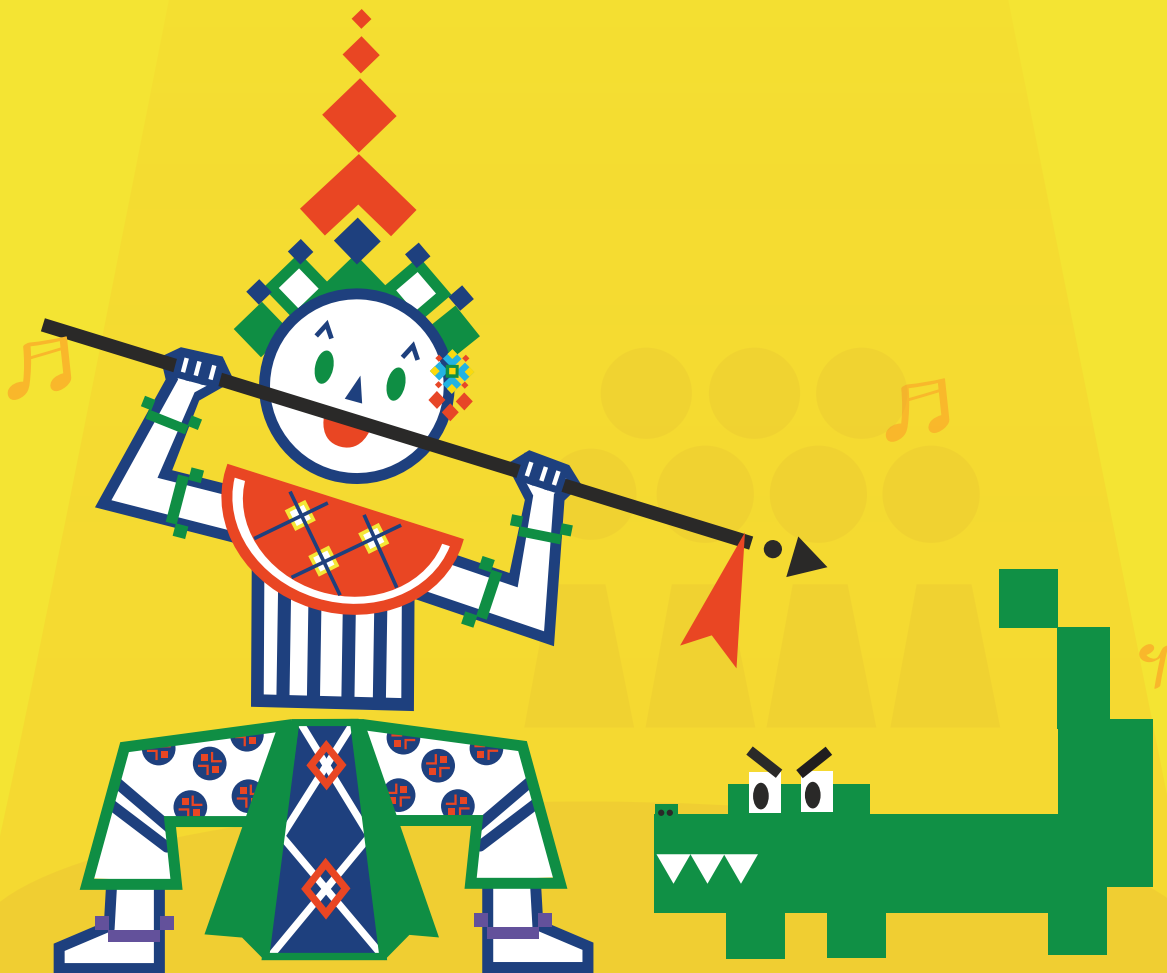


Journal of Suan Sunandha Arts and Culture วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา

Vol.2 No.1 January – June 2022
ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2565



The Office of Arts and Culture, Suan Sunandha Rajabhat University
สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา



วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา

ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2565)

Vol.2 No.1 (January – June 2022)

ISSN 2774-0234 (Print) ISSN 2774-0641 (Online)

๙
เจ้าของ

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

1 ถนนอุทงทอง แขวงวรชัยपाल เขตดุสิต

กรุงเทพมหานคร 10300

โทรศัพท์ 0 2160 1216 อีเมล artsjournal@ssru.ac.th

เว็บไซต์ https://so01.tci-thaijo.org/index.php/artsjournal_ssru/about

ภาพหน้าปก : ชื่อผลงาน “โนราแห่งเช้า” การออกแบบผลงานกราฟฟิกจากอัตลักษณ์โนรา เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวภาคใต้ โดยมีการถอดงานจากการร้อยลูกปัด สีที่โดดเด่น และทำซ้ำ เพื่อประกอบกับ Passport ท่องเที่ยวในดินแดนโนรา ซึ่งจะแสดงให้เห็นสถานที่ต่าง ๆ ที่มีความสำคัญเกี่ยวกับโนราในภาคใต้ทั้ง 14 จังหวัด



Journal of Suan Sunandha Arts and Culture

วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ปีที่ 2 ฉบับที่ 1/2565

วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 ปี พ.ศ.2565 Vol.2 No.1 2022

ISSN 2774-0234 (Print) ISSN 2774-0641 (Online)

วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา เป็นวารสารวิชาการราย 6 เดือน กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ (ฉบับที่ 1 มกราคม ถึง มิถุนายน ฉบับที่ 2 กรกฎาคม ถึง ธันวาคม) มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นสื่อกลางในการนำเสนอผลงานวิชาการอย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง ทั้งผลงานการวิจัย และผลงานปริทัศน์ที่มีคุณภาพ มีความคิดสร้างสรรค์ มีประโยชน์ต่อสังคม โดยเฉพาะด้านศิลปะและวัฒนธรรมทุกแขนง อันจะทำให้เกิดการสืบสาน รักษา ต่อยอด ตลอดจนก่อให้เกิดการเรียนรู้ เข้าใจสังคมและวัฒนธรรมที่หลากหลาย

วารสารนี้เปิดรับผลงานวิชาการ ประเภทบทความวิชาการ บทความวิจัย บทปริทัศน์หนังสือ และกรณีศึกษา เนื้อหาทั้งหมดที่ปรากฏในวารสารฉบับนี้ ได้ผ่านการพิจารณากลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้อง ไม่น้อยกว่าบทความละ 3 ท่าน และกองบรรณาธิการได้พิจารณาเห็นชอบให้เผยแพร่ได้ โดยเนื้อหาที่ปรากฏในวารสารถือเป็นความคิดเห็นส่วนบุคคลของผู้เขียน มิใช่ความคิดเห็น และไม่ถือเป็นความรับผิดชอบของบรรณาธิการและกองบรรณาธิการ ในกรณีที่ตรวจสอบภายหลังพบว่าผู้เขียนบทความได้คัดลอกผลงาน หรือลิขสิทธิ์ของผู้ใด รวมถึงการอ้างอิงที่ไม่ถูกต้อง ให้ถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนทั้งสิ้น



ที่ปรึกษา

รองศาสตราจารย์ ดร.ชุดิภาญจน์ ศรีวิบูลย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวิทย์ ยอดฉิม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรีชา พงษ์เพ็ง
อาจารย์ ดร.พีระพล ชัชวาลย์

อธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองอธิการบดีฝ่ายวิจัยและพัฒนา
รองอธิการบดีฝ่ายบริหาร
ผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและกิจกรรม

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง
ศาสตราจารย์ ดร.ศุภกร ดิษฐพันธ์
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุ่ง
ศาสตราจารย์ ดร.ปานฉัตต์ อินทร์คง
ศาสตราจารย์ วาที่ร้อยโท ดร.พิชัย สดภิบาล
Prof. Dr.Yuko Kurahashi
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร เฝ้าสวัสดิ์
รองศาสตราจารย์ ดร.สมพล ดำรงเสถียร

รองศาสตราจารย์ ดร.เกรียงไกร เกิดศิริ
รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์
รองศาสตราจารย์ ดร.เก่งกิจ กิติเรียงลาภ
รองศาสตราจารย์ ดร.จารุพรรณ ทรัพย์ปรง
รองศาสตราจารย์เสาวภา ไททยวัฒน์
อาจารย์ ดร.นันทิดา ไชยธรรม

มหาวิทยาลัยศิลปากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
Kent State University
ศิลปินแห่งชาติ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร
ลาดกระบัง
มหาวิทยาลัยศิลปากร
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ข้าราชการบำนาญ
ข้าราชการบำนาญ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ

รองศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์
รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัชพร กิตติกอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
มหาวิทยาลัยมหิดล
มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยขอนแก่น



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนัสสวาส กุลวงศ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พยุพวรรณ พรสุขสวัสดิ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัตนพล ชื่นคำ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สรวิทย์ วงศ์ศรี

อาจารย์ ดร.สาวิตรี สุวรรณโณ

ดร.นฤพนธ์ ตัวงวิเศษ

Assoc. Prof. Jeffrey Marc Rockland

Dr. Lowell Skar

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยทักษิณ

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยดุสิต

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

Kent State University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฝ่ายประสานงาน

พรรษภรณ์

เฉลิมลอย

รวิโรจน์

สิงห์ลำพอง

ชนะภาพ

วัฒนโธพัร

วณิชยา

บุษบงส์

วิมลฉัตร

เลิศชสิทธิ์

ที่ปรึกษาศิลปกรรม

อาจารย์กฤษฎา ธรรมเจริญสถิต

รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหารและแผนงาน

จัดรูปเล่ม เรียงพิมพ์

ชุตินันท์ มาลาธรรม

ออกแบบปก

ประติมากร เชื้อชาติ และ กัลยกร เสงเลี้ยง นักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขากราฟิกดีไซน์- มีเดียอาตส์
คณะสถาปัตยกรรมและการออกแบบ มหาวิทยาลัยพระจอมเกล้าธนบุรี



บทบรรณาธิการ

สถานการณ์ปัจจุบันที่โลกกำลังเผชิญกับการแพร่ระบาดของโควิด-19 นั้น แต่งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมทั่วทุกมุมโลกทั้งในรูปแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ยังคงดำเนินต่อไปอย่างต่อเนื่องภายใต้ข้อจำกัดที่แตกต่างกัน ศิลปินต่างต้องปรับตัวและปรับเปลี่ยนวิธีการทำงานเพื่อให้ตนเองยังสามารถผลิตผลงานเพื่อสื่อสารกับผู้อื่นได้ต่อไป ทำให้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมได้รับการปรับประยุกต์เพื่อให้เหมาะกับบริบทปัจจุบันได้อย่างน่าสนใจ

ในปี 2565 นี้ องค์การศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรม แห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ประกาศยกย่องให้โนราได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ เป็นที่น่ายินดีอย่างยิ่ง นอกจากจะทำให้โนราได้รับการสืบทอดและสร้างสรรค์ต่อไป และเป็นที่รู้จักไปทั่วโลกแล้ว ยังอาจจะเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมไทยประเภทอื่น ๆ มีแรงบันดาลใจผลิตผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าต่อไป

ในวารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา ฉบับที่ 1 ปีที่ 2 ประจำปีพุทธศักราช 2565 นี้ ได้รับเกียรติจากศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2564 สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ได้ส่งบทความเกี่ยวกับโนรามาให้ทางวารสารฯ ตีพิมพ์เผยแพร่ด้วย นับเป็นเกียรติอย่างยิ่ง สำหรับบทความในฉบับนี้ประกอบด้วยบทความวิชาการ จำนวน 4 เรื่อง และบทความวิจัยจำนวน 2 เรื่อง ดังนี้

บทความวิชาการเรื่อง *โนราในสถาบันการศึกษา* โดย ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ เสนอให้เห็นประวัติและพัฒนาการของการสอนโนราในสถาบันอุดมศึกษาของภาคใต้ มีการนำองค์ความรู้เกี่ยวกับโนราไปจัดเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาทั้งประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา ทำให้องค์ความรู้เกี่ยวกับโนราแพร่หลายในวงกว้าง

บทความวิชาการเรื่อง *นาฏศิลป์อินเดีย* โดย นนทลี รัตนพันธ์ แสดงให้เห็นความหลากหลายของนาฏศิลป์อินเดีย มีทั้งนาฏศิลป์ตามแบบแผนที่เป็นรู้จักแพร่หลายและนาฏศิลป์พื้นบ้านที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นสืบทอดต่อกันมาจนปัจจุบัน

บทความวิชาการเรื่อง *การศึกษารูปแบบดนตรี ระหว่างยุคลูกทุ่งแรกเริ่มและยุคลูกทุ่งดิจิทัล* โดย กฤตวิทย์ ภูมิถาวร แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ ของเพลงลูกทุ่งในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต

บทความวิชาการเรื่อง *ผลงานการสร้างสรรค์ “Simple Ubiquitous” สำหรับกีตาร์สองตัว* โดย ปฐมวัส ธรรมชาติ นำเสนอบทเพลงบรรเลงสำหรับผู้เริ่มต้นหัดเล่นกีตาร์ด้วยมือขวา เป็นบทเพลงที่สร้างสรรค์โดยเรียบเรียงจากแบบฝึกหัดสำหรับเล่นกีตาร์ผานทำนองเพลงศาสตร์พระราชฯ ซึ่งผู้ประพันธ์คาดหวังว่าผู้เล่นจะสามารถฝึกฝนและตระหนักในศาสตร์การดำเนินงานของ



พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9
เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต

บทความวิจัยเรื่อง *สัญญะกับการสื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นชุมชนผ่านเครื่องแต่งกาย
ประกอบการแสดงชุด รอยลาวขลุ่ยบางไส้ไก่* โดย กชกร ชิตท้วม และคณะ แสดงให้เห็นการสร้างสรรค
นาฏยศิลป์ที่มีการใช้สัญลักษณ์ผ่านการออกแบบเครื่องแต่งกายที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นสื่อแทน
ความหมายของอัตลักษณ์ท้องถิ่น

บทความวิจัยเรื่อง *ผลของการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล” ที่มีต่อการจัดการท่องเที่ยว
เชิงวัฒนธรรมโดยชุมชน* โดย สกาวรัตน์ บุญวรรณ และคณะ แสดงให้เห็นว่าหลังการใช้โมเดลดังกล่าว
การจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนในย่านเมืองเก่าตะกั่วป่ามีระบบระเบียบเหมาะสมแก่การ
ท่องเที่ยวจนทำให้ชุมชนเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้นด้วย

ในโอกาสนี้ หวังเป็นอย่างยิ่งว่า วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทาฉบับนี้จะเป็นประโยชน์
สำหรับการศึกษวิจัย และช่วยต่อยอดองค์ความรู้ในแวดวงวิชาการต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ
บรรณาธิการ



สารบัญ

หน้า

บทความวิชาการ

NORA IN THE ACADEMIC

1

โนราในสถาบันการศึกษา

THUMMANIT NIKOMRAT (ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์)

INDIAN DANCES

13

นาฏศิลป์อินเดีย

NONTALEE RATANAPANT (นนทลี รัตนพันธุ์)

A STUDY OF THAI COUNTRY MUSIC PATTERN BETWEEN

37

EARLY THAI COUNTRY MUSIC AND DIGITAL THAI COUNTRY MUSIC PERIOD

การศึกษารูปแบบดนตรี ระหว่างยุคลูกทุ่งแรกเริ่มและยุคลูกทุ่งดิจิทัล

KRITTAVIT BHUMITHAVARA (กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

SIMPLE UBIQUITOUS” FOR GUITAR DUET

51

ผลงานการสร้างสรรค์ “Simple Ubiquitous” สำหรับกีตาร์สองตัว

PATOMMAVAT THAMMACHARD (ปฐมวัศ ธรรมชาติ)



บทความวิจัย

SIGN WITH THE IDENTITY OF LOCAL WISDOM COMMUNICATION

59

THROUGH COSTUME FOR THE PERFORMANCE: ROI LAO KHLUY BANG SAI KAI

สัญญะกับการสื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นชุมชน

ผ่านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุต รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่

KODCHAKORN CHITTHUAM (กชกร ชิตทวัม)

TANANPACH ASAVASEMACHAI (ธันท์พัชร อัศวเสมาชัย)

KHOMCHAWAT PHASURICHANDAENG (คมชวีชร พสุริจันทร์แดง)

EFFECTS OF USED “TAKUAPA OLD TOWN MODEL”

73

ON CULTURAL TOURISM MANAGEMENT BY COMMUNITY

ผลของการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล”

ที่มีต่อการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชน

SAKAWRAT BOONWANNO (สการรัตน์ บุญวรรณ)

KASETCHAI LAEHEEM (เกษตรชัย และหิเม)

BANTHITA HUNT (บันฑิตา ฮันท์)



บทความวิชาการ

NORA IN THE ACADEMIC

โนราในสถาบันการศึกษา

THUMMANIT NIKOMRAT (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์)*

วันที่รับบทความ 26 มิถุนายน 2564

วันที่แก้ไขบทความ 24 กุมภาพันธ์ 2565

วันที่ตอบรับบทความ 19 เมษายน 2565

บทคัดย่อ

การศึกษาโนราในสถานศึกษา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการสอนโนราในสถาบันอุดมศึกษาของภาคใต้ ผลจากการศึกษาพบว่า มีการจัดการเรียนการสอนโนราในสถานศึกษาในโรงเรียนสตรีระดับมัธยมศึกษาของจังหวัดสงขลาเป็นครั้งแรก ต่อมาขยายไปสู่โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลาและวิทยาลัยครูสงขลาตามลำดับ โดยมีผู้บริหารและครูผู้รับผิดชอบให้มีการจัดการเรียนการสอนให้กับนักเรียนในช่วงปิดภาคเรียนในลักษณะโครงการของชมรม เชิญศิลปินโนรามาศึกษั่มต่อเนื่องกันจนทำได้ตามหลักสูตร มีประกาศนียบัตรที่รับรองพร้อมการวัดประเมินผลจัดการแสดงอย่างชัดเจน เมื่อมีการถ่ายทอดการสอนในระดับวิทยาลัยครูจนสามารถทำให้อาจารย์และนักศึกษามีความรู้อย่างสมบูรณ์แบบ จึงเกิดความเข้มแข็งของศิลปะการรำแบบโบราณอย่างชัดเจน โดยเป็นกิจกรรมของนักศึกษาในชมรม ต่อมา มีการนำองค์ความรู้โนราไปจัดเป็นหลักสูตรศิลปะการแสดงโนราสู่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา มีวิชาเรียนและการศึกษาประเมินผล มีหน่วยกิตรองรับในระดับปริญญาตรี ทำให้ศิลปะการแสดงโนราได้รับการยอมรับด้านวิชาการมากยิ่งขึ้น โดยมีศิลปินโนราเป็นอาจารย์จากสถาบันการศึกษาและศิลปินโนราที่มีโอกาสเป็นผู้ถ่ายทอดด้านวิชาการแสดงพร้อมกับมีการสลับสับเปลี่ยนครูโนรามายถ่ายทอดศิลปะการแสดงในทุกระดับของภาคใต้

คำสำคัญ: โนรา, สถาบันทางการศึกษา, ศิลปะการแสดง

* National Artist Assistant Professor, Lecturer of Performing Arts Department Faculty of Fine and Applied Arts
Thaksin University

ศิลปินแห่งชาติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัย
ทักษิณ, E-mail: mummum6472@gmail.com



Abstract

This research aims to study the history and development of Nora (a traditional Southern Thai dancing performance) instruction in academic in the Southern part of Thailand. The research has found that Nora instruction in academic institutions was first operated in Songkhla's female school in the secondary level. Later, Nora's teaching was expanded to the provincial teacher training school and to the teacher's college respectively. The directors and teachers were responsible for operating the instruction for students during the semester break in the form of a project in a selective club. Nora performers were invited as special trainers for the class in a consecutive period of time until students were able to perform the art according to the curriculum. The students then received certificates through assessments. Concrete performances were also held by students. Once Nora's teaching in a teacher's college level was able to deliver complete knowledge to teachers and students, the art of Nora has obviously increased its strength and a group of Nora performers has been established to pass on the performance art knowledge in a well-defined, traditional instruction. The teaching was held in the form of a student club's activity. Later, the knowledge of Nora has become a Nora art performance curriculum in primary school high school and university. There are courses, assessments, and certified credits in an undergraduate level. Therefore, Nora art performance has been widely recognized in the academic field. Nora instructors are university lecturers as well as Nora performances who are capable of delivering the knowledge of performing arts. Also, Nora instructors are rotated to pass on the performing art knowledge in all learning levels in Southern Thailand.

Keywords: Nora, Academic institution, Performing arts



บทนำ

โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีรูปแบบการแสดง 2 ประเภท คือ การประกอบพิธีกรรม และความบันเทิง ซึ่งรูปแบบการแสดงทั้ง 2 ประเภทนั้น ปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตและสังคมทั่วไปในภาคใต้มาเป็นระยะเวลายาวนานไม่น้อยกว่า 400 ปี ทำให้ศิลปะการแสดงโนรามีการพัฒนาปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับสังคมแต่ละยุคสมัย

ในระยะ 60 ปีที่ผ่านมา ได้มีครู อาจารย์ นักวิชาการที่สำคัญของภาคใต้ได้ริเริ่มนำรูปแบบการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงเข้ามาสู่สถาบันการศึกษา ในระดับโรงเรียนประถมศึกษา มัธยมศึกษา อาชีวศึกษาและระดับมหาวิทยาลัยที่สำคัญในภาคใต้ ด้วยเล็งเห็นความสำคัญและคุณค่าของศิลปะการแสดงโนราเพื่อความบันเทิง สามารถจัดเข้าสู่ระบบการศึกษา ให้เยาวชนไทยในภาคใต้ได้เรียนรู้ศิลปะการแสดงโนรา ที่มีทั้งการรำ การร้อง การแสดงเรื่องราวประกอบกับดนตรีพื้นบ้านวงโนราที่มีความสนุกสนานและสามารถเข้าถึงศิลปะการแสดงได้อย่างใกล้ชิดและช่วยสร้างคุณภาพชีวิตที่ดีให้กับเยาวชนผ่านสถาบันการศึกษา โดยมีศิลปินครูโนราที่มีอยู่มากมายในแต่ละชุมชนของจังหวัดภาคใต้ เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโนรา ความพยายามส่งเสริมให้มีการเรียนการสอนโนราในสถาบันการศึกษานั้น เป็นสิ่งที่ท้าทายความสามารถของครู ผู้บริหารและศิลปินโนราอาชีพเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะการนำเอาศิลปะการแสดงโนราในรูปแบบการรำและการร้องมาสอนให้กับนักเรียนที่มีจำนวนมาก ซึ่งแตกต่างจากการถ่ายทอดในวิถีชีวิตศิลปินโนราทั่วไป ที่สอนกันในครอบครัวแบบตัวต่อตัว หรืออาจจะมีผู้เรียนเป็นลูกหลานใกล้ชิดเพียง 1-2 คน ดังนั้นครู ผู้บริหารจะต้องมีการวางแผน สร้างความเข้าใจในระบบการเรียนการสอนกับครูโนราซึ่งเป็นศิลปินโนราอาชีพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินโนรา จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างกลวิธีการสอนที่มีการปรับใช้ที่เกิดจากความคิดของศิลปินโนราโดยตรง ที่สามารถสอดแทรกความรู้โนราและคุณธรรม จริยธรรมของศิลปินควบคู่ไปด้วยกัน จึงนับว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ศิลปินโนราจะต้องค้นคว้ากลั่นกรองหาวิถีที่จะทำให้การเรียนการสอนของตนเองต่อนักเรียนมีประสิทธิภาพ เกิดผลสัมฤทธิ์ตามที่ครู ผู้บริหารได้วางแผนไปตามระยะเวลาที่กำหนดของการสอน

ความหมายและประวัติความเป็นมา

โนราในสถาบันการศึกษา หมายถึง โนราที่เกิดขึ้นมาจากสถาบันการศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนโนราให้แก่ผู้เรียน ตามความพร้อมของสถาบันการศึกษาแต่ละระดับและมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ผู้เรียนทุกคนมีความรู้ความเข้าใจ และมีทักษะในการแสดงโนราตามความเหมาะสมโดยมีศิลปินโนราหรือครูโนราในโรงเรียนเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้



ประวัติและพัฒนากา การสอนโนราในสถาบันการศึกษา

การเรียนการสอนโนราในสถาบันการศึกษา ได้ปรากฏหลักฐานรูปภาพผลสัมฤทธิ์การสอนจากการแสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2502 ซึ่งโนราคณะ ตุง-เดิม จังหวัดตรัง มาสอนโนราให้กับนักเรียนสตรีของโรงเรียนวรนาภิเษม จังหวัดสงขลา แสดงถวายการต้อนรับในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 เสด็จพระราชดำเนินประพาสภาคใต้ ที่จังหวัดสงขลา ต่อมาในปี พ.ศ.2508 โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลา ได้เชิญโนราขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา) จังหวัดพัทลุง มาสอนนักเรียนฝึกหัดครูซึ่งเป็นนักเรียนผู้หญิงล้วนเช่นเดียวกัน เพื่อเป็นกิจกรรมเสริมให้กับนักเรียนประจำในระหว่างปิดภาคเรียนให้มีความรู้เรื่องศิลปะการแสดงโนรา ดังจดหมายซึ่งเขียนด้วยลายมือโนราขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา) ถึงอาจารย์ภิญโญ จิตต์ธรรม ซึ่งเป็นผู้ประสานงานในการเชิญท่านมาสอนโนราให้กับนักเรียนได้เล่าถึงผลสัมฤทธิ์การสอนตอนหนึ่งว่า

ขุนอุปถัมภ์คนนี้ที่มาสอนโนราโบราณให้แก่นักเรียนรำเดี่ยวนี้ ทุกคนยกย่องว่าดี เขาว่าอาจารย์ฝึกหัดครูคิดดีมากได้เก็บของโบราณไว้ให้คนรุ่นหลังดูเป็นขวัญตา และในที่ผมได้ฟังได้ยินพร้อมทั้งผู้หญิงและผู้ชาย ยกย่องว่าดีทุกคน ผมได้ยินอย่างนั้นผมมีความปลื้มใจมากและผมขอฝากศิลปินอันนี้ไว้ขออย่าให้สูญหายไปเสียด้วย ขอให้คงอยู่กับโรงเรียนนี้ตลอดการ (รักษาตัวสะกดตามต้นฉบับลายมือเดิม) (ภิญโญ จิตต์ธรรม, 2527: 48)



ภาพที่ 1 อาจารย์สมบุญ ศรีภักย์ อาจารย์ใหญ่โรงเรียนสตรีฝึกหัดครู จังหวัดสงขลา

ถ่ายภาพร่วมกับโนราขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา) และศิษย์โนรา พ.ศ.2508

ที่มา : ภิญโญ จิตต์ธรรม. โนรา อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา).

สงขลา: เทมส์การพิมพ์, 2527, หน้า 6.



การพัฒนาการเรียนการสอน

ในปี พ.ศ.2502 และ พ.ศ.2508 เกิดการเรียนการสอนโนราขึ้นกล่าวคือผู้บริหาร ครู ศิลปิน โнора นักเรียน และโรงเรียนจะต้องมีความพร้อมร่วมมือกันเพื่อจะเสริมทักษะให้กับนักเรียนและจะมีโอกาสแสดงในกิจกรรมสำคัญของโรงเรียนและชุมชน นอกจากนี้แล้วผลสัมฤทธิ์ที่เกิดขึ้นต้องเสริมสร้างให้นักเรียนและผู้ปกครองเห็นคุณค่าความสำคัญที่มีประโยชน์ต่อนักเรียนเช่น นักเรียนมีโอกาสร่วมแสดงโนราในงานสำคัญ ที่สร้างความประทับใจให้กับผู้ว่าทุกคน หรือนักเรียนแสดงผลสัมฤทธิ์ พร้อมกับได้รับเกียรติบัตรรับรองความรู้ ความสามารถจากผู้บริหารและศิลปินโนรา ซึ่งจะเป็นกำลังใจและความภาคภูมิใจติดตัวกับนักเรียนตลอดไป

ลักษณะกิจกรรมการสอนดังกล่าว ทำให้เกิดพัฒนาการความก้าวหน้าทางวิชาการของโนรา ปรากฏเด่นชัดมากยิ่งขึ้นนั้นต้องอาศัยความร่วมมือจากศิลปินโนรามาสอนเป็นครั้งคราว ตามโอกาสของสถาบันการศึกษา หากในสถาบันการศึกษามีครูอาจารย์ประจำการที่มีความรู้ ความสามารถ ทางด้านการแสดงโนราอย่างดีเยี่ยมก็ย่อมจะเกิดความเข้มแข็งและมีมาตรฐานของการแสดงโนรา ที่ยั่งยืนได้อีกรูปแบบหนึ่ง เพราะความพร้อมของบุคลากร ผู้บริหารสถานศึกษาการสนับสนุนงบประมาณอย่างต่อเนื่องและนักเรียน นิสิต นักศึกษา มีผลงานการแสดงเป็นกิจกรรมช่วยเพิ่มพูนทักษะ ทำให้เกิดการยอมรับจากชุมชนอย่างกว้างขวาง

โนราขุนอุปถัมภ์นารกร (พุ่ม เทวา) พร้อมด้วยลูกศิษย์ได้มาสอนที่โรงเรียนสอนฝึกหัดครูสงขลา อย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2508 จนถึงปี พ.ศ.2517 ซึ่งโรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลาได้เปลี่ยนเป็น วิทยาลัยครูสงขลา มีการสอนนักเรียนชายและนักเรียนหญิงเพื่อออกไปเป็นครู กลุ่มนักเรียนที่รำโนรา จึงขยายมากขึ้นแต่รูปแบบการสอนยังคงมีเวลาแค่ช่วงปิดภาคเรียนเช่นเคย และท่านได้สอนให้กับลูกศิษย์ซึ่งเป็นอาจารย์และนักศึกษาที่สนใจพิเศษ จนสามารถมีความรู้ด้านโนราครบถ้วนสมบูรณ์แบบ และได้รับความไว้วางใจให้สืบทอดการแสดงโนราในวิทยาลัยครูสงขลา คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ และนายจิตร นิคมพงษ์ ได้เป็นผู้ถ่ายทอดการเรียนการสอนที่วิทยาลัยครูสงขลา พร้อมกับเป็นผู้จัดตั้งคณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา ในปี พ.ศ. 2515 โดยมีนักศึกษาชมรมโนราเป็นสมาชิกในคณะ มีนักดนตรีที่คัดเลือกมาจากศิลปินดนตรี ซึ่งมีความเชี่ยวชาญมาเป็นเจ้าหน้าที่ประจำอาคารของวิทยาลัยและแสดงดนตรีโนราอีกหน้าที่ไปพร้อมกัน เป็นการจัดการขององค์ประกอบการแสดงโนราที่สมบูรณ์ จากการได้รับการถ่ายทอดจากศิลปินครูโนราอาชีพมาสู่ครูอาจารย์ในสถาบันจนมีความรู้เต็มทีและสืบทอดต่อเนื่องให้เกิดขึ้นในสถาบันการศึกษา ทำให้การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การเผยแพร่โนราเป็นที่รู้จัก มีชื่อเสียงไปทั่วภาคใต้และภูมิภาคอื่นได้รู้จักการแสดงโนรามากยิ่งขึ้น



ในขณะที่เดียวกันสามารถสร้างครุโนราให้ออกไปสอนในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่และมีมาตรฐาน



ภาพที่ 2 โนราขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ทำพิธีไหว้ครูและทำพิธีครอบเทริด วิทยาลัยครูสงขลา
ที่มา : ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์. โนราพื้นฐานสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นรากร. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์, 2561.

นับตั้งแต่ พ.ศ. 2515 เป็นต้นมา เริ่มมีครุโนราจากสถาบันการศึกษาที่สำคัญของภาคใต้ เป็นศูนย์กลางในการผลิตครูออกไปจัดการเรียนการสอนโนรา พร้อมกับศิลปินโนราอาชีพที่ยังคงปฏิบัติหน้าที่ศิลปินในชุมชนของโรงเรียนต่าง ๆ ถ้าชุมชนที่มีทั้งครุโนราและศิลปินโนราก็จะทำให้การจัดการเรียนการศึกษาเข้มแข็ง เนื่องจากมีการจัดการร่วมกันทำให้มีองค์ความรู้ที่หลากหลาย หากมีเพียงกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งก็สามารถแลกเปลี่ยนช่วยเหลือซึ่งกันและกันได้ แนวการจัดการเรียนการสอนโนราในระดับอุดมศึกษาดังกล่าวนั้นทำให้หน่วยงานการศึกษาระดับอุดมศึกษาเล็งเห็นความสำคัญมีการจัดตั้งคณะโนราของสถาบันและผลิตศิลปินนักศึกษาผู้มีความรู้ออกไปสู่สังคมต่อเนื่องกันมา เช่น คณะโนรามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ อำเภหาดใหญ่ มีโนรายก ชูบัว มาเป็นครุโนราและร่วมกันตั้งคณะโนราขึ้น คณะโนราวิทยาลัยครนครศรีธรรมราช ได้เชิญอาจารย์จิตร นิมพงษ์ ครูโนรา มาเป็นอาจารย์ประจำและร่วมกับลูกศิษย์ตั้งเป็นคณะขึ้นมาเช่นเดียวกัน เป็นต้น

การจัดการเรียนการสอนสถาบันศึกษาดังกล่าว ปฏิบัติกันในรูปแบบชุมนุมหรือชมรมโนรา อาศัยความรัก ความสมัครใจของสมาชิกชมรมมาร่วมฝึกหัด อาจจะฝึกหัดในช่วงไม่งิจกรรมทุกวันพุธ วันเสาร์ – อาทิตย์ หรือเข้าค่ายฝึกอบรมต่อเนื่องกันตามความเหมาะสมของแต่ละสถาบัน ทำให้เกิดกลุ่มนักเรียน นิสิต นักศึกษาและเยาวชนที่เป็นผู้นุรักษ์และสืบทอดศิลปะการแสดงโนราเกิดขึ้นสืบต่อกันมาแต่ละรุ่นของปีการศึกษา เกิดองค์ความรู้โนราที่หลากหลายแตกต่างกันไปตามความพร้อมของสถาบันการศึกษา เช่น งบประมาณสนับสนุน ครูโนรา ผู้บริหาร นิสิต นักศึกษาจำนวนมาก สถานที่ฝึกอบรมเรียนรู้เอื้ออำนวยการประชาสัมพันธ์ที่ดีและมีการวางแผนของการนำองค์ความรู้ไปใช้ชัดเจน



ภาพที่ 3 ในวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง

ที่มา : อภินันท์ บัวหภักดี. อนุสาร อ.ส.ท. การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยปีที่ 21 ฉบับที่ 4 พฤศจิกายน 2523. หน้า 73.

นอกจากนี้ ตั้งแต่ พ.ศ.2522 เป็นต้นมา มีการเปิดการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ประจำภาคใต้ คือ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันการศึกษาดังกล่าวมีการจัดหลักสูตรการเรียนที่เชิญศิลปินโนราที่มีชื่อเสียงภาคใต้ เช่น โนราพร้อม จำวั่ง ศิลปินโนราจังหวัดสงขลา สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โนราน้อม คงเกลี้ยง ศิลปินโนราจังหวัดพัทลุงสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้งสองแห่ง มีการเรียนการสอนโนราเป็นวิชาบังคับและวิชาเลือกหลากหลายรูปแบบ ที่มีการพัฒนาการเรียนการสอนมาจนถึงปัจจุบัน ในขณะเดียวกันการศึกษาระดับอุดมศึกษาของภาคใต้ คือ วิทยาลัยครูสงขลา วิทยาลัยครูภูเก็ต และวิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ได้เปิดการเรียนการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย มีการนำศิลปะการแสดงโนรามาเป็นส่วนหนึ่งของวิชาพื้นบ้าน สำหรับเล่าเรียนเป็นรายวิชาเลือกและวิชาบังคับ ในองค์ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

นอกจากกิจกรรมการเรียนการสอนด้านการแสดงโนราแล้ว ในช่วงปี พ.ศ.2523 ได้มีการจัดตั้งศูนย์ส่งเสริมภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้ ที่วิทยาลัยวิชาการศึกษาวิทยาเขตภาคใต้หรือสถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา หรือมหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ในปัจจุบัน มีการศึกษาค้นคว้าศิลปะการแสดงโนราครอบคลุมทุกด้าน เช่น ด้านการสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้าน มีการเชิญวิทยากรโนราในท้องถิ่นเข้ามาสอนเช่นเดียวกัน คือ โนราพรทิพย์ มณีโรจน์ บ้านกระดังงา อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา โดยใช้เวลาสอนในวันจันทร์ วันพุธ และวันศุกร์ ตั้งแต่เวลา 17.00 – 19.00 น. และวันเสาร์ตั้งแต่เวลา 09.00 – 12.00 น. ซึ่งวันเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาการเรียนของนิสิตภาคสมทบระดับปริญญาตรี ทำให้วิทยาลัยมีกิจกรรมที่สนุก ครึกครื้นและเกิดความอบอุ่นแก่ผู้พบเห็น



ในการฝึกหัดรำโนรา เพราะมีผู้ที่มาเรียนมีจำนวน 30 คน ในระดับปริญญาตรี ภาคปกติ มาจากทุกภูมิภาคทั่วประเทศเข้ามาสมัครในชมรมนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน สามารถฝึกหัดและจัดการแสดงได้ประมาณ 10 คน ประกอบกับช่วงระยะเวลาดังกล่าว มีการศึกษาข้อมูลวรรณกรรมภาคใต้ พร้อมกับมีการจัดการแสดงละคร เรื่อง สุธน – มโนราห์ เผยแพร่ในงานครบรอบ 10 ปี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลาและแสดงไปทั่วทุกจังหวัดของภาคใต้ รวมถึงสถานีโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่ พร้อมกับจัดการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ จึงนับได้ว่าศิลปะการแสดงโนราได้พัฒนาไปพร้อมกับศิลปะการแสดงหลายรูปแบบ นอกจากนี้มีแหล่งข้อมูลศึกษาค้นคว้า ด้านวิดิทัศน์ หนังสือเอกสาร และเวทีการแสดงสาธิตหมุ่นเวียนและมีวิชาไทยคดีศึกษาเปิดสอนระดับปริญญาตรีและปริญญาโท เพื่อรับรองด้านศึกษาข้อมูลด้านศิลปะการแสดงโนราในระดับอุดมศึกษาที่มีความน่าเชื่อถือ ทำให้เกิดการยอมรับศิลปะการแสดงโนราจากการถ่ายทอดของศิลปินโนราภาคใต้หลายท่าน โดยการศึกษาข้อมูลลงพื้นที่นำข้อมูลมาจัดระบบบันทึกลงหนังสือสารานุกรมวัฒนธรรม ภาคใต้จำนวน 16 เล่ม เป็นชุดหนังสือทางวัฒนธรรมภาคใต้ชุดแรกของประเทศไทยที่มีข้อมูลโนราทุกรูปแบบอยู่ในชุดหนังสือเหล่านี้โดย ศาสตราจารย์สุวิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ เป็นผู้ควบคุมดูแล (ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์ และคณะ, 2527:6)



ภาพที่ 4 นิสิตร่ำงาน 10 ปี มศว.สงขลา

ที่มา : ภาพถ่ายของฉลวย นิรันดร์พุฒ ถ่ายเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2521.

การจัดการศึกษาระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา อาชีวศึกษา และอุดมศึกษา มีการจัดศึกษาเพื่อท้องถิ่น เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2533 เป็นต้นมา มีการกระจายอำนาจการศึกษาเปิดโอกาสให้โรงเรียนและหน่วยงานที่รับผิดชอบการศึกษาแต่ละเขตพื้นที่ สามารถจัดทำหลักสูตรเพื่อตอบสนองความต้องการของท้องถิ่นได้ ศิลปะการแสดงโนราจึงเป็นส่วนหนึ่งที่มีการนำองค์ความรู้ไปจัดทำหลักสูตรของท้องถิ่นในการสอนโนราแบบต่าง ๆ เช่น หลักสูตรการสอนรำพื้นฐาน หลักสูตรการสอนดนตรีโนรา



พื้นฐานหลักสูตรการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายโนรา เป็นต้น ทำให้ศิลปะการแสดงโนราเป็นองค์ความรู้ที่สามารถบรรจุในแต่ละหลักสูตรได้อย่างเหมาะสม สำหรับผู้เรียนที่มีการปูพื้นฐานทางการศึกษาอย่างเป็นระบบหลักสูตรจะเกิดผลสัมฤทธิ์หรือไม่ ขึ้นอยู่กับความพร้อมของผู้นำหลักสูตรแต่ละสถาบันการศึกษา

การจัดการเรียนการสอนโนรามีบทบาทสำคัญมากขึ้นเมื่อมีการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยระดับปริญญาโท ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ.2535 เปิดโอกาสให้ผู้เรียนศึกษาเก็บข้อมูล สามารถทำวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโนราโดยเฉพาะเช่น การรำสิบสองท่าของครูโนราแต่ละสายตระกูล การแสดงพรานโนรา การรำโนราตัวอ่อน การรำเสียนพราย-เหยียบลูกมะนาว โนราผู้หญิง และการจัดการเรียนการสอนโนราในสถาบันการศึกษาทำให้ศิลปะการแสดงโนราได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลาย มีเอกสารศึกษาค้นคว้าในระดับมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงของประเทศไทย



ภาพที่ 5 นิสิตภาควิชานาฏศิลป์ไทย ชั้นปีที่ 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา : ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์. โนราตัวอ่อน. สงขลา : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา , 2540 , หน้า 8

ปี พ.ศ. 2539 – 2545 ถือเป็นช่วงปีแห่งความมงคลของศิลปินครูโนราและการจัดการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา เมื่อสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เสด็จแปรพระราชฐาน ณ พระตำหนักทักษิณราชินีเวศน์ เพื่อทรงเยี่ยมพสกนิกรภาคใต้ ทางสำนักพระราชวังได้ให้ครูโนรา ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ได้มีโอกาสรำโนราถวายทุกปีในช่วงที่ทรงเสด็จพระราชดำเนินมาประทับ อีกทั้งยังเคยมีพระกระแสรับสั่งว่า “ปีหน้าฉันจะมาคงได้ดูอีกนะ ผีลูกศิษย์ไว้ที่ไหนบ้าง มีปัญหาอะไรบ้าง” (สาโรช นาคะวิโรจน์, 2539: 4) แต่ละครึ่งทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้โนรา



ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์พร้อมกับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิวัติ กลิ่นงาม และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไพโรจน์ ต่วงวิเศษ อธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เข้ารับพระราชทานรางวัลและได้จัดตั้งเป็นกองทุน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เพื่อส่งเสริมการแสดงโนราของสถาบันการศึกษาของภาคใต้

การเรียนการสอนโนราปรากฏชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อ พ.ศ. 2547 มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ได้จัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มีการจัดการศึกษาด้านศิลปะการแสดง และได้นำองค์ความรู้ด้านโนรา มาจัดทำเป็นหลักสูตรในด้านการเรียนการสอนอย่างชัดเจน ทั้งด้านการรำ การร้อง การแสดงเรื่องและการประกอบพิธีกรรม เป็นวิชาเอกโนราและวิชาบังคับ วิชาเลือก สำหรับนิสิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ซึ่งใช้เวลาศึกษา 4 ปี สามารถออกไปประกอบอาชีพเป็นศิลปินและเป็นผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงโนราได้อย่างสมบูรณ์ในระดับปริญญาตรี โดยมีศิลปินโนราในสถาบันและศิลปินโนราอาชีพมาเป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษร่วมกัน ซึ่งองค์ความรู้ด้านการแสดงโนราจะได้รับการถ่ายทอดในรูปแบบสายตระกูลชนอุปถัมภ์นรากร เนื่องจากท่านเป็นผู้ริเริ่มจากโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู ถ่ายทอดความรู้สู่วิทยาลัยครูสงขลา หรือมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ปัจจุบันก็ได้เปิดวิชาโนราเป็นส่วนหนึ่งของวิชาเอกการแสดงพื้นบ้านเช่นเดียวกัน วิชาชีพการแสดงโนราได้สืบทอดมายังมหาวิทยาลัยทักษิณสงขลา พัฒนาต่อเนื่องมาโดยตลอด จนเป็นเอกลักษณ์ภาคใต้ชัดเจนทำให้การเรียนการสอนเป็นที่รู้จักแพร่หลายทุกระดับในภาคใต้และเผยแพร่ไปยังภูมิภาคต่าง ๆ โดยมีกิจกรรมหลากหลายรูปแบบของผลงานอาจารย์และนิสิตมหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา

ในปี พ.ศ.2564 การเผยแพร่และการจัดการเรียนการสอนโนราแก่นักเรียน นิสิต เยาวชนและศิลปินประเทศต่าง ๆ แพร่หลายมากยิ่งขึ้นด้วยผลผลิตศิษย์โนราได้มีโอกาสร่วมมือแลกเปลี่ยนศิลปะการแสดงร่วมกับหน่วยงานต่าง ๆ เช่น สมาคมบัลเล่ต์แห่งนครซิดนีย์ เครือรัฐออสเตรเลียสมาคมคนไทยพุทธชยันตี กรุงกัวลาลัมเปอร์ สาธารณรัฐมาเลเซีย สมาคมคนไทยพุทธบูชา แอตแลนต้า รัฐจอร์เจีย สหรัฐอเมริกา และโรงละครเอสพลานาด สาธารณรัฐสิงคโปร์ เป็นต้น ทำให้การเรียนการสอนโนราในสถาบันการศึกษาได้รับการพัฒนาก้าวไกลไม่หยุดนิ่ง ศาสตร์และศิลปินครูโนราสามารถรับใช้สังคมได้อย่างสมบูรณ์ทั้งรูปแบบการอนุรักษ์การแสดงอย่างเป็นระบบและการพัฒนาสร้างสรรค์กับเครือข่ายภายในประเทศและต่างประเทศทุกระดับ สร้างความภาคภูมิใจให้แก่ศิลปินโนราภาคใต้และครูโนราทุกคนที่สืบทอดและถ่ายทอดการแสดงและการจัดการเรียนการสอนต่อไปไม่มีวันสิ้นสุด เพราะโนราเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของแผ่นดิน ที่คนในท้องถิ่นสามารถจัดการองค์ความรู้การแสดงโนราด้วยตนเอง สร้างและพัฒนาองค์ความรู้ให้เกิดประโยชน์เกิดขึ้นได้ ตัวอย่างดังเช่นครูโนราทุกคนได้ปฏิบัติสืบมา



บทสรุป

การจัดการเรียนการสอนศิลปะการแสดงโนราที่สามารถวางรากฐานการศึกษาศิลปะการแสดงแขนงนี้ให้เกิดความเข้มแข็งและยั่งยืนทุกระดับในสถาบันการศึกษาของภาคใต้นั้น จะต้องคำนึงและมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงโนราที่สามารถนำมาปรับใช้ในสถาบันการศึกษา และจะต้องมีการร่วมมือของการจัดการเรียนการสอนระหว่างครู นักเรียน และศิลปินให้สอดคล้องต่อเนื่อง ทำให้เกิดประโยชน์นำมาใช้ในสังคม โดยมีผู้บริหารครูและผู้อุปการะ จะต้องสนับสนุนส่งเสริมองค์ความรู้เหล่านี้ ให้เกิดประโยชน์กับการศึกษาและความสนใจของนักเรียน โดยมีการจัดทำหลักสูตรประกอบการเรียนการสอน มีจุดประสงค์และผลสัมฤทธิ์ชัดเจน สามารถวัดผลและประเมินผลได้ ในขณะเดียวกันจะต้องมีการสร้างเครือข่าย ผู้ที่เรียนวิชาเหล่านี้ในแต่ละโรงเรียนให้มีการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้วัฒนธรรมการแสดงร่วมกัน พร้อมกับการจัดการเรียนการสอนในระดับการศึกษาที่สูงขึ้น เป็นการต่อยอดและสร้างองค์ความรู้ให้เกิดการพัฒนาและนำไปใช้ได้อย่างกว้างขวาง ทั้งนี้งบประมาณการสนับสนุนการจัดการเรียนการสอนวิทยากร เครื่องมือ อุปกรณ์ สถานที่ จัดการเรียนการสอนจะต้องมีความพร้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ จะต้องมีความพร้อม เพื่อใช้ร่วมกันในการเรียนการสอนศิลปะการแสดงโนราซึ่งเป็นวิชาที่มีเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นให้เกิดความยั่งยืน มีผลกระทบต่อผู้เรียน ครู หลักสูตรและสถาบันการศึกษาให้น้อยที่สุดจึงจะเกิดความคุ้มค่าของการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา

รายการอ้างอิง

- ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์. โนราตัวอ่อน. สงขลา: สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา, 2540.
- _____. โนราพื้นฐานสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นรากร. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์, 2561.
- ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์ และคณะ. การแสดงโนราพื้นฐานสำหรับเยาวชน. นครศรีธรรมราช: อาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์, 2527.
- ภิญโญ จิตต์ธรรม. โนรา อนุสรณ์ งานพระราชทานเพลิงศพ ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) 25 กันยายน 2527. สงขลา: เทมส์การพิมพ์, 2527.
- สาโรช นาคะวิโรจน์. บุญโนรายังมี เอกสารการฝึกอบรมโนรา กองทุนสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2539. (อัดสำเนา).
- อภินันท์ บัวหภักดี. อนุสาร อ.ส.ท. การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 21 (4 พฤศจิกายน 2523). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.





บทความวิชาการ

INDIAN DANCES

นาฏศิลป์อินเดีย

NONTALEE RATANAPANT (นันทลีรัตน์)^{*}

วันที่รับบทความ 7 สิงหาคม 2564

วันที่แก้ไขบทความ 17 มีนาคม 2565

วันที่ตอบรับบทความ 19 เมษายน 2565

บทคัดย่อ

อินเดียเป็นประเทศขนาดใหญ่มีแผ่นดินที่ทอดยาวจากเทือกเขาหิมาลัยมายังมหาสมุทรอินเดีย เป็นทวีปในเอเชียใต้ที่ใหญ่เป็นอันดับที่ 7 ของโลก และมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานกว่า 5,000 ปี อีกทั้ง อินเดียถือว่าเป็นประเทศหนึ่งที่มีอิทธิพลทางวัฒนธรรมที่สำคัญกับหลายประเทศในแถบเอเชีย ตะวันออกเฉียงใต้ในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ การปกครอง กฎหมาย ศาสนา ภาษา วรรณกรรม และศิลปกรรม ซึ่งนาฏศิลป์อินเดียก็เป็นสิ่งหนึ่งที่มีความนิยมอย่างแพร่หลายและเป็น ที่รู้จักในหลายประเทศทั่วโลก โดยเฉพาะตำรานาฏยศาสตร์ (Natyasastra, नाट्य शास्त्र) ซึ่งเป็น ตำราภาษาสันสกฤตโบราณด้านศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย รูปแบบของการแสดง นาฏศิลป์ในประเทศอินเดีย แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. นาฏศิลป์ตามแบบแผน (Classical Dance, शास्त्रीय नृत्य) โดยกระทรวงวัฒนธรรมอินเดีย ได้แบ่งนาฏศิลป์ตามแบบแผน ออกเป็น 9 ประเภท ได้แก่ 1. ภราตนาฏยัม (Bharatnatyam, भरतनाट्यम्) 2. กัททัก (Kathak, कथक) 3. กัททาลี (Kathakali, कथकली) 4. กุจิปุตตี (kuchipudi, कूचिपूड़ी) 5. มณีปุรี (Manipuri, मणिपुरी) 6. โมหิณียัตตัม (Mohiniyattam, मोहिनीयट्टम्) 7. โอดิสสี (Odissi, ओड़िसी) 8. สตรียา นฤตย (Sattriya, सत्रीया नृत्य) และ 9. ชห์ (Chhau, छऊ) นาฏศิลป์ทั้ง 9 ประเภทนี้ ล้วนมีเอกลักษณ์ของตัวเอง เช่น องค์ประกอบของการแสดงและการฝึกหัด อย่างมีแบบแผน

^{*} Lecture Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, E-mail.:nontaleeratanapant@gmail.com



2. นาฏศิลป์พื้นบ้าน (Folk Dance, **ลोक นृत्य**) เป็นการแสดงที่แพร่หลายตามท้องถิ่นต่าง ๆ ในประเทศอินเดีย ที่ได้รับอิทธิพลจาก ศาสนา ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น

นาฏศิลป์ในประเทศอินเดียจึงแสดงให้เห็นว่าท่ามกลางความแตกต่างและความคล้ายคลึงของนาฏศิลป์ในประเทศที่มีอาณาเขตกว้างใหญ่และร่ำรวยทางวัฒนธรรมอย่างอินเดีย ทั้งนาฏศิลป์ตามแบบแผน และนาฏศิลป์พื้นบ้านก็ยังคงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชนชาติ นาฏศิลป์บางประเภทกลายเป็นที่รู้จักและแพร่หลายในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก แต่นาฏศิลป์บางประเภทยังคงมีอยู่แต่แค่เป็นที่รู้จักเฉพาะกลุ่มคนในท้องถิ่นและยังคงถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: นาฏศิลป์ตามแบบแผน, นาฏศิลป์พื้นบ้าน



Abstract

India is a large country with a long land from the Himalayas to the Indian Ocean. It is on the continent of South Asia, the world's 7th largest, and has a history of more than 5,000 years. It is considered a country that has a major cultural influence on many countries in Southeast Asia. In various fields, whether it is a matter of government, religious law, arts literature. Indian dance is one of the most popular and well-known things in many countries around the world, especially Natyasastra (नाट्य शास्त्र), is an ancient Sanskrit textbook in India's oldest performing arts. The form of dance performance in India is divided into 2 types:

1. Classical Dance (शास्त्रीय नृत्य) according to the form of the Ministry of India is divided The Classical Dance pattern 9 types, as follows 1. Bharatnatyam (भरतनाट्यम्) 2. Kathak (कथक) 3. Kathakali (कथकली) 4. Kuchipudi (कूचिपूड़ी) 5. Manipuri (मणिपुरी) 6. Mohiniyattam (मोहिनीยट्टम्) 7. Odissi (ओड़िसी) 8. Sattriya (सत्रीया नृत्य) and 9. Chhau (छऊ). These are unique, such as the elements of the performances and basic practice.

2. Folk Dance (लोक नृत्य) is a widespread show in various localities in India. That is influenced by religion, tradition, ritual, beliefs and livelihoods of local people.

This shows that in the midst of the differences and similarities of dancing in a country with a vast territory and cultural wealth, such as India. Classical Dance and Folk Dance are something that reflects the national identity. Some dances became known and widespread in various countries around the world. But the dance is still known only in local places. And inherit until now.

In addition, it is also observed that translating various words. If translated from English to Thai, it may cause confusion in pronunciation. Therefore, translation from Hindi to Thai directly will make the spelling and pronunciation more accurate.

Keywords: Indian Classical Dance, Indian Folk Dance



บทนำ

ประเทศอินเดียมีพื้นที่เป็นรูปสามเหลี่ยม ทิศเหนือมีทิวเขาหิมาลัยเป็นเครื่องกั้นเขตแดน แยกอินเดียออกจากเอเชีย ทั้งนี้เพราะทิวเขาหิมาลัยจะเหยียดยาวออกไปทั้งทางตะวันออกและตะวันตก ยังมีช่องเขาทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือเพียงทางเดียวที่ใช้เป็นเส้นทางเดินผ่านไปมาติดต่อกับโลก ภายนอกได้ ทิวเขาหิมาลัยเป็นบ่อเกิดของแม่น้ำสินธุและแม่น้ำคงคา แม่น้ำสินธุไหลผ่านรัฐปัญจาบ ส่วนทางตอนล่างไหลผ่านแคว้นสินธุในประเทศปากีสถาน นอกจากนั้นแม่น้ำสินธุยังเป็นบ่อเกิดแห่งอารยธรรมแรกของประเทศอินเดียด้วย (สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า, 2519: 1-4)

รวมพื้นที่ของอาณาเขตประมาณ 3.3 ล้านตารางกิโลเมตร ครอบคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของทวีปเอเชียใต้ เป็นประเทศหนึ่งที่มีวัฒนธรรมเก่าแก่โบราณนานนับพันปี และยังเป็นดินแดนที่มีศิลปวัฒนธรรม ประเพณี และพิธีกรรมที่หลากหลาย ทั้งนาฏศิลป์ตามแบบแผนที่ปัจจุบันสถาบันศิลปะการแสดงในประเทศอินเดียได้แบ่งนาฏศิลป์ตามแบบแผน ที่เป็นศิลปะการแสดงของศาสนาฮินดู ที่มีรากฐานมาจากภาษาสันสกฤตที่ปรากฏในตำรานาฏยศาสตร์ (Natyasastra, नाट्य शास्त्र) และยังมีการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นของประเทศอินเดียที่มีความแตกต่างกันไป ตามภูมิภาคชาติพันธุ์ ประเพณี ความเชื่อ วิถีชีวิต สภาพแวดล้อม ศาสนา ภาษา อุปนิสัยของผู้คน วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของผู้คน และเทศกาลต่าง ๆ ในท้องถิ่นนั้น ตั้งแต่พิธีกรรมการเกิด การแต่งงาน หรือแม้แต่วาระสุดท้ายของชีวิต และยังเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ที่ยังคงหลงเหลือสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน (Shikha Goyal, 2019)

อินเดียเป็นประเทศที่มีขนาดใหญ่ และเป็นต้นแบบทางด้านศาสนา ความเชื่อ ภาษา และศิลปะต่าง ๆ ที่น่าสนใจ และเชื่อมโยงมาถึงการแสดงนาฏศิลป์ที่เป็นที่สนใจและแพร่หลายในต่างประเทศ ยกตัวอย่างเช่น นาฏศิลป์ตามแบบแผนที่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายไปทั่วโลก ได้แก่ ภรตนาฏยัม (Bharatnatyam, भरतनाट्यम्) หรือ นาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีลักษณะโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ในแบบของตัวเองและเป็นที่รู้จักเช่นกัน คือ ภังคทา (Bhangra, भांगड़ा) ของรัฐปัญจาบ (Punjab, पंजाब) แต่ก็ยังมีแสดงอีกหลายประเภทในอินเดียที่เป็นที่รู้จักกันในเฉพาะท้องถิ่น และเนื่องจากการแสดงที่เป็นที่นิยมในแต่ละรัฐของอินเดียมีอยู่มาก

ดังนั้นผู้ศึกษาจึงได้กำหนดการจำแนกนาฏศิลป์แต่ละประเภทที่แพร่หลายในแต่ละรัฐ โดยการศึกษากลับถึงการแสดงนาฏศิลป์ของอินเดีย ทั้งแบบนาฏศิลป์ตามแบบแผนและนาฏศิลป์พื้นบ้านของแต่ละรัฐจากอินเดียตอนเหนือจนถึงอินเดียตอนใต้ รวมถึงการสะกดชื่อต่าง ๆ เช่น ชื่อเทพเจ้า ชื่อสถานที่ รวมถึงชื่อรัฐ ชื่อเมือง และชื่อการแสดงตามตัวอักษรจากภาษาฮินดี (Hindi, हिन्दी) เป็นภาษาไทยด้วย



ภาพที่ 1 ประเทศอินเดียแบ่งการปกครองออกเป็นรัฐและดินแดนสหภาพ

ที่มา: รูปภาพจากเอกสารประกอบการอบรม ภาษาฮินดีเพื่อการท่องเที่ยว

ศูนย์บริการวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. ประเภทของนาฏศิลป์อินเดีย แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1.1 นาฏศิลป์ตามแบบแผน

นาฏศิลป์ตามแบบแผน ส่วนใหญ่มีต้นกำเนิดมาจากวัด โดยมักจะมีความผูกพันอยู่กับเจตคติ ความเชื่อ และความศรัทธา การแสดงสะท้อนให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ เช่น แสดงเพื่อเป็นการบูชาหรือเพื่อแสดงความเคารพ หรือแม้แต่แสดงเพื่อเล่าเรื่องราว เช่น รามายณะ (Ramayana, रामायण) มหาภารตะ (Mahabharata, महाभारत) และเรื่องราวในมหากาพย์ต่าง ๆ ของอินเดีย (Epic India, महाकाव्य भारत)

รูปแบบการแสดงของนาฏศิลป์ตามแบบแผนแต่ละประเภท จะมีรูปแบบของการแสดง เรื่องราวที่ใช้แสดง วิธีการแสดง วงดนตรี ภาษาที่ใช้ในการแสดง รวมถึงแบบแผนในการฝึกหัด เช่น หัสต มุทรา (Hasta Mudras, हस्त मुद्रा) คือ ท่ามือ ในรูปแบบต่างๆ รส (Rasa, रस) คือ การแสดงอารมณ์ และ ภว (Bhava, भव) คือ การแสดงออกทางสีหน้า) ตามตำรานาฏยศาสตร์ (Natyasastra, नाट्य शास्त्र) ซึ่งเป็นตำราภาษาสันสกฤตโบราณด้านศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย แต่งโดย ภรตมุนี (Bharata Muni, भरत मुनि) ปราชญ์ชาวอินเดีย

ปัจจุบันนาฏศิลป์ตามแบบแผน มีด้วยกัน 9 ประเภท ได้แก่ 1. ภรตนาฏยัม (Bharatnatyam, भरतनाट्यम्) 2. กถัก (Kathak, कथक) 3. กถกาลี (Kathakali, कथकली) 4. กุจิปุฑี (kuchipudi, कूचिपूड़ी) 5. มณีปุรี (Manipuri, मणिपुरी) 6. โมหินียัตถัม (Mohiniyattam,



โมहिनीยตฺตม) 7. โอดิสสี (Odissi, ओड़िसी) 8. สตรียา นฤตย (Sattriya, सत्रीया नृत्य) และ 9. ฉอ (Chhau, छऊ)

1.2 นาฏศิลป์พื้นบ้าน

นาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นการแสดงส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ประเพณี และผู้คนในท้องถิ่นมาตั้งแต่โบราณ เป็นการแสดงที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตและความหมาย ความลึกซึ้ง ของความคิดและความตรงไปตรงมาทางศิลปะเป็นส่วนใหญ่ แนวคิดและการแสดงอารมณ์อย่างเป็น ธรรมชาติ มากกว่าการเน้นเรื่องความสวยงามความเป็นระเบียบในการแสดงของผู้แสดง ซึ่งรูปแบบการ แสดงจะแตกต่างกันไปตามแต่ละภูมิภาค การแสดงส่วนใหญ่ทำการแสดงเพื่อแสดงความยินดีตามวาระ ต่าง ๆ ของแต่ละท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรม เกษตรกรรม และการตามเทศกาล โดยการสืบทอด มักจะสืบทอดจากครอบครัวจากรุ่นสู่รุ่น (V.A.Ponmelil, 2018)

2. การแสดงนาฏศิลป์ในประเทศอินเดีย

การแสดงนาฏศิลป์ในประเทศอินเดียนั้นมีอยู่หลายประเภทและมีความหลากหลาย มีทั้งความ เหมือน ความคล้ายคลึง และความแตกต่าง ทางวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ภาษา ศาสนา และ ความเชื่อ ในทุกพื้นที่ล้วนมีเอกลักษณ์ของตัวเองที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้ผู้ศึกษาจึงขอยกตัวอย่างนาฏศิลป์ที่แพร่หลายอยู่ในแต่ละพื้นที่การปกครองออกเป็น 29 รัฐ และ 7 เขตการปกครอง ของประเทศอินเดีย โดยเรียงลำดับจากเหนือจรดใต้ ดังนี้

1. รัฐจัมมูและกัศมีร์ (Jammu and Kashmir, जम्मू व कश्मीर) ตั้งอยู่ทางเหนือสุดของ ประเทศอินเดีย ดินแดนส่วนมาก ตั้งอยู่ในเทือกเขาหิมาลัย เมืองหลวงคือ ศรีนคร (Srinagar, श्रीनगर) การแสดงที่ได้รับความนิยมทั่วไปมีหลายประเภท ได้แก่

- ดุมฮัล (Dumhal, दुमहल) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน ที่มีลักษณะโดดเด่น เรื่องของเครื่องแต่งกาย โดยผู้แสดงจะสวมเสื้อคลุมยาวที่มีสีสันสดใส พร้อมกับหมวกทรงกรวยที่ ตกแต่งด้วยลูกปัด และเปลือกหอย โดยทั่วไปแล้วผู้แสดงจะเป็นผู้ชายที่อยู่ในเผ่า “วตัล” (Wattal, वटल) ที่เป็นชนเผ่าพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ ในแถบนี้ (Dhermendra Chahar, 2018)

- กุฑ (Kud, कुड) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน จะแสดงในพิธีเฉลิมฉลองและ พิธีกรรมเพื่อแสดงความกตัญญูและขอบคุณต่อ “ครามเทวดา” (Gramdevata, ग्रामदेवता) ซึ่งเป็น เทพประจำหมู่บ้านที่ปกป้องพืชผล สัตว์เลี้ยง และผู้คนให้พ้นจากภัยธรรมชาติ



- รอฟ (Rouf, **रुफ**) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีความเรียบง่าย แต่สนุกสนาน การแสดงมีต้นกำเนิดจากชุมชนชาวมุสลิมในกัศมีร์ ที่อาศัยอยู่ในหุบเขา โดยจะแสดงเพื่อการต้อนรับ และการเฉลิมฉลองต่าง ๆ ในช่วงฤดูใบไม้ผลิ (Navya Agrawal, 2020)

2. รัฐหิมาจัลประเทศ (Himachal Pradesh, **हिमाचल प्रदेश**) หิมาจัล หมายถึง “เขตแดนที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ” เมืองหลวงคือ ชิมลา (Shimla, **शिमला**) การแสดงที่เป็นที่รู้จักทั่วไปมีหลายประเภท ได้แก่

- นาฏี (Nati, **नाटी**) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านแบบดั้งเดิมของรัฐหิมาจัลประเทศ เป็นการแสดงโดยการเล่าเรื่องราวผ่านบทเพลง ผู้แสดงจะแสดงเป็นกลุ่มชายหญิง เต้นรำตามทำนองของบทร้องและเครื่องดนตรีท้องถิ่น มักพบเห็นการแสดงประเภทนี้ได้ตามงานทั่วไป เช่น งานแต่งงาน และงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ (Ankur Kashyap, 2018)

- ดางคี (Dangi, **डांगी**) เป็นการแสดงนาฏศิลป์จากการเล่านิทานพื้นบ้านที่เก่าแก่ที่สุดของรัฐหิมาจัล ประเทศ นิยมแสดงในช่วงฤดูเก็บเกี่ยว เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องเกี่ยวกับเรื่องราวความรัก และความกล้าหาญของชายหนุ่มรูปงาม หรือชายที่มียศศักดิ์ แต่เกิดหลงรักสาวชาวบ้านธรรมดา เช่น กษัตริย์ตกหลุมรักหญิงสามัญชน (Shweta Sharma, 2001)

3. รัฐปัญจาบ (Panjab, **ਪੰਜਾਬ**) กลุ่มชาติพันธุ์ประกอบด้วยชาวปัญจาบ และมีประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาซิกข์ (Sikh, **ਸਿੱਖ**) เมืองหลวงคือ จันตีดาร์ห์ (Chandigarh, **ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ**) ซึ่งเมืองนี้เป็นเมืองหลวงของ 2 รัฐ คือ รัฐปัญจาบ และ รัฐहरियाणा การแสดงที่เป็นที่รู้จักทั่วไปคือ

- บังครา (Bhangra, **ਭਾਂਗੜਾ**) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านของชาวซิกข์ ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของรัฐปัญจาบ และเป็นหนึ่งในการแสดงของประเทศอินเดียที่เป็นที่รู้จักทั่วไปในต่างประเทศ เดิมทีการแสดงบังคราจะแสดงเพื่อการเฉลิมฉลองหลังการเก็บเกี่ยว แต่ปัจจุบันสามารถพบเห็นการแสดงประเภทนี้ได้ตามงานทั่วไป ท่าทางการแสดงมีความสวยงาม มีพลัง และอารมณ์ที่สนุกสนานของผู้แสดง มีท่าทางการใช้เท้าเตะพื้น การกระโดดและการบิดตัว การเคลื่อนไหวของไหล่และสะโพก กระบี่เท้า โบกแขนและปรบมือ รวมถึงการร้องเพลงโดยใช้น้ำเสียงสูงและมีพลัง (Hugo Tresinie, 2021; Bhangra dance, 2018)

4. รัฐहरियाणा (Haryana, **हरियाणा**) เป็นรัฐที่อยู่ทางเหนือของประเทศอินเดีย แยกตัวออกมาจากรัฐปัญจาบฝั่งตะวันออก เมืองหลวงคือ จันตีดาร์ห์ (Chandigarh, **ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ**) นาฏศิลป์พื้นบ้านของรัฐहरियाणाได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของรัฐเพื่อนบ้าน ส่งผลให้การแสดงในรัฐนี้มีหลากหลายรูปแบบ (Folk Dances of Haryana, 2018) ผู้ศึกษาจึงขอยกตัวอย่างการแสดงที่เป็นที่รู้จักทั่วไป ได้แก่



- สางค์ (Saag, **सांग**) เป็นการแสดงละครที่เน้นการสนทนามากกว่าการเคลื่อนไหว เรื่องราวที่แสดงจะเกี่ยวข้องกับศาสนาและนิทานพื้นบ้าน

- ขิรียา (Khoria, **खोड़िया**) เป็นการแสดงโดยผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ได้รับความนิยมในภาคกลางของรัฐหรยาณา และรัฐใกล้เคียง มักจะแสดงในช่วงฤดูเก็บเกี่ยว โดยผู้แสดงจะสวมกระโปรงบานและมีผ้าคลุมศีรษะที่มีสีสันสดใสพร้อมกับเครื่องประดับที่เป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น (Indianetzone, 2018)

5. รัฐอุตตราขัณฑ์ (Uttarakhand, **उत्तराखण्ड**) ชื่อเดิม “อุตตราแนจัล” Uttaranchal, **उत्तरांचल** ได้รับการขนานนามว่าเป็น “เทวภูมิ” (Devbhumi, **देवभूमि**) เพราะมีมนเทียรและสถานที่ศักดิ์สิทธิ์มากมายในรัฐนี้ เมืองหลวงคือ เดห์ราดุน (Dehradun, **देहरादून**) การแสดงที่ได้รับความนิยม ได้แก่

- จลียา (Chhaliya, **छलिया**) เป็นการแสดงรำตาบควบคุมไปกับการเดินขบวนในงานแต่งงานและงานมงคลต่าง ๆ (K.S Vijetha Naomi, 2021)

- บรดา นาฏี (Barada Nati, **बरदा नाटी**) เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมากบนเนินเขาที่มีชื่อว่า “จอนสาร-บาวาร์” (Jaunsar-Bawar, **जौनसार बावर**) เป็นพื้นที่เนินเขาของเมืองเดห์ราดุน การแสดงบรดา นาฏี เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้าน ที่นิยมแสดงก่อนช่วงเทศกาลทางศาสนา หรือในโอกาสต่าง ๆ โดยมีผู้แสดงเป็นหนุ่มสาวเต้นรำและสวมใส่เครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมที่มีสีสันสวยงาม (Brijmohan Bisht, 2020)

6. รัฐสิกกิม (Sikkim, **सिक्किम**) เป็นรัฐชายแดนทางเหนือของอินเดียในแคว้นลุ่มของเทือกเขาหิมาลัยอันเป็นพรมแดนรอยต่อหลายประเทศทั้งเนปาล ทิเบต และภูฏาน เมืองหลวงคือ กังต็อก (Gangtok, **गंगटोक**) การแสดงที่ได้รับความนิยม คือ “ระบำหน้ากาก” (Mask Dance) ซึ่งถือว่าการแสดงที่ได้รับความนิยมที่สุดในรัฐนี้

- ฉัม (Cham, **छम**) เป็นการแสดงสวมหน้ากากเพื่อแสดงในพิธีกรรม มักแสดงในงานเทศกาลสำคัญของวัด โดยมีผู้แสดงเป็นพระสงฆ์ชาวทิเบตที่นับถือศาสนาพุทธ ผู้แสดงจะสวมหน้ากากที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างประณีตสวยงามและสวมใส่เครื่องแต่งกายมีสีสันสดใส แสดงเป็นตัวละครต่าง ๆ แบ่งออกเป็นฝ่ายดีและฝ่ายไม่ดี ฝ่ายเทพ และฝ่ายมาร โดยแสดงประกอบกับเครื่องดนตรีพื้นเมือง เช่น ทรัมเป็ต กลอง และฉาบ ผู้คนต่างเชื่อกันว่าการแสดง “ฉัม” จะนำความโชคดีมาสู่ผู้ชมการแสดง (Sikkim.Tourism, 2021)



7. รัฐอรุณาจัล ประเทศ (Arunachal Pradesh, **अरुणाचल प्रदेश**) อยู่ทาง ตะวันออกเฉียงเหนือของเทือกเขาหิมาลัย มีพรมแดนติดกับสาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่าทางทิศ ตะวันออก ทางใต้ติดกับรัฐอัสสัมทางตะวันตก ติดกับราชอาณาจักรภูฏาน ทิศเหนือและ ตะวันออกเฉียงเหนือติดสาธารณรัฐประชาชนจีนและเขตปกครองตนเองทิเบต เมืองหลวงคือ อีฏานคร (Itanagar, **ईटानगर**) การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ

- บาร์โท ฉัม (Bardo Chham, **बार्डी छम**) เป็นหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน ที่แพร่หลายที่สุดของรัฐอรุณาจัล ประเทศ การแสดงบาร์โท ฉัม แปลว่า “Dance of the Zodiacs” หมายถึง การเต้นรำของนักษัตร ในกลุ่มชาติพันธุ์ชาว “เชรดูกเพน” (Sherdukpen, **शेरदुकपेन**) ของรัฐอรุณาจัลประเทศ และเชื่อเรื่องนักษัตร สิบสองราศี ที่ปรากฏในรูปแบบของสัตว์ชนิดต่าง ๆ 12 ชนิดในแต่ละเดือน โดยชาวเชรดูกเพนจะเล่าเรื่องราวนี้ผ่านการแสดง บาร์โท ฉัม ในงานเฉลิมฉลอง ต่าง ๆ ผู้แสดงจะมีทั้งชายและหญิง รูปแบบการแสดงจะสะท้อนให้เห็นถึงความชั่วร้าย ที่มนุษย์ชาติต้อง ต่อสู้และเอาชนะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชัยชนะที่เกิดจากความดีอยู่เหนือความชั่ว โดยผู้แสดงจะใส่ หน้ากากสัตว์ประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของวิญญาณชั่วร้าย และสวมหมวกที่สวยงาม ทำให้ดู โดดเด่นยามเคลื่อนไหวเข้ากับเครื่องแต่งกายที่สวยงาม ทำให้การแสดงนั้นยิ่งดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น (Shweta Sharma, 2021)

8. รัฐราชสถาน (Rajasthan, **राजस्थान**) อยู่ทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดีย ติดชายแดน สาธารณรัฐอิสลามปากีสถาน ราชสถาน ในภาษาฮินดี แปลว่า “ดินแดนแห่งราชา” ดังนั้น ในราชสถาน จึงมีทั้งป้อมยิงใหญ่อลังการ รวมถึงปราสาท ศิลปหัตถกรรม ราชวังเก่า และวัด เมืองหลวงของรัฐ ราชสถานคือ จัยปุร (Jaipur, **जयपुर**) เป็นเมืองที่รู้จักกันดีในอินเดียว่า “นครสีชมพู” การแสดงที่เป็นที่ รู้จักทั่วไปมีหลายประเภท ดังนั้นผู้ศึกษาขอยกตัวอย่างการแสดงที่เป็นที่นิยม ได้แก่

- ฆูมาร์ (Ghoomar, **घूमर**) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านแบบดั้งเดิมของชนเผ่า “ภีล” (Bhil, **भील**) ในรัฐราชสถาน เพื่อบูชาเทพเจ้าสร้อยด้าย เป็นการแสดงที่ใช้ผู้หญิงล้วน โดยจะใส่กระโปรงยาว บาน ที่มีสีล้นหลากหลายและมีผ้าคลุมศีรษะ ร่ายรำกันเป็นวงกลมกว้าง ๆ ตามบทร้องและประกอบกับ ดนตรีที่สนุกสนานนิยมแสดงตามเทศกาลต่าง ๆ (Rajasthanvisit, 2019)

- กาลเบเลีย (Kabeliya, **कालबेलिया**) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านของชนเผ่า กาลเบเลีย (Kalbelia, **कालबेलिया**) อาชีพหลักดั้งเดิมของชนเผ่านี้คือ การจับงูและซื้อขายพิษงู ดังนั้น การเคลื่อนไหวในการแสดงและการแต่งกายจึงมีความคล้ายคลึงกับอาภักปฏิกิริยาของงู การแสดงบ่งบอก ถึงความภาคภูมิใจในความเป็นชนเผ่าของตนเอง ผู้แสดงหญิงนุ่งกระโปรงสีดำที่พลิ้วไหว เวลาเต้นและ หมุนตัวเลียนแบบการเคลื่อนไหวของงู และมีผ้าคลุมศีรษะที่มีสีแดงและดำและปักด้วยลวดลาย



ที่สวองงาม ส่วนนักแสดงชายจะเป่าขลุ่ย “ปุงกี” (Pungi, पुंगी) ซึ่งเป็นเครื่องเป่าลมแบบดั้งเดิมที่เป่าเพื่อเรียกขานรูปแบบการแสดงจะแสดงประกอบการบรรเลงดนตรีจากจังหวัดจันทบุรีและค่อย ๆ เร็วขึ้นเรื่อย ๆ (Swantour, 2019)

- ภาวอี (Bhavai, भवई) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านโดยผู้แสดงหญิงจะวางหม้อดินหรือหม้อทองเหลืองที่มีขนาดใหญ่หรือมีจำนวนมากไว้บนศีรษะ และเต้นรำด้วยท่าทางผาดโผนเพื่อสร้างความเร้าใจให้ผู้ชมโดยผู้แสดงต้องรักษาความสมดุล ขณะเคลื่อนไหวเพื่อประคองหม้อไม่ให้ร่วงลงพื้นขณะแสดง(The Palace on Wheels, 2020)

9. รัฐอุตตรประเทศ (Uttar Pradesh, उत्तर प्रदेश) เมืองหลวงคือ ลখনู ออกเสียงว่า ลัখনู (Lucknow, लखनऊ) มีสถานที่สำคัญหลายแห่ง เช่น ทัชมฮัล (Taj Mahal, ताज महल) ธัมเมกชสถูป (Dhamek Stupa, धामेक स्तूप) ฟเตหปุระ สีกรี (Fatehpur Sikri, फ़तेहपुर सीकरी) ป้อมอัคระ (Agra Fort, आगरा फोर्ट) นอกจากนี้ยังมีแม่น้ำสายสำคัญ แม่น้ำคงคา (คงคา) (Ganga, गंगा नदी) และแม่น้ำยมนา (ยมนา) (Yamuna, जमुना नदी) อีกทั้งยังถือเป็นรัฐที่มีประชากรมากที่สุดในประเทศอินเดีย การแสดงที่เป็นที่รู้จักได้แก่

- กถัก (Kathak, कथक) เป็นหนึ่งในนาฏศิลป์ตามแบบแผน คำว่า “กถัก” มาจากคำว่า “กถา”(Katha, कथा) หมายถึง ศิลปะในการเล่าเรื่อง “The Art of storytelling” โดยเรื่องราวของกถัก เริ่มขึ้นตั้งแต่โบราณโดย “กลากการ” (Kalaka, कलाकार) แปลว่า ศิลปิน ที่บรรยายหรือขับขานเรื่องราว มหาภารตะ (Mahabharata, महाभारत) และ มหากาพย์ อินเดีย (Epic India महाकाव्य भारत) ประกอบการแสดง และสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน รูปแบบการแสดงมีส่วนคล้ายกับ ภารตนาฏยัม (Bharatnatyam, भरतनाट्यम्) คือ แสดงเพื่อบูชาเทพเจ้าฮินดู นอกจากนี้ยังแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับกษัตริย์มุสลิมในราชวงศ์โมกุลอีกด้วย (นนทลี รัตนพันธุ์, 2020)

- ราสลีลา (Raas Leela, रासलीला) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านของอินเดียที่มีต้นกำเนิดมาจากเมืองมธุรา (Mathura, मथुरा) เชื่อกันว่าเป็นเมืองบ้านเกิดของพระกฤษณะ (Krishna, कृष्ण) และเมืองวรินดาวัน (Vrindavan, वृन्दावन) เชื่อว่าเป็นเมืองที่พระกฤษณะใช้ชีวิตในวัยเด็ก การแสดงราสลีลาเป็นการแสดงเรื่องราวของพระกฤษณะเป่าขลุ่ยเพื่อแสดงความรักต่อพระนางราธา (Radha, राधा) ที่ริมแม่น้ำยมนา (ยมนา) (Yamuna, जमुना नदी) และได้รับความนิยมอย่างมากจนถึงปัจจุบัน การแสดงอาจมีการผสมผสานเรื่องราวระหว่างการแสดง ราสลีลา (Raas Leela, रासलीला) กับ



นาฏศิลป์อินเดียชนิดอื่น ๆ เช่น กถัก (Kathak, कथक) ภารตนาฏยัม (Bharatnatyam, भरतनाट्यम्) โอดิสสี (Odissi, ओड़िसी) และ มณีปุรี (Manipuri, मणिपुरी) เป็นต้น (Gosahin, 2021)

10. รัฐอัสสัม หรือ อัสสัม (Assam, असम) เป็นรัฐทางตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย อยู่ทางใต้ของเทือกเขาหิมาลัย เมืองหลวงคือ ทิสปุระ (Dispur, दिसपुर) การแสดงที่เป็นที่รู้จัก ได้แก่

- สตรียา นฤตย (Sattriya, सत्रीया नृत्य) เป็นการแสดงนาฏศิลป์ตามแบบแผน ที่มีถิ่นกำเนิดทางตะวันออกเฉียงเหนือของอัสสัม เป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในวัดวิษณุ (Vaishnava temple, वैष्णवमंदिर) เพื่อบูชาและบอกเล่าเรื่องราวผ่านการแสดงเกี่ยวกับพระกฤษณะ (Krishna, कृष्णा) และพระแม่ราधा (Radha, राधा) ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระลักษมี และเรื่องราวเกี่ยวกับพระนารายณ์อวตารเป็นปางต่าง ๆ รวมถึงเรื่อง รามายณะ (Ramayana, रामायण) มหาภารตะ (Mahabharata, महाभारत) และเรื่องราวในมหากาพย์ต่าง ๆ ของอินเดีย (Epic India, महाकाव्य भारत) (Singh, 2004)

- บิฮู (Bihu, बिहु) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมากในรัฐอัสสัม ซึ่งนิยมแสดงใน 3 เทศกาลเฉลิมฉลองที่สำคัญในเดือนเมษายน ตุลาคม และมกราคมของทุกปี การแสดงบิฮู มีลักษณะการแสดงเฉพาะด้วยการเต้นและการเคลื่อนไหวของมืออย่างรวดเร็ว ผู้แสดงทั้งชายและหญิง จะสวมชุดที่มีสีสันทตามประเพณีซึ่งเป็นลักษณะการแต่งกายแบบดั้งเดิมของชาวอัสสัม โดยผู้ชายจะเล่นดนตรีประกอบการแสดง (Incredibleindia, 2018)

11. รัฐนาคาแลนด์ (Nagaland, नागलैंड) เป็นรัฐหนึ่งในพื้นที่ 7 เขตการปกครอง เมืองหลวงคือ โกหิมา (Kohima, कोहिमा) คำว่า นาคา เป็นภาษาพม่า แปลว่า “คนที่เจาะหู” เนื่องจากในอดีตชาวนาคานิยมเจาะหู และสวมต่างหู บ้างก็ว่ามาจากภาษาสันสกฤตหรือภาษาฮินดี ที่แปลว่า “เปลือย” แต่ชาวนาคาสวมมากเชื่อว่าคำนี้เป็นคำที่ชาวพม่าใช้เรียกชนผิวเหลืองกลุ่มหนึ่งที่นิยมสวมต่างหูและอพยพหนีความแห้งแล้งความหนาวเย็นจากภาคตะวันตกเฉียงเหนือของจีนลงมาอาศัยอยู่ทางตอนเหนือของพม่าตามลุ่มน้ำอิรวดี (Irrawaddy, इरावाडी) ต่อมาได้อพยพมาอยู่แถบเทือกเขาบริเวณชายแดนอินเดีย-พม่าจนถึงปัจจุบัน การแสดงที่นิยมคือ

- จางค์ โล (Chang Lo, चांग लो) เป็นการแสดงพื้นบ้านของชนเผ่า จางค์ (Chang, चांग) เดิมเป็นการแสดงเพื่อเฉลิมฉลองชัยชนะ ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของการเฉลิมฉลองของชุมชน ในเทศกาลต่าง ๆ เช่น เทศกาลสามวันก่อนฤดูเก็บเกี่ยว โดยผู้แสดงจะแต่งกายแบบ นักรบพื้นเมือง โบราณ (NE Travel Expert, 2019)



12. รัฐพิหาร (Bihar, बिहार) เมืองหลวงคือ ปฏนา (Patna, पटना) ในอดีตบริเวณที่เป็นรัฐพิหารในปัจจุบันถือว่าเป็นศูนย์กลางของอำนาจ การศึกษา และวัฒนธรรม อีกทั้งรัฐพิหารยังเป็นที่รู้จักในฐานะสถานที่ตรัสรู้ของพระโคตมพุทธเจ้า (Gautam Buddha, गौतम बुद्ध) ซึ่งเป็นพระศาสดาของศาสนาพุทธ ซึ่งทรงตรัสรู้ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ (The Bodhi Tree หรือ Tree of Awakening, बोधि वृक्ष) ในอดีตพุทธคยา (Bodh Gaya, बोध गया) เป็นสถานที่สำคัญทางศาสนาต่อทั้งชาวฮินดูและชาวพุทธมาตลอด การแสดงที่เป็นที่รู้จักทั่วไปในรัฐนี้คือ

- จัฏ-จฏิน (Jat-Jatin, जट-जटिन) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมากที่สุดแถบแคว้นมคธเหนือ (Magadh, मगध) ซึ่งในปัจจุบันได้เปลี่ยนชื่อเป็น พิหาร การแสดงจัฏ-จฏินนี้ นิยมแสดงในคืนเดือนหงายช่วงฤดูมรสุม รูปแบบการแสดง กล่าวถึงเรื่องราวความรักอันยิ่งใหญ่ของจัฏและจฏิน ซึ่งถูกพรากจากกันและใช้ชีวิตในสถานการณ์ที่ยากลำบาก โดยเพลงประกอบการแสดงชวนให้นึกถึงสายฝน การอธิษฐานและวิงวอน ขอให้ฝนตก (Chirag, 2021)

13. รัฐฌาร์ขัณฑ์ (Jharkhand, झारखण्ड) เป็นรัฐหนึ่งของประเทศอินเดียที่แยกตัวออกมาจากรัฐพิหาร เมืองหลวงคือ รานชิ การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ

- ฌุมาร์ (Jhumar, झुमर) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมาก นิยมแสดงในช่วงฤดูเก็บเกี่ยว ตั้งแต่เดือนสิงหาคมถึงเดือนกันยายนในงานเทศกาลต่าง ๆ ผู้แสดงหลักจะเป็นผู้ชาย โดยผู้แสดงจะเคลื่อนไหวที่เป็นวงกลมรอบกลองซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่อยู่ตรงกลาง นอกจากกลองแล้ว เครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ขัรตาล (Khartal, खड़ताल) บานสุรี (Bansuri, बांसुरी) โทน (Dhol, ढोल) และในการแสดงที่มีทั้งชายและหญิงจะเรียกว่า “ชนนี ฌุมาร์” (Janani Jhumar, जननी झुमर) (Mythical India, 2020)

14. รัฐเมฆาลัย (Meghalaya, মেঘালয়) แปลว่า “ที่อยู่ของเมฆ” เป็นรัฐในประเทศอินเดีย ฝนตกชุกที่สุดในโลก เมืองหลวงคือ ชิลลอง Shillong, শিলাং มีอาณาเขตติดกับรัฐอัสสัม และประเทศบังกลาเทศ การแสดงที่นิยมในรัฐนี้คือ

- ลาโฮ (Laho, লাহৌ) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาล “เบฮดีนขลัม” (Behdienkhlam, বেহদীনখলম) โดยผู้แสดงจะมีทั้งชายและหญิงเต้นรำประกอบเพลงอย่างสนุกสนาน โดยผู้หญิงจะคล้องแขนกับผู้ชายข้างละคนและเต้นรำไปเรื่อย ๆ (Tusk Travel, 2020)

15. รัฐมณีปุระ (Manipur, মণিপুর) เมืองหลวงคือ อิมฟาล (Imphal, ইম্ফাল) เป็นรัฐหนึ่งที่อยู่ทางตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดีย มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศพม่า การแสดงที่ได้รับความนิยมคือ



- มณีপুরี (Manipuri, **मणिपुरी**) หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งที่ว่า จา-โก (Jagoi, **जागो**) เป็นการแสดงเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนที่ย้ายในรัฐมณีปุระ การแสดงที่แสดงถึงเรื่องราวความรักระหว่างพระกฤษณะ (Krishna, **कृष्ण**) และพระแม่ราधा (Radha, **राधा**) การแสดงมณีปุรีเป็นหนึ่งใน การแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากตำนานนาฏยศาสตร์ที่หลอมรวมกับวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านของ คนท้องถิ่นในรัฐมณีปุระ (นนทลี รัตนพันธุ์, 2020)

16. **รัฐตรีปุรา** (Tripura, **त्रिपुरा**) คือหนึ่งในเจ็ดรัฐทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศ อินเดีย เมืองหลวงคือ อัครตลา (Agartala, **अगरतला**) มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศบังกลาเทศ การแสดงที่ได้รับความนิยมคือ

- โฮจาจิรี (Hojagiri, **होजागिरी**) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านของรัฐตรีปุระ เปรียบ ความงดงามของการแสดงได้ว่า “สวรรค์สมดุลงบนใบหญ้า” โดยผู้แสดงจะเคลื่อนไหวและส่ายเอวตาม จังหวะราวกับก้อนเมฆลอยบนคลื่น และวางโคมไฟไว้บนศีรษะ มือถือจานหรือกระดิ่ง ตลอดจนการยืน ทรงตัวบนหม้อดินปากเล็กพร้อมกับแสดงลีลาการร่ายรำตามทำนองเพลง (Gosahin, 2021)

17. **รัฐมิโซรัม** (Mizoram, **मिज़ोरम**) เป็นหนึ่งในเจ็ดรัฐทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ อยู่บริเวณเป็นจอยทางตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดีย เมืองหลวงคือ ไอซอล (Aizawl, **ऐज़ौल**) การแสดงที่ได้รับความนิยมคือ

- เจริว (Cheraw, **चेरव**) หรือ “ระบำไม้ไผ่” เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่เป็นส่วนหนึ่งใน ประเพณีสำคัญในรัฐมิโซรัม รูปแบบของการแสดงคือ ผู้ชายจะใช้ไม้ไผ่ลำยาวเคาะตามจังหวะ และผู้หญิงจะเต้นตามจังหวะคล้ายคลึงกับการแสดงลาวกระทุบไม้ของบ้านเราที่ผู้ชายเป็นผู้เคาะจังหวะ ระบำไม้ไผ่นี้เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรม เพื่อมอบความสงบสุขให้กับดวงวิญญาณของผู้ล่วงลับ ปัจจุบัน สามารถชมการแสดงประเพณีนี้ได้ทั่วไปตามโอกาสต่าง ๆ (Mansee Jain, 2021)

18. **รัฐมัธยประเทศ** (Madhya Pradesh, **मध्य प्रदेश**) เป็นรัฐที่มีพื้นที่ใหญ่เป็นอันดับที่สอง ตั้งอยู่ตอนกลางของประเทศอินเดีย คำว่า “มัธย” Madhya, **मध्य** หมายถึง “ภาคกลาง” และ “ประเทศ” Pradesh, **प्रदेश** หมายถึง “ภูมิภาค” หรือ “รัฐ” เมืองหลวงคือ โภपाल (Bhopal, **भोपाल**) การแสดงที่นิยมได้แก่

- มัฏกี (Matki, **मटकी**) เป็นภาษาฮินดี แปลว่า หม้อน้ำ การแสดง “มัฏกี” เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านของรัฐมัธยประเทศ เป็นการแสดงที่นิยมมากที่สุดในภูมิภาค “มาลวา” (Malwa, **मालवा**) โดยผู้แสดงหญิงจะสวมชุดที่มีสีสันสดใส เต้นรำโดยวางหม้อน้ำหลายขนาดซ้อนกันอยู่



บนศีรษะ ปัจจุบันพบเห็นการแสดงประเภทนี้ได้ตามงานเฉลิมฉลอง เช่น งานแต่งงาน งานวันเกิด และงานมงคลต่าง ๆ (Shweta Sharma, 2021)

- กริธา (Grida, **ग्रिडा**) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน ที่แสดงถึงความร่วมมือร่วมใจ และแสดงความยินดี หลังจากการเก็บเกี่ยวผลผลิต โดยผู้แสดงชายจะใช้มือขวาถือไม้เท้า ส่วนมือซ้ายจะถือผ้าเช็ดหน้า หรืออาจจะถือผ้าเช็ดหน้าทั้งสองมือ ส่วนนักแสดงหญิงจะถือผ้าเช็ดหน้าทั้งสองมือ (Shweta Sharma, 2021)

19. รัฐคุชราต (Gujarat, **ગુજરાત**) เป็นรัฐที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในอินเดียตะวันตก ได้รับการขนานนามว่า “เพชรแห่งอินเดียตะวันตก” เพราะมีความผสมผสานกันของวัฒนธรรมดั้งเดิมที่หลากหลายกับความเจริญเติบโตของอุตสาหกรรมสมัยใหม่ (ณพเกษม โชติติลิก, 2558) เมืองหลวงของคุชราต คือ ดานธินคร (Gandhinagar, **ગાંધીનગર**) การแสดงที่ได้รับความนิยม ได้แก่

- ดันดียา ราส (Dandiya Raas, **ડાંડિયા રાસ**) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของรัฐคุชราต รูปแบบการแสดงผู้แสดง จะแสดงเป็นคู่ โดยถือไม้สั้นๆ คนละคู่ ตีกระทบกันเป็นวง วนไปมา เครื่องแต่งกายสำหรับผู้หญิงเป็นแบบดั้งเดิม ปักลวดลายหลากสีสัน โดยผู้ชายจะสวมผ้าโพกหัว นิยมแสดงในเทศกาลและงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ

- คัรบา (Garba, **ગરબા**) เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านในรัฐคุชราต คำว่า “คัรบา” มาจากภาษาสันสกฤต แปลว่า ครรภ์ หรือหมายถึงการเริ่มต้นของชีวิต โดยผู้แสดงจะรำไปรอบโคมดินเผาที่จุดไฟอยู่ข้างใน เรียกว่า คัรบา ทิป (Garbha Deep, **ગરબા દીપ**) หมายถึง โคมไฟในครรภ์ ซึ่งเปรียบได้กับชีวิตของทารกในครรภ์ นิยมแสดงเพื่อเฉลิมฉลองแก่หญิงสาวที่เริ่มมีประจำเดือนครั้งแรก เพื่อเป็นการให้เกียรติความเป็นผู้หญิง และแสดงความเคารพต่อบรรดาแม่ และต่อมาจะแสดงตอนพิธีแต่งงาน การแสดง “คัรบา” นิยมแสดงในช่วงเทศกาลนวราตรี (Navratri, **નવરાત્રિ**) ซึ่งจัดขึ้นทุกปีในช่วงเดือนอัสวินาของฮินดู (กันยายน-ตุลาคม) ผู้แสดงส่วนมากจะเป็นผู้หญิง ในบางครั้งก็อาจมีผู้ชายร่วมแสดงด้วย (Mythical India, 2020)

20. รัฐเบงกอลตะวันตก (West Bengal, **পশ্চিম বঙ্গাল**) เป็นรัฐหนึ่งที่มีความสำคัญมาก โดยเฉพาะช่วงการเรียกร้องเอกราชของอินเดียเพราะเป็นศูนย์กลางทั้งทางปัญญาและทางศิลปะในยุคนั้นชื่อเดิมของเมืองหลวงคือ กัลกัตตา (Calcutta, **কলকতা**) ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อเป็น โกลกาตา (Kolkata, **কোলকাতা**) ตั้งอยู่ริมฝั่งตะวันออกของแม่น้ำฮุคลี (Hooghly River, **हुगली नदी**) ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศ การแสดงที่ได้รับความนิยมคือ



- จอ (Chhau, छाऊ) เป็นการแสดงนาฏศิลป์ตามแบบแผน ผู้แสดงจะสวมหน้ากาก และหมวกขนาดใหญ่ที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างประณีต การแสดงชาวนี้อายุมากกว่า 100 ปี เรื่องที่แสดงจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับตำนานอินเดีย เช่น รามายณะ และมหาภารตะ โดยดำเนินเรื่องราวผ่านศิลปะการต่อสู้และสงคราม การแสดงชาวนี้ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางจากราชวงศ์อินเดีย เศรษฐี และคหบดี การแสดงประเภทนี้จะนิยมแสดงในช่วงเทศกาล “คชาน” (Gajan, गजान) ซึ่งจัดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพต่อพระศิวะ(Utsavpedia, 2015)

21. รัฐฉัตตีสครห์ (Chhattisgarh, छत्तीसगढ़) ตั้งอยู่ทางตอนกลางค่อนไปทางตะวันออกของประเทศอินเดีย เป็นหนึ่งในรัฐที่มีการพัฒนารวดเร็วที่สุดในประเทศอินเดีย เพราะมีทรัพยากรมากมาย เป็นแหล่งพลังงานไฟฟ้าและเหล็กกล้าของประเทศ เมืองหลวงคือ รายปุระ (Raipur, रायपुर) การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ

- ราอูต นาชา (Raut Nacha, राउत नाचा) แปลตามตัวอักษรว่า “Night Dance” เป็นการแสดงนาฏศิลป์อินเดียพื้นบ้าน โดยผู้แสดงชาวฮินดู ตระกูล ยาดว (Yadav, यादव) ที่เชื่อมโยงกับการเลี้ยงโค และมีความเชื่อกันในตระกูลว่าพวกตนเป็นทาสของพระกฤษณะ (Krshna, कृष्णा) ซึ่งเป็นเทพเจ้าในศาสนาฮินดู รูปแบบการแสดงผู้แสดงจะแสดงออกถึงความเข้มแข็ง โดยเดินไป - มาเป็นกลุ่ม ใส่เสื้อผ้าสีสดใส นิยมแสดงในเทศกาล “เดวอุธนี เอกาดสี” (Dev Udhni Ekadashi , देवउठनी एकादशी) (Chahat Kanojia, 2021)

22. รัฐโอฑิศา (Odisha, ओडिशा) ชื่อเดิมคือ โอริศา (Orissa, ओड़िशा) เป็นรัฐในทางตะวันออกของประเทศอินเดียเมืองหลวงคือ ภูเนศวร (Bhubaneswar, भुवनेश्वर) เป็นดินแดนที่มีอายุมากกว่า 2,500 ปี มีวัดมากกว่า 2,000 แห่งในอดีต และมีสถานที่ทางพุทธศาสนาอีกด้วย เนื่องจากอิทธิพลของพระเจ้าอโศกมหาราช ผู้ซึ่งรับเอาพระพุทธศาสนามาที่นี้หลัง สงครามกะลิงคะ (Kalinga War, कलिंग युद्ध) การแสดงที่เป็นที่รู้จัก ได้แก่

- โอริสซี (Odissi, ओड़िसी) เป็นการแสดงนาฏศิลป์ตามแบบแผนในแถบรัฐโอฑิศา มีต้นกำเนิดในวัดฮินดูและสถานที่สำคัญทางโบราณคดีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาฮินดู ศาสนาเชนและศาสนาพุทธ แสดงโดยผู้หญิง และเป็นอีกหนึ่งการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับตำรานาฏยศาสตร์ 108 กระณะ (नटराज की 108 नृत्य) และแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวกับมหากาพย์มหาภารตะ เรื่องราวของเทพเจ้า โดยเฉพาะพระวิษณุ ตำนาน นิทานปรัมปรา ในภาษาฮินดีและภาษาสันสกฤตโบราณ ตามหลักในการแสดงในตำรานาฏยศาสตร์ (Lowen, 2004)



- จันคุ (Changu, चंगु) มีต้นกำเนิดมาจากทางตะวันออกของรัฐโอฑิศา คำว่า “จันคุ” เป็นชื่อกลองชนิดหนึ่งที่น่ามาใช้ตีประกอบการแสดง และเป็นหนึ่งในนาฏศิลป์พื้นบ้านของชนเผ่า “ภุยาน” (Bhuyan, भुयान) เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยม ผู้แสดงส่วนมากจะเป็นผู้ชาย แต่บางครั้งก็มีผู้หญิงแสดงด้วย การแสดง จันคุ นี้มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อวิถีชีวิตของบรรพบุรุษในรัฐ รูปแบบการแสดงเป็นการเต้นแบบเรียบง่าย โดยผู้ชายเดินไปข้างหน้า ผู้หญิงจะเดินถอยหลัง ผู้หญิงเดินไปข้างหน้า และผู้ชายจะเดินถอยหลัง ให้เข้ากับจังหวะกลองและเสียงปรบมือ (Avishek, 2021)

- รุกมาร์ นจา (Ruk Mar Nacha, रूकमर नचा) เป็นการแสดงพื้นบ้านยอดนิยมของอำเภอ มยूरภานจ์ (Mayurbhanj, मयूरभंज) รัฐโอฑิศาเป็นรูปแบบพื้นฐานของการแสดง ฉอ (Chhau, छऊ) ของรัฐเบงกอลตะวันตก เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมาจากรูปแบบของศิลปะการป้องกันตัว โดยใช้อาวุธคือดาบและโล่พร้อมกับการเคลื่อนไหวที่รุนแรงและท่าทางที่สง่างาม (india9, 2014)

23. รัฐอานธรประเทศ (Andhra Pradesh, ఆంధ్ర ప్రదేశ్) เป็นรัฐทางตะวันออกเฉียงใต้บนชายฝั่งของประเทศอินเดีย เมืองหลวงคือ อมราวตี (Amaravati, అమరావతి) รัฐอานธรประเทศมีพื้นที่สำคัญในการจารึกแสงบุญของชาวพุทธ และเป็นศูนย์การศึกษาศาสนาพุทธที่สำคัญ มีวัดเจติย และสถูปต่าง ๆ จำนวนมาก การแสดงที่เป็นที่รู้จัก ได้แก่

- กุจิปูตี (Kuchipudi, కుచిపూడి) เป็นหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์ตามแบบแผน มีต้นกำเนิดจากหมู่บ้าน กุจิปูตี ซึ่งเป็นหมู่บ้านของชาวฮินดูวรรณะพราหมณ์อยู่ในรัฐอานธรประเทศ ตั้งอยู่ที่ทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย และถูกแพร่หลายให้เป็นที่รู้จักมากขึ้นในศตวรรษที่ 17 โดยพราหมณ์ (Brahmin, బ్రాహ్మణ) และ โยคี (Yogi, యోగి) เป็นการแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมหากาพย์มหาภารตะ เรื่องราวของเทพเจ้า ดำเนิน นิทานปรัมปรา ในภาษาฮินดีและภาษาสันสกฤตโบราณ ตามหลักในการแสดงในตำรานาฏยศาสตร์ (Raja & Radha, 2004)

- วีรนาฏยัม (Veeranatyam, వీరనాట్యం) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน คำว่า “วีระ” (Veera, వీర) หมายถึง ความกล้าหาญ คำว่า “นาฏยัม” (Natyam, నాట్యం) หมายถึง การรำรำ ดังนั้น “วีรนาฏยัม” จึงหมายถึงการแสดงของผู้กล้า โดยรูปแบบของการแสดงเพื่อสักการะต่อพระศิวะ (Mahima singh, 2021)

24. รัฐมหาราษฏระ (Maharashtra, महाराष्ट्र) เมืองหลวงคือ มุมบอี (มุมไบ, Mumbai, मुंबई) ชื่อเดิม คือ บอมเบ (บอมเบย์, Bombay, बॉम्बे) เป็นรัฐทางตะวันตกของประเทศอินเดียมีอาณาเขตติดกับทะเลอาหรับ การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ



- ลาวณี (Lavani, लावणी) คำว่า “ลาวณี” มาจากคำว่า “ลาวณยา” (Lavanya, लावण्या) แปลว่า “ความงาม” การแสดง ลาวณี เป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ผสมผสานระหว่างเพลงและการการเต้นรำแบบดั้งเดิม โดยแสดงประกอบกับกลองลาวณี (Dholki Lavani, ढोल लावणी) ซึ่งเป็นกลองที่ให้จังหวะเร้าใจ ผู้แสดงเป็นผู้หญิง การแสดงลาวณี มีต้นกำเนิดมาจากรูปแบบหนึ่งของการให้กำลังใจทหารที่ทำสงครามในช่วงศตวรรษที่ 18 และ 19 ในช่วงที่รัฐมหาราษฏระเกิดความขัดแย้งและความวุ่นวาย (Mala Chandrashekar, 2021)

25. รัฐเตลังคานา (Telangana, తెలంగాణ) เป็นรัฐใหม่ที่ตั้งขึ้นเป็นลำดับที่ 29 ที่ตั้งของรัฐอยู่ทางตอนใต้ของอินเดีย ชื่อเมืองหลวงคือ ไฮเดอราบาด (Hyderabad, హైదరాబాద్) การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ

- เปรีนี คิวตานทวัม (Perini Shivatandavam, పేరినీ శివతాండవం) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีความเก่าแก่ของรัฐเตลังคานา รูปแบบการแสดงนี้มีต้นกำเนิดและเจริญรุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์ กากาติยา (Kakatiya, కాకాతియా) การแสดงประเภทนี้เป็นที่รู้จักกันในอีกความหมายหนึ่ง คือ “Dance of Warriors” มีอายุประมาณ 800 ปี โดยผู้แสดงเป็นนักรบที่ก่อนจะออกรบ จะแสดงต่อหน้าเทวรูป ของพระคิวัระ รูปแบบการแสดงนี้เดิม มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างกำลังใจก่อนการออกรบ และยังมีการแสดง เปรีนี นาฏยัม (Perini Natyam, పేరినీనాట్యం) ที่เป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน (Priya, 2019)

26. รัฐโกวา (Goa, गोवा) เป็นรัฐบนชายฝั่งทะเลทางตะวันตกเฉียงใต้ ของประเทศอินเดีย เป็นรัฐที่มีขนาดเล็กที่สุด ชื่อเมืองหลวงคือ ปณจี (Panaji, पणजी) การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ

- ฟุคะรี (Fugdi, फुगड़ी) เป็นการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านของผู้หญิงชาว “กอนกัน” (Konkan, कोंकण) ในรัฐโกวา นิยมแสดงในช่วงเทศกาลและกิจกรรมทางศาสนา และยังนิยมแสดงในช่วงฤดูเก็บเกี่ยว เพื่อเป็นการหยุดพักและสร้างความบันเทิงในยามพักผ่อนจากการทำงาน (Mahima singh, 2021)

27. รัฐकर्णाटक (Karnataka, कर्नाटक) อาณาเขตของรัฐติดกับทะเลอาหรับทางตะวันตก ชื่อเดิมคือ รัฐแมสสุร์ (Mysore, मैसूर) และต่อมาจึงเปลี่ยนชื่อเป็นรัฐकर्णाटक เมืองหลวงคือ บังคาลอร์ (Bangalore, बैंगलोर) ชื่อเดิมคือ เบงคูลูร์ (Bengaluru, बेंगलुरु) การแสดงที่เป็นที่รู้จักคือ

- ยักษคาน (Yakshgana, यक्षगान) เป็นที่รู้จักกันในนามของชื่อโรงละคร ส่วนมากเรื่องที่แสดงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับละครวรรณคดีภาษาสันสกฤต และละครราที่ส่วนใหญ่เขียนด้วยภาษาเตลugu (Telugu, తెలుగు) หรือภาษากันนาดา (Kannada, ಕನ್ನಡ) ได้แก่ เรื่องมหากาพย์รามายณะ



มหากาพย์มหาภารตะ และเรื่องราวของพระกฤษณะ การแสดงยักชคาน ถือว่าเป็นการแสดงมีความสำคัญและได้รับความนิยมในรัฐกรรนาฏักเป็นอย่างมาก โดยผู้แสดงจะสวมใส่เครื่องแต่งกายที่สีสันสดใส และแต่งหน้าด้วยความวิจิตรบรรจงถือเป็นคุณสมบัติที่โดดเด่นเฉพาะ นิยมแสดงในวัดหรือเทวสถานฮินดู นักแสดงส่วนใหญ่เป็นผู้ชายแต่ต่อมาในปี 1970 เริ่มมีการฝึกหัดนักแสดงที่เป็นผู้หญิง (Delphi, 2020)

- โดลู่ กุณิธา (Dollu Kunitha, **ढोलु कुनिथा**) เป็นการแสดงรำกลองพื้นบ้านดั้งเดิมที่เป็นที่นิยมของรัฐกรรนาฏัก เป็นการแสดงพื้นบ้านที่นิยมแสดงเพื่อบูชาเทพเจ้าที่มีชื่อว่า “ศรี เบิร์ลลิงเกศวร” (Sri Beeralingeswara, **श्री बीरलिंगेश्वर**) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของหนึ่งพระคิระ โดยมีต้นกำเนิดมาจากชุมชน “คุรุบา โกรรา” Kuruba Gowda, **कुरुबा गौड़ा**) ทางตอนเหนือของรัฐกรรนาฏัก (karnatakaturism, 2020)

28. รัฐทมิฬนาฑู (Tamil Nadu, तमिलनाडु) เมืองหลวงคือ เจนนอี (เจนไน) (Chennai, **चेन्नई**) หรือชื่อเดิม มัทราส (Madras, **मद्रास**) ในรัฐนี้มีเมืองสำคัญเมืองหนึ่งคือ จิตัมบรัม (Chidambaram, **चिदंबरम**) เป็นเมืองเล็ก ๆ ในเขตคุฑฑาโลร์ (Cuddalore, **कुड्डालोर**) แต่เป็น ‘ศาสนาธานี’ ขนาดใหญ่ มีเทวาลัยนาฏราช (Natraj, **नटराज**) เป็นศูนย์กลางเมือง และตัวเมืองก็อยู่ในวงล้อมกำแพงเทวาลัย เมืองนี้มีชื่อเสียงในฐานะเป็นแหล่งกำเนิด นาฏศิลป์ “ภารัตนาฏยัม” (Bharatnatyam, **भरतनाट्यम**) หรือการพ้อนรำที่มีชื่อเสียงของอินเดีย (Sakulrat Preedaphol, 2018)

- ภารัตนาฏยัม (Bharatnatyam, **भरतनाट्यम**) เป็นหนึ่งในการเต้นรำคลาสสิกอินเดียที่นิยมมากใน 2 รัฐคือ รัฐทมิฬนาฑูและรัฐกรรนาฏัก ซึ่งอยู่ทางใต้ของอินเดีย เป็นการแสดงที่สืบทอดต่อกันมาเป็นระยะเวลากว่า 2,000 ปี และเชื่อกันว่า ทำรำ 108 ท่าของพระคิระ (108 Dance Karanas of Lord Shiva, **नटराज की 108 नृत्य**) เป็นท่วงท่าที่เคลื่อนไหวแบบผสมผสานสัมพันธ์กันทั้งมือและเท้า เป็นทำรำที่ถูกบันทึกไว้ในตำรานาฏยศาสตร์ (Natyasastra, **नाट्य शास्त्र**) ซึ่งเป็นตำราภาษาสันสกฤตโบราณด้านศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย แต่งโดย ภรตมุณี (Bharata Muni, **भरत मुनि**) ปราชญ์ชาวอินเดีย ในยุคก่อนจะแสดงโดย เทวทาสี (Devadasi, **देवदासी**) คำว่า “เทวทาสี” เป็นภาษาสันสกฤต หมายถึง ผู้รับใช้เทพเจ้า จะเป็นหญิงบริสุทธิ์ที่พ่อแม่นำมาถวายตัวที่วัด ทำหน้าที่คอยดูแลรับใช้เทพเจ้า และส่วนหนึ่งในหน้าที่นั้นคือ ร่ายรำเพื่อบูชาเทพเจ้าในวัดฮินดู (นนทลี รัตนพันธุ์, 2020)



29. รัฐเกรละ (Kerala, **केरल**) อยู่ทางตอนใต้สุดของประเทศอินเดีย เป็นรัฐหนึ่งในทางตะวันตกเฉียงใต้ของชายฝั่งมะละบาร์ของประเทศอินเดีย (Malabar Coast of India) เมืองหลวงคือ ตีรวนันตปุรัม (Thiruvananthapuram, **तिरुवनंतपुरम्**) การแสดงที่ได้รับความนิยม ได้แก่

- โมหินียัตม (Mohiniyattam, **मोहिनीयट्टम्**) เป็นนาฏศิลป์อินเดียแบบดั้งเดิมในศตวรรษที่ 16 และ 17 ได้รับความนิยมมาจากรัฐเกรละ ได้ชื่อมาจากคำว่า “โมหินี” (Mohini, **मोहिनी**) เป็นชื่อปางหนึ่งของพระวิษณุที่อวตารเป็นสตรี โมหินียัตมเป็นอีกหนึ่งการแสดงที่ได้รับความนิยมจากตำนานนาฏยศาสตร์ การแสดงก็กล่าวถึงความงดงามและท่วงท่าที่อ่อนช้อยตามรูปแบบของ “ลาสย” (Lasya, **लास्य**) หมายถึง บริบทของตำนานฮินดูอธิบายถึงการรำโดยพระแม่ปารวตี (Parvati, **पार्वती**) โดยแสดงออกถึงความสุขและเต็มไปด้วยความสวຍและลีลาที่สง่างาม เพื่อตอบสนองพลังในการรำ ตานทวะ (Tandava, **तांडव**) ของพระศิวะ

- กถกพิ (Kathakali, **कथकली**) เป็นศิลปะการแสดงนาฏศิลป์อินเดียแบบดั้งเดิมของชาวฮินดูที่ใช้ภาษามาลายาลัม และเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมากจากรัฐเกรละ (Kerala) ซึ่งอยู่ทางภาคตะวันตกเฉียงใต้ของอินเดีย คำว่า กถกพิ คือ “Story-Play” หมายถึง การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว สิ่งที่น่าสนใจในการแสดงกถกพิ เป็นการแสดงของผู้แสดงชายล้วน มีลักษณะการแต่งหน้าที่โดดเด่นเหมือนสวมใส่หน้ากากสีสดใส เรื่องราวที่แสดงเป็นเรื่องราวรามายณะ มหาภารตะ ตำนานและมหากาพย์ฮินดูอื่น ๆ นอกจากนี้ลักษณะการแสดง กถกพิ ยังคล้ายกับการแสดง กูตียาตม (Kutiyattam หรือ Koodiyattam, **कूटियाट्टम्**) การแสดง กฤษณะยัตม (Krishnaattam, **कृष्णअट्टम्**) และการแสดง กลาริปยาตม (Kalaripayattu, **कलारिपयाट्ट**) อีกด้วย (นนทลี รัตนพันธุ์, 2020)

สรุปและอภิปรายผลการศึกษา

จากการศึกษา พบว่า อินเดียเป็นประเทศที่มีขนาดใหญ่และเป็นแหล่งอารยธรรมสำคัญของเอเชีย และเป็นต้นแบบด้านศาสนา ความเชื่อ ภาษา และศิลปะต่าง ๆ ที่น่าสนใจ และเชื่อมโยงมาถึงการแสดงนาฏศิลป์ที่ได้รับความนิยมและความสนใจแพร่หลาย โดยสามารถจำแนกนาฏศิลป์อินเดียเป็น 2 ประเภทสำคัญ ได้แก่ นาฏศิลป์ตามแบบแผน และนาฏศิลป์พื้นบ้าน

นาฏศิลป์ตามแบบแผนเป็นการแสดงนาฏศิลป์ที่มีความผูกพันกับคติความเชื่อและความศรัทธา เช่น แสดงเพื่อการเคารพบูชา หรือแม้แต่แสดงเพื่อเล่าเรื่องราว เช่น รามายณะ (Ramayana, **रामायण**) มหาภารตะ (Mahabharata, **महाभारत**) และเรื่องราวในมหากาพย์ต่าง ๆ ของอินเดีย



(Epic India, **महाकाव्य भारत**) รูปแบบการแสดงของนาฏศิลป์ตามแบบแผนแต่ละประเภท จะมีรูปแบบของการแสดง ที่เป็นแบบแผน หรือเจาะจงเฉพาะของตัวเอง เช่น เรื่องราวที่ใช้แสดง วิธีการแสดง วงดนตรี ภาษาที่ใช้ในการแสดง รวมถึงแบบแผนในการฝึกหัด เช่น หัสต มุทรา (Hasta Mudras, **हस्त मुद्रा**) คือ ท่ามือ ในรูปแบบต่าง ๆ, รส (Rasa, **रस**) คือ การแสดงอารมณ์, และ ภว (Bhava, **भव**) คือ การแสดงออกทางสีหน้า) ตามตำรานาฏยศาสตร์ (Natyasastra, **नाट्य शास्त्र**) ซึ่งเป็น ตำราภาษาสันสกฤตโบราณด้านศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย แต่งโดย ภรตมุณี (Bharata Muni, **भरत मुनि**) ปราชญ์ชาวอินเดีย

ปัจจุบันกระทรวงวัฒนธรรมอินเดียได้ แบ่ง นาฏศิลป์ตามแบบแผนออกเป็น 9 ประเภท ได้แก่

1. ภรัตนาฏยัม (Bharatnatyam, **भरतनाट्यम**)
2. กถัก (Kathak, **कथक**)
3. กถกฬี (Kathakali, **कथकली**)
4. กุจิปุตตี (kuchipudi, **कूचिपूड़ी**)
5. มณีปุรี (Manipuri, **मणिपुरी**)
6. โมหิณียัตถัม (Mohiniyattam, **मोहिनीयट्टम**)
7. โอติสซี (Odissi, **ओड़िसी**)
8. สตรียา นฤตย (Sattriya, **सत्रीया नृत्य**)
- และ 9. ชอ (Chhau, **छऊ**)

ส่วนนาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นการแสดงที่ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของกลุ่มคนในแต่ละท้องถิ่นที่มีมาแต่โบราณ มีแนวคิดและการแสดงออกอย่างเรียบง่ายและเป็นธรรมชาติ นุ่งห่มเครื่องแต่งกาย เต็มรูปประกอบกับเครื่องดนตรีในท้องถิ่น มีบทร้องและภาษาเป็นของตนเอง นิยมแสดงตามเทศกาล งานรื่นเริง และงานที่แสดงความยินดี หรือแม้แต่แสดงหลังจากเสร็จจากภารกิจต่างๆ เช่น หลังจากการเก็บเกี่ยวผลผลิตทางการเกษตร

การแสดงนาฏศิลป์ในประเทศอินเดียในรัฐต่าง ๆ ทั่วประเทศที่กล่าวมานั้น มีความแตกต่างกันไปตามภูมิภาคของประเทศ ความเชื่อ ภาษา เครื่องดนตรี การแต่งกาย และวิธีการดำรงชีวิต แต่ก็มี ความเหมือนและความคล้ายคลึงทางวัฒนธรรม ประเพณีและมีเอกลักษณ์ที่เป็นของตัวเองแต่ละท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเป็นที่น่าภาคภูมิใจและยังคงสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น จนถึงปัจจุบัน อีกทั้งนาฏศิลป์พื้นบ้านบางประเภทยังเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ แต่ก็ยังมีนาฏศิลป์อินเดียพื้นบ้านบางประเภทเป็นที่รู้จักกันแคในเฉพาะท้องถิ่นในรัฐเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม มีข้อสังเกตว่าการแปลชื่อรัฐ สถานที่ ชื่อเทพเจ้า ชื่อประเพณี ชื่อของ เครื่องดนตรี และแม้แต่ชื่อของการแสดง ถ้าแปลจากภาษาอังกฤษ เป็นภาษาไทย อาจทำให้เกิดความ สับสนในการออกเสียง ดังนั้นการแปลจากภาษาฮินดีเป็นภาษาไทยโดยตรงจะทำให้การสะกดคำและการออกเสียงถูกต้องมากยิ่งขึ้น



รายการอ้างอิง

- ณพเกษม โชติติลลิก. รัฐคุชราต เพชรแห่งอินเดียตะวันตก. สืบค้นจาก <https://www.thaiindia.net/about-india/76-state-info/1880-gujarat-diamond-of-the-west.html>, 2558.
- นนทลี รัตนพันธุ์. “อิทธิพลของศาสนากับนาฏศิลป์ตามแบบแผน.” *วารสารวิทยบริการ: สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี*, 2020, (270-278).
- สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. *ศิลปะอินเดีย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2519, (1-4).
- Ankur Kashyap. *Nati — the folk dance of Himachal*. from <https://ankurkashyap85.medium.com/nati-the-folk-dance-of-himachal-f9adf8092824>, 2018.
- Avishek. *Top 15 famous dance forms of Odisha you must check out*. From <https://ebhubaneswar.com/odisha/top-15-famous-dance-forms-of-odisha-you-must-check-out/>, 2021.
- Bhangra dance*. From <https://dancefans.cultu.be/bhangra-dance> Indianetzone, 2018.
- Brijmohan Bisht. *Folk Songs and Dances of Uttarakhand*. From <https://www.euttaranchal.com/culture/folk-songs-and-dances-of-uttarakhand.php>, 2020.
- Chahat Kanojia. *Raut Nacha of Chattisgarh*. From <https://www.auchitya.com/raut-nacha-of-chattisgarh/>, 2021.
- Chirag. *The 8 popular forms of folk dances of Bihar*. From <https://blog.aabihar.com/the-popular-folk-dances-of-bihar/>, 2021.
- Delphi. *ยักชากานา การเต้นรำ – ละครอินเดีย*. From <https://delhipages.live/th///yakshagana>, 2020.
- Dhermendra Chahar. *A complete list of folk and tribal dance in India*. From https://www.thwiki.press/wiki/Indian_folk_dance, 2018.
- Gosahin. *Hojagiri Folk Dance, Tripura*. From <https://www.gosahin.com/places-to-Visit /hojagiri/>, 2021.
- _____. *Raas Leela Folk Dance, Uttar Pradesh*. From <https://www.gosahin.com/places-to-visit/raas-leela-folk-dance/> Hugo Tresinie, 2021.
- Indianetzone. *Folk Dances of Haryana*. From https://www.indianetzone.com/1/folk_dances_haryana.htm, 2018.
- Incredible India. *Bihu Dance*. from <https://www.incredibleindia.org/content/incredible-india-v2 / en/destinations/guwahati/bihu-dance.html>, 2018.
- India9. *Ruk Mar Nacha*. from <https://www.india9.com/i9show/Ruk-Mar-Nacha-28875.htm>, 2014.
- K.S Vijetha Naomi. *Chholiya*. From <https://www.kalapeet.com/chholiya/>, 2021.



- Karnatakatourism. *Dollu Kuniitha (Drum Dance)*. From <https://www.karnatakatourism.org/destinations/dollu-kuniitha-drum-dance/>, 2020.
- Lowen, S. *Dances of India (Odissi)*. New Delhi: Wisdom Tree, 2004.
- Mahima singh. Fugdi Dance: Folk Dance of Goa. From <https://www.auchitya.com/fugdi-dance-folk-dance-of-go/>, 2021.
- Mahima singh. *Veerabhadra Natyam or Veeranatyam Dance of Andhra Pradesh*. From <https://www.auchitya.com/veeranatyam-dance-from-andhra-pradesh/>, 2021.
- Mala Chandrashekhar. *Lavani: The Most Popular Folk Dance of Maharashtra*. from <https://cultureandheritage.org/2021/05/lavani-the-most-popular-folk-dance-of-maharashtra.htm>, 2021.
- Mansee Jain. *Cheraw: The Traditional Bamboo Dance of Mizora*. From https://www.amarchitrakatha.com/history_details/cheraw-the-traditional-bamboo-dance-of-mizoram/, 2021.
- Mythical India. *5 popular folk dances from Gujarat*. From <https://mythicalindia.com/features-page/5-popular-folk-dances-from-gujarat/>, 2020.
- Mythicalindia. Jhumar and other popular folk dances of Jharkhand. From <https://mythicalindia.com/features-page/jhumar-and-other-popular-folk-dances-of-jharkhand/>, 2020.
- Navya Agrawal. *Rouf Dance of Jammu and Kashmir*. From <https://www.auchitya.com/rouf-dance-the-kashmiri-beauty/>, 2020.
- NE Travel Expert. *The dances of Nagaland*. From <https://www.ne.cab/tribe/the-dances-of-nagaland/>, 2019.
- Priya. *Perini Shiva Thandavam – An Ancient Dance of India*. from <https://bharatstories.com/perini-shiva-thandavam-an-ancient-dance-of-india/>, 2019.
- Raja, R., & Radha, R. *Dances of India (Kuchipudi)*. New Delhi: Wisdom Tree, 2004.
- Sakulrat Preedaphol. *Tamil Nadu – Kerala มณฑลราชันย์ใต้*. From <https://www.travelaroundtheworld-mag.com/exploration/tamilnadu-kerala/>, 2018.
- Shikha Goyal. *List of Folk Dances of Different States in India*. From <https://www.jagranjosh.com/general-knowledge/lists-of-states-and-folk-dances-of-india-1466770456-1>, 2019.
- Shweta Sharma. *Bardo Chham – Folk Dance of Arunachal Pradesh*. from <https://www.auchitya.com/bardo-chham-folk-dance-of-arunachal-pradesh/>, 2021.



- Shweta Sharma. *Dangi Dance of Himachal Pradesh*. From <https://www.auchitya.com/rouf-dance-the-kashmiri-beauty/>, 2021.
- Shweta Sharma. *Grida Dance of Madhya Pradesh*. from <https://www.auchitya.com/grida-dance-of-madhya-pradesh/>, 2021.
- Shweta Sharma. *Matki Dance of Malwa Region in Madhya Pradesh*. From <https://www.auchitya.com/matki-dance-of-madhya-pradesh/> 2564, 2021.
- Sikkim.Tourism. *Chaam: The Ritualistic Masked Dance from Sikkim*. From <https://www.outlookindia.com/outlooktraveller/explore/story/71326/chaam-ritualistic-masked-dance-from-sikkim>, 2021.
- Singh, R. K. S. *Dances of India (Manipuri)*. New Delhi: Wisdom Tree, 2004.
- Swantour. *Kalbelia Dance Rajasthan*. from <https://www.swantour.com/blogs/kalbelia-dance-rajasthan/>, 2019.
- The Palace on Wheels. *Most Popular Traditional Folk Dances of Rajasthan*. from https://www.thepalaceonwheels.org/blog/most-popular-traditional-folk-dances-of-rajasthan/#4_Kathputli, 2020.
- Tusk Travel. *Popular Folk Dances of Meghalaya*. From <https://www.tusktravel.com/blog/popular-folk-dances-of-meghalaya/>, 2020.
- Utsavpedia. *Chhau Dance of Purulia*. From <https://www.utsavpedia.com/cultural-connections/indian-performing-arts/chhau-dance-of-purulia/>, 2015.
- V.A.Ponmelil. *India – Introduction to Folk Dance of India*. From <https://www.newkerala.com/india/Dance-Forms-of-India/Introduction-to-Folk-Dance-of-India.html>, 2018.





บทความวิชาการ

A STUDY OF THAI COUNTRY MUSIC PATTERN BETWEEN EARLY THAI COUNTRY MUSIC AND DIGITAL THAI COUNTRY MUSIC PERIOD

การศึกษารูปแบบดนตรี ระหว่างยุคลูกทุ่งแรกเริ่มและยุคลูกทุ่งดิจิทัล

KRITTAVIT BHUMITHAVARA (กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)*

วันที่รับบทความ 6 เมษายน 2565

วันที่แก้ไขบทความ 8 มิถุนายน 2565

วันที่ตอบรับบทความ 9 มิถุนายน 2565

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการศึกษารูปแบบเพลงลูกทุ่งในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต

บทเพลงลูกทุ่งสะท้อนความเป็นอยู่ วิถีชีวิต วัฒนธรรมไทย ตลอดจนสภาพสังคมในพื้นที่นั้น ๆ ตัวบทเพลงถ่ายทอดบรรยากาศที่เรียบง่าย ใช้ภาษาตรงไปตรงมา และกล่าวถึงเรื่องราววิถีชีวิตชนบท มีถิ่นที่อยู่อาศัยห่างไกลตัวเมือง โดยบทความวิชาการ การเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีลูกทุ่งจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ค้นพบการเปลี่ยนแปลง 5 ประการดังนี้ 1)รูปแบบการใช้เครื่องดนตรี 2)ด้านเนื้อหาของบทเพลง 3)การแสดงบนเวที 4)การบันทึกเสียง 5)การประภครวงเพลง

บทความวิชาการนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปของตัวเพลงลูกทุ่งตามยุคตามสมัย เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานวิจัยเพลงลูกทุ่งต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: เพลงลูกทุ่ง, ยุคลูกทุ่งแรกเริ่ม, ยุคเพลงลูกทุ่งดิจิทัล

* Lecturer of music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, E-mail.:
kritavit.ph@ssru.ac.th



Abstract

The objective of this article is to show a comparison of Thai country music pattern at the present time changed from the past.

Typically, Thai country music represents Thai ways of life, cultures, and reflect a condition of Thai society via simple language and environment. Most of them tell stories of people in rural areas, living far from urban areas. This academic article examined Changing styles of Thai country music from the past to the present too: Pattern of Musical instruments Lyrical content Performance on stage Tool and equipment for music production and Thai country music singing contests

This study illustrates the development and changes of Thai country music pattern as the time is constantly moving forward to be the guideline for other Thai country music research in the future.

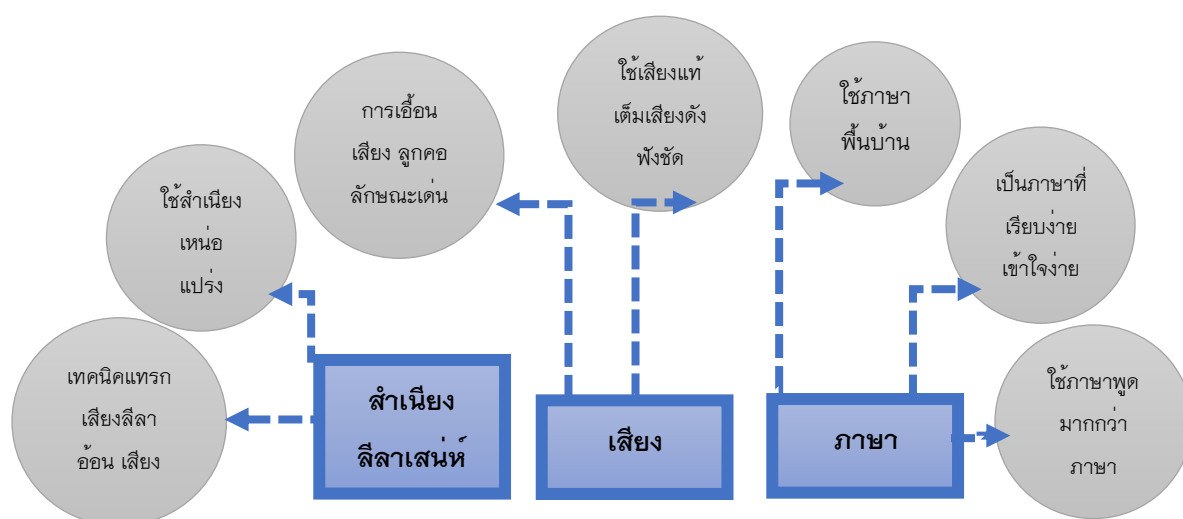
Keywords: Thai country music, Original Thai country music period, Digital Thai country music period



บทนำ

ดนตรีปรากฏชัดเจนในทุกสังคม วัฒนธรรม ทุกเพศและวัย ตลอดจนเป็นสิ่งสำคัญที่บ่งบอกถึงสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัย ดนตรีนั้นได้แบ่งออกเป็นหลากหลายแขนง เช่น คลาสสิก แจ๊ส ป๊อป ร็อค ฟันบ้าน ไทยเดิม ลูกกรุง ไปจนถึงลูกทุ่ง

เพลงลูกทุ่ง หมายถึง วิถีชีวิต วัฒนธรรมไทย การสะท้อนสภาพสังคม ถ่ายทอดถึงบรรยากาศที่เรียบง่าย ใช้ภาษาง่าย โดยส่วนใหญ่เล่าถึงเรื่องราวของชนบทที่มีถิ่นที่อาศัยอยู่ห่างไกลออกไปจากตัวเมือง ซึ่งเทคนิคการเป็นศิลปินลูกทุ่งยอดนิยม นั้น แบ่งเป็น 3 หัวข้อใหญ่ คือ 1) สำเนียง ลีลา เสน่ห์ หมายถึง การใช้เทคนิคแทรกเสียงลีลาอ่อน เสียงเป็นเสน่ห์ ใช้สำเนียงเหน่อ แปร่ง 2) เสียง หมายถึง การเอื้อนเสียง ลูกคอ ลักษณะเด่นเฉพาะ ใช้เสียงแท้ เต็มเสียงดังฟังชัด 3) ภาษา หมายถึง ใช้ภาษาฟันบ้าน เป็นภาษาที่เรียบง่าย เข้าใจง่าย ใช้ภาษาพูดมากกว่าภาษาหนังสือ (พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์, 2555) สามารถแบ่งเป็นได้ดังแผนภูมิ ดังนี้



แผนภูมิที่ 1 ลักษณะเด่น 7 ประการที่ใช้สร้างแนวการขับร้องเพลงลูกทุ่ง

ที่มา : พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์. การบรรยายเรื่อง “เพลงไทยสากลจากอดีต ตอน เพลงลูกทุ่ง” วันจันทร์ที่ 21 พฤษภาคม 2555 สำนักงานมูลนิธิราชสุตา มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา, 2555.

ในยุคเริ่มต้น ยังไม่ได้มีการแบ่งแยกลักษณะแนวเพลงลูกทุ่งและลูกกรุงอย่างชัดเจน เพราะทั้งคู่ล้วนเป็นเพลงไทยสากลทั้งสิ้น เพลงลูกทุ่งนั้นมีความชัดเจนขึ้นในปี พ.ศ.2507 ซึ่งถือเป็นประวัติศาสตร์สำคัญในการเปลี่ยนแปลงดนตรีไทยสากลที่สำคัญยิ่ง ปรากฏในรายการทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม

ช่อง 4 บางขุนพรหม ของคุณจำนง รังสิกุล ได้จัดทำรายการชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง” ซึ่งแปลมาจากคำภาษาอังกฤษว่า Country Music หรือ American Country Music (เกี่ยวกับชีวิตของดาวบอย หรือ ลูกทุ่งอเมริกัน) ซึ่งได้ติดต่อครูมงคล อมาตยกุล หัวหน้าวงจุฬารัตน์ ให้นำวงดนตรีมาแสดง ในวันนั้น



ครูมงคลได้ขอให้ครูนคร ถนอมทรัพย์ ซึ่งขณะนั้นเป็นรองหัวหน้า นาวงจุฬารัตน์ทั้งวงใหญ่ (วงดนตรีสากลประเภท Big Band) นักดนตรี 28 ถึง 30 คน ไปออกอากาศ โดยมีศิลปินหลักที่ร่วมออกอากาศ ดังนี้ 1)ชาย เมืองสิงห์ 2)ทูล ทองใจ 3)ชัย อนุชิต 4)ปอง ปรีดา 5)วันทนา สังข์กังวาน และ 6)แคลลอ (โฆษกดาวตลก) โดยมีนักร้องหลักคือ ชาย เมืองสิงห์ ในยุคนั้นมีชื่อเสียงโด่งดังมาก จึงได้ร้องเพลง 2 ช่วงด้วยกัน ในช่วงแรก “กึ่งทองใบหยก” ร้องคู่กับ ดวงใจ เมืองสิงห์ ที่ร้องแก้ด้วยเพลง “กึ่งระกำ” ชาย เมืองสิงห์ แต่งชุดทหารออกมาแสดงละครเพลงคู่กับ ดวงรัตน์ แสงอุทัย ในเพลง “ร่อนอ่อนน้องตีม” โดยดวงรัตน์ ร้องแก้ด้วยเพลง “น้ำตาน้องตีม” และในฉากหลังบนเวทีมีป้ายชื่อรายการปรากฏอย่างชัดเจนว่า “เพลงลูกทุ่ง” ออกอากาศ วันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ.2507 (จินตนา ดำรงเลิศ, 2533 : 44)



ภาพที่ 1 ของ 4 บางขุนพรหม รายการ “เพลงลูกทุ่ง”

ที่มา : พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์. การบรรยายเรื่อง “เพลงไทยสากลจากอดีต ตอน เพลงลูกทุ่ง” วันจันทร์ที่ 21 พฤษภาคม 2555 สำนักงานมูลนิธิราชสุตา มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา, 2555.

เพลงลูกทุ่งนั้นมีวิวัฒนาการในแต่ละช่วง โดยการพิจารณาจากองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ด้านผู้ประพันธ์เพลง นักร้อง เครื่องดนตรี เนื้อหาของดนตรี และการแสดงบนเวที ผู้วิจัยเรียกยุคสมัยนี้ว่า “ยุคลูกทุ่งแรกเริ่ม” (พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์, 2555) โดยสามารถแบ่งออกเป็นตามยุคสมัยได้ดังนี้

1. ยุคต้น
2. ยุคทองของเพลงลูกทุ่ง
3. ยุคภาพยนตร์เพลง
4. ยุคเพลงเพื่อชีวิต
5. ยุคหางเครื่อง และคอนเสิร์ต



ยุคปัจจุบัน การเข้ามาของเทคโนโลยีมีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนแปลงดนตรีลูกทุ่ง ในส่วนต่าง ๆ และสอดแทรกเข้าไปอยู่ในวัฒนธรรมของดนตรีลูกทุ่งอย่างแนบเนียน โดยผู้วิจัยเรียกยุคสมัยนี้ว่า “ยุคเพลงลูกทุ่งดิจิทัล” โดยองค์ประกอบของดนตรีลูกทุ่งที่เปลี่ยนแปลงไป 5 องค์ประกอบ ดังนี้

1. รูปแบบการใช้เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มนั้นเป็นส่วนประกอบสำคัญในการบ่งบอกแนวทางของวงดนตรีว่าไปในทิศทางไหน ดังเช่นตัวอย่างวงดนตรีจุฬารัตน์ เครื่องดนตรีภายในวงประกอบด้วย 1)เครื่องเป่าประมาณ 10 ชิ้น 2)เครื่องสายที่ไม่ใช่ไฟฟ้า เช่น ดับเบิลเบส (double bass) 1 ชิ้น 3)กลอง 1 ชิ้น 4)แอคคอร์ดเดียนหรือหีบเพลง 1 ชิ้น



ภาพที่ 2 วงดนตรีจุฬารัตน์

ที่มา : <https://www.facebook.com/141052919376265/posts/679956118819273/>

ต่อมาเมื่อเครื่องดนตรีเปลี่ยนไปใช้เครื่องไฟฟ้ามากขึ้น และนำเข้ามาประสมวง เช่น วงของ สุรชัย สมบัติเจริญ เครื่องดนตรีประกอบด้วย 1)เครื่องเป่า ประมาณ 10 ชิ้น 2)เบสไฟฟ้า 1 ชิ้น 3)กลอง 1 ชิ้น 4) กีตาร์ 1 ชิ้น 5)แอคคอร์ดเดียนหรือหีบเพลง 1 ชิ้น

เมื่อมาถึงในเข้าสู่ยุคเพลงลูกทุ่งดิจิทัล เครื่องดนตรีในวงดนตรีลูกทุ่งได้มีการพัฒนาอย่างก้าวกระโดดเป็นอย่างมาก ตัวอย่างเช่นเพลง เซ็ดเรตติ้ง ของศิลปิน ไบเตย อาร์สยาม (ไทยรัฐฉบับพิมพ์ , 2560) เครื่องดนตรีที่นำมาประกอบจังหวะนั้นเป็นการผสมผสานแนวเพลง EDM (Electronic Dance Music) โดยการเปลี่ยนจากการใช้กลองชุดธรรมดาเป็นกลองไฟฟ้าที่สามารถนำเสียงกลองต่าง ๆ (Sam Sound) ได้หลายร้อยเสียงในการให้ Sound เพลง เพื่อนำมาประกอบจังหวะในเพลงลูกทุ่งยุคใหม่



ภาพที่ 3 กลองไฟฟ้า ROLAND SPD-30 และ เครื่องสังเคราะห์เสียง(Synthesizer)

ที่มา : www.bngmusicthailand.com

นอกจากนี้ยังได้นำ เครื่องสังเคราะห์เสียง (Synthesizer) มาใช้แทนเปียโน(Piano) หรือ คีย์บอร์ดไฟฟ้า (Electronic Keyboard) ทำให้เสียงที่ให้ออกมานั้นแตกต่างกับเพลงลูกทุ่งยุคเก่า เป็นอันมาก โดยเพลงที่ได้้นำเครื่องดนตรีเครื่องสังเคราะห์เสียง (Synthesizer) มาใช้ในเพลงลูกทุ่ง ส่วนใหญ่นั้นเป็นเพลงที่มีจังหวะที่เร็ว และมีกระสวนจังหวะตอบรับระหว่าง Rhythm กับ Melody อย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น เพลง “หญิงลัลลา” ของ หญิงลี ศรีจุมพล ในท่อน Intro นั้นได้นำเสียงสังเคราะห์เสียงมาเป็นตัวเดินทำนองหลักสลับกับกีตาร์ไฟฟ้า



ภาพที่ 4 โน้ตท่อน Intro เพลง หญิงลัลลา ศิลปิน หญิงลี ศรีจุมพล

ที่มา : กฤตวิทย์ ภูมิถาวร. งานดนตรีไทยสากลของครูมงคล อมาตยกุล : ลักษณะเด่นในอุปนิสัย ความรอบรู้
ความสำเร็จในการสร้างวงดนตรีและนักร้องเพลงลูกทุ่ง, วารสารกระแสวัฒนธรรม,18(34), 2560.

จากโน้ตที่ถอดมาได้แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกีตาร์และเสียงสังเคราะห์ ที่อยู่ในดนตรีลูกทุ่งสมัยใหม่ซึ่งใช้กระสวนจังหวะที่เร็ว เร้าใจ และสนุกสนาน สอดแทรกไปกับเสียงสังเคราะห์ซึ่งบ่งบอกได้ถึงการเปลี่ยนแปลงไปของเพลงลูกทุ่งเป็นอันแท้จริง

2. เนื้อหาของบทเพลง

ด้านเนื้อหาของเพลงในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มนั้น ในสมัยก่อนนั้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับความสวยงามเกี่ยวกับชนบท เช่น เพลงเกี่ยวกับหนุ่มชนบทหรือรัก ตัวอย่างเช่น เพลง “คิดถึงพี่ไหม” หรือ “เสียงขลุ่ยเรียมนาง” ของ ศรีคีรี ศรีประจวบ นอกจากนั้นยังมีเพลงที่บรรยายถึงวิถีชีวิตคนชนบท เช่น เพลง “เขมรไล่ควาย” ของ สุรพล สมบัติเจริญ เพลง “ชมทุ่ง” ของ เพ็ญใจ พรหมแดน หรือ เพลง “มนต์รักลูกทุ่ง” ของ ไพโรจน์ ลูกเพชร ตลอดจนเพลงที่สะท้อนชีวิตและความยากจน เช่น เพลง



“คนขี่หลังควาย” ของดาว บำณคอน ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าในนักร้องหรือนักแต่งเพลงยุคแรกนั้น มีลีลาการเขียนเล่าเรื่องเกี่ยวกับวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของชาวชนบทเป็นส่วนใหญ่



ภาพที่ 5 ปกแผ่นเสียงสุรพล สมบัติเจริญ ชุด ของปลอม

ที่มา : <https://world.kapook.com>

ในยุคเพลงลูกทุ่งดิจิทัล การเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์เพลงได้เปลี่ยนแปลงไปตามกาลสมัย ในยุคที่การสื่อสารเข้าถึงโดยง่ายแล้วนั้น การเล่าบรรยายสิ่งต่าง ๆ ในเนื้อเพลงส่วนใหญ่เกี่ยวกับการติดต่อสื่อสาร ผ่านสังคมออนไลน์เป็นส่วนสำคัญ เช่น ไลน์ (Line) เฟซบุ๊ก (Facebook) เป็นต้น เช่น เพลง “เฟสบุ๊คหายไลน์ก็เจียบ” ของ เปิ้ล ปทุมราช ค่ายเพลง อาร์ สยาม (อาร์สยาม, 2560) ดังตัวอย่างเนื้อเพลงกล่าวว่า

“เฟสบุ๊คหายไลน์กะบ่ทักมา
อินตาแกรมอ้ายเฝ้ามองหาบ่เห็นน้องลงรูปไว้
เจ้าปิดตายแล้ว
บ่มีวีแวนในโลกออนไลน์
เฟสบุ๊คที่อ้ายส่งไป
ถึงบ่มีไผ่ส่งแซทกลับมา”¹

จะเห็นได้ว่า เนื้อหากล่าวถึงสังคมปัจจุบันที่ใช้การติดต่อสื่อสารผ่านทางสังคมอินเทอร์เน็ตเป็นหลัก เช่น การส่งข้อความ การคุยผ่านเห็นหน้าตา หรือการดูรูปภาพ เป็นต้น ซึ่งในเพลงกล่าถึงผู้หญิงที่พยายามจะบอกเลิกผู้ชาย โดยปิดการสื่อสารทางโลกออนไลน์ทั้งหมด เพื่อไม่ให้ฝ่ายผู้ชายติดต่อถึง

¹ ดงลักษณะการสะกดคำตามค่ายเพลง



ตนได้อีก นอกจากนั้นยังมีอีกหนึ่งเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมออนไลน์ คือ เพลง “เสียแพนให้เฟสบุ๊ค” ของ วงกามเทพ ค่ายเพลง TMG Record โดยมีเนื้อเพลงกล่าวว่า

“ก็พึงรู้ เมื่อเพื่อนมันหลงให้พัง ว่าแพนมันกำลังนอกใจมันอยู่
เห็นในเฟสบุ๊ค เธอถูกก๊าก กับใครไม่รู้ สถานะเป็นซู้ กับผู้ชายคนนั้น”²

เนื้อหาของเพลงแสดงให้เห็นการสื่อสารที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัดผ่านตามยุคสมัย เนื้อเพลงเป็นสิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง แสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ใช้สื่อสารในแต่ละยุคต่าง ๆ นอกจากความเปลี่ยนแปลงของเนื้อเพลงลูกทุ่งแล้วนั้น ทางด้านการแสดงบนเวที มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วยอีกเช่นกัน

3. การแสดงบนเวที

การแสดงบนเวทีในยุคลูกทุ่งดิจิทัลนั้น ได้เปลี่ยนแปลงจากยุคในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มไป บางประการ แต่ยังคงลักษณะความเป็นตัวตนของลูกทุ่งไว้ได้ แม้ในปัจจุบันระบบเวที แสงสีเสียง จะเปลี่ยนแปลงไปแล้วมาก แต่ความเป็นวงลูกทุ่งนั้นยังอยู่ครบทุกองค์ประกอบ เช่น นักร้อง หางเครื่อง (ปัจจุบันเรียกว่าแดนเซอร์) นักดนตรี และ ตลก ซึ่งวงขนาดใหญ่จะนำนักร้องที่ยังไม่มีชื่อเสียงขึ้นมา ร้องก่อนนักร้องมีชื่อเสียงเพื่อดึงดูดคนดูให้อยู่จนจบการแสดง

ในปัจจุบันการแสดงบนเวทีนั้น การแสดงยังคงความเป็นลูกทุ่งในสมัยก่อนอยู่อย่างครบถ้วน ซึ่งมีองค์ประกอบและการแสดงหลัก ๆ เช่นเดียวกัน (เกิดขึ้นกับวงดนตรีลูกทุ่งขนาดใหญ่เท่านั้น) ประกอบด้วย 1)เทคนิคเฉพาะตัว 2)รสนิยม 3)จังหวะ ลีลา การเต้นรำของหางเครื่อง 4)การประสมวง การประสานเสียง 5)บุคลิกเฉพาะตัวของนักร้อง แต่สิ่งที่แตกต่างกันออกไปเล็กน้อย คือ ตัวการแสดงโชว์บนเวทีที่มีความแตกต่างของแต่ละวงเพื่อความเป็นเอกลักษณ์ของวงนั้น ๆ



ภาพที่ 6 ภาพชายวงดนตรีจุฬารัตน์ ภาพชาตรีวิชชัย ธีเร็น ตีกันดวลซ่า โดย เอกชัย ศรีวิชัย

ที่มา : https://www.matichonweekly.com/column/article_128596, [travel.gimyong.com](https://www.travel.gimyong.com)

² คงลักษณะการสะกดคำตามค่ายเพลง



นอกเหนือจากการแสดงแล้วนั้น การบันทึกเสียงนับเป็นสิ่งสำคัญที่ศิลปินแต่ละท่านสร้างสรรค์ผลงานเพื่อนำไปเผยแพร่

4. การบันทึกเสียง

ในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มนั้นเทคโนโลยียังไม่ทันสมัยเช่นในปัจจุบัน เนื่องจากยังใช้ระบบแอนะล็อก ในการบันทึกเสียงไม่สามารถอัดแยกแต่ละเครื่องดนตรีได้ ทำให้ศิลปินต้องมีการซักร้องมาอย่างดี และการบันทึกเสียงแต่ละครั้งนักร้องจำต้องร้องพร้อมกันกับนักดนตรี ทำให้ไม่สามารถผิดพลาดได้ แม้แต่นิดเดียว และการจัดวางระยะห่างของแต่ละเครื่องดนตรี ต้องตั้งระยะให้ได้เสียงที่ดังเทียบเท่ากัน เครื่องไหนเด่นก็นำมาอยู่ด้านหน้า เทียบเท่ากันร้องนำ



ภาพที่ 7 เครื่องห้องบันทึกเสียง พ.ศ. 2513

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/700028335804759197/?lp=true>

ในยุคลูกทุ่งดิจิทัล อุปกรณ์สำหรับการบันทึกเสียงราคาถูกลงมาก คนทั่วไปสามารถจับต้องได้ จึงเกิดห้องอัดที่เรียกว่า โฮมสตูดิโอ (Home Studio) สามารถบันทึกเสียงเองที่บ้าน และไม่จำเป็นต้องไปห้องอัดขนาดใหญ่เสมอไป



ภาพที่ 8 Home Studio พ.ศ. 2562

ที่มา : <https://bothners.co.za>



ปัจจุบันการบันทึกเสียงที่เอื้ออำนวยการสร้างสรรคผลงานสะดวกสบายมากขึ้น เทคโนโลยีการสื่อสารสามารถเข้าถึงได้ทุกพื้นที่ จึงมีนักร้องหรือศิลปินหลายท่านใช้ช่องทางอินเทอร์เน็ต เช่น ยูทูบ (YouTube) เฟซบุ๊ก (Facebook) หรือ ทางแอปพลิเคชัน (application) อื่น ๆ เพื่อเผยแพร่ผลงานของตัวเองให้แฟนเพลงได้ติดตามหลากหลายช่องทาง เพื่อเป็นการแพร่ และกระจายฐานกลุ่มคนฟังเพลงให้กว้างมากขึ้น



ภาพที่ 9 เพลง จดหมายพิศของ มนต์สิทธิ์ คำสร้อย บน YouTube ในรายการนักผลเพลง

ที่มา : <https://www.youtube.com/watch?v=ZKhVYiOEwnI>

5. การประกวดร้องเพลงและวงดนตรีลูกทุ่ง

ในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มนั้น การประกวดดนตรียังไม่มีบทบาทมากเหมือนในปัจจุบัน แต่เป็นการสนับสนุนศิลปินในแต่ละตัวบุคคล ตัวอย่างเช่น วงดนตรีจุฬารัตน์ โดยครูมงคล อมาตยกุล (หัวหน้าว) ใช้วิธีการหาศิลปินดังนี้ มองลักษณะเด่น มีจุดขาย และมีพลังเสียง หลังจากนั้นใช้วิธีการตลาดเพื่อสร้างศิลปินหน้าใหม่โด่งดัง และเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปได้อย่างรวดเร็ว เป็นต้น

ต่อมาในยุคลูกทุ่งดิจิทัลนั้น เกิดการแพร่หลายทางด้านสื่อออนไลน์ต่าง ๆ มากขึ้น จึงส่งอิทธิพลถึงรายการประกวดต่าง ๆ ในโทรทัศน์ยุคปัจจุบัน ทำให้เกิดการประกวดร้องเพลงมากมาย ทั้งระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา มหาวิทยาลัย หรือแม้แต่ประชาชนทั่วไป



ภาพที่ 10 รายการชิงช้าสวรรค์

ที่มา : <https://www.daradaily.com/news/30693/read>

ในปัจจุบันเพลงลูกทุ่งมีบทบาทในสังคมมากขึ้น สื่อและรายการโทรทัศน์ต่าง ๆ ได้หันกลับมาจัดประกวดเพลงลูกทุ่งกันอย่างมากมาย ซึ่งรายการประกวดที่โด่งดังและมีชื่อเสียงแบ่งได้ดังนี้

1. รายการประกวดร้องเพลงเพื่อชิงเงินรางวัล ได้แก่

- รายการไม้คันทองคำ (เด็ก ผู้ใหญ่ หมอลำฝั่งเพชร) ช่อง workpoint (23)
- ฟ้าใส ไม้คันทองคำ ช่อง workpoint (23)
- ฟ้าใส ไม้คันทองคำ ตั้งตัว ช่อง workpoint (23)
- รายการ เสียงสวรรค์ ขวัญใจมหาชน RERUN ช่อง 8 (27)
- รายการ เสียงสวรรค์ พิฆิตลัน RERUN ช่อง 8 (27)
- รายการ เสียงสวรรค์ พันน้ำนม RERUN ช่อง 8 (27)
- รายการ เปิดมานลูกทุ่งมหานคร ช่อง 9 MCOT HD (30)
- คีกรวันดวลเพลง เงินล้าน ช่อง oneHD (31)
- คีกรวันดวลเพลง เด็ก ช่อง oneHD (31)
- คีกรวันดวลเพลง สงครามแชมป์ ช่อง oneHD (31)
- คีกรวันดวลเพลง เสาร์ ๕ ช่อง oneHD (31)
- มาสเตอร์คีย์ เวทีแจ้งเกิด ช่อง 3HD (33)
- บัลลังก์เสียงทอง ช่อง 3HD (33)

2. รายการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งเพื่อชิงเงินรางวัล ได้แก่

- รายการชิงช้าสวรรค์ ช่อง workpoint (23)
- รายการประกวดวงดนตรีเยาวชนทรูวิชั่นส์ - ยามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์



3. รายการประกวดเงาเสียงเพื่อชิงเงินรางวัล ได้แก่

- กิกิทุ่งครามเพลง...เงินล้าน ชอง 7HD (35)
- The Cover เหมือนขึ้นเทพ ชอง 7HD (35)

รายการทั้งหมดเป็นเพียงตัวอย่างเท่านั้น ยังมีอีกหลายรายการที่จัดประกวดแต่ไม่ได้ออกสื่อทางโทรทัศน์

บทสรุป

การศึกษาทั้งหมดของรูปแบบในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มกับยุคลูกทุ่งดิจิทัลนั้นสรุปได้ ดังนี้

1) การใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องไฟฟ้าและเสียงสังเคราะห์มากขึ้น แทนการใช้เครื่องดนตรีในรูปแบบอคูสติคในดนตรีลูกทุ่งในสมัยอดีต

2) ด้านเนื้อหาของบทเพลง โดยเล่าบรรยายสิ่งต่าง ๆ ในเนื้อเพลงส่วนใหญ่เกี่ยวกับการติดต่อสื่อสาร ผ่านสังคมออนไลน์เป็นส่วนสำคัญ เช่น การส่งจดหมาย การโทรศัพท์ ตลอดจนการใช้สื่อออนไลน์เช่น ไลน์ เป็นต้น เพื่อบ่งบอกถึงยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป

3) การแสดงบนเวที ในปัจจุบันวงขนาดใหญ่แสดงโดยยังยึดรูปแบบการแสดงแบบฉบับเดิมประกอบด้วย เทคนิคเฉพาะตัว, รสคำภาษา, จังหวะ สีลา การเต้นรำของหางเครื่อง, การประสมวง การประสานเสียง, และบุคลิกเฉพาะตัวของนักร้อง แต่มีการแสดงบนเวทีของแต่ละวงแตกต่างกันเล็กน้อยอันเป็นเอกลักษณ์ของวงนั้น ๆ

4) การบันทึกเสียง การอัดเสียงในอดีตนั้นใช้เป็นระบบแอนะล็อกในการบันทึกเป็นหลัก จึงไม่สามารถอัดแยกเสียงและแก้ไขแต่ละเครื่องดนตรีได้ ทำให้ศิลปินต้องมีการซักซ้อมมาอย่างดี แต่ในปัจจุบันเครื่องมือที่ใช้ถูกลงมาก จึงทำให้ศิลปินหรือนักทำเพลงหันมาทำบันทึกเสียงที่บ้านมากขึ้น และสามารถเผยแพร่ได้สะดวกขึ้นทางสื่อออนไลน์ต่าง ๆ บนอินเทอร์เน็ต

5) การประกวดร้องเพลงและวงดนตรีลูกทุ่ง ในยุคลูกทุ่งแรกเริ่มยังไม่มีบทบาทมากเหมือนในปัจจุบัน แต่จะเป็นการปั้นศิลปินเป็นรายบุคคลมากกว่า ซึ่งแตกต่างกับปัจจุบัน มีรายการประกวดร้องเพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นมากมาย ทั้งในโทรทัศน์และข้างนอกสถานี ทำให้มีผู้คนสนใจที่ฝึกฝนเข้าร่วมประกวดมากขึ้น

ข้อมูลทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงการศึกษารูปแบบดนตรีระหว่างยุคลูกทุ่งแรกเริ่มและยุคเพลงลูกทุ่งดิจิทัลอย่างแท้จริง



รายการอ้างอิง

- กฤตวิทย์ ภูมิถาวร. งานดนตรีไทยสากลของครูมงคล อมาตยกุล : ลักษณะเด่นในอุปนิสัย ความรอบรู้ ความสำเร็จในการสร้างวงดนตรีและนักร้องเพลงลูกทุ่ง. *วารสารกระแสวัฒนธรรม*, 18(34), 2560, (66-80). สืบค้น 8 กุมภาพันธ์ 2565, จาก <http://repository.li.mahidol.ac.th/dspace/bitstream/123456789/40548/1/li-ar-krittavit-2561.pdf>.
- จินตนา คำรงค์เลิศ. (2533). *วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยม และการดำเนินชีวิต* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ไทยรัฐฉบับพิมพ์. *ใบเตย อาร์สยาม*, 2560, 24 มีนาคม. สืบค้นเมื่อ 8 กุมภาพันธ์ 2565, จาก <https://www.thairath.co.th/newspaper/893566>.
- นักพจณเพลง Song Hunter. *จดหมายผิดของ มนต์สิทธิ์ คำสร้อย* ในรายการนักพจณเพลง, 2560. สืบค้นเมื่อ 9 พฤศจิกายน 2565, จาก <https://www.youtube.com/watch?v=ZKhVYiO>.
- พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์. การบรรยายเรื่อง “เพลงไทยสากลจากอดีต ตอนเพลงลูกทุ่ง” วันจันทร์ที่ 21 พฤษภาคม 2555 สำนักงานมูลนิธิราชสุตา มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา, 2555.
- อาร์สยาม. *เฟสบุ๊กไฮไลน์ก็เจียบ : เบิ้ล ปทุมราช อาร์สยาม*, 2560. สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2565, จาก <https://www.youtube.com/Ewnlow&ac=article&id=540050715&Ntype=5.watch?v=FEEIO1wpEug.com/pin/700028335804759197/?lp=true=mambyrose&group=38>



Journal of Suan Sunandha Arts and Culture

วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ปีที่ 2 ฉบับที่ 1/2565



บทความวิชาการ

“SIMPLE UBIQUITOUS” FOR GUITAR DUET

ผลงานการสร้างสรรค์ “Simple Ubiquitous” สำหรับกีตาร์สองตัว

PATOMMAVAT THAMMACHARD (ปฐมวัศ ธรรมชาติ)*

วันที่รับบทความ 5 เมษายน 2565

วันที่แก้ไขบทความ 7 มิถุนายน 2565

วันที่ตอบรับบทความ 8 มิถุนายน 2565

บทคัดย่อ

ผลงานการสร้างสรรค์ “Simple Ubiquitous” for guitar duet เป็นบทเพลงบรรเลงสำหรับกีตาร์สองตัว วัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงบรรเลงสำหรับผู้เริ่มต้นโดยผลงานเรียบเรียงจากการนำทำนองมาจากบทเพลง “ศาสตร์พระราชา” ซึ่งประพันธ์โดยนายเจริญ ธรรมชาติ (กีตาร์ 1) ส่วนแนวประสานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (กีตาร์ 2) ได้รับแรงบันดาลใจการประพันธ์มาจากแบบฝึกหัดหมายเลขที่ 83 จาก 120 แบบฝึกหัดมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ของ Mauro Giuliani ทำหน้าที่เล่นประกอบ (accompaniment) ผู้ประพันธ์คาดหวังให้ผู้สนใจเห็นถึงธรรมชาติของการเล่นมือขวากีตาร์ซึ่งเป็นทักษะที่สำคัญต่อการพัฒนาการเล่นกีตาร์ในอนาคต และตระหนักถึงปรัชญาและศาสตร์การดำเนินงานของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตผ่านเนื้อความของผลงานชิ้นนี้

คำสำคัญ: ศาสตร์พระราชา, เล่นมือขวากีตาร์, บรรเลงกีตาร์สองตัว

* Lecturer of music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, E-mail.:

patommavat.th@ssru.ac.th



Abstract

“Simple Ubiquitous” for guitar duet is an instrumental composition for two guitars. The first guitar’s musical structure, assigned for playing main melodic part, was derived from “The King’s Philosophy” original melody composed by Mr. Jalearn Thammachard. The second guitar, the accompaniment, is structured by “120 right-hand studies for guitar” by Mauro Giuliani, particularly using exercise no.83 as a model for this composition project. The objective of this composition is to create musical pieces for beginner guitar players to be able to see the nature of right-hand guitar playing, which will be an important part of future guitar development, meanwhile, be aware of King Philosophy and apply it to their personal and professional life.

Keywords: The King Philosophy, Right-hand on Guitar, Guitar-duet



บทนำ

ผลงานการสร้างสรรค์เพลง “Simple Ubiquitous” for guitar duet เป็นบทประพันธ์ที่จัดอยู่ในรูปแบบบรรเลง วัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงบรรเลงโดยใช้กีตาร์ 2 ตัว กีตาร์แนวที่ 1 เรียบเรียงจากการแนวทำนองบทเพลง “ศาสตร์พระราชา” ซึ่งประพันธ์โดยนายเจริญ ธรรมชาติ ส่วนกีตาร์แนวที่ 2 ได้รับแนวทางการประพันธ์มาจาก 120 แบบฝึกหัดมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ของ Mauro Giuliani ซึ่งทำหน้าที่เล่นประกอบ (accompaniment) กีตาร์ตัวที่ 1

ผลงานการสร้างสรรค์เพลง “Simple Ubiquitous” for guitar duet ผู้ประพันธ์มีเป้าหมายประสงค์ให้ผู้เล่นกีตาร์ระดับเริ่มต้น (beginner) ถึงระดับกลาง (intermediate) ได้เรียนรู้ถึงธรรมชาติของการเล่นมือขวาบนกีตาร์ผ่านการบรรเลงบทเพลง และอีกทั้งยังเป็นอีกหนึ่งช่องทางในการสนับสนุนและประชาสัมพันธ์บทเพลง “ศาสตร์พระราชา” ของนายเจริญ ธรรมชาติ ซึ่งเนื้อหาจะเหมาะกับผู้ที่สนใจในปรัชญาของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9

ที่มาของบทเพลงศาสตร์พระราชา

“ศาสตร์พระราชา เป็นองค์ความรู้ที่ได้จากหลักการทรงงานของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรฯ แนวคิดของกลวิธีที่ทรงใช้ในการปฏิบัติพระราชกรณียกิจและจากพระบรมราโชวาท ซึ่งได้รวบรวมและเรียบเรียงจากการทบทวนและศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยเห็นว่าเรื่องดังกล่าวเป็นประโยชน์มีคุณูปการต่อการพัฒนาชาติสืบไปในอนาคต” (อนุชา เสมารัตน์, 2560 : 112 – 126) คำร้องบทเพลง “ศาสตร์พระราชา” ประพันธ์โดยนายเจริญ ธรรมชาติ ผู้แต่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากหลักทรงงาน 23 ประการ ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรฯ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ใช้เป็นแนวทางประพันธ์หลักของกีตาร์ตัวที่ 1 บทเพลงศาสตร์พระราชานั้นเป็นบทเพลงที่กล่าวถึงองค์ความรู้และปรัชญาที่ได้ทรงใช้ในการดำเนินพระชนมชีพและดำเนินงานโครงการส่วนพระองค์ บทวิเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้แต่งมีดังนี้

หลักทรงงาน 23 ประการของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมีดังต่อไปนี้
1) ศึกษาข้อมูลอย่างเป็นระบบ 2) ระบิดจากข้างใน 3) แก้ปัญหาที่จุดเล็ก 4) ทำตามลำดับขั้น 5) ภูมิสังคม 6) องค์รวม 7) ไม่ติดตำรา 8) ประหยัดเรียบง่ายได้ประโยชน์สูงสุด 9) ทำใ้ง่าย 10) การมีส่วนร่วม 11) ประโยชน์ส่วนรวม 12) บริการรวมที่จุดเดียว 13) ทรงใช้ธรรมชาติ ช่วยธรรมชาติ 14) ใช้ธรรมชาติปราบธรรมชาติ 15) ปลุกป่าในใจคน 16) ขาดทุนคือกำไร 17) การพึ่งตนเอง 18) พออยู่พอกิน 19) เศรษฐกิจพอเพียง 20) ความซื่อสัตย์ สุจริต จริตใจต่อกัน 21) ทำงานอย่างมีความสุข 22) ความเพียร: พระมหาชนก 23) รู้ รัก สามัคคี (อนุชา เสมารัตน์, 2560 : 112 – 126)



เนื้อความเกี่ยวกับหลักการทรงงานดังกล่าวปรากฏอยู่ในคำร้องหลายท่อน อาทิ ท่อนเพลงที่มีเนื้อร้องว่า “ศาสตร์พระราชา ศึกษาเรียนรู้ใส่ใจ สำนึกจากภายใน แก้ปัญหา เล็กใหญ่ย่อมไม่มี ในกิจการที่จะทำ ก่อนทำ คิดถ้วนถี่ ให้ทุกคนทำได้ด้วยมี ศูนย์กลางให้ครบวงจร” จากการสำรวจส่วนของคำร้อง “ศึกษาเรียนรู้ใส่ใจ” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 1 คำร้อง “สำนึกจากภายใน” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 2 คำร้อง “แก้ปัญหา เล็กใหญ่ย่อมไม่มี” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 3 และ ส่วนของคำร้อง “ก่อนทำ คิดถ้วนถี่” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 4 เป็นต้น

แม้แต่ท่อนท้ายของตัวบทเพลงที่มีเนื้อร้องว่า “ชาติคือกำไร กายใจคือทุนของตน ชีวิตทุกข์สุขปะปน ด้วยหลักคิดเศรษฐกิจพอเพียง ซื่อสัตย์จริงใจ มีต่อกัน สุขสรรค์ ไม่ลำเอียง สามัคคีด้วยคำสำเนียง ตามรอยศาสตร์พระราชา จากการสำรวจส่วนของคำร้อง “ชาติคือกำไร” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 16 คำร้อง “กายใจคือทุนของตน” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 17 และ คำร้อง “ด้วยหลักคิดเศรษฐกิจพอเพียง” นำมาจากหลักทรงงานข้อที่ 19 เป็นต้น ที่ยกตัวอย่างเป็นเพียงแค่บางท่อนบางตอนของบทเพลงเท่านั้น ผู้แต่งบทเพลงนี้ได้นำหลักการทรงงานทั้ง 23 ข้อมาใช้อย่างครบถ้วน

แนวทางการเล่นมือขวาสำหรับกีตาร์คลาสสิก

แนวทางการเล่นมือขวาสำหรับกีตาร์คลาสสิกมีอยู่หลากหลายวิธี แต่ว่าแนวทางการเล่นที่ได้รับความนิยมกับบทเพลงกีตาร์คลาสสิกส่วนใหญ่คือการ เล่นแบบใช้มือขวาสี่นิ้ว (four-fingers method) ส่วนแบบใช้นิ้วมือขวาทั้ง 5 นิ้ว (five-fingers method) และรูปแบบอื่นๆ นั้นไม่เป็นที่นิยม เนื่องจากเป็นเทคนิคที่ยากในการบรรเลง บทเพลงส่วนใหญ่สามารถเล่นได้โดยใช้เพียงแค่นิ้วมือเพียงสี่นิ้ว (Postlewaite, 2001)

การเล่นแบบใช้มือขวาสี่นิ้ว (four-fingers method) นั้นถูกใช้อย่างเป็นทางการและแพร่หลายโดย Mauro Giuliani และ Fernando Sor ในช่วงคริสต์ศักราช 1778-1839 ซึ่งนักกีตาร์ทั้งสองท่านได้รับรากฐานการจัดวางนิ้วมือขวาแบบสามนิ้ว (นิ้วโป้ง นิ้วชี้ นิ้วกลาง) มาจาก Federico Moretti หลักฐานการเล่นสามนิ้วนั้นปรากฏในหนังสือตำราการสอนกีตาร์ที่ชื่อว่า *principle para Tocar la Guitarra de Seis Ordenes* (Principle for Playing the Six String Guitar) ส่วนหนึ่งของตำราดังกล่าวอ้างถึงการ เล่นมือขวาของ Moretti กล่าวคือการใช้มือสี่นิ้วนั้นไม่มีความจำเป็นในการเล่นแบบฝึกหัดกีตาร์ส่วนใหญ่ ในยุคสมัยที่ Moretti ยังมีชีวิตอยู่ แต่เนื่องจากบทเพลงเริ่มมีแนวเสียงและความซับซ้อนมากขึ้น จึงได้มีการพัฒนาแนวทางการเล่นเป็นแบบใช้สี่นิ้วในสมัยต่อมา (Fernando Sor Biography, n.d.)

ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น Fernando Sor และ Mauro Giuliani เป็นนักกีตาร์ที่บุกเบิกการเล่นมือขวาแบบใช้มือขวาสี่นิ้ว กล่าวคือเพิ่มนิ้วนางเข้ามาเพิ่มเติมจากโครงสร้างการวางมือที่ Moretti ได้เริ่มต้นไว้ บทเพลงในยุคสมัยของ Fernando Sor และ Mauro Giuliani ได้พัฒนาไปมากถ้าเปรียบเทียบกับ



กับยุคของ Moretti สดุดท้ายแนวทางการเล่นกีตาร์แบบใช้มือขวา 4 นิ้ว (Four-fingers method) เป็นแนวทางการเล่นมือขวาที่นิยมใช้กับแพร่หลายมากที่สุดตลอดช่วงศตวรรษที่ผ่านมา

ตำราที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงมาจาก Moretti คือ Metodo per Chitarra op.1 (Method for Guitar op.1) ของ Mauro Giuliani ซึ่งหนึ่งในแบบฝึกหัดที่ได้รับความนิยมมากของตำราเล่มนี้คือ 120 แบบฝึกมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

120 แบบฝึกหัดสำหรับมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar)

ในแต่ละแบบฝึกหัดจะประกอบด้วยห้องเพลงเพียง 3 ห้องเท่านั้น ห้องเพลงที่ 1 (ใช้โน้ตในคอร์ด C) ห้องเพลงที่ 2 (ใช้โน้ตในคอร์ด G7) ห้องเพลงที่ 3 (กลับมาใช้โน้ตในคอร์ด C ตามเดิม) (ภาพที่ 1) มือซ้ายจะทำหน้าที่กดรูปคอร์ดตามห้องเพลงขณะที่มือขวาเล่นโน้ต อะเพจจิโอ (Arpeggios) ในรูปแบบต่าง ๆ กล่าวอีกนัยหนึ่งมือซ้ายในแต่ละแบบฝึกหัดจะเคลื่อนไหวน้อยถึงกับไม่เคลื่อนไหวเลยขณะที่มือขวานั้นจะเปลี่ยนแนวทางการเล่นไปเรื่อย ๆ ในแต่ละแบบฝึกหัด “120 right-hand studies that bear a strong resemblance to Moretti arpeggio studies. These studies are for the thumb, index, middle and ring finger over C major – G7 chord progression in first position” (Postlewaite, 2001)



ภาพที่ 1 120 แบบฝึกมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ของ Mauro Giuliani
แบบฝึกหัดที่ 1-3

ที่มา: Giuliani, M. *Studio per la chitarra : opera 1a*. Artaria, 1812.

แบบฝึกหัดมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ของ Mauro Giuliani นั้นเป็นหนึ่งในแบบฝึกหัดที่ได้รับความนิยมในหมู่นักกีตาร์คลาสสิกทั่วโลกแบบฝึกหัดนั้นถูกออกแบบและสร้างข้อจำกัดในเรื่องของการใช้คอร์ดเพียงสองคอร์ดเท่านั้นเพื่อแสดงความเป็นได้ของการเล่นมือขวากว่า 120 แบบ ผลลัพธ์ของการเล่นแบบฝึกหัดดังกล่าวทำให้นักกีตาร์เข้าใจธรรมชาติของการเล่นกีตาร์มากขึ้นและยังเห็นถึงความเป็นไปได้ของการเล่นมือขวานักกีตาร์เพิ่มขึ้นอีกด้วย



ภาพที่ 3 120 แบบฝึกมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ของ Mauro Giuliani
แบบฝึกหัดที่ 83

ที่มา: Giuliani, M. *Studio per la chitarra : opera 1a*. Artaria, 1812.

ผลงานการสร้างสรรค์เพลง “Simple Ubiquitous” for guitar duet ใช้ชุดคอร์ดตามบทเพลง ศาสตราจารย์ราชาต้นฉบับซึ่งอยู่ในเครื่องหมายกุญแจเสียง G Major และใช้สังคีตลักษณ์แบบไบนารี (Binary form) โดยที่ท่อน A และท่อน B จะถูกแปลงทำนอง การย้อนจะเกิดขึ้นแค่ในท่อน B2 และจบด้วยท่อน Coda จังหวะความเร็วกำหนดให้ตัวดำเท่ากับ 70 bpm ตลอดบทเพลง

ผลงานการสร้างสรรค์เพลง “Simple Ubiquitous” for guitar duet ดังกล่าว ผู้ประพันธ์มีเป้าประสงค์ให้ผู้เล่นกีตาร์ในระดับเริ่มต้นพัฒนาทักษะการเล่นมือขวาบนกีตาร์ ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจหลัก มาจากแบบฝึกหัดการเล่นมือขวาหมายเลขที่ 83 จาก 120 แบบฝึกหัดมือขวาสำหรับกีตาร์ (120 right-hand studies for guitar) ของ Mauro Giuliani และ บทเพลง “ศาสตราจารย์ราชา” ของ นายเจริญ ธรรมชาติ ซึ่งเนื้อหาทางดนตรีสื่อถึงหลักการทำงาน 23 ประการ ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้ประพันธ์คาดหวังให้ผู้สนใจเห็นถึงธรรมชาติของการเล่นมือขวาบนกีตาร์ ซึ่งเป็นทักษะที่สำคัญต่อการพัฒนาการเล่นกีตาร์ในอนาคต ในขณะเดียวกันตระหนักในปรัชญา และศาสตร์การดำเนินงานของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชที่ถูกสื่อความทางอ้อมผ่านผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทาที่ให้การสนับสนุนด้านการนำเสนอบทความ ตลอดเวลาที่ผ่านมา



รายการอ้างอิง

- อนุชา เสมารัตน์. “ศาสตร์พระราช The King’s Philosophy.” วารสารออนไลน์ รัฐศาสตร์, 59(1) มกราคม – เมษายน 2560. สืบค้น 29 เมษายน 2564, จ า ก <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/ratthapirak/article/view/120191/91821>.
- Fernando Sor Biography. (n.d.). “Maestros-of-The-Guitar.” Retrieved from <http://www.maestros-of-the-guitar.com/fernandosor.html>.
- Giuliani, M. *Studio per la chitarra : opera 1a*. Artaria, 1812.
- Glise, A. *Classical guitar pedagogy : a handbook for teachers*. Pacific, Mo M. Bay Publications, 1997.
- Postlewate, C. *Mel bay presents right-hand studies for five fingers*. Mel Bay Publications, Incorporated, 2001.



บทความวิจัย

SIGN WITH THE IDENTITY OF LOCAL WISDOM COMMUNICATION THROUGH
COSTUME FOR THE PERFORMANCE : ROI LAO KHLUY BANG SAI KAI

สัญญะกับการสื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นชุมชน
ผ่านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่

KODCHAKORN CHITTHUAM (กชกร ชิตท้วม)*

TANANPACH ASAVASEMACHAI (ธนันท์พัชร อัสวเสมาชัย)**

KHOMCHAWAT PHASURICHANDAENG (คมชวีชร์ พสุริจันทร์แดง)***

วันที่รับบทความ 3 สิงหาคม 2564

วันที่แก้ไขบทความ 25 มีนาคม 2565

วันที่ตอบรับบทความ 19 เมษายน 2565

บทคัดย่อ

การแสดง ชุด รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่ เป็นผลงานการสร้างสรรค่นาฏยศิลป์ที่มีการใช้สัญญะเป็นสื่อกลางในการสื่อสารด้วยระบบของสัญลักษณ์ที่ถูกประกอบสร้างและกำหนดขึ้นเพื่อใช้เป็นตัวแทนของความหมายทั้งความหมายตรงและความหมายแฝง จากการสร้างสรรค์ การแสดง ชุด รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่ พบว่า ในการออกแบบองค์ประกอบการแสดงแต่ละองค์ประกอบมีการใช้สัญญะในการสื่อสารอัตลักษณ์มรดกภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยเฉพาะการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงที่มีการสื่อสารถึงประวัติความเป็นมา วิถีชีวิตและลักษณะเฉพาะของขลุ่ย ไว้นิส่วน

* Assistant Professor, Ph. D., Faculty of Humanity and Social Sciences, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา,
E-mail.: Kodchakorn.ch@bsru.ac.th

** Assistant Professor, Ph. D., Faculty of Humanity and Social Sciences, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา,
E-mail.: tananpach.as@bsru.ac.th

*** Assistant Professor, Ph. D., Faculty of Humanity and Social Sciences, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา,
E-mail.: hero.riders@gmail.com



ต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกาย ได้แก่ การใช้เสื้อและกางเกงสีน้ำตาลอ่อนที่มีการเทียบเคียงสีของไม้รวกที่เป็นวัตถุดิบหลักของการทำขลุ่ย การใช้ผ้ามีลายเทียบเคียงกับลายผ้าที่ใช้ในวิถีชีวิตของชาวลาวเวียงจันทร์ ตลอดจนเครื่องประดับที่มีการออกแบบให้คล้ายคลึงกับดอกจำปาลาวซึ่งเป็นดอกไม้ประจำชาติประเทศลาว นอกจากนี้จะสื่อความหมายถึงประวัติที่มาของบรรพบุรุษที่ก่อตั้งชุมชนแล้วยังมีการสื่อความหมายโดยนัยว่ามีการอาศัยอยู่อย่างมีความสุข นอกจากนี้ยังมีการนำลายขลุ่ยดั้งเดิมของชุมชนทั้ง 7 ลาย ประกอบด้วย ลายไม้ขัดเงา ลายดอกพิกุล ลายกระจับ ลายรดน้ำ ลายหกดะเมน ลายตลก และลายหิน มาเป็นส่วนสำคัญในการนำเสนออัตลักษณ์ชุมชนในการแสดงชุดนี้

คำสำคัญ: สัมพันธ์กับการสื่อสารอัตลักษณ์, เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง, การแสดง ชุด รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่



Abstract

Roi Lao Khлуй Bang Sai Kai performance is a creative work of dance art that used symbols as a medium thought the communication are formed and defined to represent both the direct and indirect meanings. Roi Lao Khлуй Bang Sai Kai, it was found that in the design of each performance element, signs were used to communicate the identity of the local wisdom heritage, especially the costume design for the performance which communicates the history, way of life, and characteristics of the flutes in different parts of the attire, including the use of shirts and pants in light brown color that is similar to the color of ruak wood that is a staple of flute making. The use of cloth with a pattern is comparable to the cloth pattern used in the way of life of Vientiane (Laos people), as well as jewelry that has design is similar to the Champa Lao flower, which is the national flower of Laos. In addition to referring to the history of the ancestors who formed the community, it also implied that they lived happily ever after. Moreover, the 7 traditional flute patterns of the community, comprising Mai Kad Ngao pattern, Dok Pikul pattern, Krachuap pattern, Rodham pattern, Hokkamen pattern, Talok pattern and Hin pattern, these are also used as an important part in presenting community identity in this performance.

Keywords: Signs and identity communication, Costumes for performance, Performance: Roi Lao Khлуй Bang Sai Kai



บทนำ

พื้นที่ฝั่งธนบุรีแวดล้อมด้วยชุมชนที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ตลอดจนมีวิถีชีวิตและศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชนและมีประวัติศาสตร์อันยาวนาน อาทิ ชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) ที่มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานว่า ชาวลาวกระจายอยู่ตามบ้านข้าราชการเกือบทุกแห่งและยังปรากฏหลักฐานว่าชาวลาวจำนวนหนึ่งได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในชุมชนบ้านสมเด็จเจ้าพระยาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี อีกทั้งยังมีความโดดเด่นด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น ได้แก่ การทำปลาส้ม การทำหัวโขน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการผลิตขลุ่ย ซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นแหล่งผลิตขลุ่ยชั้นดีที่สำคัญแห่งหนึ่งในประเทศไทย

“รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่” เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากอัตลักษณ์ชุมชนบางไส้ไก่ที่มุ่งนำเสนอภูมิปัญญาท้องถิ่นการผลิตขลุ่ย อีกทั้งในการแสดงยังได้สอดแทรกวิถีชีวิตของคนในชุมชน โดยได้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจากภูมิปัญญาท้องถิ่นการผลิตขลุ่ยของชุมชนบางไส้ไก่ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ซึ่งกลุ่มคนในชุมชนนี้แต่เดิมเป็นกลุ่มชาวลาวเวียงจันทน์ที่ได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณบางไส้ไก่เมื่อครั้งสมัยกรุงธนบุรี

หมู่บ้านลาวบางไส้ไก่นี้มีประวัติสืบทอดด้านการทำขลุ่ยมาเป็นเวลาอันยาวนาน อีกทั้งยังเป็นขลุ่ยที่มีคุณภาพดี มีความประณีต จึงเป็นที่ยอมรับของคนทั้งในประเทศและต่างประเทศ นับได้ว่าเป็นสิ่งสะท้อนถึงมรดกภูมิปัญญาและความสามารถของช่างฝีมือทำขลุ่ยแห่งหมู่บ้านลาว ในบทความฉบับนี้ผู้เขียนมุ่งนำเสนอข้อมูลของการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงโดยนำสัญลักษณ์มาใช้ในการสื่อความหมายทางตรงจากอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งผู้เขียนได้ให้รายละเอียดไว้ในเนื้อหาถัดไป

วิธีการดำเนินการศึกษา

การแสดง ชุด รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่ เป็นผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำขลุ่ยของชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) แขวงหิรัญรูจี กรุงเทพมหานคร อีกทั้งการออกแบบองค์ประกอบการแสดงยังได้สื่อสารอัตลักษณ์ชุมชน ในบทความฉบับนี้ผู้เขียนมุ่งนำเสนอการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยการศึกษาถ่วงถึงรายละเอียดด้านภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำขลุ่ยของชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) และสัญลักษณ์กับการสื่อสารอัตลักษณ์



ภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำขลุ่ยของชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว)

ชาวบ้านชุมชนบางไส้ไก่ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร เป็นหมู่บ้านที่มีประวัติในการผลิตขลุ่ยอันยาวนาน การทำขลุ่ยบ้านลาวเริ่มตั้งแต่การคัดเลือกไม้รวกให้ได้ขนาด แล้วนำไปสร้างลายด้วยการใช้ตะกั่วหลอมเหลวแล้วเทราดลงบนผิวไม้รวกที่นำมาทำขลุ่ย ลายที่ปรากฏบนขลุ่ยนั้นจะสามารถกำหนดได้ตามความชำนาญของผู้ทำ โดยการใช้ข้อมือและจังหวะในการเท ซึ่งถือเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ทำให้ขลุ่ยบ้านลาวมีชื่อเสียงในเรื่องของลวดลายศิลปะบนตัวขลุ่ยซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งปัจจุบันได้เลิกทำเพราะสารตะกั่วก่อให้เกิดมลภาวะเป็นพิษ จากนั้นจะนำตัวขลุ่ยมาเจาะรูปิดลิ้นทำให้เกิดเสียงมาตรฐาน จึงจะสำเร็จตามขั้นตอนการทำขลุ่ย (อัชกร สุวรรณจรัส และคณะ, 2562: 65, 68) ขลุ่ยของหมู่บ้านนี้จึงเป็นที่ยอมรับและมีการนำไปใช้ในวงดนตรีไทยมากที่สุด เพราะมีระดับเสียงดีได้ระดับเสียงเครื่องดนตรีไทยทั่วไป ปัจจุบันมีครอบครัวที่ยังคงทำขลุ่ยเป็นอาชีพหลักอยู่หลายครอบครัว แต่เนื่องจากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปส่งผลต่อวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมเมืองหลวงอย่างกรุงเทพมหานคร ทำให้รายได้จากการประกอบอาชีพจากการทำขลุ่ยเพียงอาชีพเดียวย่อมไม่พอกับค่าครองชีพที่สูงขึ้น ทำให้ชาวบางไส้ไก่หันไปประกอบอาชีพอื่นกันมากขึ้น

จากประวัติความเป็นมาอันยาวนานผนวกกับฝีมือการทำขลุ่ยที่มีคุณภาพดี มีความประณีต จนเป็นที่ยอมรับของคนทั้งในประเทศและต่างประเทศ จึงนับได้ว่าเป็นสิ่งสะท้อนถึงมรดกภูมิปัญญาและความสามารถของช่างฝีมือทำขลุ่ยแห่งหมู่บ้านลาวแห่งนี้ ผู้เขียนจึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจากภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำขลุ่ย ผ่านรูปแบบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ โดยมุ่งนำเสนอกรรมวิธีการทำขลุ่ยและลวดลายขลุ่ยที่เป็นลายดั้งเดิมซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน เพื่อเป็นการรักษา ส่งเสริม และเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชุมชนบางไส้ไก่ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

สัญญะกับการสื่อสารอัตลักษณ์

สัญศาสตร์ (Semiotics) มีรากศัพท์มาจากภาษากรีก คือ Semeion ที่แปลว่า Sign หรือ สัญญะ ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความหมาย และเอาใจใส่วิธีการต่าง ๆ ที่ความหมายได้รับการผลิตขึ้นและถูกส่งต่อหรือถ่ายทอด เพื่อบอกว่า สิ่งแทนความ (Representation) ก่อให้เกิดความหมายได้อย่างไร รวมถึงการทำให้เราเข้าใจความหมายของสิ่งใด ๆ หรือกระบวนการที่เราให้ความหมายต่อสิ่งใด ๆ โดยที่เราสามารถพิจารณาสัญศาสตร์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับภาพ (Visual Image) และการสื่อสารด้วยภาพ (Visual Communication) ที่มีความเชื่อมโยงจากความเป็นตัวตนจนไปถึงการขยายความไปในมิติด้านวัฒนธรรมและสังคม ทฤษฎีทางสัญวิทยาเป็นเครื่องมือช่วยคลี่คลายและทำความเข้าใจกระบวนการสร้างความหมายที่เกิดขึ้นต่อแนวทางการประยุกต์และผลผลิตของการประยุกต์ คือ รูปแบบของ



สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่สามารถทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่ง ๆ นี้ กับสิ่ง ๆ นั้น ๆ อย่างเป็นเหตุและผล (วีรพล เจียมวิสุทธิ, 2560: 2079)

สัญลักษณ์จึงนับได้ว่าเป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างบุคคลด้วยระบบของสัญลักษณ์ที่ถูกกำหนดขึ้น โดยการรับรู้ความหมายนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์และระดับของปัจเจกบุคคล ในการสื่อสารนั้นสามารถกำหนดสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายได้โดยตรงและสื่อความหมายโดยอ้อมหรือความหมายแฝง

Roland Barthes เป็นนักสัญวิทยาชาวฝรั่งเศสที่มีอิทธิพลอย่างมากในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และเป็นนักคิดที่เริ่มนำการวิเคราะห์แบบสัญวิทยาไปใช้กับวัฒนธรรมศึกษา ได้ให้ความเห็นว่าการความหมายของสัญลักษณ์มีอยู่ 2 ระดับ คือ

1. Denotation เป็นระดับความหมายตรงที่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างเป็นภวนิสัย (Objective) เป็นความหมายที่ผู้ใช้เข้าใจตามตัวอักษร เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปตามข้อตกลงที่กำหนดขึ้นมา จัดอยู่ในลักษณะของการอธิบายหรือพรรณนา
2. Connotation เป็นระดับความหมายแฝงที่เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตวิสัย (Subjective) ขึ้นอยู่กับตัวบุคคล จากประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ได้ประสบมาในชีวิตหรือบริบททางสังคมวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ (ปิติ มณีเนตร, 2555: 12)

การประกอบสร้างสัญลักษณ์เกิดขึ้นจากมนุษย์เพื่อกำหนดความหมายให้กับสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นบริบทรอบตัวทั้งที่แสดงออกเชิงกายภาพอย่างเป็นรูปธรรมและแนวความคิดที่เป็นบริบทเชิงนามธรรม ซึ่งสัญลักษณ์มีความสัมพันธ์กับการสื่อสารโดยที่สามารถใช้เป็นตัวแทนของความหมาย สามารถกำหนดขึ้นภายใต้โครงสร้างเดียวกันแล้วนำมาสื่อสารเพื่อให้เกิดความหมายตรงหรือสามารถนำไปผูกโยงกับสิ่งอื่นเพื่อให้เกิดการตีความและเกิดความหมายแฝงก็ได้ อย่างไรก็ตามสัญลักษณ์ที่ถูกกำหนดขึ้นในรูปแบบระบบสัญลักษณ์นั้นยังเป็นการสร้างภาพให้เกิดอัตลักษณ์ของสิ่งต่าง ๆ ได้อีกหนึ่ง

ผลการศึกษา

จากการศึกษา ผู้เขียนได้พิจารณาถึงข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลสู่รูปแบบเครื่องแต่งกายที่สอดคล้องกับสัญลักษณ์ โดยแบ่งการนำเสนอประเด็นออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ รูปแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด รอยลวด ชลุมบังไส้ไก่ และสัญลักษณ์กับการสื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาชุมชนผ่านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด รอยลวด ชลุมบังไส้ไก่ โดยมีรายละเอียดดังนี้



1. รูปแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด รอยลาว ชลุ่มบางไส้ไก่

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง เป็นสิ่งที่บ่งบอกบทบาทของตัวละครและสะท้อนกรอบแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจมากขึ้น โดยการแสดง ชุด รอยลาว ชลุ่มบางไส้ไก่ มีการออกแบบรูปแบบเครื่องแต่งกาย ดังนี้



ภาพที่ 1 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง แบบที่ 1

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563

รูปแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด รอยลาว ชลุ่มบางไส้ไก่ (ดังภาพที่ 1) มีการออกแบบโดย 1) ทั้งผู้ชายและผู้หญิงใช้ผ้าสีน้ำตาลอ่อน ตัดเย็บเสื้อลักษณะแขนกุด คอกลม และกางเกงขายาว โดยที่ขากางเกงมีลักษณะบานออกกว้างเพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคของนักแสดงในการเคลื่อนไหวที่มีลีลาท่วงท่าทั้งเต้นรำ และท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) 2) ผ้าห้อยข้าง ใช้ผ้าสีแดงเข้มมีลายเพื่อให้ดูเด่นชัดขึ้นเมื่อเทียบกับสีเสื้อและกางเกงมีการปล่อยชายผ้าลงมาจากสะเอว นอกจากผ้าห้อยข้างแล้ว ผู้หญิงยังมีผ้าผืนยาวมีลายลักษณะเดียวกับผ้าห้อยข้างพาดทับไหล่ 3) ผ้ารัดสะเอว ใช้ผ้าสีแดงเย็บติดหุ้มเป็นแนวยาวผืนเล็กพันรอบสะเอว 4) เครื่องประดับใช้เครื่องเงินโดยที่เป็นสร้อยคอเส้น ผู้หญิงมีจี้ ต่างหู ปิ่นปักผมเป็นรูปดอกไม้ลักษณะคล้ายดอกจำปาลาว

ในการเลือกคัดเลือกวัสดุต่าง ๆ ที่นำมาใช้ออกแบบเครื่องแต่งกายผู้สร้างสรรค์ คำนึงถึงถึงลักษณะในการสื่อสาร อีกทั้งรูปแบบเครื่องแต่งกายบางชิ้นผู้สร้างสรรค์ยังคำนึงถึงประโยชน์สำหรับใช้ในการแสดงที่หลากหลายจากส่วนประกอบที่น้อยแต่ได้ผลมาก ตามแนวคิด Less is More เช่น ผ้าสไบ มีการนำมาใช้ในการออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวในการแสดงที่สื่อถึงการดำรงชีวิตได้แก่ เป็นผ้าสไบพาดทับไหล่ ผ้าคลุมไหล่ ผ้าคลุมศีรษะ เป็นอุปกรณ์ปิดกั้นทำความสะอาด เป็นการนำเสนอหลายผ้าของชาวลาว และนำเสนอหลายชลุ่ม เป็นต้น



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง แบบที่ 2

ที่มา: กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563

ผู้สร้างสรรค์ยังได้ออกแบบให้ลวดลายของชุดปรากฏอยู่บนเครื่องแต่งกาย จึงได้มีการเขียนลายชุดบนผ้าทั้งหมด 7 ลาย (ดังภาพที่ 2) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) ผ้าพื้นสีนํ้าเงินสำหรับเป็นผ้าห้อยหน้าของผู้ชาย โดยในการแสดงช่วงแรกพับผ้าลายชุดไว้ที่สะเอวแล้วใช้ผ้ารัดสะเอวรัดทับ (ดังภาพที่ 1) และในการแสดงช่วงหลังคลี่ผ้าลายชุดมาปิดซ่อนไว้ด้านหลังของผ้าสีแดงเข้ม 2) ผ้าสไบของผู้หญิง ด้านหนึ่งเป็นผ้าสีแดงเข้มมีลายและอีกด้านหนึ่งเป็นผ้าที่มีการเขียนลายขึ้นอย่างลายชุด โดยในการแสดงช่วงแรกพับผ้าลายชุดไว้ด้านในเมื่อห่มสไบแล้วปรากฏเพียงผ้าสีแดงเข้มมีลาย (ดังภาพที่ 1) และในการแสดงช่วงหลังมีการคลี่ผ้าสไบด้านที่มีลายชุดออกมานำเสนอในการแสดง

2. สัญญะกับการสื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาชุมชนผ่านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด รอยลาว ชุดบางไส้ไก่

การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงในผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ “สัญญะ” ก็เป็นส่วนสำคัญที่ประกอบสร้างกับแนวคิดและความคิดสร้างสรรค์ เพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นสัญลักษณ์สำหรับใช้สื่อสารเรื่องราวและลักษณะเฉพาะที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งเครื่องแต่งกายในการแสดง ชุด รอยลาว ชุดบางไส้ไก่นี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบโดยคำนึงถึงอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำชุดของชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) เป็นสำคัญนำมาสอดแทรกในส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกาย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เสื้อและกางเกง

กรรมวิธีการทำชุดนั้น ขั้นตอนแรก คือ นำไม้รวก (ไม้ไผ่) มามาดากให้แห้ง เพราะความแห้งหรือสดของไม้มีผลกับเสียงชุดและสภาพการใช้งานโดยตรง จากนั้นจึงพิจารณาตัดเลือกขนาดและ

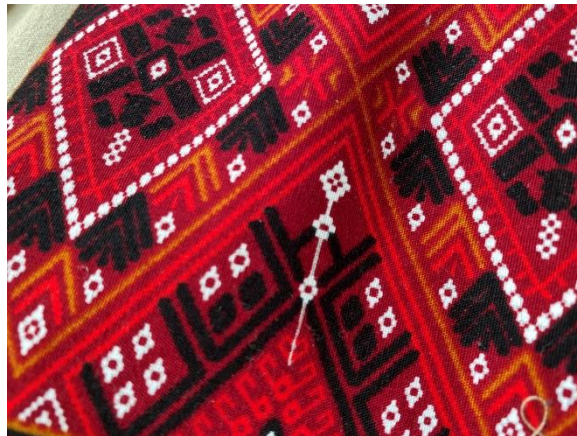


คุณภาพเนื้อไม้ (วัดนะ จุฑะวิภาต, 2542: 26-27) ดังนั้นการสื่อความหมายถึงลักษณะของลำไม้รวก จึงปรากฏอยู่ในสีของเส้นและกางเกงที่ออกแบบโดยใช้สีน้ำตาลอ่อน เทียบเคียงสีของไม้รวก ซึ่งเป็นวัตถุดิบหลักที่นำมาใช้เป็นตัวละครลู่

ห้อยหน้าและสไบ

ห้อยหน้าและสไบในการแสดงชุดนี้มีการออกแบบไว้ 2 ลักษณะ ได้แก่

ลักษณะที่ 1 ห้อยหน้าของนักแสดงผู้ชายชั้นที่ 1 ห้อยหน้าของผู้หญิง และสไบของผู้หญิงด้านหนึ่งของผืนผ้า ใช้ผ้าพื้นสีแดงและมีลวดลาย (ดังภาพที่ 3) เทียบเคียงให้คล้ายคลึงกับลายผ้าที่ใช้ในวิถีชีวิตของชาวลาวเวียงจันทน์ ทั้งนี้ได้สื่อความหมายถึงประวัติความเป็นมาของชาวบ้านที่ตั้งรกรากถิ่นฐานอยู่จนเกิดเป็นชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) ซึ่งบรรพบุรุษเป็นชาวลาวที่ถูกกวาดต้อนมาจากเวียงจันทน์



ภาพที่ 3 การเลือกใช้ผ้าลักษณะที่ 1

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563

ลักษณะที่ 2 ผ้าห้อยข้างของนักแสดงผู้ชายชั้นที่ 2 และสไบของผู้หญิงอีกด้านหนึ่งของผืนผ้า มีการเขียนลายบนผ้าสีน้ำตาลอ่อน เลียนแบบจากลวดลายบนตัวลู่ จากการลงภาคสนาม พบว่าทางเข้าของชุมชนมีการวาดลายลู่ไว้ที่กำแพงบริเวณทางเข้าชุมชนซึ่งเป็นลายลู่แบบดั้งเดิมของชุมชน เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชุมชน ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงได้มีแนวคิดนำเอาลายลู่ทั้ง 7 ลาย ได้แก่ ลายไม้ขัดเงา ลายดอกพิกุล ลายกระจับ ลายรดน้ำ ลายหกคะเมน ลายตลก และลายหิน มาประกอบสร้างเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกาย ทั้งนี้เป็นการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายโดยตรงหรือสัญลักษณ์ประเภทภาพเหมือน (Icon) (ดังภาพที่ 4-10)



ภาพที่ 4 ขลุ่ยไม้ขัดเงา

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



ภาพที่ 5 ลายดอกพิกุล

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



ภาพที่ 6 ลายกระฉับ

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



ภาพที่ 7 ลายรดน้ำ

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



ภาพที่ 8 ลายหูกคะเมน

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



ภาพที่ 9 ลายตลก

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



ภาพที่ 10 ลายหิน

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563

เครื่องประดับผู้หญิง

การออกแบบเครื่องประดับในการแสดงชุดนี้คำนึงถึงการสื่อความหมายถึงประวัติความเป็นมาของชาวบ้านที่ตั้งรกรากถิ่นฐานอยู่จนเกิดเป็นชุมชนบางไผ่ไก่อ (หมู่บ้านลาว) ที่บรรพบุรุษเป็นชาวลาวที่ถูกกวาดต้อนมาจากเวียงจันทน์ ใช้สัญลักษณ์ของดอกจำปาลาว ซึ่งเป็นดอกไม้ประจำชาติประเทศลาว มาใช้เป็นส่วนประกอบของปิ่นปักผม สร้อยคอ และต่างหู (ดังภาพที่ 11) อีกทั้งความหมายนัยหนึ่งของดอกจำปาลาว คือ ความสุขสดชื่นและความจริงใจ คนลาวนิยมใช้ในงานมงคลทุกชนิด เมื่อนำมาใช้สื่อความหมายในการแสดงนี้ผู้สร้างสรรค์ยังได้ตีความว่าการตั้งรกรากถิ่นฐานอยู่ที่บางไผ่ไก่อถึงแม้จะไม่ใช้บ้านเกิดเมืองนอนดั้งเดิมของตน แต่ก็ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากกษัตริย์ไทยให้พำนักอาศัยอยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข



ภาพที่ 11 เครื่องประดับนักแสดงผู้หญิง

ที่มา : กชกร ชิตท้วม และคณะ. 9 ธันวาคม 2563



บทสรุป

การแสดง ชุด รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่ เป็นผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำขลุ่ยของชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) ซึ่งการออกแบบองค์ประกอบ การแสดงแต่ละองค์ประกอบนั้นล้วนแล้วแต่มีการนำสัญลักษณ์มาประกอบสร้างสำหรับใช้สื่อสารอัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นการทำขลุ่ย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ซึ่งได้มีการออกแบบเพื่อสื่อความหมายทั้งโดยตรงและสื่อความหมายโดยอ้อมหรือความหมายแฝงสอดแทรกอยู่ในส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกาย ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชนและชุมชน วิถีชีวิตและความเป็นอยู่ที่ทำให้เกิดภูมิปัญญาท้องถิ่น และวัตถุดิบตลอดจนลักษณะเฉพาะของขลุ่ย เหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดออกมาในระบบสัญลักษณ์เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ชุมชน

อภิปรายผล

ผู้เขียนได้พิจารณาถึงประวัติความเป็นมาในพื้นที่ชุมชนบางไส้ไก่ในการค้นหาอัตลักษณ์สู่การออกแบบเครื่องแต่งกาย เพื่อให้ได้รูปแบบเครื่องแต่งกายที่สามารถสะท้อนเรื่องราว ความเป็นมาของชนชาติลาว และเอกลักษณ์ของลายขลุ่ยทั้ง 7 ลาย ได้แก่ ลายไม้ขัดเงา ลายดอกพิกุล ลายกระจับ ลายรดน้ำ ลายหกคะเมน ลายตลก และลายหิน จากการออกแบบเครื่องกาย ผู้เขียนได้ออกแบบโดยใช้ผ้าสีน้ำตาลอ่อน ตัดเย็บเสื้อลักษณะแขนงูและกางเกงขายาว โดยที่ขากางเกงมีลักษณะบานออกกว้างเพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคของนักแสดงในการเคลื่อนไหว ผ้าห้อยข้าง ใช้ผ้าสีแดงเข้มมีลายเพื่อให้ดูเด่นชัดขึ้นเมื่อเทียบกับสีเสื้อและกางเกงมีการปล่อยชายผ้า การใช้ผ้าสีแดงเลือดหมูพับเป็นแนวยาว ผืนเล็กพันรอบสะเอว ใช้เครื่องเงินโดยที่เป็นสร้อยคอเส้น ผู้หญิงมีจี้ ต่างหู ปิ่นปักผมเป็นรูปดอกไม้ ลักษณะคล้ายดอกจำปาลาว

การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง “รอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่” ผู้เขียนไม่ได้คำนึงถึงเพียงความสวยงามและการถ่ายทอดเรื่องราวอย่างตรงไปตรงมาเท่านั้น ผู้เขียนได้ให้ความสำคัญในด้านรายละเอียดถึงแม้ว่าจะเป็นสิ่งที่เล็กน้อย แต่หากเมื่อสำรวจวิถีชีวิต สิ่งเล็กน้อยบางชิ้นสามารถสื่อสารเรื่องราวได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงชุดรอยลาว ขลุ่ยบางไส้ไก่ เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินงานเพื่อสร้างสรรค์การแสดง นับได้ว่าเป็นอีกประเด็นที่ผู้ศึกษาด้านการสร้างสรรค์การแสดงให้ความสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการสอดแทรกสัญลักษณ์ในการแสดงเพื่อให้การแสดงเกิดความน่าสนใจ น่าติดตาม อีกทั้งยังเป็นการนำเสนอรายละเอียดของวิถีชีวิตที่ผู้เขียนได้รวบรวม



ซึ่งสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงที่มีแนวคิดสื่อสาร
อัตลักษณ์ชุมชนได้อีกทางหนึ่ง

รายการอ้างอิง

- ธัชกร สุวรรณจรัส และคณะ. “การพัฒนาทักษะเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม
ของชุมชนเพื่อส่งเสริมการตลาดและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นขลุ่ยบ้านลาว”, *วารสาร
บัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์*, 13 (มกราคม-
มิถุนายน 2562), 65, 68.
- ปิติ มณีเนตร. *การศึกษาสัญญาะทางศิลปะและงานออกแบบตกแต่งภายใน พระรามราชนิเวศน์ จังหวัด
เพชรบุรี เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในประเทศไทย* (ทุนอุดหนุนจาก
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2555), 12.
- วีรพล เจียมวิสุทธิ์. “สัญญะกับการสื่อสารอัตลักษณ์ในตราเครื่องหมายสัญลักษณ์การจัดการแข่งขัน
กีฬาโอลิมปิก”, *Veridian E-Journal, Silpakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์
สังคมศาสตร์ และศิลปะ*, 10 (มกราคม-เมษายน 2560), 2079.



บทความวิจัย

EFFECTS OF USED "TAKUAPA OLD TOWN MODEL"
ON CULTURAL TOURISM MANAGEMENT BY COMMUNITY

ผลของการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล”
ที่มีต่อการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชน
SAKAWRAT BOONWANNO (สกวรัตน์ บุญวรรณ)
KASETCHAI LAEHEEM (เกษตรชัย และหิม)**
BANTHITA HUNT (บันทิตา ฮันท์)***

วันที่รับบทความ 21 กรกฎาคม 2564
วันที่แก้ไขบทความ 16 มีนาคม 2565
วันที่ตอบรับบทความ 19 เมษายน 2565

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง ผลของการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล” ต่อการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชน อาศัยแนวคิดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม การท่องเที่ยวโดยชุมชนเป็นหลัก รวมทั้งแนวคิดทุนทางวัฒนธรรมเสริมร่วมด้วย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษากลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ คณะกรรมการจัดการท่องเที่ยวของชุมชนตลาดใหญ่และชุมชนเสนานุชรังสรรค์ จำนวน 32 คน พร้อมกับแบบประเมินการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมทั้งก่อนและหลังปฏิบัติการ ควบคู่กับ

* Ph.D. Student, Human and Social Development, Faculty of Liberal Arts Prince of Songkla University
นักศึกษาลัทธิปริญญาตรีบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม คณะศิลปศาสตร์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, E-mail: Sakawteoy@hotmail.com

** Associate Professor Dr, Human and Social Development, Faculty of Liberal Arts Prince of Songkla University
รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์,
E-mail: Kasetchai.la@psu.ac.th

*** Dr., Human and Social Development, Faculty of Liberal Arts, Prince of Songkla University
อาจารย์ ดร., สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, E-mail:
Banthita.l@psu.ac.th



การประชุมกลุ่มแบบสร้างสรรค์ การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก การสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณโดยใช้โปรแกรมอาร์เพื่อหาค่าเฉลี่ย และค่าการทดสอบที่ไม่เป็นอิสระต่อกัน และวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา ผลการวิจัยพบว่า ผลการประเมินการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมหลังการปฏิบัติการทั้ง 4 ด้านสูงกว่าก่อนปฏิบัติการอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ โดยการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมมีทิศทางที่ดีขึ้นคือ 1) การจัดการพื้นที่ให้เหมาะสมและดีขึ้นในเรื่องการจัดระเบียบระบบคมนาคม ความปลอดภัยและความเรียบร้อย 2) ยกระดับโปรแกรมการท่องเที่ยวที่เหมาะสมและสอดคล้องกับความต้องการของนักท่องเที่ยวแต่ละกลุ่ม 3) พัฒนา Land Mark และจุด Check in ที่น่าสนใจมีการถ่ายทอดเรื่องราวสถานที่ที่เคยรุ่งเรืองในอดีตให้นักท่องเที่ยวได้พบเห็นผ่านเรื่องเล่า และ 4) มีแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมที่เสริมสร้างความรู้ความเข้าใจทางประวัติศาสตร์สถานที่ ได้รู้จักตะกั่วป่าในมุมมองใหม่มากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล, การจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม, การจัดการท่องเที่ยวโดยชุมชน



Abstract

This research article discusses the effect of using “Takuapa Old Town Model” towards the management of cultural tourism by the community using the concept of cultural tourism and community based on tourism. including the concept of supplementary cultural capital as well Use a qualitative research methodology. The study target group, namely the Tourism Management Committee of Talat Yai Community and Senanuchrangsan Community, consisted of 32 people, using the Cultural Tourism Management Assessment Form before and after the operation. coupled with creative group meetings In-depth interview, observation, quantitative data analysis using R program to find the mean. and independent test values and analyzing qualitative data with content analysis. The results showed that The results of cultural tourism management evaluation after the operation in all 4 aspects were significantly higher than before the operation. The direction of cultural tourism management has been improved, namely 1) appropriate and better management of the area in terms of the transportation system arrangement. Safety and tidiness 2) Upgrading tourism programs that are appropriate and in line with the needs of each group of tourists 3) Develop Land Mark and interesting check-in points that convey stories of places that once prospered in the past for tourists to see through stories and 4) there are cultural learning resources that enhance knowledge and understanding of the history of the place get to know Takua Pa in a new perspective.

Keywords: Takuapa Old Town Model, Cultural Tourism Management, Community Based Tourism Management



บทนำ

ยุทธศาสตร์ของอาเซียนที่สนับสนุนการท่องเที่ยวและกระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนท้องถิ่น มีการส่งเสริมและพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม อีกทั้งทิศทางการท่องเที่ยวต้องเป็นไปตามแผนยุทธศาสตร์ของการท่องเที่ยวอาเซียน พ.ศ. 2559-2568 ซึ่งเป็นไปตามยุทธศาสตร์ที่ 1 ในการยกระดับความสามารถในการแข่งขันของอาเซียนเป็นแหล่งท่องเที่ยวแบบปลายทางเดียวในการยกระดับสินค้าทางวัฒนธรรม รวมทั้งทิศทางการยุทธศาสตร์ 2 เป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมในระดับของชุมชนภาครัฐ และภาคเอกชนในห่วงโซ่มูลค่าในการท่องเที่ยวมีการพัฒนาการท่องเที่ยวของอาเซียนอย่างยั่งยืนและเท่าเทียมด้านสิ่งแวดล้อม พัฒนามาตรการรักษาความปลอดภัยในแหล่งท่องเที่ยว รวมทั้งการอนุรักษ์และจัดการมรดกทางทรัพยากร ดังนั้น การขับเคลื่อนทุนทางวัฒนธรรมที่เด่นชัดในเรื่องประวัติศาสตร์ท้องถิ่นบนรากฐานการพัฒนาจึงเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงอย่างมาก

กรณีในการศึกษาภาคสนามที่อำเภอตะกั่วป่า จังหวัดพังงา เป็นพื้นที่ที่มีมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าสืบเนื่องจากความอุดมสมบูรณ์ของแร่ดีบุกตั้งแต่อดีต มีการติดต่อค้าขายส่งออกสินค้าความเป็นเมืองท่าส่งผลให้มีการนำความเจริญเข้ามาในพื้นที่นับตั้งแต่ยุคการทำเหมือง ทั้งอาคารสถาปัตยกรรม การแต่งกาย อาหาร ความหลากหลายของกลุ่มคน ศาสนา เป็นต้น แม้ว่ากิจกรรมเหมืองแร่จะสิ้นสุดลงด้วยพิษทางเศรษฐกิจ ตะกั่วปากันนับว่ามีทุนที่ดีในการต่อยอดยกระดับทางการท่องเที่ยว และสามารถนำมาจัดการพื้นที่เนื่องจากมีแหล่งทรัพยากรที่อุดมสมบูรณ์ นับเป็นโครงสร้างพื้นฐานที่โดดเด่นทั้งทรัพยากรธรรมชาติและทางด้านวัฒนธรรม โดยเฉพาะการอนุรักษ์หรือการถ่วงมรดกทางวัฒนธรรม ส่งผลให้การสร้างจิตสำนึกที่ดีในการรักษาเป็นสิ่งสำคัญในการคงอยู่และนับเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างมากที่การจัดการชุมชนและการกำหนดทิศทางการท่องเที่ยวเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาตามทัศนะของ Ife (1996) ซึ่งให้เห็นถึงนิยามของความสัมพันธ์ในการสร้างความกระตือรือร้นนำไปสู่การขับเคลื่อนอย่างยั่งยืน เพื่อสร้างพื้นฐานของความยุติธรรมทางด้านสังคมและต้องมีการเคารพซึ่งกันและกัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยมีการสำรวจสภาพของพื้นที่ ปัญหาศักยภาพของชุมชน ทุนทางประวัติศาสตร์ในหลากหลายมิติทั้งทางกายภาพ ทางด้านสิ่งแวดล้อม สังคม เศรษฐกิจ เป็นต้น การกำหนดกรอบผ่านการประชุมอย่างสร้างสรรค์เพื่อได้กรอบของการพัฒนา อาศัยความร่วมมือกระบวนการสร้างสรรค์ (Co-creation) เป็นกลยุทธ์ในการขับเคลื่อนเพื่อหันมามองอดีตสู่การกำหนดอนาคต จนได้ข้อสรุปในการจัดหาแนวทางที่เหมาะสมกับการท่องเที่ยว และข้อเสนอของชุมชนพัฒนาเป็นรูปแบบในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนเพื่อนำไปปรับใช้ได้อย่างครบวงจร มีการกำหนดและทำความเข้าใจดังที่ สกาวรัตน์ บุญวรรณ (2563) เสนอแผนการจัดการท่องเที่ยวจะต้องมีความพร้อม ศักยภาพ รวมถึงการจัดเวที และต้องทำความเข้าใจถึงการมองแบบองค์รวม (Holistic) รวมด้วย ภายใต้อาณัติของ



การรับผิดชอบร่วมกันทั้งการจัดการ วางแผน ติดตามผลและประเมินผลในการดำเนินงานและนำมาสรุปบทเรียนฟื้นฟูอนุรักษ์และการปกป้องทรัพยากรวัฒนธรรม ซึ่งบทความชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นถึงการจัดการท่องเที่ยวบนพื้นฐานหลักการของชุมชนเอง และการจัดการที่เป็นระบบเพื่อพัฒนาสู่ความยั่งยืนทั้งในส่วนของการจัดการพื้นที่ให้เหมาะสม การจัดการประชาสัมพันธ์ กิจกรรมในแหล่งท่องเที่ยว และการจัดการแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม ครอบคลุมและอยู่ภายใต้ระบบเศรษฐกิจที่ต้องคำนึงร่วมด้วย Stettner (1993) เห็นว่าโครงสร้างทางเศรษฐกิจอีกทั้งสังคมในปัจจุบัน รวมถึงกลุ่มของนักท่องเที่ยวจะมีส่วนกำหนดบทบาทความพร้อมและเสริมสร้างความเข้มแข็งร่วมกับชุมชน

ดังนั้นจึงควรมีการศึกษาผลการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล” ที่มีต่อการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชน เพื่อศึกษาว่าหลังการปฏิบัติการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล” สามารถทำให้การจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของชุมชนตะกั่วป่าดีขึ้นหรือไม่ อย่างไร ทั้งนี้ผลการวิจัยในครั้งนี้พบว่าจากการพัฒนาและปรับใช้แนวทางการท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าตะกั่วป่ามีแนวโน้มขับเคลื่อนการท่องเที่ยวที่ดี ขยายไปสู่การจัดตั้งกลุ่มชุมชนทางการท่องเที่ยว อีกทั้งได้รับการพัฒนาต่อยอดจากการศึกษาให้ได้นำไปปรับใช้ในอนาคต พบว่าชุมชนสามารถที่จัดการท่องเที่ยวได้ด้วยตนเองมีเครื่องมือให้กับนักท่องเที่ยวที่เข้ามาให้ได้เรียนรู้วิถีท้องถิ่นผ่านการท่องเที่ยวและอาศัยการอยู่ในพื้นที่มากยิ่งขึ้นจนไปสู่การยืดระยะเวลาในการพำนักอันนำมาสู่การกระจายรายได้สู่ท้องถิ่นในทิศทางที่ดีขึ้นรองรับกับการพัฒนาอย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาผลของการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล” ที่มีต่อการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชน และมีขอบเขตในการศึกษา ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยใช้พื้นที่บริเวณเทศบาลเมืองตะกั่วป่า อำเภอตะกั่วป่า จังหวัดพังงา โดยคัดเลือกชุมชนในการปฏิบัติการวิจัยจำนวน 2 ชุมชน คือ ชุมชนตลาดใหญ่ และชุมชนเสนานุชรังสรรค์ เนื่องจากพื้นที่ข้างต้นมีสภาพทางมรดกทางวัฒนธรรม ทั้งสถานที่ วัฒนธรรม ประเพณี รวมทั้งการมีส่วนร่วมของกลุ่มคนในการรวมกลุ่มทางการท่องเที่ยวที่ชัดเจน

2. ขอบเขตของเนื้อหาบทความวิจัย เนื้อหาในงานศึกษาเป็นผลจากวิทยานิพนธ์ในระดับปรัชญาดุษฎีบัณฑิตเรื่อง “การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนในพื้นที่ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงา” ผลของแนวทางในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมผ่านการทำกิจกรรม กระบวนการโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research) 3 กิจกรรม 5 แนวทาง ผ่านแนวคิด “แลเมืองเก่า เทียวเมืองเก่า พักเมืองเก่า” ในรูปแบบของการจัดทำแผนที่ แผ่นพับ โปรแกรมการท่องเที่ยวในรูปแบบของเส้นทาง



พิพิธภัณฑที่มีชีวิต และการออกแบบที่ปักในชุมชน ซึ่งเป็นแนวทางในการจัดการท่องเที่ยวจากคนในชุมชนโดยใช้ฐานทางทรัพยากรของตนเองในการยกระดับการพัฒนา ใช้แบบสอบถามทำการประเมินผลระหว่างปฏิบัติการวิจัยและหลังปฏิบัติการวิจัยร่วมกับชุมชน และนำเสนอในรูปแบบของโมเดลในการจัดการเมืองเก่าผ่านการท่องเที่ยว

วิธีการดำเนินงานวิจัย

บทความชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research) ศึกษาผลของปฏิบัติการจัดหาแนวทางการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนในพื้นที่ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงา ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

กลุ่มเป้าหมาย

กำหนดทั้งหมดจำนวน 3 กลุ่มคือ กลุ่มผู้สูงอายุ กลุ่มวัยกลางคนและกลุ่มเยาวชน โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกแบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured In-depth Interview) ประเด็นคำถามที่สร้างขึ้นต่อยอดจากการทดลอง จำนวน 32 ท่าน มีเกณฑ์ (Criteria) ในการคัดเลือกโดยคำนึงถึงกลุ่มที่มีวิถีชีวิตสัมพันธ์กับย่านเป็นประจำ (Time-space Routine) ซึ่งจะรู้สึกผูกพัน มีส่วนร่วมทั้งการทำกิจกรรม และการดำรงอยู่

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือในการศึกษาวิจัยโดยใช้แบบสอบถาม (Questionnaire) เรื่องของแนวทางการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนในพื้นที่ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงา ซึ่งมีการทดสอบเครื่องมือกับพื้นที่ที่มีลักษณะใกล้เคียง ทดสอบก่อนและหลังกับกลุ่มจัดการท่องเที่ยวในชุมชน รวมทั้งการเก็บข้อมูลด้วยการสังเกต (Observation) การประชุมกลุ่ม (Focus Group Discussion)

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

รวบรวมข้อมูลกับกลุ่มจัดการท่องเที่ยวและผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง เพื่อนำข้อมูลเบื้องต้นมาวางแผนจัดโปรแกรมกับกลุ่มเป้าหมายในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในพื้นที่ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงา เพื่อให้ครอบคลุมตามเกณฑ์ของแบบประเมินที่ได้จัดทำขึ้นครอบคลุมการบริหารพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าทั้ง 4 กลุ่ม ดังนี้ การจัดการพื้นที่ที่เหมาะสม การจัดการประชาสัมพันธ์ / ช่องทางการรับรู้ทางการท่องเที่ยวย่านเมืองเก่า การจัดกิจกรรมในแหล่งท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่า และการจัดการแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมในย่านเมืองเก่า



การวิเคราะห์ข้อมูล ขั้นตอนการทำการปฏิบัติการท่องเที่ยวในลำดับต่อไปโดยกำหนดโปรแกรมทางการท่องเที่ยวพร้อมกับการจัดการท่องเที่ยวผ่านกลุ่มคณะกรรมการชุมชน จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ค่าสถิติโดยใช้ R Program จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนา (Descriptive) เพื่อให้ตรงตามวัตถุประสงค์ในการศึกษาข้อมูลที่เหมาะสม

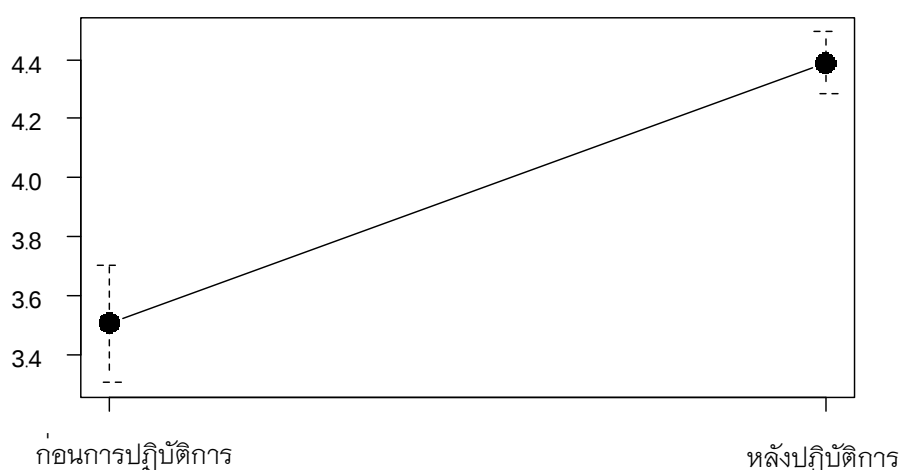
ผลการศึกษา

ผลจากการทดลองปฏิบัติการใช้ “ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าโมเดล” ที่มีต่อการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนในย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงา ด้วยเป็นการทดสอบผลของแนวทางและครอบคลุมตามแผนการใช้แนวทางในการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในพื้นที่ย่านเมืองเก่า รวมถึง การจัดการพื้นที่ การประชาสัมพันธ์ การจัดกิจกรรม และแหล่งเรียนรู้ในการจัดการท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าสูงกว่าก่อนปฏิบัติการซึ่งผลการวิจัยดังตารางที่ 1-4 ดังนี้

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบการจัดการพื้นที่ที่เหมาะสมก่อนและหลังการปฏิบัติการวิจัย

การปฏิบัติการ	Mean	S.D.	t-test	p-value
ก่อนปฏิบัติการ	3.48	0.551	6.301***	0.000
หลังปฏิบัติการ	4.39	0.517		

การเปรียบเทียบการจัดการพื้นที่ที่เหมาะสม



$P < 0.001$

จากตารางที่ 1 พบว่ากลุ่มเป้าหมายมีผลการประเมินการจัดการพื้นที่ที่เหมาะสมเพื่อรองรับการท่องเที่ยวหลังการปฏิบัติการวิจัยสูงกว่าก่อนปฏิบัติการวิจัยมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .001 โดยมี

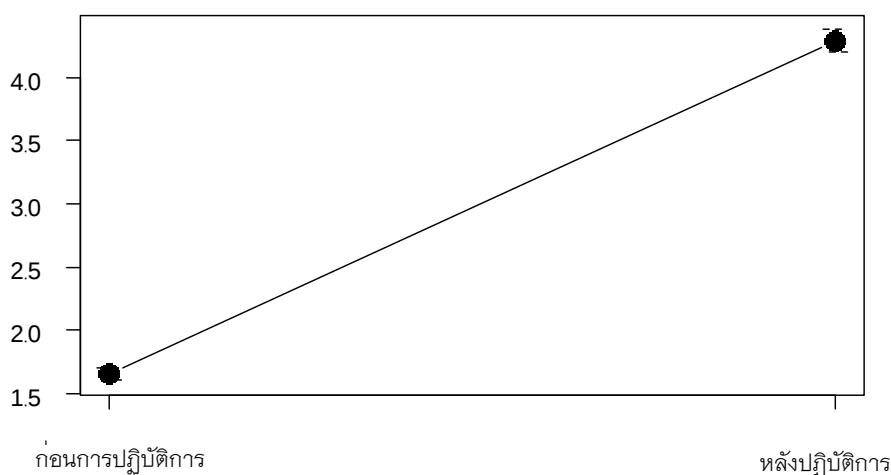


ความต่างของค่าเฉลี่ยก่อนปฏิบัติการ 3.48 และหลังปฏิบัติการเท่ากับ 4.39 แสดงให้เห็นว่าหลังจากที่ได้นำแนวทางในการจัดการท่องเที่ยวของกลุ่มคณะกรรมการชุมชน การบริหารจัดการท่องเที่ยวของกลุ่มมีทิศทางที่ดีขึ้นและเป็นระบบมากขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผลสะท้อนของกลุ่มพบว่า การจัดการพื้นที่เมื่อมีการรับกับนักท่องเที่ยวแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ 1)การจัดการ 2)การบริการ และ 3)กิจกรรม ซึ่งอยู่ภายใต้การวางแผน การปรึกษาร่วมกัน การจัดการเรื่องระบบคมนาคมขนส่งของการท่องเที่ยว ที่จอดรถ รถชุมชนในการนำเที่ยว จุดเส้นทางของการท่องเที่ยว ป้ายสื่อความหมาย รวมทั้งเส้นทาง การท่องเที่ยวที่มีความสะดวก การจัดระเบียบการดูแลความสะอาดเรียบร้อย และระบบการจัดการทรัพยากรบุคคลที่มีการรวมกลุ่ม การปฏิบัติและพัฒนาในอนาคตในการจัดการให้มีความเหมาะสมมากขึ้น

ตารางที่ 2 การเปรียบเทียบการจัดการประชาสัมพันธ์/การรับรู้ก่อนและหลังการปฏิบัติการวิจัย

การปฏิบัติการ	Mean	S.D.	t-test	p-value
ก่อนปฏิบัติการ	3.26	0.437	5.891***	0.000
หลังปฏิบัติการ	4.29	0.646		

การเปรียบเทียบการจัดการประชาสัมพันธ์/ช่องทางการรับรู้



$P < 0.001$

จากตารางที่ 2 ผลการประเมินการประชาสัมพันธ์ และการรับรู้ทางการท่องเที่ยวสูงกว่าปฏิบัติการมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .001 โดยมีความต่างของก่อนปฏิบัติการวิจัยที่ 3.26 และหลังการปฏิบัติการวิจัยพบว่า มีค่าเฉลี่ยสูงขึ้นในระดับที่ 4.29 ซึ่งแสดงให้เห็นว่า หลังจากพัฒนาการท่องเที่ยวผ่านกระบวนการมีส่วนร่วมในการประชุมกลุ่มเพื่อยกระดับโปรแกรม การประชาสัมพันธ์

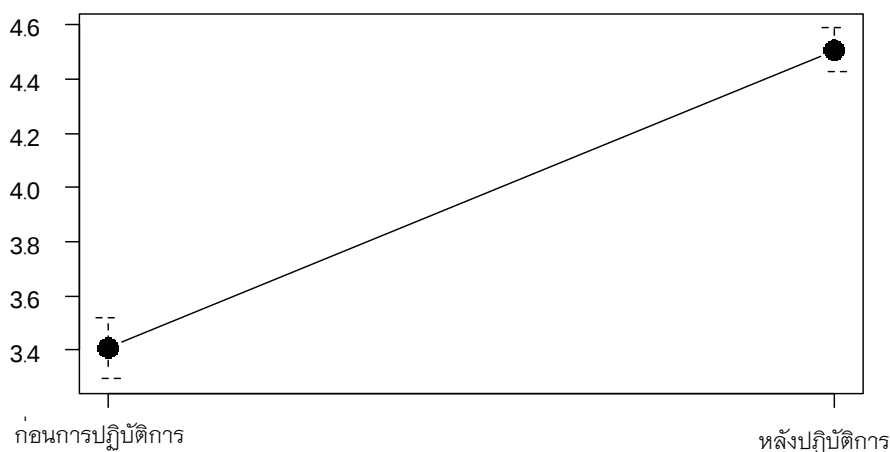


เครื่องมือที่สนับสนุนการท่องเที่ยวพัฒนาและมีเพิ่มขึ้นเพื่อแจกจ่ายกับนักท่องเที่ยวให้ได้รับรู้ จากการสะท้อนผลพบว่า เอกสารข้อมูลในการประชาสัมพันธ์การจัดทำแผนที่ชุมชนและแผนพับ รวมทั้งการกระจายประชาสัมพันธ์ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ผู้นำในการให้ความรู้ที่เป็นกระบอกสื่อทางการท่องเที่ยว ซึ่งการพัฒนาป้ายสื่อความหมายหลังจากผลของการปฏิบัติการวิจัยนั้น เป็นไปในทิศทางที่ดี ทั้งในส่วนของการเอกสารทางการท่องเที่ยวเหมาะกับผู้นำที่เป็นปราชญ์เรียนรู้ชุมชน การนำเสนอเปรียบเทียบเหตุการณ์สำคัญในอดีต และปัจจุบันของประวัติศาสตร์ได้เป็นอย่างดี เห็นภาพชัดเจน การอธิบาย บริการ ความรู้ มีรายละเอียดที่ดี ได้เรียนรู้รับข้อมูลข่าวสารจากการท่องเที่ยวแจกให้กับนักท่องเที่ยว ซึ่งการนำเครื่องมือที่นำมาใช้กับโปรแกรมการท่องเที่ยว การยกระดับกระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนในการจัดการส่งผลให้มีการสร้างโอกาสทางการท่องเที่ยวที่เพิ่มขึ้นจากการปฏิบัติการวิจัย

ตารางที่ 3 การเปรียบเทียบการจัดกิจกรรมในแหล่งท่องเที่ยวก่อนและหลังการปฏิบัติการวิจัย

การปฏิบัติการ	Mean	S.D.	t-test	p-value
ก่อนปฏิบัติการ	3.53	0.404	6.414***	0.000
หลังปฏิบัติการ	4.51	0.687		

การเปรียบเทียบการจัดกิจกรรมในแหล่งท่องเที่ยว



$P < 0.001$

จากตารางที่ 3 พบว่ากลุ่มการท่องเที่ยวชุมชนมีส่วนร่วมและพัฒนากิจการจัดการท่องเที่ยวในระดับดีขึ้น จากการปฏิบัติการวิจัยเรื่องการจัดกิจกรรมในพื้นที่ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว ผลการประเมินมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .001 โดยก่อนปฏิบัติการวิจัยเท่ากับ 3.53 และหลังปฏิบัติการวิจัยในการใช้

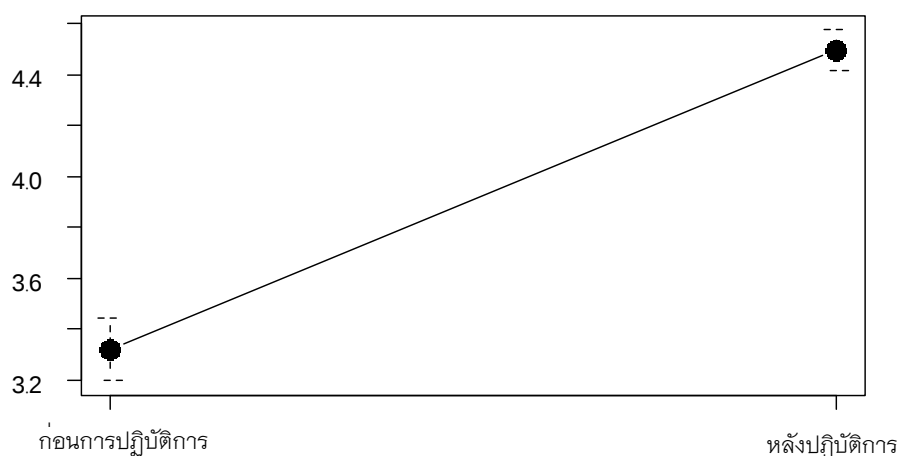


แนวทางการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเท่ากับ 4.51 พบว่ามีระดับของการยกระดับการจัดกิจกรรมในทิศทางที่ดีขึ้นมาก จากการนำแผนไปปรับการหารือร่วมกันของชุมชน สามารถพัฒนาต่อยอดกิจกรรมได้ ช่วยเพิ่มแรงดึงดูดให้การท่องเที่ยวในพื้นที่เพิ่มขึ้น การถ่ายทอดเรื่องราวสถานที่ที่เคยรุ่งเรืองในอดีตให้นักท่องเที่ยวผ่านเรื่องเล่า และการให้ความสำคัญเรื่องการทำเหมืองแร่ที่เคยรุ่งเรืองจากอดีตยังคงเป็นภาพจำอย่างชัดเจน พัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทำให้กิจกรรมที่จัดขึ้นมีแนวโน้มทางวัฒนธรรม เห็นการดำรงอยู่ของชุมชนที่ดี จุดดึงดูดของการท่องเที่ยวคืออาหารการกิน ระบบการจัดการที่ดีของชุมชน ดึงดูดให้นักท่องเที่ยวเข้ามาในครั้งถัดไป ส่วนประเด็นเรื่องของคนจีนในพื้นที่นั้นว่าเป็นการเห็นวิถีชีวิตที่ดีในการพัฒนาต่อยอดและสร้างกิจกรรมด้านประเพณีและเทศกาลได้คือ เทศกาลกินผัก การพัฒนากิจกรรมที่มีชื่อเสียงเกี่ยวกับความเชื่อ รวมทั้งศาสนาพุทธ อาทิ งานท่องเที่ยวที่สนับสนุนและเผยแพร่ประวัติความเป็นมาของวัด การมีกลุ่มการจัดการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่เป็นจุดสนใจในพื้นที่ที่ดีนั้นต้องได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ ในการจัดการเพื่อส่งเสริมแหล่งท่องเที่ยวในการจัดการเต็มรูปแบบให้ท้องถิ่นมีรายได้เสริม รวมทั้งมีรากเหง้าที่มีร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยังปรากฏชัดเจน

ตารางที่ 4 การเปรียบเทียบการจัดการแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมก่อนและหลังการปฏิบัติการวิจัย

การปฏิบัติการ	Mean	S.D.	t-test	p-value
ก่อนปฏิบัติการ	3.33	0.736	6.500***	0.000
หลังปฏิบัติการ	4.50	0.394		

การเปรียบเทียบการจัดการแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรม



$P < 0.001$

จากตารางที่ 4 พบว่าการจัดการแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมในพื้นที่ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงานั้นมีผลการประเมินหลังการปฏิบัติการวิจัยสูงกว่าก่อนการปฏิบัติการ ซึ่งมีนัยสำคัญทางสถิติที่



ระดับ .001 โดยที่มีความต่างของค่าเฉลี่ยก่อนปฏิบัติการเท่ากับ 3.33 และหลังการจัดกิจกรรมนำแนวทางมาใช้เท่ากับ 4.50 แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชุมชนจัดการแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมโดยมีทิศทางปรับใช้ที่ดีขึ้น มุมมองผลสะท้อนของนักท่องเที่ยวพบว่าการจัดการท่องเที่ยวเสมือนการจัดการท่องเที่ยวในบรรยากาศย้อนยุคเชิงโหยหาอดีต นับว่าในย่านเมืองเก่าตะกั่วป่ามีความเป็นเมืองของพหุวัฒนธรรม มีการผสมผสานทั้งเชื้อสายจีนและไทยด้วยความงดงามทางวัฒนธรรม ส่งผลให้ชุมชนมีความตื่นตัวในการอนุรักษ์ ยุคของปัจจุบันแฝงไปด้วยความรู้สึกในการท่องเที่ยวเมืองเก่าทั้งแหล่งการเรียนรู้วิถีชีวิตของคนตะกั่วป่า ว่าด้วยเรื่องของอาหาร ขนมพื้นถิ่น อาคาร สถาปัตยกรรมโบราณ อีกทั้งร่องรอยของความเจริญรุ่งเรืองในพื้นที่ด้านประวัติศาสตร์ที่โดดเด่นชัดเจน นักท่องเที่ยวที่เดินทางมาได้รับความรู้จากการเดินทางท่องเที่ยวในแหล่งเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ เนื่องจากเป็นย่านเก่าที่สำคัญทางภาคใต้ อีกเมืองหนึ่งที่เฟื่องฟูทั้งฐานทรัพยากรแร่ดีบุกในอดีตสู่ความงดงามในปัจจุบัน ความพึงพอใจที่ได้มาท่องเที่ยวทำให้คนได้รู้จักตะกั่วป่าในมุมมองใหม่มากยิ่งขึ้น ความเป็นมาของพื้นที่ซึ่งบางสถานที่ไม่เคยพบเห็นในชุมชน อาทิ วัดเสนานุสรณ์ วัดคูหาภิรมย์ โรงเรียนเต้าหมิง วัดพระธาตุคีรีเขต จวนเจ้าเมือง เป็นต้น

อภิปรายผล

การศึกษาผลของการปฏิบัติการวิจัยในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในย่านเมืองเก่าตะกั่วป่า จังหวัดพังงานั้นนับเป็นหนึ่งในกระบวนการพัฒนาทางเลือกโดยใช้การท่องเที่ยวเป็นเครื่องมือ โดยอาศัยกรอบการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (PAR) มาเป็นกรอบในการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น คำนึงถึงการเข้าถึงสิทธิ เสรีภาพ การแสดงออก เคารพซึ่งกันและกันในการแสดงข้อถกเถียงที่เป็นการแก้ไขการพัฒนาเป็นระดับการมีส่วนร่วมอยู่ในเกณฑ์ดีมากเมื่อมีการเปรียบเทียบจากก่อนและหลังของการทำปฏิบัติการวิจัย ซึ่ง McNiff (1988) ซึ่งให้เหตุผลว่ากุญแจที่สำคัญของ PAR นั้นต้องอาศัยวิถีกระบวนการมากกว่าการวิจัย ต้องมีการเปลี่ยนแปลงร่วมกันในทางบวกเท่าเทียม บนพื้นฐานของการประชุมอย่างสร้างสรรค์ของชุมชนตรงกรอบคิดของการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม และกรอบคิดของการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเน้นทักษะ มุมมองความเป็นท้องถิ่น การเปิดให้ชุมชนกำหนดบทบาท หน้าที่เพื่อรองรับการท่องเที่ยว โดยกรอบมุมมองเป็นสิ่งที่สะท้อนทางวัฒนธรรมโดยอยู่ภายใต้พื้นฐานการไม่สูญเสียอัตลักษณ์ ดังที่ธัญมิ อติเวทิน (2560) เสนอว่า ต้องมีการเปิดโอกาสและทุกข้อคิดเห็นต้องเป็นการแสดงเอกลักษณ์เพื่อช่วยกันทำความเข้าใจนำไปสู่การกำหนดความหมายเป็นการสื่อวัฒนธรรม (Cultural Interpretation) ในกรณีศึกษาออกมาพัฒนาเป็นระบบของการดูแลฐานทางทรัพยากรและการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน อันเป็นจุดที่ Pieterse (1988) ซึ่งว่าจุดเน้นสำคัญนั้นเป็นการพัฒนาทางเลือกแตกต่างจากการพัฒนากระแสตามกระแสหลักที่มุ่งเน้นการจัดระเบียบโลกระดับ



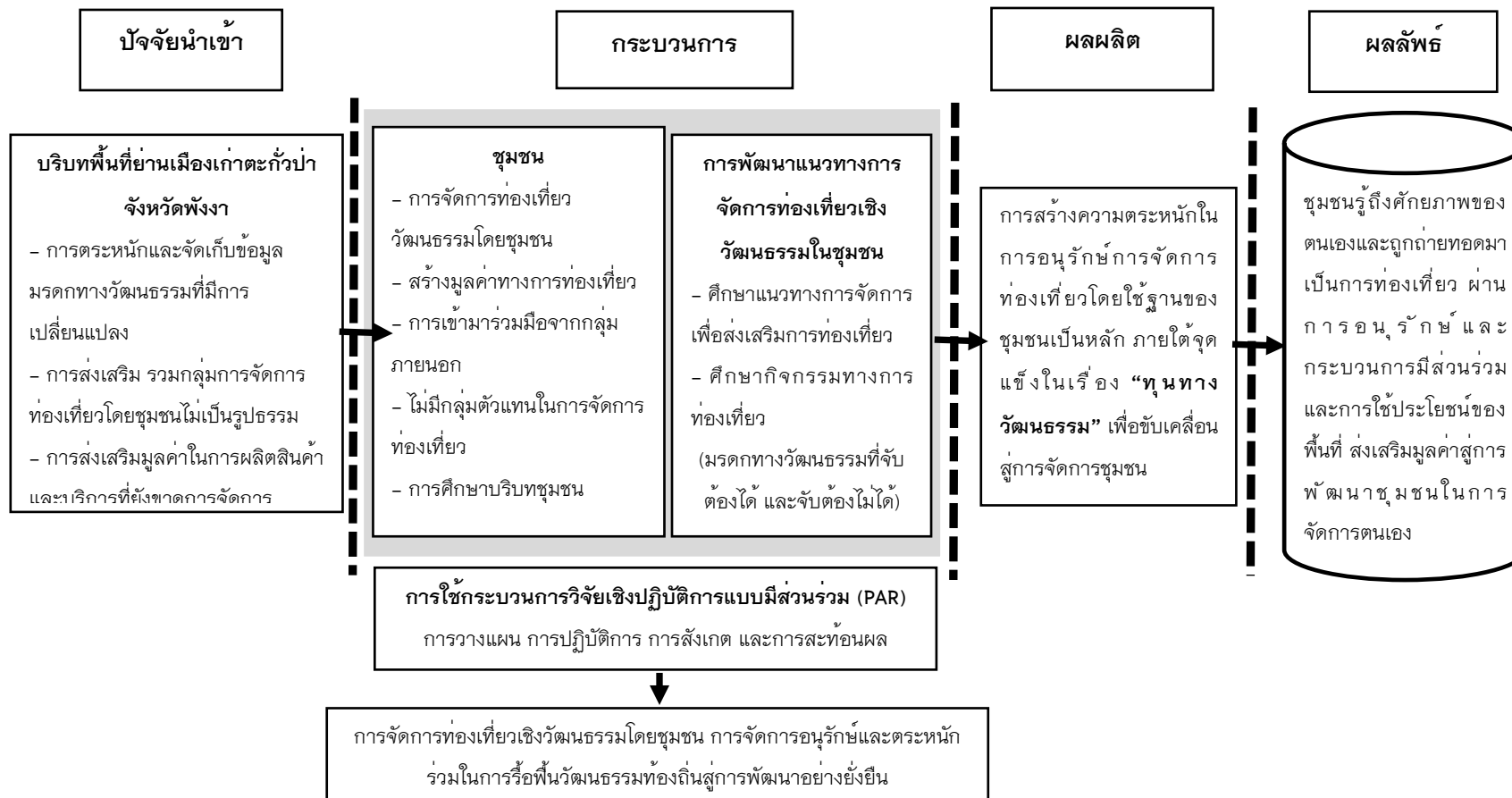
มหัพภาคและมุ่งเน้นการพัฒนาทางเศรษฐกิจ และยังเป็นการพัฒนาทางเลือกเป็นการพัฒนาจากข้างล่าง (Development from below) ให้ความสำคัญกับผู้กระทำหรือศักยภาพของมนุษย์ (Agency) ในการเปลี่ยนแปลงสังคมโดยยึดเอาประชาชนเป็นศูนย์กลางของการพัฒนา (People-centered orientation) ซึ่งในปัจจุบันการพัฒนาพื้นที่ควบคู่ไปกับการคำนึงถึงความสัมพันธ์เป็นการใช้ฐานทางทรัพยากรอย่างคุ้มค่า ซึ่ง McManamon (2016) ในการพิจารณาถึงความคาดหวังในเชิงพื้นที่และการกระจายฐานทางทรัพยากรทางวัฒนธรรม การทำซ้ำและอำนาจในการตัดสินใจของภาคประชาชนในการพัฒนาเป็นโปรแกรมแนวทางที่ได้นำไปใช้ อาศัยพลังของชุมชนในการขับเคลื่อนร่วมด้วย ตามทัศนะของ Musavengane (2019) ก็ชี้ให้เห็นว่า แม้กระบวนการมีส่วนร่วมจะมีความสำคัญนั้นต้องมีการคำนึงผลได้ส่วนเสียทั้งเชิงลบและเชิงบวกและต้องสนใจประเด็นชุมชนอื่น ๆ ร่วมด้วย

ดังนั้นการพิจารณาองค์ประกอบพื้นที่ในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม และผลของตะกั่วป่าโมเดลนั้นได้มีการปรับประยุกต์ใช้ที่อาศัยการพยายามในการวางแผนและการทำความเข้าใจกระบวนการร่วมด้วยความรู้และมโนทัศน์ของกลุ่มในการพัฒนา นับเป็นเครื่องมือที่เป็นแผนสามารถพัฒนาในการต่อยอดได้ ซึ่งความต้องการและคุณค่าของชุมชนเพิ่มประสิทธิภาพในการดำเนินงานร่วมด้วย Newell and Picketts (2020) เพื่อให้เกิดการบูรณาการอย่างแท้จริง ทั้งนี้ผลของการปฏิบัติการวิจัยทั้งก่อนและหลังนั้นจะนำไปสู่การอนุรักษ์ทางการท่องเที่ยวเพิ่มระดับการมีจิตสำนึก ในการยกระดับหน่วยเล็กคือกลุ่มเยาวชนเป็นสิ่งจำเป็นในการขยายเพื่อมาเรียนรู้ร่วมกันในชุมชนซึ่งบุพชาติ ดวงดี (2560) เน้นย้ำถึงการเห็นถึงคุณค่าและการรู้สึกหวงแหนวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นสำคัญเพื่อต่อยอดไปยังกิจกรรมต่อไปได้อีกของชุมชนภายใต้พื้นฐานการอนุรักษ์

ผลของของงานศึกษาชิ้นนี้สามารถนำมาพิจารณาในส่วนของการปรับปรุงแผนงาน ทั้งการสำรวจข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อเป็นแผนกลยุทธ์ นำมาปรับใช้ทางการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในชุมชนและสามารถพัฒนาต่อยอดกลุ่มในการยกระดับการจัดตั้งทางการท่องเที่ยวให้เป็นรูปธรรมในการแบ่งอำนาจ หน้าที่ ภาระงานและส่งเสริมกระบวนการให้ความรู้ อบรม การจัดการให้กับชุมชนแบบบูรณาการรวมทั้งการจัดสรรงบประมาณอย่างตรงจุด นอกจากนี้ยังสามารถรองรับขีดความสามารถทางการท่องเที่ยวในชุมชนจากการปฏิบัติการวิจัย สามารถนำมาเป็นฐานในการจำกัดจำนวนนักท่องเที่ยว และระบบความเหมาะสมทางการท่องเที่ยวให้เป็นระเบียบยิ่งขึ้น อีกทั้งสามารถยกระดับของกลุ่มในเรื่องสินค้าที่ระลึกทั้งในส่วนของการอาหารพื้นถิ่น ในการพัฒนาสินค้าและบริการ (Products and services) เป็นพื้นฐานของผลผลิตสินค้าของตะกั่วป่าอย่างชัดเจนและที่สำคัญสามารถเป็นแนวทางในการยกระดับให้ย่านเมืองเก่าตะกั่วป่าเป็นเมืองท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม และส่งเสริมให้มีการใช้เทคโนโลยีรวมทั้งมีสื่อนวัตกรรม (Smart city) การยกระดับเป็นเมืองน่าอยู่พัฒนาเป็นต้นแบบของการขับเคลื่อนเมืองเก่าที่ทันสมัย

สรุปและข้อเสนอแนะ

แผนผังการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนในรูปแบบ “TAKUAPA OLD TOWN MODEL





ผลการศึกษาโดยใช้หลักการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมได้แนวทางการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยชุมชนเป็นผลลัพธ์จากการศึกษาโดยใช้ชื่อว่า “Takuapa Old Town Model” นับเป็นองค์ประกอบจากการตกผลึกความรู้ใหม่ผ่านกระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชน ในการจัดการแผนพัฒนาเมืองเก่าภายใต้ทุนทางวัฒนธรรมในการผลักดันทางการท่องเที่ยว เป็นแนวทางการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในชุมชนต้องทำควบคู่ไปกับการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นร่วมด้วย และเป็นการท่องเที่ยวแบบที่เลี้ยงในการสนับสนุนนักท่องเที่ยว ก่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน การพัฒนาเครือข่ายทางความรู้ ภาควิชาเชื่อมโยง การพัฒนาแผนประชาสัมพันธ์ในหลากหลายรูปแบบ องค์การจัดการ การยกระดับบุคลากรร่วมไปกับการสร้างการรื้อฟื้นอนุรักษ์ย่านเมืองเก่าสู่การพัฒนาแบบมีส่วนร่วมไปยังเศรษฐกิจสร้างสรรค์ เพื่อยกระดับการสร้างอัตลักษณ์ย่านให้สอดคล้องกับฐานคิดเรื่องประวัติศาสตร์ และการไม่ทำลายวิถีชีวิตของย่านเมืองเก่าเพื่อต่อยอดให้ชุมชนและผู้คนสามารถขับเคลื่อนอยู่ร่วมกัน ทั้งในมิติการอนุรักษ์ เมืองน่าอยู่ เมืองเก่าที่มีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับกระแส เมืองของความเป็นพหุวัฒนธรรมและสามารถต่อยอดการพัฒนาจากแหล่งฐานของมรดกทางวัฒนธรรมได้ร่วมกับการยกระดับเศรษฐกิจกับการท่องเที่ยว สู่การพัฒนาชุมชนและกระตุ้นคุณภาพชีวิตของคนในย่านเก่าอย่างเหมาะสม ซึ่งมีข้อเสนอแนะเพื่อนำผลการวิจัยไปใช้ในการพัฒนาโปรแกรมภายใต้การจัดการอนุรักษ์เมืองเก่าการพัฒนา นโยบายท้องถิ่นควบคู่กับการท่องเที่ยว รวมทั้งการพัฒนากลุ่มชุมชนย่านเมืองเก่าที่มีลักษณะทางกายภาพที่ใกล้เคียงนำไปใช้พัฒนาต่อยอด และการวิจัยครั้งต่อไปในการติดตามแผนการท่องเที่ยวในการดำเนินระยะสั้นและระยะยาวเพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์ รวมทั้งการยกระดับเป็นยุทธศาสตร์ในการจัดการทรัพยากรมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นทั้งหน่วยระดับเล็กระดับอำเภอ สู่หน่วยระดับกลางจังหวัด และต่อยอดสู่หน่วยใหญ่ระดับประเทศในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยชิ้นนี้ได้รับงบประมาณการสนับสนุนการวิจัยจากโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก หมายเลขโครงการ PHD/0180/2559 และผ่านการรับรองโครงการวิจัยโดยคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สาขาสังคมศาสตร์และพฤติกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ รหัสโครงการ PSU IRB 2019 – PSU – St 003 รวมทั้งขอขอบพระคุณคณะศิลปศาสตร์และบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์อย่างยิ่ง



รายการอ้างอิง

- ธนภูมิ อติเวทิน. การจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ภายใต้บริบทของการพัฒนา. *วารสารวิชาการการท่องเที่ยวไทยนานาชาติ*, 13(1), 2560, 33-56.
- บุพชาติ ดวงดี. รูปแบบการพัฒนาการท่องเที่ยวเพื่อขับเคลื่อนการท่องเที่ยวแบบบูรณาการอย่างยั่งยืนของจังหวัดนนทบุรี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม*, 36(6), 2560, 228-227.
- สกวรัตน์ บุญวรรณ. ย้อนอดีต มองปัจจุบัน กำหนดอนาคต: ทิศทางการจัดการท่องเที่ยวเมืองเก่าตะกั่วป่าผ่านการมีส่วนร่วมของชุมชน. *วารสารวิชาการเครือข่ายบัณฑิตศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏภาคเหนือ*, 10(2), 2563, 127-140.
- Ife, J. *Community Development: Creating Community Alternatives – Vision, Analysis And Practice*, Addison Wesley Longman, Melbourne, Australia, 1996.
- Lipe William D. *Value and meaning in cultural resources*. Great Britain, 1984.
- McManamon, et al. Using Values to Manage Archaeological Resources at a Landscape Scale. *Advances in Archaeological Practice* 4(2), 2016. 132-148.
- McNiff, J. *Action Research, Principles and Practice*. London: MacMillan Education, 1988.
- Musavengane, R. *Using the systemic-resilience thinking approach to enhance participatory collaborative management of natural resources in tribal communities*, 2019.
- Newell, R. and Picketts, I. Spaces, places, and possibilities: A participatory approach for developing and using integrated models for community planning. *City and Environment Interactions* 6, 2020, 100040.
- Pieterse, J. My Paradigm or Yours? Alternative Development, Post-Development, Reflexive Development. *Development and Change* 29, 1998, 343-373.
- Stettner, A. C. Commodity or community? *Sustainable development in Mountain Resorts, Tourism Recreation Research*, 18(1), 1993, 3-10.



คำแนะนำสำหรับผู้เขียนบทความ เพื่อเสนอตีพิมพ์ในวารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

จุดมุ่งหมายและขอบเขต

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เป็นหน่วยงานที่มีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์ พัฒนา ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มีเป้าหมายสร้างองค์ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรม บันทึกลงและเผยแพร่องค์ความรู้ในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้อง โดยได้กำหนดให้มีวารสารวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมขึ้นฉบับหนึ่ง คือ “วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา” เพื่อส่งเสริม สนับสนุนการเผยแพร่ผลงานวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพด้านศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง ตลอดจนสาขาวิชาอื่น ๆ ที่มีความเชื่อมโยงกัน

วารสารเปิดรับผลงานวิชาการจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิตนักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป โดยเป็นผลงานวิชาการประเภทบทความวิชาการ (academic articles) บทความวิจัย (research articles) บทปริทัศน์หนังสือ (book review) และผลงานสร้างสรรค์ ด้านศิลปวัฒนธรรมและมนุษยศาสตร์ กล่าวคือ ศิลปกรรมศาสตร์ ศิลปศาสตร์ ภาษาศาสตร์ ดนตรี นาฏศิลป์ นาฏยศิลป์ แพชั่น เครื่องแต่งกาย มานุษยวิทยา วัฒนธรรมศึกษา คติชนวิทยา ภาษาและวรรณคดี พิพิธภัณฑสถานวิทยา โบราณคดีสถาปัตยกรรมศาสตร์และการผังเมือง เพศวิถี และอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง วารสารมีกำหนดออกปีละ 2 ครั้ง (ราย 6 เดือน) ฉบับที่ 1 (กรกฎาคม – ธันวาคม) ฉบับที่ 2 (มกราคม – มิถุนายน)

หลักเกณฑ์

1. บทความที่เสนอต้องไม่อยู่ระหว่างการส่งเสนอพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น และต้องไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน
2. ในกรณีที่บทความที่เสนอเป็นบทความภาษาอังกฤษ จะต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และต้องผ่านการตรวจสอบความถูกต้องจากผู้เชี่ยวชาญด้านภาษา ก่อนส่งบทความที่เสนอมายังกองบรรณาธิการ
3. บทความที่เสนอต้องเป็นบทความวิชาการ (academic articles) บทความวิจัย (research articles) หรือ บทปริทัศน์หนังสือ (book review) ที่ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร และถูกต้องตามหลักวิชาการของสาขาวิชานั้น ๆ
4. บทความที่เสนอต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวรวมกันไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4



5. บทความที่เสนอต้องมีความยาว 10–15 หน้ากระดาษ A4

6. ในกรณีที่ภาพประกอบบทความ ต้องเป็นภาพที่เป็นผลงานของผู้เขียนเอง หรือผู้เขียนได้รับอนุญาตตามกฎหมายให้ตีพิมพ์ได้ โดยส่งไฟล์ภาพแยกจากเนื้อหาบทความ จัดทำเป็นไฟล์รูปภาพนามสกุล .jpg หรือ .tiff ความละเอียด 300–350 dpi และต้องระบุชื่อเป็นไฟล์ภาพที่ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ

7. บทความวิจัยที่มีการดำเนินงานหลังวันที่ เป็นต้นไป ต้องแนบเอกสารรับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยจากสถาบันที่ดำเนินการมาด้วย

การจัดรูปแบบบทความฉบับ

ผู้เขียนจะต้องพิมพ์บทความลงในแบบฟอร์มบทความที่จัดเตรียมไว้ในรูปแบบของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์เอกสาร PDF) ในรูปแบบพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ โดยมีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่านำกระดาษด้านบน 1.5 นิ้ว ด้านซ้าย ด้านล่างและด้านขวา 1 นิ้ว ใช้อักษรมาตรฐานราชการไทยนิรमित (TH Niramit AS) ตลอดทั้งบทความ ใช้ระยะห่างระหว่างบรรทัด (Line Space) 1 บรรทัด พร้อมทั้งจัดเนื้อหาให้อยู่ในลักษณะกระจายแบบไทย (Thai distributed) โดยมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญ ดังนี้

1. **ชื่อบทความ** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 18 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ สำหรับภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ

2. **ชื่อผู้เขียนบทความ** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุล ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ไม่ต้องระบุคำนำหน้าชื่อหรือตำแหน่งทางวิชาการ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ

3. **ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (E-mail)** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 14 point ในรูปแบบเชิงอรรถใต้บทความย่อ กำกับด้วยเครื่องหมาย (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (E-mail) ที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการ หากมีผู้ร่วมเขียนบทความจะต้องระบุข้อมูลให้ครบถ้วนเช่นเดียวกับผู้เขียนบทความหลัก และกำกับด้วยเครื่องหมาย (**)



- กรณีที่เป็นนักศึกษา ใช้รูปแบบดังนี้

ภาษาไทย นักศึกษาหลักสูตร.....มหาบัณฑิต / ดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชา..... คณะ..... มหาวิทยาลัย.....
ภาษาอังกฤษ Master of , Faculty of
..... University

- กรณีที่เป็นอาจารย์ ใช้รูปแบบดังนี้

ภาษาไทย ตำแหน่งทางวิชาการ, อาจารย์ประจำสาขาวิชา.....
สาขาวิชา..... คณะ..... มหาวิทยาลัย.....
ภาษาอังกฤษ Professor / Associate Professor / Assistant Professor / Lecturer,
Department of , Faculty of , University

4. **บทคัดย่อ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อต้องประกอบด้วย ความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ การดำเนินการ และผลการวิจัย

5. **คำสำคัญ** ระบุคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทความ 3 – 5 คำ ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยใช้เครื่องหมายจุลภาค (,) คั่นระหว่างคำ

6. **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวการพิมพ์แบบชิดซ้าย

7. **เนื้อหาบทความ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด หากเป็นบทความวิจัย ควรมีหัวข้อและเนื้อหาประกอบด้วยบทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

8. **ตารางและภาพประกอบ** (ถ้ามี) ในกรณีที่มี ตาราง แผนผัง แผนที่ แผนภาพ โน้ตเพลง ภาพประกอบ ฯลฯ จัดเรียงตามลำดับที่ปรากฏในบทความ ระบุชื่อหรือคำอธิบาย พร้อมทั้งระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน

- ตาราง ให้ระบุชื่อตาราง ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point และระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 14 point ไว้เหนือตาราง จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ ดังตัวอย่าง

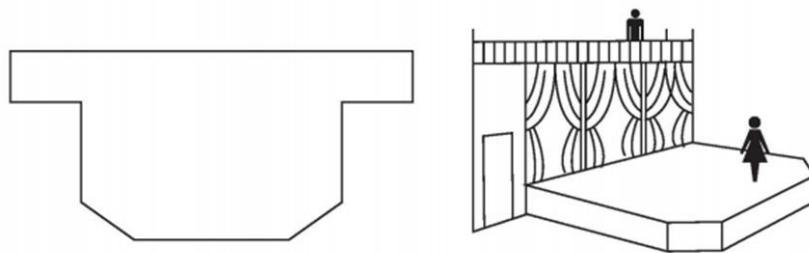
ตารางที่ 1 ระบุชื่อตาราง..... (ขนาดตัวอักษร 16)

ที่มา (ถ้ามี): (ขนาดตัวอักษร 14)

- แผนผัง แผนที่ แผนภาพ โน้ตเพลง ภาพประกอบ ฯลฯ ให้ระบุชื่อหรือคำบรรยาย
ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point และระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 14 point ไว้ใต้
แผนผัง แผนที่ แผนภาพ โน้ตเพลง ภาพประกอบ ฯลฯ จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ
ดังตัวอย่าง



แผนที่ที่ 1 แผนที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา (ขนาดตัวอักษร 16)
ที่มา: https://ssru.ac.th/contact_ssru-map-direction.php (ขนาดตัวอักษร 14)



ภาพที่ 1 รูปแบบเวที แอมฟิเธียเตอร์ (Amphitheatre) (ขนาดตัวอักษร 16)
ที่มา: มัทนี รัตน์. ศิลปะการแสดงละครคอน (Acting): หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม. กรุงเทพฯ: ธรรมศาสตร์, สนพ. ม., หน้า 69. (ขนาดตัวอักษร 14)



ภาพที่ 2 ฟ้อนเล็บ (ขนาดตัวอักษร 16)

ที่มา : <http://www.lannacorner.cmu.ac.th/lanna2016/view.php?id=00379&group=1> (ขนาดตัวอักษร 14)



ภาพที่ 3 ศาลเจ้าแม่สามมุข (ขนาดตัวอักษร 16)

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้เขียน เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม 2563 (ขนาดตัวอักษร 14)

8. กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) ระบุแหล่งทุน หรือผู้มีส่วนสนับสนุนการศึกษาวิจัย ใช้ตัวอักษร
ปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด

9. การอ้างอิง ใช้รูปแบบดังนี้

1) การอ้างอิงในเนื้อหา ให้อ้างอิงด้วยระบบนามปี (ชื่อ-นามสกุลผู้แต่ง, ปีพิมพ์: เลข
หน้า) เช่น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2532: 25)

- ถ้าชื่อผู้แต่งเป็นส่วนหนึ่งของบทความ ให้ระบุปีพิมพ์ในวงเล็บต่อจากชื่อผู้
แต่ง เช่น พูนพิศ อมาตยกุล (2532: 25)

- ถ้ามีผู้แต่งมากกว่า 1 คน ให้ระบุทุกคนโดยใช้เครื่องหมายจุลภาค (,) คั่น
และใช้คำว่า และ/and หน้าชื่อ-นามสกุลผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น (ศรีศักร วัลลิโภดม, วัลย์ลักษณ์ ทรงศิริ
และรัชนิบูล ดังคณะสิงห์, 2556: 25)

- ถ้าเป็นข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต ให้อ้างอิงด้วยนามปีและวันที่สืบค้น (ชื่อ -
นามสกุลผู้แต่ง, ปีที่เผยแพร่: วันเดือนปีที่สืบค้น) เช่น (สิทธิพร เนตรนิยม, 2563: 28 มิถุนายน 2564)



2) การอ้างอิงในรายการอ้างอิง ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ เรียงตามลำดับตัวอักษร เรียงรายการภาษาไทยขึ้นก่อน ตามด้วยรายการภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์ชิดด้านซ้าย ถ้ารายละเอียดของรายการมีความยาวมากกว่า 1 บรรทัด บรรทัดแรกให้จัดแนวการพิมพ์ชิดซ้าย ในบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกัน ย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร โดยอ้างอิงตามรูปแบบ Chicago Style ศึกษาเพิ่มเติมได้จาก

https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html ดังตัวอย่างต่อไปนี้

รายการอ้างอิง

หนังสือ

ชื่อผู้แต่ง. ชื่อหนังสือ. พิมพ์ครั้งที่. เมืองที่พิมพ์: สำนักพิมพ์, ปีพิมพ์.

บทความในหนังสือ

ชื่อผู้แต่ง. “ชื่อบทความ.” ใน ชื่อหนังสือ, บรรณาธิการโดย ชื่อบรรณาธิการ, เลขหน้า. เมืองที่พิมพ์: สำนักพิมพ์, ปีพิมพ์.

บทความในวารสาร

ชื่อผู้แต่ง. “ชื่อบทความ.” ชื่อวารสาร, ปีที่ (ฉบับที่), ปีพิมพ์, (เลขหน้า).

ในกรณีที่อ้างอิงจากต้นฉบับออนไลน์ ให้ระบุ URL พร้อมวันที่ที่ผู้เขียนเข้าถึงข้อมูลนั้นๆ

ชื่อผู้แต่ง. “ชื่อบทความ.” ชื่อวารสาร, ปีที่ (ฉบับที่), ปีพิมพ์, (เลขหน้า). สืบค้น วัน เดือน ปี, จาก URL.

วิทยานิพนธ์

ชื่อผู้แต่ง. “ชื่อวิทยานิพนธ์.” วิทยานิพนธ์ปริญา... สาขา... คณะ... มหาวิทยาลัย..., ปีพิมพ์.

แหล่งข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

ชื่อผู้แต่ง. ชื่อเรื่อง (ปีที่เผยแพร่), ชื่อรูปภาพ [รูปภาพ], สืบค้น วัน เดือน ปี, จาก URL.

(*หมายเหตุ: หากไม่มีข้อมูลวันเดือนปีที่เผยแพร่ข้อมูล ให้อ้างอิงวันที่เข้าถึงข้อมูล)

สัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์. สัมภาษณ์. ตำแหน่ง. หน่วยงานที่สังกัด, วัน เดือน ปีที่สัมภาษณ์.



รูปภาพ

ชื่อเจ้าของผลงาน (ปีที่เผยแพร่), ชื่อผลงาน [รูปภาพ], สืบค้น วัน เดือน ปี, จาก URL.

ตัวอย่างรายการอ้างอิง

มัทนี รัตน์. ศิลปะการแสดงละคร (Acting): หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม. กรุงเทพฯ: ธรรมศาสตร์, สนพ. ม., 2559.

สุกัญญา สุขฉายา. “พิธีขอฝนของชนชาติไท.” *คติชนคนไทในวัฒนธรรมข้าว*, บรรณาธิการโดย ประคอง นิมนานเหมินท์ และคณะ, 231–279. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วรารณ เชิดชู. “การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีน.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 7 (2) กรกฎาคม – ธันวาคม, 2563, (134–150). สืบค้น 29 มิถุนายน 2564, จาก <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/issue/view/16685/3970>.

ธนพรพรณ โชติกเสถียร. “ไหว้ : ประติมากรรมร่วมสมัย.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2560

การแสดงพื้นเมืองภาคเหนือ (2562), ฟ้อนเล็บ [รูปภาพ], สืบค้น 3 มีนาคม 2564, จาก <http://www.lannacorner.cmu.ac.th/lanna2016/view.php?id=00379&group=1>.

ชัยกร บางคมบาง. สัมภาษณ์โดย... . ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ปีพุทธศักราช 2557, 25 มกราคม 2560.

Suggestions for Article Authors

For Publication in The Journal of Suan Sunandha Arts and Culture, The Office of Arts and Culture, Suan Sunandha, Rajabhat University

Objectives and Scope

The Office of Arts and Culture, Suan Sunandha, Rajabhat University plays an important role in preserving, developing, and supporting art and culture. Its aim is to build the conceptual knowledge of art and culture, document, and publish knowledge in relatable fields. Therefore, “*The Journal of Suan Sunandha Arts and Culture*” has been decisively created to encourage and support the publication of academic papers and qualified creative work in all fields of arts and culture, as well as other relatable subjects.

The journal opens for academic work from scholars, professors, university students, and general individuals. The academic work includes academic articles, research articles, book reviews, and creative work in the field of art and culture and humanities. For example, Fine and Applied Arts, Liberal Arts, Linguistics, Music, Dancing Arts, Fashion and Costumes, Anthropology, Cultural Studies, Folkloristics, Languages and Literatures, Archaeology, Museum Science, Architecture and Urban Design, Sexual Orientation, and other relatable subjects. The journal is due to publish twice a year (a 6– month period). The first issue covers from July – December, and the second issue covers from January – June.

Criteria

1. The presented articles must not be under consideration for publishing in other journals, and must not have been published in any journal before.
2. For presented articles written in English, the articles must not be translated from compositions published in Thai or other foreign languages before. The presented articles must have been reviewed for correction from a language expert before submission to the editorial team.
3. The presented articles must be academic articles, research articles, or book reviews which conform to the journal’s objectives and scope. The presented articles must be correct according to the academic criteria in a specific field.



4. The presented articles must contain abstracts both in Thai and English, with the total length of not longer than 1 page of an A4-size paper.

5. The length of the presented articles must be 10–15 pages of an A4-size paper.

6. If there are illustrations included in the presented articles, the author must be the owner of the illustrations, or the author is legally allowed to publish the illustrations. The illustration files must be submitted separately from the article content. The format of the illustration files must be .jpg or .tiff, with the resolution of 300–350 dpi. The illustration files' names must be clearly identified and organized according to the sequence in the article content.

7. Research articles which are processed after the date of onwards, the certificate of research ethics approval from the agent institute must be attached.

Article Manuscript Formatting

The author must publish the article in the article form prepared in an electronic document form (.doc, .docx, or in PDF file) which is ready to be printed on paper. The article must be in the minimum length of 10 pages, and maximum length of 15 pages of an A4-size paper. The page margin must be set as 1.5 inches at the top, and 1 inch for the left side, the bottom side, and the right side of a paper. The Thai font format for the whole article must be the standard official Thai font which is the TH Niramit AS. The line spacing format must be a single space. The content line format must be set as Thai distributed. The important components of the article are as follows:

1. The title of the article must be in the font size of 18 point in bold, both in Thai and English. Use all capitals for English. The title must be set at the center of the page.

2. The author's name must be in the font size of 16 point in bold. The name and surname must be identified in both Thai and English without specifying the name prefix or academic position. Use all capitals for the English name. The author's name must be set at the center of the page.

3. The academic position, the agent organization, and e-mail address must be in the font size of 14 point in regular in the form of footnote under the abstract with the use of a (*) symbol. Identify the highest academic background or academic position (if available) and the author's affiliated agency in both Thai and English, together with the e-mail address for an official contact. If there is a co-author, the information must be identified as completely as of the main author's, with the use of a (**) symbol.



– For university students, use the form as follows.

In Thai The student in the curriculum of Master's Degree
/ Doctoral Degree Major in, Faculty of
....., University
In English Master of, Faculty of,
..... University

– For university professors, use the form as follows.

In Thai Academic position, Department of, Major
in, Faculty of, University
In English Professor / Associate Professor / Assistant Professor /
Lecturer, Department of, Faculty of,
..... University

4. Abstract must be in the font size of 16 point in regular, both in Thai and in English. The line format must be set as distributed. The abstract's length must not be longer than 1 page of an A4-size paper. For research articles, the abstract must contain significance of the problem, objectives, methods, and results.

5. Keywords (3–5 words that are relatable to the article) are in the font size of 16 point in regular, both in Thai and English. The line format is set as align left. Use a comma symbol (,) to separate each keyword.

6. Topics are in the font size of 16 point in bold. The line format is set as align left.

7. Article contents are in the font size of 16 in regular. The line format must be set as distributed. For research articles, there should be topics and contents consisting of an introduction, objectives, methods, results, a conclusion, and a discussion and suggestion part.

8. Tables and illustrations (if available) – Tables, diagrams, maps, charts, musical notations, illustrations, etc. must be organized due to the sequence appeared in the article. Titles, descriptions, information sources must be completely identified.

– Tables' titles are in the font size of 16 in regular. Sources must be identified above the table in the font size of 14 point in regular. The line format is set as the center of the page as the example .



Table no. 1 Title of the Table (Font size 16)

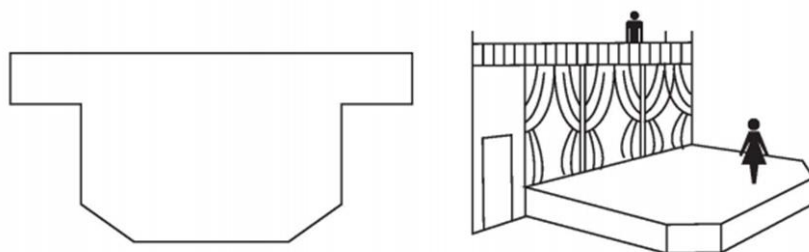
Source (if available): (Font size 14)

– Diagrams, maps, charts, musical notations, illustrations, etc. – Titles or descriptions must be identified in the font size of 16 point in regular. The information sources must be identified completely below the diagrams, maps, charts, musical notations, illustrations, etc. in the font size of 14 point in regular. The line format must be set as center of the page as the example below.



Map 1: Direction to Suan Sunandha Rajabhat University Map (Font size 16)

Source: https://ssru.ac.th/contact_ssru-map-direction.php (Font size 14)



Picture 1 Amphitheatre Stage Format (Font size 16)

Source: Mattani Rutnin. *Acting: Basic Principles and Practices*. Bangkok: Thammasat, Publisher. University., Page 69. (Font size 14)



Picture 2: Thai Nail Dance (Font size: 16)

Source: <http://www.lannacorner.cmu.ac.th/lanna2016/view.php?id=00379&group=1> (Font Size: 14)



Picture 3 Chaomae Sam Muk Shrine (Font size 16)

Source: The photo was taken by the author on 12 October, 2020 (Font size 14)

9. Acknowledgement (if available) – Scholarship sources or supporters for the researches and studies are identified in the font size of 16 point in regular. The line format is set as distributed.

10. Reference formats are as follows.

1) References in contents: Reference is in an Author–Date format (Author’s name, Year of publication: Page number) For example, (Phunphit Amattayakun, 1989: 25).

– When the author’s name is a part of the article, identify the year of publication in the parentheses following the author’s name. For example, Phunphit Amattayakun (1989: 25).

– When there are more than one author, use the comma (,) to separate each author’s name. Use the word ‘and’ before the name of the last author. For example (Sisak Wanliphodom, Walailak Songsiri and Ratchanibul Tangkanasingha, 2013: 25).



– When the information is retrieved from the internet, the reference is in Author–Date format following with the retrieval date (Author’s name, Year of publishing on the internet: retrieval date). For example, (Sitthiporn Netniyom, 2020: 28 June, 2021).

2) References in citations are in the font size of 16 point in regular, both in Thai and English. The references are arranged in alphabetical order. Thai references must appear before English references. The line format is set as align left. When the reference’s detail is longer than one line, the first line is set as align left, the following line of the same reference is indented by a 7–letter spacing, according to the Chicago style. Follow https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation–guide–1.html for more information. The examples are as follows.

Citations

Books

Author’s name. *Book’s Title*. Edition. City of publication: Publisher, Year of publication.

Book Articles

Author’s name. “Title of article”. In *Book’s title*, Editorial by Editor’s name, Page number.
City of publication: Publisher, Year of publication.

Journal Articles

Author’s name. “Title of article. *Title of journal*, Volume (Issue number), Year of publication,
(Page number).

When citing from online sources, identify URLs with a retrieval date.

Author’s name. “Title of article.” *Title of journal*, Volume (Issue number), Year of publication, (Page number). Retrieval date, URL.

Thesis

Author’s name. “Thesis title.” Master’s/Doctoral thesis... Major... Faculty... University...,
Year of publication.



Sources from the internet

Author's name. Title (Year of publishing on the internet), Illustration's title [Illustration],

Retrieval date, URL

(*Note: if the date of information publishing is not available, refer to the retrieval date.)

Interviews

Interviewee's name. Interviewer's name. Position. Affiliated agency, Date of interview.

Illustrations

The owner's name (Year of publishing), Illustration's title [Illustration], Retrieval date, URL.

Example of references

Mattani Rutnin. *Acting: Basic Principles and Practices*. Bangkok: Thammasat, Publisher., 2016.

Sukanya Suchaya. "Rain Praying Rituals of the Tai Peoples." *Thai Folklore in Rice Culture*, Edited by Prakong Nimmanhaemin et al., 231–279. Bangkok: Institute of Thai Studies Chulalongkorn University, 2017.

Waraporn Cherdchoo. "An Analysis of Characteristics of the Principle Melodies of Cherd-jeen." *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University*, 7 (2) July – December, 2020, (134–150). Retrieval date 29 June 2021, Retrieved from <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/issue/view/16685/3970>.

Thaneepan Jotikasthira. "Wai: Contemporary Sculpture." Thesis of Doctor of Philosophy in Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 2017

Folk Northern Performance. Thai Nail Dance [Illustration], Retrieval date 3 March 2021, Retrieved from <http://www.lannacorner.cmu.ac.th/lanna2016/view.php?id=00379&group=1>, 2019.

Chamaiporn Bangkombang. Interviewed by.... 2014 National Artist in Literature, 25 January 2017.

