒนธรรมของทางซีกโลกตะวันตกแถบยุโรป ได้แก่ ประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส เป็นต้น” นาฏยศิลป์ตะวันตกที่มีการแพร่หลายและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางทั่วโลก คือ บัลเลต (Ballet) หรือ ระบำปลายเท้า ที่เน้นการเคลื่อนไหวร่างกายในท่าต่าง ๆ ตามจังหวะดนตรีให้สอดคล้องกลมกลืน โดยแทรกอารมณ์ ความรู้สึกออกทางท่าเต้นและสีหน้าของนักเต้นที่สามารถสื่อไปยังผู้ชมให้เข้าใจเรื่องราวได้

เมื่อกล่าวถึงการเผยแพร่ นาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย Boonpeng (1999) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “ประวัติบัลเลตในประเทศไทย” จึงทำให้ทราบถึงความเป็นมาและสถานภาพของบัลเลตในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2494 จนถึงปี พ.ศ. 2541 โดยแบ่งพัฒนาการออกเป็น 3 ยุค ยุคที่ 1 (ตั้งแต่ พ.ศ. 2477 ถึง พ.ศ. 2494) เริ่มมีการเรียนบัลเลตในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เป็นการสอนแบบอิสระ (Free Class) ยุคที่ 2 (ตั้งแต่ พ.ศ. 2494 ถึง พ.ศ. 2509) บัลเลตเริ่มมีการพัฒนาขึ้น เนื่องจากมีครูบัลเลตอาชีพชาวต่างประเทศได้มาเปิดการสอนเต้นบัลเลตในประเทศไทย ที่กรุงเทพมหานคร ยุคที่ 3 (ตั้งแต่ พ.ศ. 2509 ถึง พ.ศ. 2541) การเต้นบัลเลตได้พัฒนาแพร่หลาย จนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาของไทยตั้งแต่ระดับอนุบาลจนถึงระดับอุดมศึกษาและใช้หลักสูตรรวมทั้งการวัดประเมินผลการศึกษาของต่างประเทศ สำหรับด้านการแสดงบัลเลต เป็นการเต้นแบบคลาสสิกมี 2 ลักษณะ คือ การแสดงงานของโรงเรียน สถาบันและการแสดงในเชิงพาณิชย์

นอกจากนี้ Natayakul (2014) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “ประวัติบัลเลตในภาคอีสาน” พบว่า ศิลปะการเต้นบัลเลตเผยแพร่สู่ภาคอีสานเมื่อปี พ.ศ. 2519 ซึ่งในขณะที่ผู้วิจัยทำการวิจัยนั้นพบสถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนที่เปิดสอนวิชาหรือหลักสูตรบัลเลตจำนวน 7 จังหวัด ได้แก่ ขอนแก่น นครราชสีมา อุดรธานี อุบลราชธานี มหาสารคาม ชัยภูมิและบุรีรัมย์ โดยมีรูปแบบการเรียนการสอนแบบอิสระและแบบอิงหลักสูตรบัลเลตจากต่างประเทศ ด้านกิจกรรมการแสดง มีการจัดการแสดงบัลเลตในรูปแบบคอนเวนชันแนลบัลเลต (Conventional Ballet) และคอนเทมโพรารีบัลเลต (Contemporary Ballet) ส่วนบทบาทบัลเลตที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในสังคมอีสานปรากฏเด่นชัด 4 ด้าน คือ 1) ด้านเศรษฐกิจ 2) ด้านสังคม 3) ด้านการศึกษา 4) ด้านวัฒนธรรม

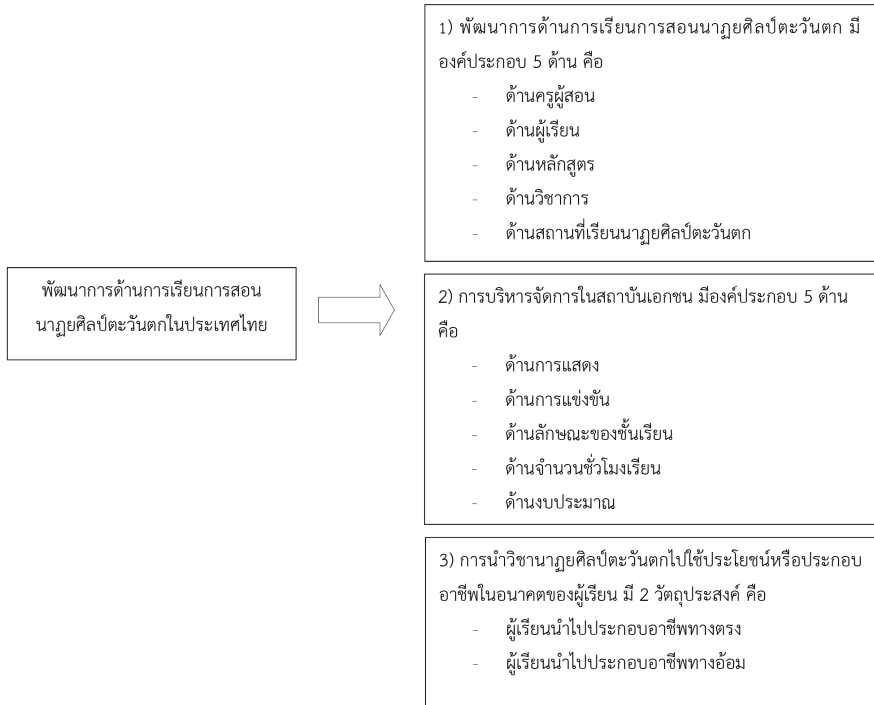
ปัจจุบันถือเป็นยุคโลกาภิวัตน์ (Globalization) การที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมอย่างรวดเร็ว ด้วยพลังแห่งเทคโนโลยีสารสนเทศที่สามารถเชื่อมโยงข่าวสาร จนทำให้ประชาคมโลกไม่ว่าจะอยู่ ณ จุดใด สามารถรับรู้ข่าวสารและได้รับผลกระทบจากสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วและกว้างขวาง เกิดการครอบงำข้อมูลข่าวสาร โดยเฉพาะด้านความคิด วัฒนธรรม วิถีชีวิต รวมทั้งการบริโภค ทำให้ประเทศไทยได้มีศิลปะการเต้นแบบตะวันตกอื่น ๆ ที่หลากหลายเข้ามาแพร่หลายและมีบทบาทเป็นทางเลือกของผู้เรียนมากขึ้น อาทิ การเต้นแบบสมัยใหม่ (Modern Dance) การเต้นแจ๊ส (Jazz Dance) คอนเทมโพรารีแดนซ์ (Contemporary Dance) ระบำสเปน (Spanish Dance) และสตรีทแดนซ์ (Street Dance) อีกทั้งตั้งแต่ พ.ศ. 2553 เป็นต้นมายังได้รับอิทธิพลจากการเปลี่ยนแปลงแบบศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศที่เรียกว่า การเต้นคัฟเวอร์ (Cover Dance) ซึ่งศิลปะการเต้นที่กล่าวมาทั้งหมดได้รับความสนใจจากเด็กและเยาวชนในปัจจุบันเป็นจำนวนมาก มีการนำไปสอนและแสดงในสถานศึกษาของภาครัฐและเอกชนอย่างกว้างขวางด้วยเช่นกัน

จากความสำคัญและสภาพปัญหาดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาพัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกและการบริหารจัดการในสถาบันเอกชน ตลอดจนแนวทางการนำวิชานาฏศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์หรือประกอบอาชีพในอนาคต เพื่อเป็นการต่อยอดงานวิจัยที่ผ่านมาและเป็นการรวบรวมข้อมูลเชิงวิชาการไว้เป็นหลักฐาน อีกทั้งยังเป็นแนวทางการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในอนาคตต่อไป ซึ่งผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า บทความวิจัยฉบับนี้จะให้ประโยชน์ต่อผู้ศึกษานาฏศิลป์ตะวันตก หรือผู้ที่สนใจในแนวทางที่ใกล้เคียงได้เกิดประเด็นทางความคิดเชิงวิชาการและก่อให้เกิดประเด็นของการต่อยอดในงานวิจัยและพัฒนาผลงานทางวิชาการนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาพัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกและการบริหารจัดการในสถาบันเอกชน รวมทั้งแนวทางการนำวิชานาฏศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์หรือประกอบอาชีพในอนาคตของผู้เรียนในช่วงปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563

กรอบแนวความคิดวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์และมีเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1. การสำรวจเชิงเอกสาร หนังสือ บทความทางด้านวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. การสัมภาษณ์เชิงลึกแบบเดียว โดยแบ่งแบบสัมภาษณ์ออกเป็น 4 ชุด คือ
 - 2.1 ชุดที่ 1) อาจารย์ในสถาบันรัฐ
 - 2.2 ชุดที่ 2) ผู้อำนวยการซึ่งเป็นผู้บริหารในสถาบันเอกชน
 - 2.3 ชุดที่ 3) ครูสอนในสถาบันเอกชนทั้งในรูปแบบอิสระและประจำ
 - 2.4 ชุดที่ 4) ผู้เรียนที่มีอายุ 18 ปีขึ้นไปโดยไม่ระบุทักษะ
3. การใช้ระบบเทคโนโลยีสารสนเทศและสื่อสังคม (Social Media)
4. การสำรวจภาคสนาม ได้แก่ เข้าร่วมสัมมนาการเปลี่ยนแปลงหลักสูตร

เข้าร่วมชั้นเรียนนาฏศิลป์หลากหลายแขนงกับครูหลายสถาบัน เข้าร่วมชมการแสดงของสถานศึกษาและสถาบันเอกชน

5. ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย คือ ในฐานะนักเต้น อาจารย์มหาวิทยาลัย ครูสอนเต้นอิสระในสถาบันเอกชน ครูสอนเต้นอิสระที่โรงเรียนอนุบาลและโรงเรียนนานาชาติ

ผลการวิจัย

พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 จนถึง พ.ศ. 2563 ผู้วิจัยสามารถแบ่งหัวข้อผลการวิจัย ได้ดังนี้

1. พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตก ประกอบไปด้วย องค์ประกอบ 5 ด้าน ดังนี้

1.1 ด้านครูผู้สอน เริ่มจากการเรียนการสอนแบบส่วนตัวที่บ้านและโรงเรียนที่เปิดสอนการเต้นโดยเฉพาะ มีครูผู้สอนเป็นชาวต่างชาติและครูผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตกโดยตรงที่ถูกฝึกสอนมาตามระบบหลักสูตรจากต่างประเทศที่มีใบประกาศนียบัตรครู หลังจากนั้นการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกได้เข้ามาอยู่ในระบบการศึกษาของไทยและเอกชน เมื่อการเรียนการสอนเข้ามาในประเทศไทยมากขึ้น ทำให้เกิดอาชีพครูอย่างจริงจังและได้เริ่มเข้าสู่สถาบันสอนเต้นต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยแบ่งได้ตามลักษณะ ดังนี้

1.1.1 ครูผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก โดยตรงที่ถูกฝึกสอนมาตามระบบหลักสูตรจากต่างประเทศ ทั้งครูผู้สอนที่มีและไม่มีใบประกาศนียบัตรครู ซึ่งส่วนใหญ่สำเร็จการศึกษาจากสถาบันเอกชน

1.1.2 ครูผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก แต่ไม่ได้ถูกฝึกสอนตามระบบหลักสูตรจากต่างประเทศ

1.1.3 ครูผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาจากนาฏศิลป์ไทยหรือด้านศิลปะการแสดง ซึ่งสอนในแนวทางของละครเวที โดยศึกษาจากเทปหรือวีดิทัศน์ในการเตรียมการเรียนการสอน แต่มีจิตวิทยาความเป็นครูที่ดี

1.2 ด้านผู้เรียน ผู้เรียนยังคงเรียนเพื่อพัฒนาบุคลิกภาพ มีเป้าหมายเพื่อสร้างเสริมประวัติของตนเองนำไปใช้ในการศึกษาต่อในต่างประเทศ การสอบเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาและเพื่อประกอบอาชีพที่เกี่ยวกับการเต้นทั้งในประเทศและต่างประเทศ

ค่านิยมของผู้เรียนสำหรับเด็กต่างจังหวัด นิยมเรียนเพื่อฝึกใช้สมาธิและพัฒนาบุคลิกภาพ ส่วนในกรุงเทพมหานคร ผู้เรียนจะเรียนเพื่อเป็นการสร้างภาพลักษณ์ให้กับครอบครัว

1.3 ด้านหลักสูตร ในช่วง พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 หลักสูตรที่ใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยมีหลายหลักสูตรด้วยกัน ผู้วิจัยแบ่งได้ตามลักษณะของหลักสูตร ดังนี้

1.3.1 หลักสูตรรูปแบบอิสระ คือ ครูผู้สอนจะเป็นผู้ออกแบบท่าเต้นด้วยตัวเองจากประสบการณ์โดยตรงที่สั่งสมและสาธิตให้นักเรียนปฏิบัติตาม ซึ่งในปัจจุบันยังเป็นหลักสูตรที่อาจารย์ในสถานศึกษาของรัฐยังคงใช้ในการเรียนการสอนและสถาบันเอกชนที่สวดแทรกการสอนรูปแบบอิสระเข้าไปในระหว่างบทเรียนในแต่ละหลักสูตร เพื่อเสริมสร้างทักษะทางเทคนิคการเคลื่อนไหวของร่างกายให้กับผู้เรียนและยังเป็นการฝึกสมาธิและทักษะการจำท่าต่าง ๆ

1.3.2 หลักสูตรที่เป็นองค์กรหรือหลักสูตรเอกชนที่มาจากต่างประเทศ ในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2542 เดิมมี 2 หลักสูตรที่ใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย คือ 1) หลักสูตร Royal Academy of Dance โดยท่านผู้หญิงวรารักษ์ ปราโมช ณ อยุธยา เป็นผู้นำหลักสูตรนี้เข้ามา ทั้งนี้เมื่อปี พ.ศ. 2554 ทางหลักสูตรได้มีการเปลี่ยนแปลงหลักสูตรใหม่ของชั้น Pre-Primary และ Primary หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2556 มีการเปลี่ยนแปลงหลักสูตรใหม่ของชั้นเกรด 1-3 และปี พ.ศ. 2557 มีการเปลี่ยนแปลงหลักสูตรใหม่ในชั้นเกรด 4-5 ตามลำดับ 2) The Commonwealth Society of Teachers of Dancing โดยอาจารย์วิมลภา ปัจฉิมสวัสดิ์ และช่วงที่ทำการวิจัย พบว่าในปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 ได้มีผู้นำหลักสูตรใหม่เข้ามาเพื่อใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย ประกอบไปด้วย 6 หลักสูตร คือ

1) หลักสูตร Spanish Dance Society (SDS.) ในปี พ.ศ. 2542 โดย มิส แพทริเซีย ฟาร์แมน (Miss Patricia Farman)

2) หลักสูตร Russian Ballet Society (RBS.) ในปี พ.ศ. 2546 โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ จรวยพรรณ ใจณวรรณ์

3) หลักสูตร Imperial Society of Teachers of Dancing (I.S.T.D.) ในปี พ.ศ. 2549 โดยอาจารย์ ปรางวไล โชติปัญญาวงศ์ คูเปอร์

4) หลักสูตร Australian Teachers of Dancing (A.T.O.D.)

ในปี พ.ศ. 2552 โดยหม่อมหลวง ปรียพรรณ ศรีธวัช

5) หลักสูตร Australasian Dance Association (A.D.A.)

ในปี พ.ศ. 2557 โดยอาจารย์ จารุกัญญา เอ็มซ์บุตร

6) หลักสูตร United Dance Organisation (UDO.) ในปี พ.ศ. 2558 โดย คุณจารย์วีรย์ เดอลา เป (Jarvey Dela Paz)

1.4 ด้านวิชาการ ในช่วงปี พ.ศ. 2494 ถึง พ.ศ. 2541 มีการเรียนการสอน บัลเลต์ (Ballet) การเต้นแท็ป (Tap Dance) คอนเทมโพรารีแดนซ์ (Contemporary Dance) และการเต้นแจ๊ส (Jazz Dance) แต่ในช่วงปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 ได้มีการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกเกิดขึ้นมากมายและหลากหลายรูปแบบ เช่น คอนเทมโพรารีบัลเลต์ (Contemporary Ballet) สตรีทแจ๊ส (Street Jazz) สตรีทแดนซ์ (Street Dance) แจ๊สฟังก์ (Jazz Funk) ระเบิดา สเปน (Spanish Dance) ฮิปฮอป (Hip Hop Dance) และการเต้นคัฟเวอร์ (Cover Dance)

1.5 ด้านสถานศึกษาที่มีการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตก พบว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 มีการกระจายตัวของสถาบันศึกษาทั้งของรัฐและเอกชนมีจำนวนมากในจังหวัดกรุงเทพมหานครและจังหวัดภูมิภาคต่าง ๆ หลายแห่ง ได้แก่

1.5.1 ระดับอนุบาล จำนวน 8 โรงเรียน

1.5.2 ระดับประถมศึกษา จำนวน 2 โรงเรียน

1.5.3 ระดับมัธยมศึกษา จำนวน 7 โรงเรียน

1.5.4 ระดับอุดมศึกษาที่มีหลักสูตรนาฏศิลป์ตะวันตกโดยเฉพาะ จำนวน 4 มหาวิทยาลัย

1.5.5 ระดับอุดมศึกษาที่เปิดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตก เพื่อเสริมทักษะในการประกอบอาชีพตามศาสตร์นั้นจำนวน 15 มหาวิทยาลัย

1.5.6 สถาบันเอกชน ทั้งที่ได้รับรองจากกระทรวงศึกษาธิการ สถาบันที่จดทะเบียนในรูปแบบบริษัทและสถาบันที่เปิดสอนเป็นของตนเอง จำนวน 228 โรงเรียน

1.5.7 โรงเรียนนานาชาติ จำนวน 29 โรงเรียน

1.5.8 สตูดิโอที่เปิดให้เข้าสอนและซ้อมเต้น จำนวน 50 สตูดิโอ

1.5.9 โรงเรียนหรือสถาบันสอนดนตรี จำนวน 4 โรงเรียน

2. การบริหารจัดการในสถาบันเอกชน ประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 5 ด้าน
ดังนี้

2.1 ด้านการแสดง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 พบว่า การแสดง
อยู่ในรูปแบบนาฏศิลป์ตะวันตกและมีวัตถุประสงค์ คือ การแสดงงานโรงเรียนและการ
แสดงในเชิงพาณิชย์ หากแต่ศิลปะการแสดงในศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตกนั้นมีการบูรณา
การขึ้นมาอย่างเป็นระบบและหลากหลายมิติตามแต่วัตถุประสงค์ของผู้นำไปใช้งาน ซึ่ง
ผู้วิจัยพบว่ามีวัตถุประสงค์การแสดงเพิ่มเติม คือ

2.1.1 การแสดงเนื่องในงานวันสำคัญ เช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา
และงานสมโภช รวมทั้งงานแสดงเพื่อเทิดพระเกียรติ

2.1.2 งานแสดงของมหาวิทยาลัย เช่น การแสดงผลงานสร้างสรรค์
ของนิสิตชั้นปีที่ 4 ในสถานศึกษาของรัฐ

2.1.3 งานแสดงที่จัดขึ้นซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในงานคอนเสิร์ตการกุศล

2.1.4 งานแสดงที่จัดขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์หรือรำลึกถึงบุชนิยบุคคล
ในด้านนาฏศิลป์ตะวันตก

2.2 ด้านการแข่งขัน พบว่ามีการจัดการแข่งขันนาฏศิลป์ตะวันตกขึ้น
เมื่อ ปี พ.ศ. 2558 ซึ่งการจัดการแข่งขันนั้นประกอบไปด้วยการแข่งขันที่หลากหลาย
ระดับเพื่อวัดมาตรฐานและเชิงธุรกิจ จัดขึ้นโดย 4 หลักสูตร คือ

2.2.1 The Commonwealth Society of Teachers of Dancing
(C.S.T.D) ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2558

2.2.2 Australasian Dance Association (ADA.) ครั้งแรกเมื่อปี
พ.ศ.2558

2.2.3 Australian Teachers of Dancing (A.T.O.D) ครั้งแรกเมื่อ
ปี พ.ศ 2560

2.2.4 United Dance Organization (UDO.) ครั้งแรกเมื่อปี
พ.ศ. 2561

2.3 ด้านลักษณะของชั้นเรียน ในสถาบันศึกษาของรัฐนั้นมีการจัด
ชั้นเรียนในลักษณะกลุ่มจำนวนตั้งแต่ 10 ถึง 30 คน ขึ้นอยู่กับอาจารย์ประจำรายวิชา
ส่วนในสถาบันเอกชนมีทั้งการจัดชั้นเรียนในลักษณะกลุ่มที่เป็นทั้งกลุ่มเล็กและกลุ่มใหญ่
รวมทั้งลักษณะเรียนเดี่ยว เพื่อวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น การสอนเสริมเพื่อ

สอบวัดผล สอบเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของรัฐ การสอนเสริมเพื่อ
ต่อระบำในการการแข่งขันและการสอนเสริมเพื่อชดเชยชั้นเรียน อีกทั้งในปี พ.ศ. 2563
ได้เกิดโรคระบาดโควิด 19 ทำให้รูปแบบชั้นเรียนเน้นไปที่การเรียนการสอนแบบเดี่ยว
และการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์

2.4 ด้านจำนวนชั่วโมงเรียน พบว่าตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563
มีจำนวนชั่วโมงเรียนที่เพิ่มมากขึ้นตามลำดับชั้นและวัตถุประสงค์ต่าง ๆ โดยวิชา
ที่มีการนำหลักสูตรต่างชาติเข้ามาใช้ในการเรียนการสอนได้มีการกำหนดชั่วโมงเรียน
ที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละสถาบัน เช่น

2.4.1 บัลเลต (Ballet)

- เด็กแรกเล็ก ตั้งแต่เกรด Pre – Primary ถึง Primary จำนวน
ชั่วโมงเรียนประมาณ 30 นาที ถึง 60 นาทีต่อสัปดาห์ เด็กกลุ่มกลาง ตั้งแต่เกรด 1 ถึง
เกรด 5 จำนวนชั่วโมงเรียนประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที ถึง 2 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ เด็กกลุ่ม
โตสายสามัญ ตั้งแต่เกรด 6 ถึง เกรด 8 จำนวนชั่วโมงเรียนประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที
ถึง 3 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ เด็กกลุ่มโตสายอาชีพ ตั้งแต่เกรด Intermediate Foundation
ถึง Advanced II จำนวนชั่วโมงเรียนประมาณ 2 ชั่วโมง ถึง 5 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ หรือ
มากกว่านั้นขึ้นอยู่กับสถาบันเป็นผู้กำหนด

2.4.2 การเต้นแจ๊ส (Jazz Dance) ระบำสเปน (Spanish Dance)
และคอนเทมโพรารีแดนซ์ (Contemporary Dance)

- เด็กอายุตั้งแต่ 8 ถึง 10 ขวบ จำนวนชั่วโมงเรียนประมาณ 1
ชั่วโมงต่อสัปดาห์ เด็กอายุตั้งแต่ 10 ขวบขึ้นไป จำนวนชั่วโมงเรียนประมาณ 1 ชั่วโมง
30 นาที ต่อสัปดาห์

ส่วนวิชาอื่น ๆ เช่น การเต้นแทป (Tap Dance) ฮิปฮอป (Hip Hop
Dance) สตรีทแดนซ์ (Street Dance) การเต้นคัฟเวอร์ (Cover Dance) และการเต้น
สมัยใหม่ทุกประเภท จำนวนชั่วโมงเรียน 1 ชั่วโมง ถึง 1 ชั่วโมงครึ่งต่อสัปดาห์

2.5 ด้านงบประมาณ จากข้อมูลที่ได้จากกลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้อำนวยการ
ซึ่งเป็นผู้บริหารในสถาบันเอกชน พบว่ามีการเพิ่มขึ้นทุกสถาบันตามค่าครองชีพทั้งค่า
เทอมและค่าสอนของครูผู้สอน โดยผู้วิจัยสรุปโดยประมาณ ได้ดังนี้

2.5.1 ค่าเทอม

- คิดเป็นรายครึ่งหรือรายชั่วโมง ราคาเริ่มต้นที่ 300 บาท ถึง 550 บาท

- เรียนเดี่ยว (Private Class) ราคาเริ่มต้นที่ 800 บาท ถึง 2500 บาท

- คิดเป็นรายเดือน ราคาเริ่มต้นที่ 900 บาท ถึง 13,500 บาท ขึ้นอยู่กับระดับชั้นและจำนวนชั่วโมงที่ลงเรียน

- คิดเป็นรายเทอมมีตั้งแต่ 2 เดือนและ 3 เดือน ราคาเริ่มต้นที่ 3,000 บาท ถึง 12,500 บาท ขึ้นอยู่กับระดับชั้นและจำนวนชั่วโมงที่ลงเรียน

2.5.2 ค่าสอนของครูผู้สอน

- คิดเป็นรายชั่วโมง สำหรับครูผู้สอนที่เป็นคนไทย รายได้ตั้งแต่ 300 บาท ถึง 1,500 บาทและสำหรับครูผู้สอนชาวต่างชาติ รายได้ตั้งแต่ 1,000 บาท ถึง 3,500 บาท

- คิดเป็นรายเดือน ในรูปแบบทำสัญญากับทางสถาบัน รายได้ตั้งแต่ 20,000 บาท ถึง 35,000 บาท

3. การนำความรู้วิชานาฏศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์และประกอบอาชีพในอนาคต แบ่งได้ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

3.1 ผู้เรียนนำไปประกอบอาชีพทางตรง คือ เป็นอาจารย์ในสถาบันรัฐ เปิดสถาบันสอนเต้น ครูสอนเต้น นักออกแบบท่าเต้น วิทยากร การนำความรู้ที่ได้ไปศึกษาต่อและเป็นนักเต้นมืออาชีพทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.2 ผู้เรียนนำไปประกอบอาชีพทางอ้อม คือ เปิดร้านขายเสื้อผ้าอุปกรณ์ในการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตก นักออกแบบชุดบัลเลต์ นักแสดง นางแบบและเทรนเนอร์ เป็นต้น

นอกจากนี้ จากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยยังพบว่า มีบริบทที่ส่งผลต่อการพัฒนาการด้านเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย 7 ประการด้วยกัน คือ

1. ค่านิยมของสังคมที่ยังคงมองว่านาฏศิลป์ตะวันตก โดยเฉพาะบัลเลต์ เป็นกิจกรรมคนชั้นสูง อีกทั้งค่านิยมของผู้เรียนที่เปลี่ยนไปตามสถานการณ์ปัจจุบัน ส่งผลทำให้ด้านวิชาการและกลวิธีการสอนนั้นลดทอนความเป็นดั้งเดิม หนึ่ง ในเรื่องของกระแสนิยมทั้งในเรื่องของรูปแบบการเต้น เพศและการแข่งขันยังเป็นสิ่งที่ช่วยกระตุ้นให้คนหันมาสนใจการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกมากขึ้น

2. ผู้ปกครองในปัจจุบันผู้ปกครองเข้ามามีบทบาทใกล้ชิดในระบบการบริหาร

จัดการในโรงเรียนมากขึ้น ทำให้ผู้สอนไม่สามารถสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพและไม่เกิดประสิทธิผลต่อผู้เรียน จึงทำให้เด็กไม่ได้รับการพัฒนาเท่าที่ควร

3. ทักษะคิดและพฤติกรรม ประกอบไปด้วย

3.1 ทักษะคิดและพฤติกรรมของผู้เรียนที่เห็นได้ชัดเจน คือ การเปลี่ยนแปลงทักษะคิดในการศึกษาภายหลังเข้ารับการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตกเนื่องจากเกิดความรู้สึกว่าไม่ใช่สิ่งที่ต้องการ ทำให้ความตั้งใจของผู้เรียนไม่เกิดขึ้นกลายเป็นประสิทธิผลที่ไม่สำเร็จและไม่บรรลุตามแผนของการเรียนการสอน ส่งผลให้ผู้เรียนยุติการศึกษานาฏศิลป์ตะวันตก

3.2 ทักษะคิดและพฤติกรรมของผู้ปกครองบางส่วนที่มองว่านาฏศิลป์ตะวันตกไม่ใช่ศิลปะที่พัฒนาสมองและจิตใจ นอกจากนี้ ในเรื่องของการแต่งกายที่ไม่เรียบร้อยไม่รัดกุม ก็ส่งผลให้ผู้ปกครองบางส่วนไม่ส่งเสริมให้เด็กได้ศึกษานาฏศิลป์ตะวันตก

4. เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สังคมและการเมือง

4.1 เศรษฐกิจ ในส่วนของค่าเทอมและค่าใช้จ่ายเรื่องเครื่องแต่งกาย/อุปกรณ์การเรียนที่เพิ่มขึ้นตามระดับชั้นโดยเฉพาะบัลเลต์และระบำสเปน ผู้ปกครองที่เจอปัญหาเศรษฐกิจจึงไม่สามารถสนับสนุนให้บุตรได้ศึกษาต่อหรือยุติการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกเมื่ออายุมากขึ้น

4.2 วัฒนธรรม การได้รับวัฒนธรรมจากต่างชาติหรือการเดินสมัยใหม่ต่าง ๆ ทำให้แนวคิดการเต้นถูกปรับเปลี่ยน ซึ่งส่งผลถึงรูปแบบการเรียนการสอน จำเป็นต้องเปลี่ยนหรือพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกให้เข้ากับวัฒนธรรมนั้น ๆ

4.3 สังคม ในสังคมไทยส่วนใหญ่ ยังคงมีความต้องการมีหน้ามีตาทางสังคมและยกระดับฐานะทางสังคมให้ได้รับการยอมรับจึงทำให้เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้น รวมทั้งการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกมีการพัฒนาการขึ้นเรื่อย ๆ ตามลำดับ

4.4 การเมือง ในช่วงที่ประเทศไทยมีการประท้วงหรือตั้งกลุ่มชนเพื่อเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพต่าง ๆ รัฐบาลมีนโยบายให้มหาวิทยาลัย โรงเรียนและสถาบันเอกชนปิดทำการ ทำให้การเรียนการสอนได้ยุติลง ส่งผลให้เด็กขาดการพัฒนาทักษะการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกอย่างต่อเนื่อง

5. เวลา ในสังคมไทยถือว่าการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกนั้นยังคงเป็นงานอดิเรกหรือกิจกรรมนอกหลักสูตร ผู้ปกครองบางส่วนจึงให้บุตรเลิกเรียนหรือไม่ได้รับการสนับสนุนให้ไปเรียนเป็นวิชาเสริม แต่กลับให้บุตรทุ่มเวลาให้กับการไปเรียนพิเศษสำหรับวิชาบังคับในหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการ จึงส่งผลให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกไม่เป็นที่แพร่หลาย เป็นแค่การยอมรับเฉพาะกลุ่ม

6. สื่อ สื่อการเรียนการสอนในปัจจุบันนั้นสามารถหาได้โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย เนื่องจากสามารถค้นคว้าได้จากอินเทอร์เน็ต ซึ่งส่งผลต่อพัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกและยังเป็นผลสืบเนื่องให้เกิดการกระตุ้นการเรียนรู้ของผู้เรียนได้อีกด้วย

7. สถานการณ์โรคระบาดโควิด 19 จึงทำให้มีการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกเป็นการสอนในรูปแบบการเรียนการสอนออนไลน์ อีกทั้งยังเปิดช่องทางให้บุคคลที่สนใจสามารถเข้าเรียนที่บ้านพักอาศัยโดยไม่ต้องเสียค่าเดินทาง สะดวก ส่วนตัวและปลอดภัย

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาพัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 ผู้วิจัยสรุปตามหัวข้อกรอบแนวความคิดวิจัย ได้ดังนี้

พัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตก

1. องค์ประกอบที่ยังคงเดิม คือ

1.1 ด้านผู้เรียน ผู้เรียนยังคงมีวัตถุประสงค์เดิม คือ เรียนเพื่อพัฒนาบุคลิกภาพ เสริมสร้างประวัติเพื่อใช้ในการศึกษาต่อหรือประกอบอาชีพทั้งในประเทศและต่างประเทศ

2. องค์ประกอบที่เปลี่ยนแปลง คือ

2.1 ด้านหลักสูตร หลักสูตรที่มีการเปลี่ยนแปลง คือ หลักสูตร Royal Academy of Dance จากประเทศอังกฤษ ซึ่งได้มีการเปลี่ยนแปลงทำเด่นใหม่ทั้งหมดในระดับชั้น ดังนี้ ปี พ.ศ. 2554 ชั้น Pre-Primary, Primary, Intermediate Foundation และ Intermediate, ปี พ.ศ. 2556 ชั้นเกรด 1 ถึงเกรด 3 และปี พ.ศ. 2557 ชั้นเกรด 4 ถึงเกรด 5 ตามลำดับ

3. องค์ประกอบที่เพิ่มเติม คือ

3.1 ด้านครูผู้สอน รูปแบบของครูผู้สอนที่เพิ่มเติม คือ ครูผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกซึ่งได้ผ่านการฝึกสอนตามระบบหลักสูตรจากต่างประเทศทั้งที่มีและไม่มีใบประกาศนียบัตรครู ครูผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก แต่ไม่ได้ถูกฝึกสอนตามระบบหลักสูตรจากต่างประเทศและเป็นครูที่สำเร็จการศึกษาจากนาฏยศิลป์ไทยหรือด้านศิลปะการแสดง ละครเวทีโดยศึกษาจากเทปหรือวีดิทัศน์

3.2 ด้านหลักสูตร มีหลักสูตรที่ใช้ในการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยเพิ่มขึ้นจำนวน 6 หลักสูตร คือ ในปี พ.ศ. 2542 หลักสูตร Spanish Dance Society (SDS.), ในปี พ.ศ. 2546 หลักสูตร Russian Ballet Society (RBS.), ในปี พ.ศ. 2549 หลักสูตร Imperial Society of Teachers of Dancing (I.S.T.D.), ในปี พ.ศ. 2552 หลักสูตร Australian Teachers of Dancing (A.T.O.D.), ในปี พ.ศ. 2557 หลักสูตร Australasian Dance Association (A.D.A.) และในปี พ.ศ. 2558 หลักสูตร United Dance Organisation (UDO.) ตามลำดับ

3.3 ด้านวิชาการ มีการเรียนการสอนวิชานาฏยศิลป์ตะวันตกเพิ่มขึ้นและหลากหลายรูปแบบมากขึ้น เช่น คอนเทมโพรารีบัลเลต์ (Contemporary Ballet) สตรีทแจ๊ส (Street Jazz) ระเบิดา สเปน (Spanish Dance) การเต้นฮิปฮอป (Hip Hop Dance) และการเต้นคัฟเวอร์ (Cover Dance) เป็นต้น

3.4 ด้านสถานศึกษาที่มีการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตก มีการกระจายตัวของสถาบันศึกษาทั้งของรัฐและเอกชนเพิ่มขึ้นทั้งในกรุงเทพมหานครและจังหวัดในภูมิภาคต่าง ๆ

ทั้งนี้ องค์ประกอบที่ยังคงเดิม องค์ประกอบที่เปลี่ยนแปลงและองค์ประกอบที่เพิ่มเติม นั้น ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการพัฒนาการเพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน ซึ่งโลกได้มีการเปลี่ยนแปลงตามกระแสโลกาภิวัตน์ รวมทั้งค่านิยมและทัศนคติของผู้เรียนและผู้ปกครองตามยุคสมัย ซึ่งองค์ประกอบดังกล่าวจะส่งผลต่อการบริหารจัดการของสถาบันและการนำวิชานาฏยศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์หรือประกอบอาชีพในอนาคตของผู้เรียน

การบริหารจัดการในสถาบัน

1. องค์ประกอบใหม่ คือ

1.1 ด้านการแข่งขัน เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2558 ประเทศไทยได้มีการจัดการแข่งขันหลายระดับเพื่อวัดมาตรฐานและเชิงธุรกิจ จัดขึ้นโดย 4 หลักสูตร คือ The Commonwealth Society of Teachers of Dancing (C.S.T.D) เมื่อปี พ.ศ. 2558, Australasian Dance Association (ADA.) เมื่อปี พ.ศ.2558, Australian Teachers of Dancing (A.T.O.D) เมื่อปี พ.ศ 2560 และ United Dance Organization (UDO.) เมื่อปี พ.ศ. 2561 ตามลำดับ

2. องค์ประกอบที่เพิ่มเติม คือ

2.1 ด้านการแสดง รายละเอียดวัตถุประสงค์ของการแสดงที่เพิ่มขึ้น คือ แสดงเนื่องในงานวันสำคัญ งานแสดงของมหาวิทยาลัย งานแสดงที่จัดขึ้นซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในงานคอนเสิร์ตการกุศลและงานแสดงที่จัดขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์หรือรำลึกถึงปุชนียบุคคลในด้านนาฏศิลป์ตะวันตก

2.2 ด้านลักษณะของชั้นเรียน ในช่วง ปี พ.ศ. 2563 เนื่องจากสถานการณ์โรคระบาดโควิด 19 พบการเรียนการสอนในรูปแบบใหม่ คือ การเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์

2.3 ด้านจำนวนชั่วโมงเรียน ที่เพิ่มมากขึ้นตามลำดับชั้นและวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแต่ละสถาบันเป็นผู้กำหนด

2.4 ด้านงบประมาณ ในส่วนของค่าเล่าเรียนและค่าจ้างครูผู้สอนปรับเพิ่มขึ้นตามค่าครองชีพและภาวะเงินเฟ้อ

การนำวิชานาฏศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์หรือประกอบอาชีพในอนาคตของผู้เรียน

1. วัตถุประสงค์ของผู้เรียนที่ยังคงเดิม คือ ผู้เรียนนำไปประกอบอาชีพทางตรง เช่น อาจารย์ในสถาบันรัฐ ครูสอนบัลเลตในสถาบันเอกชนและนักออกแบบท่าเต้น

2. วัตถุประสงค์ของผู้เรียนที่เพิ่มเติม คือ ผู้เรียนนำไปประกอบอาชีพทางอ้อม เช่น เจ้าของธุรกิจร้านขายเสื้อผ้า อุปกรณ์ในการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกและนักออกแบบชุดบัลเลต

อีกทั้ง ผู้วิจัยยังพบว่า มีบริบทที่ส่งผลต่อการพัฒนาการด้านเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย 7 ประการด้วยกัน คือ 1) ค่านิยมและกระแสนิยม 2) ผู้ปกครอง 3) ทักษะคติและพฤติกรรม 4) เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สังคมและการเมือง 5) เวลา 6) สื่อ 7) สถานการณ์โรคระบาดโควิด 19

อภิปรายผลการวิจัย

1. ด้านพัฒนาการเรียนการสอน

ด้านครูผู้สอน เห็นได้ว่า ครูสอนนาฏศิลป์ตะวันตก ยกตัวอย่าง ครูสอนบัลเลต์ได้เข้าไปสอนตามสถาบันสอนเต้นต่าง ๆ ซึ่งทิศทางหนึ่งมาจากสถาบันสอนเต้นและอีกทิศทางหนึ่งมาจากมหาวิทยาลัย โดยพิจารณาจากวุฒิการศึกษา การเต้น ประสบการณ์ในการสอนและคุณสมบัติของครูเป็นที่ตั้งในการคัดเลือกเข้าสถาบัน นอกจากนั้น “ยังมาจากคุณครูหลักสูตรอื่นที่ไม่ใช่จากบัลเลต์โดยตรง เช่น หลักสูตรศิลปะการแสดง หลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โดยเป็นคนที่ศึกษารำไทยแต่ในขณะที่เรียนได้ศึกษารำบัลเลต์และอาจมีครูที่แอบแฝง เช่น ครูที่ไม่เคยเรียนบัลเลต์มาก่อนแต่ศึกษาจากสื่อแล้วนำมาสอนนักเรียน” (Natayakul, 2020a) ส่งผลทำให้คุณภาพของครูผู้สอนก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญต่อการพัฒนาคุณภาพของการเรียนการสอนเช่นกัน เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนทำให้การเต้นแบบนาฏศิลป์ตะวันตกเป็นสิ่งที่คนรู้จักแพร่หลายขึ้น ประกอบกับมีสื่อการเรียนการสอนต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น ผู้คนมีความรู้มากขึ้น เพราะฉะนั้นครูผู้สอนเป็นปัจจัยหลักที่ไม่ควรหยุดนิ่ง จำเป็นต้องพัฒนาตนเองสม่ำเสมอ ตรงกับ Sunvaraphiphu (2021) ที่กล่าวว่า “ครูผู้สอนที่มีเพียงความรู้เดิมและย่ำอยู่กับที่ ขาดการศึกษาหาความรู้และประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ตะวันตกทั้งในประเทศและต่างประเทศ ย่อมทำให้ประสิทธิภาพในการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกเป็นไปอย่างไม่ดี” นอกจากนี้ การที่ครูผู้สอนมีพัฒนาการเรียนการสอนของตน ยังส่งผลให้รูปแบบการเรียนการสอนมีพัฒนาการได้หลากหลายมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับ Bloom (1976, p.135) ที่สรุปว่า “ตัวแปรที่เกี่ยวกับการเรียนการสอนหรือคุณภาพของการสอน มีอิทธิพลต่อผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนหากผู้สอนได้ปรับปรุงการเรียนการสอนให้มีคุณภาพมากขึ้น จะส่งผลให้ผู้เรียนเรียนรู้ดีขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ”

ด้านผู้เรียน ไม่มีมีการเปลี่ยนแปลงมากนัก จุดมุ่งหมายขึ้นอยู่กับค่านิยมของผู้ปกครองและตัวผู้เรียนเอง เช่น ผู้เรียนเรียนเพื่อต้องการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ พัฒนาบุคลิกภาพ มีสังคมและมีเป้าหมายในการสร้างเสริมประวัติของตนเองหรือเพื่อนำไปใช้ศึกษาต่อและประกอบอาชีพในต่างประเทศ แต่เป็นที่สังเกตว่านับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้เรียนที่สำเร็จการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตกส่วนใหญ่จะประกอบอาชีพเป็นครูสอนเต้น เจ้าของสถาบันส่วนตัวและนักออกแบบท่าเต้น ซึ่งยังไม่ค่อยพบนักเต้นที่ทำงานด้านการเต้นเพื่อช่วยในเรื่องของการบำบัดจิตใจและกายภาพ หรือที่เรียกว่า

“นาฏยศิลป์บำบัด” (Dance/Movement Therapy) ซึ่งมองในอีกแง่หนึ่ง อาจเป็น เพราะลักษณะบางอาชีพที่พบในต่างประเทศอาจจะยังไม่ปรากฏขึ้นในประเทศไทย เพราะระบบของการศึกษาไทยยังไม่ได้เปิดสอน ส่วนปัญหาของผู้เรียนในปัจจุบัน คือ ความตั้งใจ ความกระตือรือร้นและความอดทนน้อยลง ไม่สามารถว่ากล่าวตักเตือนได้ ดังเช่นในอดีต ซึ่ง Rattanapirom (2020) กล่าวว่า “ผู้เรียนในปัจจุบันมีพัฒนาการที่ ช้ากว่าผู้เรียนในสมัยก่อน มีความจำและสมาธิที่สั้นลง ขาดความกระตือรือร้น ไม่ขยัน ข้นแข็ง มีความอดทนต่ำ ว่ากล่าวตักเตือนไม่ค่อยได้ ไม่พยายามหาทางฝึกฝนพัฒนา ตนเอง” ส่วนปัจจัยที่ส่งผลต่อผู้เรียนให้มีการเรียนที่ยั่งยืนต่อเนื่อง คือ ประสิทธิภาพ ในการเต้น รูปร่าง การปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูผู้สอนกับนักเรียน การได้รับโอกาสในการ แสดงในงานต่าง ๆ ผลการสอบและความมุ่งมั่นที่จะนำความรู้ไปใช้ประโยชน์ในด้าน การศึกษาและการประกอบอาชีพ

ด้านหลักสูตร จะเห็นได้ว่าในส่วนของการพัฒนาหลักสูตรนั้น เป็นการ ยกระดับหรือจัดระดับการศึกษาของการเต้น โดยมีการวัดมาตรฐานตามหลักสูตรของ ประเทศใดประเทศหนึ่ง นอกจากนี้ในประเทศไทย การเรียนการสอนในสถาบันอายัง ใช้หลักสูตรที่นำมาจากต่างประเทศและดัดแปลงมาทำการเรียนการสอนในรูปแบบ อิสระ ซึ่งจะเกิดจากตัวครูผู้สอนที่จบมาจากหลักสูตรต่างประเทศ หรืออาจจะจบการ ศึกษาจากสาขาอื่น หรืออาจจะเกิดจากการเขียนหลักสูตรขึ้นด้วยลักษณะเฉพาะ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยมหาสารคาม มีได้ยึดหลักสูตรจากสถาบันอื่น เป็นหลัก แต่เป็นการเขียนหลักสูตรขึ้นมาในแต่ละรายวิชา นอกจากนี้ ในประเทศไทย ยังมีหลักสูตรแบบลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นอีกหนึ่งหลักสูตรที่ยังไม่ค่อยเป็นที่เผยแพร่ มากนัก คือ หลักสูตรของประเทศจีน จากที่กล่าวไปว่าหลักสูตรมีหลายประเภท มีทั้ง หลักสูตรที่เป็นองค์กรและหลักสูตรที่เกิดขึ้นเฉพาะสถาบัน เช่น สถาบัน คาร์ว แด็นซ์ สตูดิโอ (Cala Dance Studio) ใช้หลักสูตรจากประเทศจีน สืบเนื่องจากอิทธิพล ของบัลเลต์ในประเทศจีนมาจากประเทศรัสเซีย (Natayakul, 2020a) ทั้งนี้ในช่วง พ.ศ. 2542 -2563 หลักสูตร Royal Academy of Dance ก็ยังเป็นหลักสูตรที่ใช้ อย่างต่อเนื่อง ดังที่ Kaewploy (2016) กล่าวว่า “หลักสูตร Royal Academy of Dance เป็นเสมือนแม่แบบการเรียนการสอนบัลเลต์ของประเทศไทยตามมาตรฐานสากลและได้รับความนิยมมากขึ้นในผู้ปกครองชาวไทย” ด้านการวัดผลและประเมิน ผลในประเทศไทย สถาบันเอกชนต่าง ๆ ส่วนใหญ่ใช้รูปแบบการสอบวัดผลโดยยึดตาม

หลักสูตรต่างประเทศที่ตนได้เลือกใช้ในการเรียนการสอนตามสถาบันของตน คือ การสอบทำเต้นตามที่หลักสูตรกำหนดจนได้ประกาศนียบัตรและบางสถาบันที่ไม่ได้ยึดหลักสูตรของต่างประเทศจะใช้รูปแบบการประเมินวัดผลในลักษณะของการฝึกฝนไปในสักระยะหนึ่งและประเมินวัดผลนักเรียนจากการแสดงประจำปีของโรงเรียน ส่วนในสถาบันรัฐนั้น มีการสอบวัดผลตามหลักสูตรที่แต่ละสถาบันศึกษาได้สร้างขึ้นเองทั้งนี้จะแตกต่างกันออกไปตามแต่ละมหาวิทยาลัย ซึ่งสังเกตได้ว่าหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกนั้นได้พัฒนาขึ้นมาใหม่อยู่เสมอเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและความต้องการของสังคมในปัจจุบัน โดยการสอนในแต่ละหลักสูตรนั้นยังคงดำรงไว้ซึ่งลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวและขั้นตอนการฝึกฝนแบบคลาสสิก ซึ่งผู้เรียนจะได้รับการฝึกฝนที่ถูกต้องและปลอดภัย สิ่งสำคัญที่สุด คือ ครูผู้สอนนั้นจะต้องเป็นผู้มีความรู้อย่างถ่องแท้ มีความเข้าใจ คิดวิเคราะห์ในด้านกายภาพของผู้เรียนได้เป็นอย่างดี เพื่อที่จะสามารถแก้ไขข้อบกพร่องได้ถูกต้องตรงส่วน สอดคล้องกับ Kaikaew (2020) ที่กล่าวว่า “ครูผู้สอนต้องจริงจังซื่อสัตย์ ไม่โกหกเด็ก” ก็จะทำให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกมีพัฒนาการที่ดีขึ้นแน่นอน

ด้านวิชาการ ในช่วงปี พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2563 จะเห็นว่ามีมีการกระจายการเรียนการสอนของนาฏศิลป์ตะวันตกทั้งในเขตกรุงเทพมหานครและเขตพื้นที่ต่างจังหวัดทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทยมากขึ้น ซึ่งไม่ใช่แค่ศาสตร์ของบัลเลต์แต่อย่างเดียว สิ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมานั้นจะมีการผสมผสานระหว่างศาสตร์เดิม เช่น การเต้นนีโอคลาสสิกเคิลบัลเลต์ (Neo Classical Ballet) คอนเทมโพรารีบัลเลต์ (Contemporary Ballet) สตรีทแจ๊ส (Street Jazz) และแจ๊สฟังก์ (Jazz Funk) เป็นต้น ส่งผลให้สถาบันศึกษาทั้งในภาครัฐและเอกชนเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกเพิ่มมากขึ้นตามไปด้วย ทั้งการเรียนการสอนในรูปแบบลักษณะที่เป็นการเรียนที่อยู่ ในหลักสูตรหรือการเรียนเสริมหลักสูตรและการเรียนนอกหลักสูตร

ด้านสถานที่เรียน เห็นได้ชัดของการกระจายตัวของสถาบันสอนนาฏศิลป์ตะวันตกเกิดขึ้นมากมายในประเทศไทยทั้งในสถานศึกษาภาครัฐที่มีทั้งระดับอนุบาลระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษา ระดับอุดมศึกษา โรงเรียนอนุบาลนานาชาติและสถาบันเอกชนที่ได้รับรองจากกระทรวงศึกษาธิการ สถาบันที่จดทะเบียนในรูปแบบบริษัทและสถาบันที่เปิดสอนเป็นของตนเองและยังมีสตูดิโอเช่าสอนและซ้อมเต้น รวมไปถึงการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกที่แฝงอยู่ในโรงเรียนสอนดนตรี ซึ่งสามารถ

เห็นได้ว่าการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกนั้นไม่ได้อยู่ในสถาบันสอนการเต้นเพียงอย่างเดียว

2. การบริหารและการจัดการของสถาบัน

ด้านการแสดง จะเห็นได้ว่ารูปแบบการแสดงนั้นยังคงเป็นนาฏศิลป์ตะวันตก แต่พบว่ามีหลากหลายรูปแบบมากขึ้นจากที่ผ่านมาซึ่งเป็นการเต้นที่ปรับให้เข้ากับยุคสมัย อีกทั้ง มีการผสมผสานศาสตร์การเต้นแต่ละศาสตร์อีกด้วย ซึ่งศิลปะการแสดงในศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตกนั้นมีการบูรณาการขึ้นมาอย่างเป็นระบบและหลากหลายมิติตามแต่วัตถุประสงค์และผู้นำไปใช้งาน

ด้านการแข่งขัน สังเกตได้ว่าหลักสูตรที่มีการจัดการแข่งขันนั้นเป็นหลักสูตรที่มีการผสมผสานนาฏศิลป์ตะวันตกหลายรูปแบบ ผลที่ได้จากการแข่งขันจะนำไปสู่การพัฒนาการเรียนการสอนซึ่งกำลังเป็นที่นิยมมากในตอนนี้ การจัดการแข่งขันนั้นเป็นพัฒนาการด้านการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกที่เห็นได้ชัดและกำลังเป็นที่นิยม ซึ่งครูผู้สอนจากสถาบันต่าง ๆ ได้นำนักเรียนของตนเองออกไปทำกิจกรรมข้างนอกเพื่อเป็นแรงผลักดันที่สำคัญอย่างหนึ่งให้ผู้เรียนได้มีโอกาสพบกับผู้เรียนจากโรงเรียนอื่น ๆ เปิดโลกกว้าง มีประสบการณ์และมีสังคมมากขึ้น อีกทั้งยังก่อให้เกิดแรงจูงใจกระตุ้นในการพัฒนาทักษะของตนเอง เช่น จากเด็กที่เรียนบัลเล่ต์อย่างเดียวก็จะสนใจการเต้นในรูปแบบต่าง ๆ ที่ได้พบเห็น ทั้งนี้ การจัดการแข่งขันนอกจากผู้เรียนจะได้รับประโยชน์โดยตรงแล้ว ยังส่งผลต่อครูผู้สอนที่จะได้มีการพัฒนาศักยภาพการเต้นรูปแบบอื่น ๆ ได้เปิดโลกทัศน์ แลกเปลี่ยนประสบการณ์ซึ่งกันและกันและยังมีโอกาสสร้างรายได้เพิ่มขึ้นจากชั่วโมงสอนที่นักเรียนผู้ที่เข้าแข่งขันมาเรียนเพิ่มเติมในลักษณะชั้นเรียนเดี่ยวในกรณีพิเศษด้วย นอกจากนี้ ยังสร้างประโยชน์ทั้งในด้านเชิงธุรกิจ รวมทั้งชื่อเสียงแก่สถาบันและเจ้าของหลักสูตรด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตาม การแข่งขันก็จะส่งผลเสียต่อการพัฒนาและการเรียนการสอนของเด็ก เพราะเด็กจะมุ่งเน้นการแข่งขันให้ได้ผลในระยะสั้น ปฏิบัติท่าเต้นที่ยากเกินความสามารถของร่างกายในช่วงอายุของเด็ก เพื่อต้องการรางวัลมากกว่าที่จะฝึกฝนการเรียนให้พัฒนาอย่างเป็นไปตามระดับขั้นตอนอย่างมีคุณภาพและปลอดภัย

ด้านจำนวนชั่วโมงเรียน ปัญหาที่พบในปัจจุบัน คือ การจัดจำนวนนักเรียนต่อชั้นเรียนในจำนวนมากเกินไป ทำให้ครูผู้สอนไม่สามารถดำเนินการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ไม่สามารถดูแลนักเรียนได้อย่างทั่วถึง ทำให้เด็กอาจได้รับบท

เรียนที่ไม่เท่าเทียมกัน อีกทั้งจำนวนชั่วโมงเรียนในแต่ละชั้นเรียนมีจำนวนที่น้อยเกินไป (Ngamta, 2020) จึงเป็นอุปสรรคในการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกให้กับผู้เรียนอีกด้วย

ด้านงบประมาณ ค่าเล่าเรียน มีทั้งในรูปแบบการจ่ายแบบรายชั่วโมง รายครั้ง รายเดือน รายเทอมและรายปี หรือจ่ายในลักษณะที่เป็นรายงวด ซึ่งงวดก็ยังสามารถแบ่งได้เป็นอีกหลายประเภทแล้วแต่สถาบันนั้นเป็นผู้กำหนด เช่น จ่ายเป็นงวด 3 เดือนหรือจ่ายล่วงหน้ากับทางสถาบันในจำนวนหนึ่งและตัดจำนวนเป็นครั้ง ๆ เพื่อให้แต่ละครั้งมีจำนวนค่าเรียนที่น้อยลงหรือ จ่ายแบบสมาชิก ส่วนค่าจ้างของครูผู้สอนในประเทศไทยมีทั้งครูที่มีการเซ็นสัญญากับสถาบัน ซึ่งจะได้รับเงินเดือนในรูปแบบจ่ายรายเดือนและครูในรูปแบบครูอิสระในรูปแบบจ่ายรายชั่วโมง ซึ่งมีการแบ่งระดับเงินเดือนตามวุฒิการศึกษาและประสบการณ์ของครู ในส่วนของค่าใช้จ่ายเครื่องแต่งกายในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตก ก่อนปี พ.ศ. 2542 ใช้วิธีการส่งสินค้าจากต่างประเทศหรือเดินทางไปต่างประเทศเพื่อซื้อกลับมา แต่ปัจจุบันมีร้านค้าที่เป็นตัวแทนของแบรนด์สินค้าเกิดขึ้นทั้งในรูปแบบที่มีหน้าร้านและสามารถสั่งซื้อสินค้าได้เองทางออนไลน์อีกด้วย

3. การนำวิชานาฏศิลป์ตะวันตกไปใช้ประโยชน์หรือประกอบอาชีพในอนาคต

ส่วนใหญ่พบว่าเป็นครูสอนเต้น ซึ่งมองในเชิงบวก การมีครูหรือสถาบันเพิ่มขึ้นเป็นพัฒนาการที่ดีในการที่จะทำให้อุตสาหกรรมนาฏศิลป์ตะวันตกได้รับความนิยมแพร่หลายและเป็นที่รู้จักมากขึ้นในประเทศ เนื่องจากประเทศไทยมีการขยายเป็นสังคมเมืองมากขึ้น รวมทั้งค่านิยมของผู้ปกครองที่ยังต้องการเห็นบุตรหลานมีกิจกรรมนอกหลักสูตรเพื่อค้นหาความสามารถพิเศษ เป็นผลให้อุตสาหกรรมนี้จะได้รับการพัฒนาควบคู่กันไป จนกลายเป็นศิลปะที่เคียงคู่ไปกับนาฏศิลป์ไทย มีความเป็นสากลทัดเทียมกับอารยะประเทศทางตะวันตกได้ ทั้งนี้ ต้องได้รับการสนับสนุนทั้งจากภาครัฐและเอกชน เช่น ในกรณีวิทยาลัยเลสเตอร์มีนโยบายผลักดันที่ชัดเจนในการสร้างคณะบัลเลต์อย่างจริงจังในประเทศไทย จึงจะเป็นแนวทางในการทำให้บุคลากรที่มีฝีมือระดับมืออาชีพในระบบภาคการศึกษาในประเทศไทยมีโอกาสเปลี่ยนตนเองมาเป็นผู้สร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะโดยไม่ถูกจำกัดขีดความสามารถและประสิทธิภาพของตนเองไว้แต่เพียงความเป็นครู นอกจากนี้กรอบแนวคิดที่ผู้วิจัยกำหนดไว้นั้น จากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยยังได้ทราบถึงบริบทต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย คือ

1. ค่านิยมและกระแสนิยม

ค่านิยมของการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตก ในกรณีของการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในอดีตจนถึงปัจจุบันนั้นยังคงถูกมองว่าเป็นกิจกรรมของสังคมชั้นสูง ถึงแม้ว่าจะมีครูคนไทยที่ได้เปิดโรงเรียนและจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกให้กับชนชั้นอื่น แต่ด้วยภาพลักษณ์ของสังคมของโรงเรียนนาฏศิลป์ตะวันตก ค่าใช้จ่ายยังเหมาะสมกับฐานะคนชั้นสูงและคนชั้นกลางบางกลุ่ม นอกจากนี้ กระแสนิยมก็เป็นอีกปัจจัยหลักที่ทำให้การเรียนการสอนเปลี่ยนไป เช่น กระแสนิยมทางด้านวัฒนธรรมเนื่องจากกระแสนิยม สตรีทและเคป็อปกำลังเป็นที่นิยมมากในปัจจุบัน ทำให้การเรียนการสอนจากเดิมที่มุ่งเน้นแต่คลาสสิกที่วางรากฐานทักษะให้แข็งแรง สอนอย่างค่อยเป็นค่อยไป เพื่อฝึกให้กล้ามเนื้อได้ใช้อย่างถูกต้องและเพิ่มความแข็งแรง กลับทำให้มีการแทรกความเป็นสมัยใหม่เข้าไป (Pleansiri, 2020) ซึ่งทำให้ความเป็นพื้นฐานดั้งเดิมลดน้อยลงไป นอกจากนี้ กระแสนิยมเรื่องเพศ ค่านิยมเกี่ยวกับนักเต้นสมัยก่อน เด็กผู้ชายจะรู้สึกว่าการเต้นต้องเป็นผู้หญิง รู้สึกอาย ไม่กล้าแสดงออก แต่กระแสนิยมสมัยปัจจุบัน ไอดอลผู้ชายชื่อดังออกมาเต้นตามสื่อต่าง ๆ ทำให้เด็กกลับรู้สึกว่าไม่สนใจเกิดความน่าหลงใหล และกระแสนิยมนี้เองจึงกลายเป็นผลกระทบด้านบวกในการเรียนเต้นของเด็กผู้ชาย กระแสนิยมอีกด้านหนึ่ง คือ ด้านการแข่งขัน ซึ่งส่งผลด้านดี คือ เด็กได้สามารถแสดงศักยภาพและส่งผลให้เด็กกล้าแสดงออก อีกทั้งยังได้ฝึกฝนเพื่อพัฒนาความสามารถของตนเอง ดังเช่น Kaewploy (2016) กล่าวว่า “ในปัจจุบันนี้มีการแข่งขันเต้นในโครงการต่าง ๆ เด็กนักเรียนมาเรียนคิวเวิร์กเพื่อแข่งขันมากขึ้นส่งผลให้เกิดกิจกรรมส่งเสริมธุรกิจการตลาดและนักเรียนยังสามารถพัฒนาการเรียน รวมถึงพัฒนาการสอนของผู้สอนได้อีกเช่นกัน” แต่อีกด้านหนึ่งสำหรับเด็กบางกลุ่มที่มุ่งเน้นการแข่งขันเพียงแค่ทำการแสดงเดี่ยว ส่งผลกระทบทำให้เด็กไม่ได้รับการพัฒนาทักษะและเข้าใจพัฒนาการทางด้านร่างกายของตนเองได้ตามลำดับขั้นเท่าที่ควรจะเป็น ไม่เหมือนกับเด็กที่ได้เรียนและสอบตามหลักสูตรของต่างประเทศ อย่างไรก็ตามการทำการแสดงหรือการแข่งขันอาจเป็นหนึ่งในปัจจัยที่ทำให้ผู้ปกครองเลือกที่จะให้ลูกเรียนในสถาบันนั้น ๆ ที่มุ่งเน้นจัดการแสดงและการแข่งขันเป็นหลัก เพราะผู้ปกครองบางกลุ่มจะให้ความสนใจแค่บุตรของตนได้กล้าแสดงออกความสามารถบนเวที โดยไม่คำนึงถึงขั้นตอนในการที่จะทำให้บุตร

ได้รับความรู้หรือทักษะพัฒนาการเดินที่ดีที่บุตรของตนควรที่จะได้รับ

2. ผู้ปกครอง

ผู้ปกครองในปัจจุบันได้เข้ามามีบทบาทและใกล้ชิดในการเรียนการสอนมากยิ่งขึ้น โดยไม่ได้ยึดสภาวะ “รักวัวให้ผูก รักลูกให้ตี” เหมือนสมัยโบราณ ครูผู้สอนจึงเกิดความรู้สึกกังวลไม่สามารถดู เช้มนวดหรือแนะนำคำสั่งสอนทั้งเรื่องการเดินและคุณธรรมให้กับเด็ก เนื่องจากผู้สอนเกรงว่าผู้ปกครองอาจจะให้บุตรของตนยุติการศึกษานาฏศิลป์ตะวันตก โดยไม่ได้คำนึงถึงความสามารถ พรสวรรค์และโอกาสของบุตรที่ครูผู้สอนเห็น สอดคล้องกับ Dechakooop (2001) ว่า “การเรียนรู้ไม่ได้หมายถึงการที่ทำให้ผู้เรียนรู้วิชาการเท่านั้น แต่ต้องทำให้มีจิตวิญญาณ มีเจตคติที่ดีและมีคุณธรรม โดยพัฒนาเป็นองค์รวม (Wholistic) ดังนั้น จึงส่งผลทำให้ยากต่อการพัฒนาการด้านการเรียนการสอนและกฎระเบียบมารยาทต่าง ๆ ให้กับเด็ก รวมทั้งเรื่องการบริหารจัดการในองค์กรก็ยากขึ้นตามไปด้วย”

3. ทักษะและพฤติกรรม

ทักษะและพฤติกรรมของผู้เรียนที่เห็นได้ชัดเจน คือ การเปลี่ยนแปลงทัศนคติในการศึกษาภายหลังเข้ารับการศึกษาด้านการเดินเนื่องจากเกิดความรู้สึกว่าไม่ใช่สิ่งที่ต้องการ กลายเป็นเรื่องการบังคับในความคิดของผู้เรียน ซึ่งผู้เรียนปัจจุบันส่วนมากมีพฤติกรรมที่ไม่เปิดรับและให้โอกาสตัวเองได้ศึกษา ทดลองในการเรียน แต่กลับกลายเป็นการทำเพื่อให้ผ่านกระบวนการเรียนการสอนเท่านั้น ทำให้ความตั้งใจของผู้เรียนไม่เกิดขึ้นกลายเป็นประสิทธิผลที่ไม่สำเร็จและไม่บรรลุตามแผนของการเรียนการสอน

สำหรับทัศนคติและพฤติกรรมของผู้ปกครองบางส่วนที่มองว่าการเดินรำไม่ใช่ศิลปะที่พัฒนามองและจิตใจ โดยส่วนใหญ่จะมีมุมมองว่าการเดินรำเป็นเพียงการศึกษาเท่านั้นหรืออาจคาดหวังว่าเมื่อเรียนไปแล้วต้องได้เป็นนักแสดงหรือครูสอนเต้นเพียงอย่างเดียว ถ้าบุตรเรียนไปแล้วไม่เห็นว่าจะสามารถนำมาประกอบอาชีพได้ก็มักจะยุติการส่งเสริมให้บุตรหลานศึกษาเล่าเรียนศิลปะการเดินเพราะการเรียนเต้นต้องลงทุนสูงและใช้เวลาในการเรียนนาน อีกทั้ง หากเด็กประพฤติไม่ดีในชั้นเรียนหรือโดนครู ผู้ปกครองก็จะปกป้องลูกในทางที่ผิด ทำให้เด็กไม่ได้รับการแก้ไขพัฒนาการเรียน (Amesbutr, 2020) แม้กระทั่งในเรื่องของทัศนคติการแต่งตัว ผู้ปกครองบางส่วนมองว่าการแต่งตัวเรียนเต้นโดยเฉพาะชุดบัลเลต์ไม่ปกปิดเรือนร่าง ไม่มีเดชีด เนื่องจากหลักสูตรเด็กโตจะไม่มีการใส่กระโปรงคลุมเหมือนหลักสูตรเด็กเล็ก ตรงกับ (Natayakul, 2020b) กล่าวว่า

“เด็กเล็กที่ได้เรียนบัลเลต์มา พอเติบโตขึ้นจนถึงอายุราว ๆ 13 ปี ผู้ปกครองให้เด็กเล็กเรียนบัลเลต์ เนื่องจากชุดบัลเลต์มีความไม่มิดชิดปิดเรือนร่าง ซึ่งผู้ปกครองจะมีทัศนคติที่แตกต่างกันออกไป หรือบางรายอาจจะให้บุตรเน้นการเรียนทางด้านวิชาการ จึงให้ลูกเลิกเรียนบัลเลต์”

4. เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สังคมและการเมือง

ด้านเศรษฐกิจ เนื่องจากการศึกษานาฏศิลป์ตะวันตกมีค่าเรียนที่ต้องใช้จ่ายมากขึ้นเมื่อเริ่มหลักสูตรชั้นสูง เช่น เด็กที่จะเต้นบัลเลต์ได้ดีควรต้องเรียนวิชายืดหยุ่นร่างกายหรือการเต้นแจ๊ส อีกทั้งในช่วงการสอบวัดผลประจำปี เด็กต้องมีชั่วโมงเรียนที่เพิ่มเติมเพื่อเตรียมตัวสอบ นอกจากค่าเล่าเรียนแล้วยังมีปัจจัยอื่น ๆ คือ ค่าใช้จ่ายในเรื่องเครื่องแต่งกายที่เพิ่มขึ้น เด็กที่พ่อแม่เจอปัญหาเศรษฐกิจก็จะไม่สามารถสนับสนุนให้ลูกได้ศึกษาต่อได้

ด้านวัฒนธรรม ปัจจุบันนี้วัฒนธรรมนาฏศิลป์ตะวันตกมีการยอมรับกันมากขึ้นกว่าอดีตอันเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ ผู้ปกครองเริ่มมีการยอมรับในอาชีพการเต้นมากขึ้นและในอนาคตน่าจะมีแนวโน้มการยอมรับได้มากยิ่งขึ้นไปเรื่อย ๆ เพราะมีผู้ปกครองบางส่วนซึมซับข้อมูลและมองเห็นว่าลูกของตนสามารถนำเอาศิลปะนาฏศิลป์ตะวันตกไปใช้ให้เกิดประโยชน์และนำไปประกอบอาชีพได้ นอกจากนี้ การได้รับวัฒนธรรมจากต่างชาติหรือแนวการเต้นสมัยใหม่ต่าง ๆ ก็จะส่งผลให้แนวคิดการเต้นถูกปรับเปลี่ยน อีกทั้งวัฒนธรรมในองค์กรยังมีผลต่อพัฒนาการด้านการเรียนการสอน คือ วัฒนธรรมของแต่ละโรงเรียน เช่น โรงเรียนที่เก่าแก่อัปเดตมาเป็นเวลานานมีความเป็นแบบแผนสูง การเรียนการสอนมีความจริงจังและเข้มงวด รุ่นน้องที่เห็นรุ่นพี่ในโรงเรียนที่มีความสามารถสอบเข้าศึกษาต่อในประเทศและต่างประเทศได้ จึงเกิดแรงบันดาลใจและความสนใจที่จะศึกษา ซึ่งก่อให้เกิดทัศนคติในแง่ดีตามมา

ด้านสังคม เนื่องจากการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น ทำให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้นเช่นกัน รวมไปถึงความต้องการมีหน้ามีตาทางสังคมและยกระดับฐานะทางสังคมให้ได้รับการยอมรับขึ้น จึงทำให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกมีการพัฒนาการมากขึ้นเรื่อย ๆ ตามลำดับ ซึ่งสังคมเป็นบ่อเกิดและตัวกระตุ้นการขับเคลื่อนให้เกิดการพัฒนา

ด้านการเมือง ในช่วงที่ประเทศไทยมีการประท้วงหรือตั้งกลุ่มชนเพื่อเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพต่าง ๆ รัฐบาลมีนโยบายให้สถานศึกษาในภาครัฐและสถาบัน

เอกชนปิดทำการ ซึ่งส่งผลให้ไม่ได้มีการจัดการเรียนการสอนขึ้น อีกทั้งในช่วงสถานการณ์โรคระบาดภาวะวิกฤตโควิด 19 ที่เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงต้นปี พ.ศ. 2563 รัฐบาลมีนโยบายให้สถาบันรัฐและสถาบันเอกชนปิดทำการจากชั่วคราวเป็นระยะเวลา 3 เดือน ซึ่งส่งผลกระทบต่อในเรื่องของการจัดการเรียนการสอนและระยะเวลาเรียนนั้นไม่เพียงพอ อีกทั้งการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกเป็นการเรียนที่ต้องใช้ทักษะของการปฏิบัติ จึงทำให้กล้ามเนื้อความแข็งแรงและศักยภาพของผู้เรียนลดต่ำลง

5. เวลา

ในสังคมไทยถือว่าการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกนั้นเป็นงานอดิเรกหรือกิจกรรมนอกหลักสูตร จึงทำให้จัดสรรเวลาที่จะเรียนยากขึ้น เนื่องจากผู้ปกครองบางส่วนยังคงต้องการนำบุตรของตนไปเรียนกวดวิชาเสริมในสายสามัญในช่วงเวลาวันหยุดสุดสัปดาห์ จึงทำให้ได้กบบางคนต้องยุติการเรียนหรือไม่ได้รับการสนับสนุนให้ไปเรียนเป็นวิชาเสริม

6. สื่อ

สมัยอดีต การเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกยังไม่ได้รับความนิยมเนื่องจากสื่อต่าง ๆ ยังไม่มีหลากหลายช่องทางและเข้าถึงง่ายเหมือนในปัจจุบัน อีกทั้งสื่อการเรียนการสอนก็สามารถหาได้โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย เนื่องจากสามารถค้นคว้าได้จากอินเทอร์เน็ต สิ่งสืบคำตามเว็บไซต์ ซึ่งเป็นมุมมองในด้านบวกต่อการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ในประเทศไทยและยังเป็นผลสืบเนื่องให้เกิดการกระตุ้นการเรียนรู้ของผู้เรียนได้อีกด้วย

7. สถานการณ์โรคระบาดโควิด 19

มีปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนเป็นชั้นเรียนเดี่ยวและสอนผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ หรือที่เรียกว่า “การเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ ” ซึ่งบางสถานศึกษาทั้งในภาครัฐและสถาบันเอกชนที่อยู่ตามเขตภูมิภาคไม่สามารถจัดการเรียนการสอนในรูปแบบนี้ได้ เนื่องจากความเสถียรของอินเทอร์เน็ตไม่ดีเพียงพอ แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์นั้นสามารถถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียนบางกลุ่มที่ไม่อยากมาเรียนที่สถาบันหรือโรงเรียนสอนเต้น “เนื่องจากความอายของนักเรียนที่รู้สึกว่าการเต้นมีทักษะการเต้นที่ด้อยกว่าเพื่อนร่วมชั้นเรียน จึงส่งผลให้การเรียนการสอนออนไลน์ของครูผู้สอนบางท่านมีนักเรียนจำนวนที่เพิ่มมากขึ้น ” (Buanoi, 2020)

อีกทั้ง จากการสัมภาษณ์ ในส่วนของความคิดเห็นที่สอดคล้องกันของกลุ่ม

เป้าหมาย เห็นตรงกันว่า รัฐบาลควรยกระดับวิชานาฏศิลป์ตะวันตกให้เป็นกิจกรรมในหลักสูตรหลักของโรงเรียนให้กว้างขวางมากขึ้น อีกทั้ง ควรให้มีการรวมตัวของบุคคลที่อยู่ในแวดวงนาฏศิลป์ตะวันตกเพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีและให้เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ข้อมูลความรู้และประสบการณ์ให้เกิดความสัมพันธ์ที่เหนียวแน่นเป็นปึกแผ่น อันจะนำไปสู่การพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยในอนาคตต่อไป

ข้อเสนอแนะในการวิจัย

ควรให้มีการสนับสนุนส่งเสริมนักวิจัยทำการวิจัยที่เกี่ยวกับศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยเพิ่มเติม รวมทั้งควรให้มีการเผยแพร่งานวิจัยผ่านสื่อสังคมเพื่อให้ข้อมูลเข้าถึงผู้ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ อาจารย์ในสถาบันรัฐ ผู้อำนวยการโรงเรียน ครูผู้สอนในสถาบันเอกชน ผู้เรียน รวมทั้งบุคคลทั่วไปได้อย่างทั่วถึงเพื่อจะก่อให้เกิดการต่อยอดในการทำวิจัยเรื่องพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกประเด็นอื่น ๆ ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- Amesbutr, J. (2020, August 31). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Principal at Ganya Dance School. Bangkok.
- Bloom, B.S. (1976). *Human Characteristic and School Learning*. New York: McGraw-Hill.
- Boonpeng, S. (1999). *History of ballet in Thailand* (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok.
- Buanoi, A. (2020, August 27). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Dance Freelance Teacher, Host BKK, Bangkok.
- Charrassri, N. (2020, September 24). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Professor. Dr, Chulalongkorn University, Bangkok.
- Dechakoop, P. (2001). *Teaching and Learning-Oriented student center: The Concept and Teaching Technique*. Bangkok: The Master Group Management.

- Kaewploy, P. (2016). Ballet Curriculum in current view of Modern Society in Thailand. *Music and Performing Arts Journal, Burapha University*, 2(1), 114-125.
- Kaikaew, E. (2020, September 15). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Self-Employed, Konkean.
- Natayakul, S. (2014). The History of Ballet in Isan Province in Thailand. *Journal of Humanities and Social Sciences Mahasarakham University*, 33(3), 178-188.
- _____. (2020a, September 6). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Associate Professor. Dr, Mahasarakham University, Mahasarakham.
- _____. (2020b, September 15). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Associate Professor. Dr, Mahasarakham University, Mahasarakham.
- Ngamta, A. (2020, August 27). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Dance Freelance Teacher, Point Studio, Bangkok.
- Pleasiri, C. (2020, August 31). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Lecturer, Srinakharinwirot University, Bangkok.
- Rattanapirom, V. (2020, August 22). *Interview by K. Kitcharoen* [Tape recording]. Lecturer, Aree School of Dance Arts, Bangkok.
- Sunvaraphiphu, T. (2020, August 6). *Interview by K. Kitcharoen* [Electronic Mail]. Lecturer, Assistant Professor Dr. Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok.

ระเบียบการเสนอบทความเพื่อตีพิมพ์ใน
วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน





1. วัตถุประสงค์ของการจัดพิมพ์วารสาร

1.1 เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดด้านด้านศิลปวัฒนธรรม และอารยธรรมศึกษาในมิติต่าง ๆ ของคนในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง-สาละวิน

1.2 เพื่อเป็นแหล่งรวบรวมองค์ความรู้ และเผยแพร่ผลงานวิจัยและผลงานวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม และด้านอารยธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง-สาละวิน

1.3 เพื่อส่งเสริมให้อาจารย์ นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป มีโอกาสเผยแพร่ผลงานวิจัย และวิชาการ นำไปสู่การสร้างสรรค์ ผสมผสาน และต่อยอดภูมิปัญญาให้เกิดคุณค่าแก่วิถีชีวิต และสังคมต่อไป

2. ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน

2.1 **บทความวิจัย (Research Article)** เป็นบทความที่มีการค้นคว้าอย่างมีระบบและมีความมุ่งหมายชัดเจน เพื่อให้ได้ข้อมูลหรือหลักการบางอย่างที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการ หรือการนำวิชาการมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ บทความวิจัยมีลักษณะเป็นเอกสารที่มีรูปแบบของการวิจัยตามหลักวิชาการ เช่น มีการตั้งสมมติฐานหรือมีการกำหนดปัญหาที่ชัดเจนสมเหตุผล โดยจะต้องระบุวัตถุประสงค์ที่เด่นชัดแน่นอน มีการรวบรวมข้อมูล พิจารณาวิเคราะห์ ตีความและสรุปผลการวิจัยที่สามารถให้คำตอบหรือบรรลุวัตถุประสงค์

2.2 **บทความวิชาการ (Academic Article)** งานเขียนทางวิชาการ ซึ่งมีการกำหนดประเด็นที่ต้องการอธิบายหรือวิเคราะห์อย่างชัดเจน ทั้งนี้มีการวิเคราะห์ประเด็นดังกล่าวตามหลักวิชาการจนสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นนั้นได้ อาจเป็นการนำความรู้จากแหล่งต่างๆ มาประมวลร้อยเรียงเพื่อวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ โดยผู้เขียนแสดงทัศนะทางวิชาการของตนไว้อย่างชัดเจน มีลำดับเนื้อหาและบทสรุปที่เหมาะสมเพื่อให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจได้ชัดเจน

3. ข้อตกลงเบื้องต้น

3.1 บทความทุกบทความจะได้รับการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer review) ในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง 3 ท่าน โดยผู้ทรงคุณวุฒิไม่รู้ว่าผู้เขียนเป็นใคร และผู้เขียนไม่รู้ว่าผู้ทรงคุณวุฒิเป็นใคร (Double-blinded Review) อนึ่ง การพิจารณารับบทความเพื่อลงตีพิมพ์หรือไม่ตีพิมพ์ อยู่ที่ดุลยพินิจของบรรณาธิการถือเป็นอันสิ้นสุด

3.2 บทความ ข้อความ ภาพประกอบ และตารางใด ๆ ที่ตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน เป็นความ คิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป และไม่ใช้ความรับผิดชอบของสถานอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน มหาวิทยาลัยนเรศวร ถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนแต่เพียงผู้เดียว

3.3 บทความจะต้องไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารฉบับอื่น หากตรวจสอบพบว่ามี การตีพิมพ์ซ้ำซ้อน ถือเป็นความ รับผิดชอบของผู้เขียนแต่เพียงผู้เดียว และจะไม่ได้รับการพิจารณาให้ลงตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน อีกต่อไป

3.4 ผู้เขียนต้องปฏิบัติตามระเบียบและนโยบายของวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน อย่างเคร่งครัด หากไม่ยินยอมแก้ไขหรือไม่ดำเนินการตามนโยบายวารสารฯ มีสิทธิ์ที่จะไม่รับตีพิมพ์

3.5 บทความที่ส่งถึงกองบรรณาธิการ ขอสงวนสิทธิ์จะไม่ส่งคืน

4. การพิจารณาบทความ

4.1 กองบรรณาธิการจะแจ้งให้ผู้ส่งบทความทราบเมื่อได้รับบทความเรียบร้อยสมบูรณ์โดยทางระบบ ThaiJO2

4.2 กองบรรณาธิการจะตรวจสอบหัวข้อ และเนื้อหาของบทความถึงความเหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของวารสารฯ รวมถึงรูปแบบการจัดพิมพ์ การอ้างอิง และใบสมัคร หากไม่ครบถ้วน วารสารฯ ขอสงวนสิทธิ์ที่จะไม่รับตีพิมพ์

4.3 ในกรณีที่กองบรรณาธิการพิจารณาเห็นควรรับไว้พิจารณาตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะดำเนินการส่งบทความเพื่อทำการกลั่นกรองต่อไป โดยจะส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้องตรวจสอบคุณภาพของบทความว่าอยู่ในระดับที่เหมาะสมจะลงตีพิมพ์หรือไม่ โดยในกระบวนการพิจารณาการกลั่นกรองนี้เป็น การประเมินบทความแบบสองทาง (Double-blind Review) กล่าวคือ จะไม่เปิดเผยทั้งชื่อผู้ส่ง

บทความและชื่อผู้ทรงคุณวุฒิให้ทั้งสองฝ่ายทราบ

4.4 เมื่อผู้ทรงคุณวุฒิได้พิจารณาถ้อยแถลงบทความแล้ว กองบรรณาธิการจะตัดสินใจโดยอิงตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิว่าบทความนั้น ๆ ควรนำลงตีพิมพ์หรือไม่ หรือควรที่จะส่งผู้ส่งบทความกลับไปแก้ไขก่อน และส่งกลับมาพิจารณาอีกครั้งหนึ่ง หรือปฏิเสธการลงพิมพ์

5. การจัดเตรียมต้นฉบับ

บทความวิจัยและบทความวิชาการที่เสนอเพื่อตีพิมพ์ในวารสาร ต้องเป็นบทความที่ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารฉบับอื่น พิมพ์ผลงานด้วยคอมพิวเตอร์โปรแกรม Microsoft Word ความยาวของบทความไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 พิมพ์หน้าเดียว (นับรวมรูปภาพ ตาราง และเอกสารอ้างอิง) รูปแบบตัวอักษร ให้จัดพิมพ์ด้วยแบบตัวอักษร TH SarabunPSK เท่านั้น ในบทความที่เขียนจะต้องประกอบด้วยส่วนต่างๆตามลำดับ ดังต่อไปนี้

5.1 บทความวิจัย (โปรดดูรายละเอียดและขนาดอักษรในข้อ 5.3)

5.1.1 ชื่อเรื่อง ชื่อ-นามสกุล สังกัด (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ) และอีเมลล์ของผู้เขียน

5.1.2 บทคัดย่อและคำสำคัญ (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ)
บทคัดย่อความยาว 200-250 คำ คำสำคัญไม่ควรเกิน 5 คำ

5.1.3 บทนำ

5.1.4 วัตถุประสงค์การวิจัย

5.1.5 วิธีดำเนินการวิจัย ผลการวิจัย

5.1.6 สรุปผล

5.1.7 อภิปรายผล

5.1.8 ข้อเสนอแนะการวิจัย (ถ้ามี)

5.1.9 เอกสารอ้างอิง (อ้างอิงในเนื้อเรื่องและในบัญชีเอกสารอ้างอิง)

5.2 บทความวิชาการ (โปรดดูรายละเอียดและขนาดตัวอักษรในข้อ 5.3)

5.2.1 ชื่อเรื่อง ชื่อ-นามสกุล สังกัด (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ) และอีเมลล์ของผู้เขียน

5.2.2 บทคัดย่อและคำสำคัญ (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ) บทคัดย่อ

ความยาว 200 - 250 คำ คำสำคัญไม่ควรเกิน 5 คำ

5.2.3 บทนำ

5.2.4 เนื้อหา (สามารถแบ่งเป็นหัวข้อตามที่ท่านต้องการนำเสนอ) ควรมีการวางแผนจัดโครงสร้างของเนื้อหาสาระที่จะนำเสนอ และจัดลำดับเนื้อหาสาระให้เหมาะสมตามธรรมชาติของเนื้อหาสาระนั้น การนำเสนอเนื้อหาสาระควรมีความต่อเนื่องกัน เพื่อช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจสาระนั้นได้โดยง่าย

5.2.5 บทสรุป

5.2.6 เอกสารอ้างอิง (อ้างอิงในเนื้อเรื่อง และในบัญชีเอกสารอ้างอิง)

5.3 ข้อกำหนดในการเตรียมต้นฉบับบทความ

ผู้เขียนสามารถจัดเตรียมต้นฉบับโดยดาวน์โหลด Template แบบฟอร์มได้จาก www.nuac.nu.th โดยมีรายละเอียดข้อกำหนดในการจัดเตรียมต้นฉบับ ดังนี้

5.3.1 ใช้ตัวอักษร TH SarabunPSK พิมพ์บนกระดาษหน้าเดียว A4

5.3.2 ตั้งค่าน้ำกระดาษโดยเว้นขอบบน 1.25 นิ้ว ขอบล่าง 1.0 นิ้ว ขอบซ้าย 1.25 นิ้ว ขอบขวา 1.0 นิ้ว

5.3.3 ระยะห่างระหว่างบรรทัด หนึ่งช่วงบรรทัดของเครื่องคอมพิวเตอร์

5.3.4 การจัดวางหัวข้อให้เป็นไปตามระดับความสำคัญของหัวข้อ ดังนี้

1) การลำดับหัวข้อให้ใช้ระบบตัวเลขกำกับ ต่อด้วยมหัพภาค หลังตัวเลข และเว้น 2 ช่วงตัวอักษร ก่อนเริ่มคำหรือข้อความต่อไป

2) การจัดวางหัวข้อให้เป็นไปตามระดับความสำคัญของหัวข้อ ดังนี้

หัวข้อใหญ่ให้วางชิดขอบหน้า หัวข้อใหญ่นี้ไม่นิยมใส่ตัวเลขกำกับ คำอธิบายของหัวข้อใหญ่ให้ขึ้นบรรทัดใหม่ย่อหน้า 1.50 ซม. โดยเว้นบรรทัดปกติ

หัวข้อรอง ให้เริ่มอักษรตัวแรกของหัวข้อใหญ่หรือเลขกำกับหัวข้อ โดยเว้นจากขอบหน้า 1.50 ซม. คำอธิบายของหัวข้อรองอาจอยู่ในบรรทัดเดียวกันหรือขึ้นย่อหน้าใหม่ ตามความเหมาะสมแก่บริบท กรณีหัวข้อรองไม่มีเลขกำกับหัวข้อ ให้เริ่มหัวข้อย่อยหรือเลขกำกับหัวข้อย่อยโดยให้อักษรตัวแรกตรงกับหัวข้อรอง

หัวข้อย่อย ในกรณีที่หัวข้อรองมีเลขกำกับหัวข้อ หัวข้อย่อย ให้เริ่มหัวข้อหรือเลขกำกับหัวข้อที่ตัวอักษรตัวแรกของหัวข้อรอง ดังนี้ (เครื่องหมาย √ แทนการเว้น 1 ช่วงตัวอักษร)

1. √ √

1.1 √ √

1.1.1 √ √

ถ้ามีหัวข้อย่อย ๆ อีก ให้ใช้การย่อหน้าระบบเดียวกัน ทั้งนี้ ไม่ควรมีหัวข้อย่อยมากเกินไป ส่วนคำอธิบายในหัวข้อย่อย โดยทั่วไปควรอยู่ในบรรทัดเดียวกัน โดยเขียนหัวข้อ 1).....

5.3.5 คำอธิบายในแต่ละหัวข้อ ถ้าขึ้นย่อหน้าใหม่ให้ย่อหน้าตรงกับอักษรตัวแรกของหัวข้อนั้น ๆ ส่วนข้อความในบรรทัดต่อมาให้ชิดขอบหน้าตามปกติ

5.3.6 การใช้เครื่องหมายวรรคตอน มีข้อพึงระวังดังนี้

1) การใช้เครื่องหมายจุลภาค (,) ทวิภาค (:) และอฒภาค (;) ให้พิมพ์ต่อเนื่องกับอักษรตัวหน้า และเว้น 1 ช่วงตัวอักษรก่อนข้อความต่อไป เช่น (Saengthong, 2004, 1-14)

(Gramsci, 1971, 411; Simon, 1982, 21 - 27; Schwarzmantel, 2015, 100)

5.3.7 หมายเลขหน้า ให้ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวาตั้งแต่ต้นจนจบบทความ

5.3.8 รายละเอียดในต้นฉบับพิมพ์ตามข้อกำหนด ดังนี้

1) ชื่อเรื่อง (Title)

- ภาษาไทย ขนาด 18 point, กึ่งกลางหน้ากระดาษ, (ตัวหนา)
- ภาษาอังกฤษ (ตัวอักษรพิมพ์ใหญ่) ขนาด 18 point, กึ่งกลางหน้ากระดาษ, (ตัวหนา)

2) ชื่อ-นามสกุล ของผู้เขียน (ทุกคน)

- ชื่อผู้เขียน ภาษาไทย (ตัวหนา) / ภาษาอังกฤษ (ตัวบาง) ขนาด 14 point, กำหนดขีดขวา
- ระบุตำแหน่งทางวิชาการ สาขาวิชา/ภาควิชา คณะมหาวิทยาลัย หรือรายละเอียดหน่วยงานที่สังกัด ของผู้เขียนทุกคน โดยให้ระบุ

หมายเลขที่ชื่อ-นามสกุล และกำหนดไว้ท้ายเชิงอรรถในหน้านั้น ๆ ขนาด 12 point, (ตัวธรรมดา) (ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ)

- อีเมลของผู้เขียนบทความ 1 คน ที่เป็นคนติดต่อกับกองบรรณาธิการวารสารฯ, ขนาด 14 point กำหนดขีดขวา, (ตัวธรรมดา)

3) บทคัดย่อ

- ชื่อ “บทคัดย่อ” และ “Abstract” ขนาด 16 point, กึ่งกลาง, (ตัวหนา)

- ข้อความบทคัดย่อภาษาไทย ขนาด 14 point, กำหนดขีดซ้าย ย่อหน้า 0.5 นิ้ว, (ตัวธรรมดา)

- ข้อความบทคัดย่อภาษาอังกฤษ ขนาด 14 point, กำหนดขีดซ้าย ย่อหน้า 0.5 นิ้ว, (ตัวธรรมดา)

4) คำสำคัญ (keyword)

- ให้พิมพ์ต่อจากส่วนของบทคัดย่อ (Abstract) ควรเลือกคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทความ ไม่เกิน 5 คำ ใช้ตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 14 point

5) รายละเอียดบทความ

- หัวข้อใหญ่ ขนาด 16 point, กำหนดขีดซ้าย, (ตัวหนา)
- หัวข้อรอง ขนาด 14 point, กำหนดขีดซ้าย ย่อหน้า 0.5 นิ้ว, (ตัวหนา)

- ตัวอักษร ขนาด 14 point, กำหนดขีดซ้าย ย่อหน้า 0.5 นิ้ว, (ตัวธรรมดา)

6) คำศัพท์ ให้ใช้คำศัพท์บัญญัติของราชบัณฑิตยสถาน

7) ภาพและตาราง กรณีมีภาพและตารางประกอบ ชื่อภาพให้ระบุคำว่า ภาพที่ ใดได้ภาพประกอบ และจัดข้อความบรรยายใต้ภาพให้อยู่กึ่งกลางหน้ากระดาษ ชื่อตารางให้ระบุคำว่า ตารางที่ พร้อมทั้งข้อความบรรยายตารางหัวตารางให้จัดขีดซ้ายของหน้ากระดาษ และได้ภาพประกอบหรือตารางให้บอกแหล่งที่มาโดยพิมพ์ห่างจากชื่อภาพประกอบหรือเส้นค้นใต้ตาราง 1 บรรทัด ใช้ตัวอักษรขนาด 14 point, (ตัวธรรมดา)

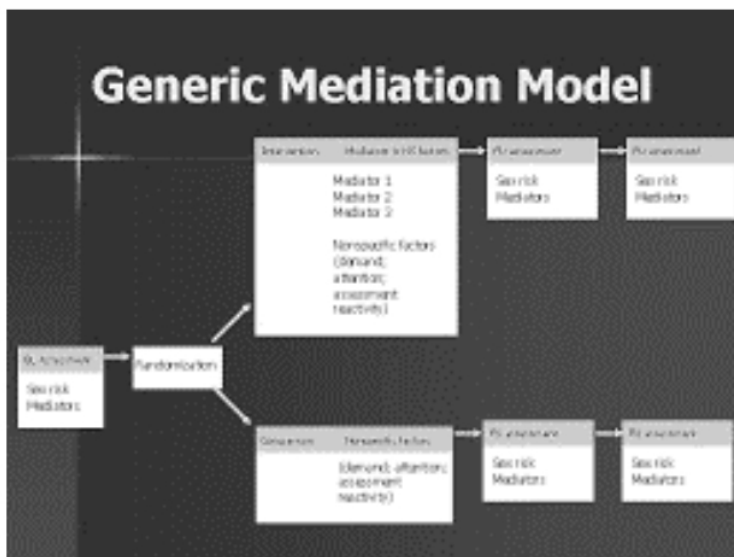
ตัวอย่างการอ้างอิงภาพที่ปรับปรุงมาจากแหล่งอื่น

อ้างอิงภาพจากวารสาร

ภาพที่ ... ชื่อภาพและรายละเอียด (ถ้ามี). Adapted from “ชื่อบทความ,” (ถ้ามี) by Name Surname, Year, Journal Name, Vol, p. หรือ pp. เลขหน้า. (ถ้ามี) Copyright Year by เจ้าของลิขสิทธิ์. (ถ้ามี)

** กรณีภาพมาจากวารสาร ใส่ตัวเอียงที่ชื่อวารสาร ยกเว้น ไม่ปรากฏชื่อวารสาร ใส่ตัวเอียงที่ชื่อบทความ

ตัวอย่าง การอ้างอิงภาพจากวารสาร

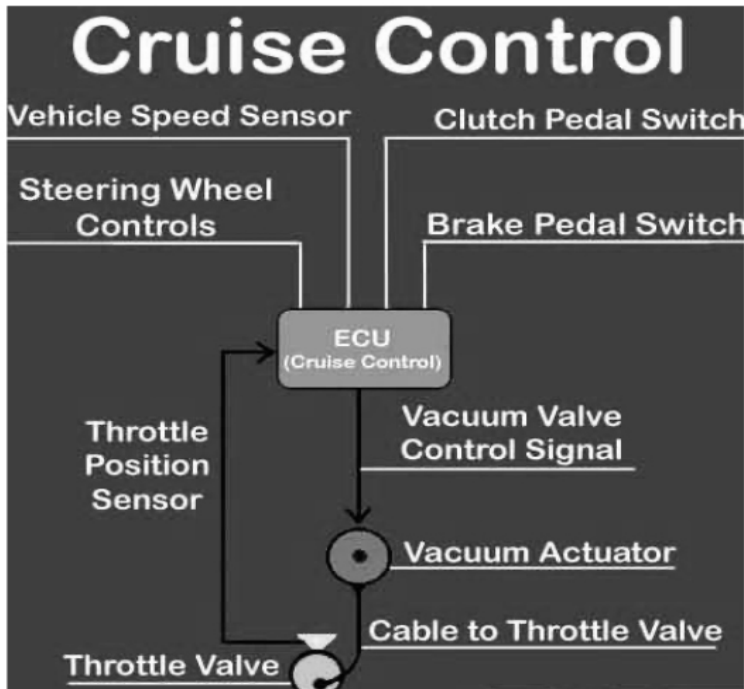


ภาพที่ ... Generic mediation model. Adapted from “Preschool Home Literacy: A Longitudinal Analysis,” by M. H. Hood, and G. Andrews, 2008, *Journal of Educational Psychology*, 113 (6), p. 256. Copyright by the American Psychological Association

อ้างอิงจากหนังสือ

ภาพที่ ... ชื่อภาพ และรายละเอียด (ถ้ามี). Adapted from ชื่อหนังสือ (p. หรือ pp. เลขหน้า), by Name Surname, Year, เมืองที่พิมพ์: สำนักพิมพ์. Copyright Year by เจ้าของลิขสิทธิ์. (ถ้ามี)

ตัวอย่าง การอ้างอิงจากหนังสือ



ภาพที่ ... Showing the structure diagram for the cruise control system. Adapted from *Concurrency state models & Java programming* (p.163), by J. Magee and J. Kramer, 2006, England: John Wiley & Sons. Copyright 2006 by John Wiley & Sons.

อ้างอิงภาพจากเว็บไซต์

ภาพที่ ... ชื่อภาพ และรายละเอียด (ถ้ามี). Adapted from “*ชื่อบทความ*,” (ถ้ามี) by Name Surname, Year, URL address of website. Copyright Year by เจ้าของลิขสิทธิ์. (ถ้ามี)

* การอ้างอิงภาพ (แปลงชื่อภาพเป็นภาษาอังกฤษ ต่อท้าย Adapted from ถ้าไม่มีชื่อภาพ ระบุเป็นชื่อเรื่อง หรือชื่อบทความที่ปรากฏบนเว็บไซต์)

** กรณีไม่มีปีพิมพ์ เลขหน้า หรือ Copyright ไม่ต้องใส่

ตัวอย่างที่ 1 การอ้างอิงภาพจากเว็บไซต์



ภาพที่ ... ภาพเทวเทพเคราะห์ นั่งเฝ้าตามตำแหน่ง ฉากเทวสภา การแสดงโขนพระราชทาน ตอน รามาวตาร วันที่ 26 ตุลาคม 2561. Adapted from “*The Royal Cremation Ceremony of King Rama IX on October 26, 2018*,” by Kosolsiriset, 2018, http://www.sereesolution.com/ich/khon_performance.

(หากเป็นภาพที่ถ่ายด้วยตนเองไม่ต้องอ้างอิงที่มา)

ตัวอย่างที่ 2 การอ้างภาพจากเว็บไซต์



ภาพที่ ... พระอินทร์ช่วยสังคีตบั๊ซขึ้นจากเหว.

Adapted from “*Indra Sang Sinxay rise from the abyss*,” by Phantoorak, 2020,
<https://www.facebook.com/Guy Phantoorak>.
 (หากเป็นภาพที่ถ่ายด้วยตนเองไม่ต้องอ้างที่มา)

ตัวอย่าง ตารางที่นำมาอ้างอิงและการบอกแหล่งอ้างอิง (ขนาดตัวอักษรในตาราง 14 Point)

ตารางที่ 1 การเตรียมผงสีจากพืชตามภูมิปัญญาไทย

น้ำหนักพืชตัวอย่างต่อ ปริมาณสารละลาย (กรัม/มิลลิเมตร)	ค่าการดูดกลืนแสงที่วัดได้ตามระยะเวลาที่ทำการสกัด				
	30 นาที	1 ชม.	2 ชม.	3 ชม.	1 วัน
5:10	0.528	1.427	2.468	1.864	4.316
5:20	0.695	0.949	1.036	1.459	2.495
5:30	0.406	0.583	0.481	0.704	1.251
5:40	0.197	0.549	0.417	0.682	1.017
5:50	0.149	0.382	0.406	0.319	0.816

ที่มา: พรพิมล ม่วงไทยและสุจิตรา ศรีสังข์. (2553). การเตรียมผงสีจากพืชตามภูมิปัญญาไทย.

ใน 9 ภูมิปัญญาไทย. ภาววิ อนุพันธ์พิศิษฐ์, บรรณาธิการ. หน้า 207.

กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

(หากเป็นตารางที่สร้างด้วยตนเองไม่ต้องอ้างที่มา)

8) การเขียนเอกสารอ้างอิง วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ได้ใช้รูปแบบการเขียนเอกสารอ้างอิงตามแบบ APA ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 6 แปลและเรียบเรียงโดย นันทพร ณะกุลบริรักษ์ สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช 2558 ดาวน์โหลดได้จากหน้าเว็บไซต์ของวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน ดังต่อไปนี้ <https://bit.ly/2JNPHfV>

การเขียนอ้างอิงตามรูปแบบ APA 6th Style และตัวอย่าง

1. การอ้างอิงในเนื้อหา

ใช้รูปแบบการอ้างอิงในเนื้อหาด้วยระบบนาม-ปีของ APA 6th edition (American Psychological Association Citation Style) การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาที่เป็นภาษาไทย ให้เปลี่ยนเป็นภาษาอังกฤษ โดยระบุเฉพาะนามสกุลของผู้แต่ง ปีที่พิมพ์ และเลขหน้าของเอกสารอ้างอิง (ถ้ามี)

1) กรณีอ้างอิงหน้าข้อความ ตัวอย่างเช่น

Piriyakul (1987, pp. 2-4) ได้ศึกษาพบว่า

ถ้าผู้แต่งมากกว่า 1 คน ใช้ and เชื่อมระหว่างผู้แต่งแต่ละคน เช่น Kanuengsuan and Phokaew (2015) ได้ทำการศึกษา

ถ้าผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้ et al. ต่อท้ายผู้แต่งคนแรก เช่น Porter et al. (2004)

2) กรณีอ้างอิงท้ายข้อความ ตัวอย่างเช่น

(Na Nakhon, 2002, p. 196)

ถ้าผู้แต่ง 3 คน ให้เขียนชื่อทุกคน และใช้ & คั่นระหว่างคนรองสุดท้าย และคนสุดท้าย เช่น

(Keemgratok, Sriwiset, & Sainate, 2018)

แต่ผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้ et al. ต่อท้ายผู้แต่งคนแรก เช่น (Chaikhan et al., 2013)

2. การอ้างอิงท้ายบทความ (เอกสารอ้างอิง หรือ References)

1) รายการอ้างอิงที่เป็นภาษาไทยจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษทุกรายการ และต้องมีครบตรงกับรายการอ้างอิงในเนื้อหา และให้เรียงลำดับโดยยึดอักษรภาษาอังกฤษ A-Z

2) รูปแบบการเขียนแสดงตัวอย่างตามประเภทเอกสาร ดังต่อไปนี้

หนังสือ

นามสกุล./อักษรย่อของผู้แต่ง./(ปีที่พิมพ์)./ชื่อเรื่อง/(ครั้งที่พิมพ์)(ถ้ามี)./เมืองที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

Author. (Year). *Title* (Edition). Place: Publisher.

ตัวอย่างเช่น

Kotler, P., & Gary, A. (2003). *Principles of Marketing* (9th ed.). Boston: McGraw-Hill.

บทความในหนังสือ

นามสกุล./อักษรย่อของผู้แต่ง./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทหรือชื่อบทความ./In/ชื่อบรรณาธิการ/(Ed. หรือ Eds.)./ชื่อหนังสือ/(pp./เลขหน้า)./สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่างเช่น

Sangtaksin, Y., & Busaphacheep, T. (2002). Evolution of Thai Language and Literature. In Y. Sangtaksin & P. Tangkittiphaporn (Eds.), *Thai Study* (pp. 76-122). Bangkok: Kasetsart University.

หมายเหตุ เลขหน้าถ้ามีมากกว่า 1 หน้า ใช้ pp. ตามด้วยเลขหน้า - หน้า. แต่ถ้าระบุหน้าเดียว ใช้ p. ตามด้วยเลขหน้า

บทความในวารสาร

นามสกุล./อักษรย่อของผู้แต่ง./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./ชื่อวารสาร./เลขของปีที่ (เลขของฉบับที่),/เลขหน้า.

Author. (Year). Article Title. Journal Title, Vol(Issue), Page-page.

ตัวอย่างเช่น

Doran, K. (1996). Unified Disparity: Theory and Practice of Union Listing. *Computer in Libraries*, 16(1), 39-42.

ถ้าเป็นวารสารเผยแพร่แบบออนไลน์ ใช้ ปี, วัน เดือน อยู่ในวงเล็บ และระบุวันที่สืบค้น
หลังคำว่า Retrieved เช่น

Werker, C., Korzinov, V., & Cunningham, S. (2018, 10 January). Formation and output of collaborations: the role of proximity in German nanotechnology. *Journal of Evolutionary Economics*, 29(2), 697-719. Retrieved September 15, 2020, from <https://doi.org/10.1007/s00191-019-00605-2>

เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ/สัมมนา/หนังสือรวมบทความวิชาการ
นามสกุล, อักษรย่อของชื่อผู้นำเสนอ. / (ปี, / เดือน). / เรื่องที่ประชุม. / ใน / ชื่อ / (ประธาน), /
ชื่อการประชุม. / เอกสารประกอบการประชุมของ (ชื่อผู้จัด), / สถานที่ประชุม.
Author. (Year, Month). Title of contribution. In ชื่อ / (Chair), *Title of symposium*.
Symposium conducted at the meeting of Organization Name,
Location.

ตัวอย่างเช่น

Muellbauer, J. (2007, September). Housing, credit, and consumer expenditure.
In S. C. Ludvigson (Chair), *Housing and consumer behavior*.
Symposium conducted at the meeting of the Federal Reserve
Bank of Kansas City, Jackson Hole, WY

วิทยานิพนธ์ที่มีเล่มตีพิมพ์

นามสกุล, อักษรย่อของชื่อผู้แต่ง. / (ปีที่เผยแพร่). / ชื่อวิทยานิพนธ์ / (วิทยานิพนธ์ปริญญา
ดุษฎีบัณฑิต หรือ วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). / ชื่อมหาวิทยาลัย, / เมือง.
Author. (Year). / Title. (Doctoral Dissertation or Master's Thesis). / Name of
University, / City.

ตัวอย่างเช่น

Sounsamut, P. (2004). *Audience and the Adaptation of Content and Characters of 'PhraAphai Mani' in Thai Popular Culture During 2002-2003* (Master's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok.
Angkasiribul, N. (2013). *Guidelines to develop textile products for supporting capacity to competition of otot entrepreneur in Chiang Mai province* (Master's Thesis). Silpakorn University, Nakhon Pathom.

วิทยานิพนธ์และดัชนีพนธ์ค้นจากเว็บไซต์ หรือฐานข้อมูลออนไลน์

นามสกุล,/อักษรย่อของชื่อ./ (ปีที่เผยแพร่)/ชื่อวิทยานิพนธ์/(Doctoral Dissertation or Master's Thesis)/Retrieved from/URL

ตัวอย่างเช่น

Magyar, C. E. (2014). *The discourse of tourism and national heritage: A contrastive study from a cultural perspective* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://www.proquest.com/>

เอกสารจากวารสารอิเล็กทรอนิกส์ หรือเว็บไซต์

นามสกุล,/อักษรย่อชื่อผู้เขียน./ (Year,/Date/Month)/Title./Retrieved from/URL

ตัวอย่างเช่น

Davies, J. E., Wisdom, S., & Creaser, C. (2000). *Out of sight but Not Out of Mind: Visually Impaired People's Perspectives of Library and Information Services*. Retrieved September 20, 2003, from <http://www.lboro.ac.uk/departments/dils/lisu/public.html>

Akkrasomcheap, W. (2017). A Clinic for Debt-Tackling is Not the Elixir But the Increase in Liquidity. *Online Prachachat*. Retrieved from <https://www.prachachat.net>

* กรณีที่ไม่มีวันที่พิมพ์เผยแพร่ ให้ใส่ (n.d.)

* กรณีที่ไม่มีวันและเดือนที่เผยแพร่ แต่ปรากฏเฉพาะปี ให้ใส่แค่ปีในวงเล็บ (Year)

อ้างอิงบทสัมภาษณ์

การอ้างอิงบทสัมภาษณ์จากฐานข้อมูลหรือคลังข้อมูล เช่น เทปบันทึกเสียง

ผู้ถูกสัมภาษณ์./ (ปี, เดือน วันที่ให้สัมภาษณ์)/สัมภาษณ์โดย/ชื่อ นามสกุลผู้สัมภาษณ์/[การบันทึกเสียง]/ตำแหน่งผู้ถูกสัมภาษณ์(ถ้ามี)/สถานที่/เมืองที่สัมภาษณ์.

Interviewee./ (Year, Month Date)/Interviewed by Name of Interviewer [Tape recording]/ตำแหน่งผู้ถูกสัมภาษณ์(ถ้ามี)/Publisher,/Place Published.

*ถ้าสามารถระบุผู้ทำหน้าที่สัมภาษณ์ ระบุได้สองแบบ

1. ให้ใส่ชื่อ นามสกุล ต่อจากคำว่า *Interviewed by* และพิมพ์ตัวเอียง จนถึงนามสกุลผู้สัมภาษณ์ ตัวอย่างเช่น

Smith, M. B. (1998, August 12). *Interviewed by C. A. Kiesler*. [Tape recording]. President's Oral History Project, American Psychological Association. APA Archives, Washington, DC

2. ให้ใช้คำว่า *Interviewed: ตามด้วยชื่อผู้สัมภาษณ์* ต่อท้ายชื่อ นามสกุล หรือตำแหน่ง (ถ้ามี) ของผู้ถูกสัมภาษณ์ ตามด้วยเครื่องหมาย/ และพิมพ์ตัวเอียงจนถึง นามสกุลผู้สัมภาษณ์ เช่น

Sparkman, C. F. (1973). *An oral history with Dr. Colley F. Sparkman/ Interviewer: Orley B.Caudill*. Mississippi Oral History Program (Vol. 289), University of Southern Mississippi, Hattiesburg

*กรณีบทสัมภาษณ์ที่ไม่ระบุประเภทของสื่อ และไม่ระบุชื่อผู้ทำหน้าที่สัมภาษณ์ ใช้คำว่า *Interview* ตัวพิมพ์เอียง และไม่มี ed ต่อท้าย เช่น

Lekudom, P. (2018, March 24). *Interview*.

การอ้างการสื่อสารระหว่างบุคคล

* กรณีเป็นการสัมภาษณ์ การสื่อสารระหว่างบุคคล การสนทนาทางโทรศัพท์ กลุ่มสนทนา จดหมายโต้ตอบส่วนบุคคล บันทึก อีเมล ให้ระบุชื่อ นามสกุล ผู้ที่ทำสื่อสาร โดยไม่ต้อง กลับนามสกุล ตามด้วยประเภทของการสื่อสาร และเดือน วันที่, ปี ค.ศ. ในวงเล็บ ดังตัวอย่าง

T. K. Lutes (personal communication, April 18, 2001)

*การอ้างอิงการสื่อสารระหว่างบุคคล ใช้อ้างอิงเฉพาะในเนื้อหา ไม่ต้องระบุในเอกสาร อ้างอิงท้ายเนื้อหา

*สามารถดูตัวอย่างการเขียนอ้างอิงได้ในเว็บไซต์ <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jnuks/index>

6. การส่งบทความ

1) ให้ท่านจัดพิมพ์ต้นฉบับบทความด้วยโปรแกรม Microsoft word ตามแบบฟอร์มที่วารสารกำหนด จำนวน 1 ชุด พร้อมด้วยใบสมัครขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน จำนวน 1 ชุด และมีค่าธรรมเนียมการตีพิมพ์ จำนวน 3,500 บาทต่อ 1 บทความ

2) ให้ท่านเข้ามาลงทะเบียนสมัครสมาชิกเพื่อส่งบทความลงตีพิมพ์ในระบบวารสารออนไลน์ โดยเข้าไปที่วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน <https://tcj-thaijo.org/index.php/jnuks/login> และทำตามขั้นตอนที่ระบุไว้ในระบบ และจัดส่งบทความผ่านระบบวารสารออนไลน์ (ThaiJO) กรณีมีข้อสงสัยในการสมัครติดต่อสอบถามได้ที่ คุณจรินทร์ พรหมสุวรรณ โทร. 055-961205, 081-8881310 และคุณพิเชษฐ สิงหเดช โทร. 055-961202

ทั้งนี้ เมื่อบทความได้รับการตีพิมพ์ ผู้เขียนบทความจะได้รับวารสารฉบับที่บทความนั้นตีพิมพ์ จำนวน 3 เล่ม สำหรับผู้สนใจสามารถดาวน์โหลดบทความฟรีได้ที่ www.nuac.nu.ac.th

***** เปิดรับบทความตลอดปี *****



ใบสมัครขอส่งบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน

Mekong-Salween Civilization Studies Journal

(กรุณากรอกแบบฟอร์มด้วยตัวบรรจง หรือด้วยวิธีการพิมพ์)

เรียน บรรณาธิการวารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน

1. ข้าพเจ้า

ชื่อ - สกุล ☐ นาย ☐ นาง ☐ นางสาว.....
☐ ดร.

2. สถานภาพ

● กรณีเป็นอาจารย์ (โปรดระบุ)

☐ ศาสตราจารย์ ☐ รองศาสตราจารย์ ☐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์
☐ อาจารย์ ☐ อื่นๆ (โปรดระบุ).....

● กรณีเป็นนักศึกษา (โปรดระบุ)

☐ ปริญญาตรี ☐ ปริญญาโท ☐ ปริญญาเอก
☐ อื่นๆ (โปรดระบุ).....

● อื่น ๆ (โปรดระบุ).....
.....

● หน่วยงาน/ภาควิชา/คณะ/มหาวิทยาลัยที่สังกัด

ภาควิชา..... คณะ.....

มหาวิทยาลัยที่สังกัด.....

3. ที่อยู่

● ที่อยู่ติดต่อได้สะดวก.....

โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....

โทรสาร.....E-mail address.....

4. ชื่อบทความ

(ภาษาไทย).....

(ภาษาอังกฤษ).....

ประเภทของบทความ

☐ บทความวิชาการ

☐ บทความวิจัย

☐ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา

☐ ใช่

☐ ไม่ใช่

บทความที่ท่านส่งมารับการพิจารณา มีเนื้อหาตรงกับสาขาใด

☐ สาขาวิชาศิลปะทั่วไปและมนุษยศาสตร์ (General Arts and Humanities)

☐ สาขาวิชาประวัติศาสตร์ (History)

☐ สาขาวิชาภาษาและภาษาศาสตร์ (Language and Linguistics)

☐ สาขาวิชาทัศนศิลป์และการแสดง (Visual Arts and Performing Arts)

☐ สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies)

ประสงค์ที่จะตีพิมพ์ในรูปแบบ

☐ รูปแบบปกติ

อัตราค่าธรรมเนียม 3,500 บาท

☐ รูปแบบเร่งด่วน (Fast Track)

อัตราค่าธรรมเนียม 7,000 บาท

ข้าพเจ้าขอรับรองว่า บทความนี้ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารฉบับอื่น ยินดีให้กองบรรณาธิการวารสาร อารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน เลือกสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อพิจารณาต้นฉบับของ ข้าพเจ้าโดยอิสระ และให้กองบรรณาธิการสามารถตรวจแก้ไขต้นฉบับดังกล่าว ได้ตามสมควร และยินยอมว่าบทความที่ลงตีพิมพ์ในวารสารนี้ ถือเป็นลิขสิทธิ์ของ มหาวิทยาลัยนเรศวร

ลงชื่อ.....เจ้าของบทความ
(.....)
วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ติดต่อบรรณาธิการได้ที่ กองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาคารวิสุทธิกษัตริย์ ชั้น 3
ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอเมือง
จังหวัดพิษณุโลก 65000
โทรศัพท์ : 0-5596-1205
โทรสาร : 0-5596-1148
หรือ E-mail: mekong_salween@nu.ac.th

**-ตัวอย่างแบบฟอร์มบทความวิจัย-
ใช้ตัวอักษร TH SarabunPSK**

(ชื่อเรื่องภาษาไทย).....(ขนาดอักษร 18 กึ่งกลาง).....
(ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษ / Title).....(ขนาดอักษร 18 กึ่งกลาง)

ชื่อ-นามสกุล (ผู้เขียนบทความ)¹.....(ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

NAME – SURNAME(ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

E-mail:.....(ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

ชื่อ-นามสกุล (ผู้ร่วมโครงการ)².....(ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

NAME – SURNAME(ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

Received: , 2021 (ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

Revised: , 2021 (ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

Accepted: , 2021 (ขนาดอักษร 14 ซิดขวา เอียง)

บทคัดย่อ (ขนาดอักษร 16 กึ่งกลาง)

(ขนาดอักษร 14) ไม่ควรเกิน 200-250 คำ.....

.....
.....
.....
.....

คำสำคัญ: (ขนาดอักษร 14) ไม่ควรเกิน 5 คำ

¹ ระบุสถานภาพหรือตำแหน่งทางวิชาการ สาขาวิชา/ภาควิชา คณะ มหาวิทยาลัย หรือรายละเอียด
หน่วยงานที่สังกัด (ภาษาไทย) (ขนาดอักษร 12 ซิดซ้าย)

Specify academic status or position Department / Department, Faculty of University or
department details (English)

² ระบุสถานภาพตำแหน่งทางวิชาการ สาขาวิชา/ภาควิชา คณะ มหาวิทยาลัย หรือรายละเอียดหน่วยงาน
ที่สังกัด (ภาษาไทย) (ขนาดอักษร 12 ซิดซ้าย)

Specify academic status or position Department / Department, Faculty of University or
department details (English)

Abstract (ขนาดอักษร 16 กึ่งกลาง)

(ขนาดอักษร 14) ไม่ควรเกิน 200 - 250 คำ.....

Keywords: (ขนาดอักษร 14) ไม่ควรเกิน 5 คำ

บทนำ (Introduction) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Objective) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

วิธีดำเนินการวิจัย (Method) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

ผลการวิจัย (Research Results) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

สรุปผลการวิจัย (Conclusion) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

ข้อเสนอแนะการวิจัย (ถ้ามี-ไม่ควรเกิน 3 บรรทัด) (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

เอกสารอ้างอิง (References) (ขนาดอักษร 16) กรุณาอ้างอิงตามระเบียบการ เสนอบทความ

(ขนาดอักษร 14).....

.....

บรรทัดแรกให้ขีดขอบด้านซ้าย เรียงตามลำดับตัวอักษร ก-ฮ , A-Z ถ้าเนื้อหายังไม่จบ
บรรทัดถัดไปให้ย่อหน้าเข้ามา 1 เคาะ จำนวนรายการที่อ้างอิงต้องตรงกัน
และเท่ากันกับที่ใช้อ้างอิงในเนื้อหาบทความ

****สามารถดาวน์โหลด Template แบบฟอร์มนี้ได้****

<http://www.nuac.nu.ac.th>

**-ตัวอย่างแบบฟอร์มบทความวิชาการ-
ใช้ตัวอักษร TH SarabunPSK**

(ชื่อเรื่องภาษาไทย).....(ขนาดอักษร 18 กึ่งกลาง).....
(ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษ / Title).....(ขนาดอักษร 18 กึ่งกลาง).....

ชื่อ-นามสกุล (ผู้เขียนบทความ)¹.....(ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

NAME – SURNAME(ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

E-mail:.....(ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

ชื่อ-นามสกุล (ผู้ร่วมโครงการ)².....(ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

NAME – SURNAME(ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

Received: , 2021 (ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

Revised: , 2021 (ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

Accepted: , 2021 (ขนาดอักษร 14 ขีดขวา เอียง)

บทคัดย่อ (ขนาดอักษร 16 กึ่งกลาง)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

คำสำคัญ: (ขนาดอักษร 14)

¹ ระบุสถานภาพหรือตำแหน่งทางวิชาการ สาขาวิชา/ภาควิชา คณะ มหาวิทยาลัย หรือรายละเอียดหน่วยงาน
ที่สังกัด (ขนาดอักษร 12 ขีดซ้าย)

Specify academic status or position Department / Department, Faculty of University or
department details (English)

² ระบุสถานภาพหรือตำแหน่งทางวิชาการ สาขาวิชา/ภาควิชา คณะ มหาวิทยาลัย หรือรายละเอียดหน่วยงาน
ที่สังกัด (ขนาดอักษร 12 ขีดซ้าย)

Specify academic status or position Department / Department, Faculty of University or
department details (English)

Abstract (ขนาดอักษร 16 กึ่งกลาง)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Keywords: (ขนาดอักษร 14),,,,

บทนำ (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

.....

เนื้อหา (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

.....

บทสรุป (ขนาดอักษร 16)

(ขนาดอักษร 14).....

.....

.....

เอกสารอ้างอิง (References) (ขนาดอักษร 16) กรุณาอ้างอิงตามระเบียบการ
เสนอบทความ

(ขนาดอักษร 14).....

.....

.....

บรรทัดแรกให้ขีดขอบด้านซ้าย เรียงตามลำดับตัวอักษร ก-ฮ , A-Z ถ้าเนื้อหายังไม่จบ
บรรทัดถัดไปให้ย่อหน้าเข้ามา 1 เคาะ จำนวนรายการที่อ้างอิงต้องตรงกัน
และเท่ากันกับที่ใช้อ้างอิงในเนื้อหาบทความ

****สามารถดาวน์โหลดแบบฟอร์มนี้ได้ที่นี่****

<http://www.nuac.nu.ac.th>



กองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาคารวิสุทธภักตฤทัย ต.ท่าโพธิ์ อ.เมือง จ.พิษณุโลก 65000
โทรศัพท์: 0-5596-1205
e-mail: mekong_salween@nu.ac.th
<http://www.nu.ac.nu.ac.th>
<https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jnuks/index>